Vizualni aspekti lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj

Tretinjak, Igor

Doctoral thesis / Disertacija

2021

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

https://doi.org/10.17234/diss.2021.7707

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:821460

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet, Zagreb

Igor Tretinjak

VIZUALNI ASPEKTI LUTKARSTVA ZA ODRASLE U HRVATSKOJ

DOKTORSKI RAD

Mentori:

izv. prof. dr. sc. Livija Kroflin

doc. dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić

Zagreb, 2021.

Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb

Igor Tretinjak

VISUAL ASPECTS OF PUPPETRY FOR ADULTS IN CROATIA

DOCTORAL THESIS

Supervisors:

Associate Professor Livija Kroflin, PhD

Assistant Professor Lovorka Magaš Bilandžić, PhD

Zagreb, 2021.

Izv. prof. dr. sc. Livija Kroflin

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

Diplomirala je komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1980.), magistrirala 1987. na temu „Kazalište lutaka u Zagrebu 1945.-1985.“ te 2012. doktorirala na temu „Međunarodni festival kazališta lutaka PIF 1968.-2007. godine u kontekstu europskoga lutkarstva“. Dvadeset godina radila je u Međunarodnom centru za usluge u kulturi kao umjetnička voditeljica PIF-a (međunarodnog festivala kazališta lutaka). Od 2007. zaposlena je na Odsjeku za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, gdje vodi program za lutkarstvo i predaje kolegije iz povijesti i estetike lutkarstva. Sudjelovala je u pisanju plana i programa dodiplomskog i diplomskog studija glume i lutkarstva na UAOS te osmislila nastavni plan iz kolegijā Estetika lutkarstva 1-6. U zvanje izvanrednog profesora izabrana je 2019. godine. Od 2015. do 2017. bila je voditeljica Odsjeka za kazališnu umjetnost. Selektorica je predstava za PIF te pokretačica i glavna urednica biblioteka „Lutkanija“ i „Velika Lutkanija“ pri Međunarodnom centru za usluge u kulturi. Uredila je više knjiga iz područja lutkarstva. Piše članke o lutkarstvu za Kazališni leksikon koji priprema Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. Sudjelovala je na međunarodnim stručnim skupovima u Hrvatskoj, Mađarskoj, Češkoj, Srbiji, Sloveniji, Rusiji, Indoneziji i Kini. Uže područje njezina stručnog zanimanja je kazalište lutaka.

Izbor iz bibliografije:

- Kroflin, Livija, Zagrebačka zemlja Lutkanija, Zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985., Zagreb, 1992.
- Kroflin, Livija, *Estetika PIF-a*, Zagreb, 2012.
- Kroflin, Livija, Ścieżki chorwackiego lalkarstwa / The Pathways of Croatian Puppetry, u: *Teatr Lalek*, Łódź, 2013.
- Kroflin, Livija, *České loutkářství chorvatskýma očima*, Miloslav Klíma a kol., Divadlo a interakce IX., Pražská scéna – AMU, Prag, 2015., str. 213-215.
- Kroflin, Livija, *Hrvatsko lutkarstvo u razdoblju tranzicije i globalizacije*, u: *Krležini dani u Osijeku 2014., Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno

kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek; Zagreb – Osijek, 2015., str. 243-255.

- Kroflin, Livija, *Role of Henryk Jurkowski in development of Croatian scientific thought on puppetry*, u: *A Tribute to Jurkovski*, Collection of Papers, Edited by Zoran Đerić, Open University, Subotica, International Children's Theatre Festival, Subotica, The Theatre Museum of Vojvodina, Novi Sad; Subotica, 2017, pp. 69-80.
- Kroflin, Livija, *Berislav Brajković – redatelj u temeljima hrvatskoga lutkarstva,* u: *Krležini dani u Osijeku 2017., Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta. Prvi dio*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek; Zagreb – Osijek, 2018., str. 91-104.
- Kroflin, Livija, *Zlatko Bourek – A bábművész* (1929-2018) / Zlatko Bourek – The Puppeteer (1929-2018), u: *Art Limes Báb-Tár*, br. 30, Kernstok Károly Művészeti Alapítvány, Tatabánya, 2018., str. 104-113.

Doc. dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

Rođena je 1981. u Zagrebu. Diplomirala je povijest umjetnosti i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2005., a doktorirala 2012. s temom *Sergije Glumac – život i djelo*. Od 2006. zaposlena je na Odsjeku za povijest umjetnosti kao znanstvena novakinja na projektu *Hrvatska umjetnost 19. i 20. stoljeća u europskom kontekstu* prof. dr. sc. Zvonka Makovića. U zvanju docentice je od 2016., a 2019. izabrana je za višu znanstvenu suradnicu. Od 2018. voditeljica je Poslijediplomskoga doktorskog studija povijesti umjetnosti.

Od veljače 2007. sudjeluje u izvođenju nastave iz obaveznih predmeta *Moderna i suvremena umjetnost* i *Umjetnost nakon 1900. godine* i niza izbornih kolegija na preddiplomskoj i diplomskoj razini studija, a od 2012. izvodi i obavezni kolegij Izvaneuropske kulture i moderna umjetnost na diplomskom studiju (modul 3).

Surađivala je na brojnim znanstvenim projektima: projektu MZOS-a Hrvatska umjetnost od klasicizma do postmoderne (2007. − 2013.), bilateralnim međunarodnim projektima Hrvatsko-srpske umjetničke veze u 18., 19. i 20. stoljeću, Hrvatsko-srpske umjetničke veze u 18., 19. i 20. stoljeću (2011. – 2012.) i Njemačko-hrvatske umjetničke veze kao dio internacionalnih umjetničkih mreža 20. stoljeća (2014. – 2015.), projektu Ministarstva kulture RH Pariška likovna scena i hrvatska moderna umjetnost (2013. – 2015.), međunarodnom istraživačko-izložbenom projektu Bauhaus − umrežavanje ideja i prakse (2013. – 2015.), projektu HRZZ-a Croatia and Central Europe: Art and Politics in the Late Modern Period 1780-1945 te projektima u sklopu potpore za znanstvena istraživanja Sveučilišta u Zagrebu Prosvjetne i kulturne veze Zagreba, Beča i Budimpešte od kraja 18. do sredine 20. stoljeća (2013. – 2014.) i Hrvatska likovna baština od baroka do postmoderne – umjetničke veze, import umjetnina, zbirke I – IV (2015. – 2018.). Od 2018. surađuje na projektu HRZZ-a Umjetnost i država u Hrvatskoj od prosvjetiteljstva do danas.

Autorica je nekoliko izložaba: Sergije Glumac (Galerija Milan i Ivo Steiner, 2005.), Strast i bunt u hrvatskoj karikaturi (Galerija Klovićevi dvori, 2011.), Ekspresionizam u hrvatskoj grafici i Suvremena hrvatska grafička scena / propitivanje medija (obje realizirane u sklopu VI. dana grafike u Galeriji likovnih umjetnosti Osijek, 2013.), Silvio Vujičić: Behind the Scene (Galerija Vladimir Bužančić, 2014.) te Foto Tonka – Tajne ateliera društvene

kroničarke (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2015.) i Foto Tonka i kazalište (u sklopu XXVI. Krležinih dana, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 2015.). Bila je dio autorskog tima izložaba Strast i bunt – ekspresionizam u Hrvatskoj (dionica grafika, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2011.), Put u vječnost (dionica fotografija, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2016.), Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost (dionica grafički dizajn, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2018.) i Na robu: vizualna umetnost v Kaljevini Jugoslaviji 1929 – 1941 (dionica fotografija, Moderna galerija, Ljubljana, Slovenija, 2019.). Surađivala je na izložbama Slika i objekt (Umjetnička galerija, Dubrovnik, 2004.), Postskulptura (HDLU, Zagreb, 2005.) i Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2007.) te katalogu izložbe Slavonija, Baranja i Srijem – vrela europske civilizacije (2009.).

Sudjelovala je na 13 domaćih i 7 međunarodnih znanstvenih skupova i održala 20 javnih predavanja. Objavila je knjige *Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke* (2015.) i *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija* (2019.), 16 poglavlja u knjigama, 10 izvornih znanstvenih radova te preko 60 stručnih radova, predgovora izložaba i prikaza.

Sudjelovala je u organizaciji 7 domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova (npr. *Art and Politics in Europe in the Modern Period*, Zagreb, 2016.). Od 2013. do 2015. vodila je i organizirala program popularizacije znanosti *Umjetnička baština u fokusu mladih znanstvenika − ciklus predavanja iz povijesti umjetnosti* (32 predavanja mladih znanstvenika). Članica je Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske i AICA-e.

Dobitnica je Godišnje nagrade mladim znanstvenicima i umjetnicima za 2015. koju dodjeljuje Društvo sveučilišnih nastavnika i drugih znanstvenika u Zagrebu te Povelje Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske za promicanje povijesti umjetnosti za 2015. (za autorsku izložbu i monografiju Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke).

Područje njezina interesa vezano je uz modernu i suvremenu umjetnost, ponajprije grafički dizajn, scenografiju, fotografiju, grafiku i povijest izložaba.

Izbor iz bibliografije:

- Magaš Bilandžić, Lovorka, *Scenografska dionica u opusu arhitekta Vjenceslava Richtera*, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 14, 2018., 163–177.
- Magaš Bilandžić, Lovorka, *Doprinos Artura Schneidera istraživanju i promoviranju grafike, opreme knjiga i scenografije*, Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa

Hrvatski povjesničari umjetnosti: Artur Schneider (1879. – 1946.), Ljerka Dulibić, ur., Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2016., 277–305.

- Magaš Bilandžić, Lovorka, *Premišljanja odra v dvajsetih letih 20. stoletja: vpliv Bauhausa in mednarodnih gledaliških avangard na Hrvaškem in v Sloveniji*, Avgust Černigoj – v mreži evropskega konstruktivizma, Barbara Sterle Vurnik, ur., Loški muzej, Škofja Loka, 2015., 90–94
- Magaš Bilandžić, Lovorka, *Kazalište na Bauhausu: platforma za teorijsko i praktično propitivanje izvedbenih umjetnosti*, u: *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Jadranka Vinterhalter, ur., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2015., 80–93.
- Magaš Bilandžić, Lovorka, *Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke*, Galerija Klovićevi dvori, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb, 2015.

SAŽETAK

Lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj razvijalo se u diskontinuitetu s nekoliko dužih pauza, zbog kojih je povremeno kasnilo za europskim, dostižući ga skokovitim razvojem. U takvom razvoju bilo je potrebno pristupiti građi i njenoj analizi iz aspekta u kojemu se najbolje očitava atipičnost i koji će omogućiti najbolji uvid u veze između različitih razvojnih faza. Rad je u fokus stavio analizu vizualnih aspekata predstava te je uočio šest osnovnih faza lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj, međusobno ih povezavši i na taj način usustavivši.

Rad je podijeljen na osam poglavlja. Prvo čini uvod u kojemu su definirani njegovi osnovni dijelovi – lutkarstvo za odrasle i vizualni aspekti lutkarske predstave te njihov povijesni razvoj i kratak pregled lutkarskog kazališta za odrasle. Drugo poglavlje čini prva faza koja se proteže od 1920. do 1948. godine i u kojoj je prevladavalo dramsko lutkarsko kazalište iluzije s rijetkim prodorima u avangardu i neverbalnost. Druga faza (1966.-1971.) uslijedila je nakon duže pauze i ključna je za razvoj suvremenog heterogenog lutkarskog kazališta za odrasle. Treća faza posvećena je predstavama s lutkama Branka Brezovca, dok četvrtu čine lutkarske predstave za odrasle Zlatka Boureka, Joška Juvančića i družine LEC MManipuli. Peta, zadarska faza, označila je posljednje desetljeće 20. stoljeća i predstavlja zlatno razdoblje lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj, dok se u fokusu posljednje, još uvijek aktualne faze, nalaze kazalište predmeta i materijala u lutkarskim predstavama za odrasle Krune Tarle, Renea Medvešeka, Laryja Zappije i studenata Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku. Rad zaokružuje zaključak sa sintezom razvojnih faza.

Ključne riječi: lutkarstvo, hrvatsko lutkarstvo, lutkarsko kazalište za odrasle, vizualni aspekti, lutka, pokret, animacija

ABSTRACT

The basic plan of this thesis is to systematize the history of adult puppet theatre in Croatia since its beginnings to late 2019. Its atypical development is what makes such systematization problematic. Namely, adult puppet theatre in Croatia, which can be followed from the first performance of *Petrica Kerempuh i spametni osel* by *Teatar marioneta* (1920), has been developing intermittently, with several longer periods in which there were no productions. Because of those gaps, the crucial one occurring during a major rise of European puppet theatre, from 1948 to 1966, adult puppeteering in Croatia could not keep pace with the rest of Europe, and was catching up with it in recurring leaps. That is why it was necessary to approach the material and its analysis from a point of view which shows thisatypicality most clearly, but also enables the best insight into the potential connections between the development stages. As puppeteering is a visual art and its development in the second half of the 20th century concerns mainly the visual elements of the show, the research has leaned towards analysing the visual aspects of adult puppet theatre in Croatia. Six fundamental phases of adult puppet theatre in Croatia have been identified, interconnected, and thus systematized.

The thesis is divided into seven chapters. The first one serves as an introduction, defining the main aspects – adult puppeteering and the visual aspects of a puppet show, their historical development, and a short survey of adult puppet theatre. The second chapter deals with the first development stage, spanning from *Petrica Kerempuh i spametni osel* (1920) to *Iskušenje sv. Antuna* by the Zemaljsko kazalište lutaka (1948), after which there was a gap of almost 20 years. A phase crucial for the development of contemporary heterogeneous adult puppet theatre follows, starting with *Muzičke minijature*in Rijeka (1966), and ending with *On i on* in Osijek (1971). The third stage, taking place between 1977 and 1988, represented by Branko Brezovec's theatre productions involving puppets, departs slightly from the general course of the development of Croatian puppet theatre. Parallel to Brezovec, a course marked by Zlatko Bourek develops, also encompassing Joško Juvančić's adult puppet shows, as well as the adult puppet cabaret shows by the LEC Mmanipuli company. The fifth, Zadar phase, which marked the last decade of the 20th century, represents the golden age of adult puppet theatre in Croatia, in which for the first and only time the puppet theatre of a city based its entire repertoire on adult puppet shows. The last, current phase focuses on the theatre of objects and materials, i.e. the puppet adult shows created by Kruna Tarle and the Fasade company, Rene Medvešek, Lary Zappia and the students of the Academy of Arts and Culture in Osijek.

In the first stage, adult puppet theatre in Croatia relied on foreign examples. It can be analysed from different aspects – Teatar marioneta modelled after the traditional puppet theatre of the German and Czech type, Družina mladih following French (and Russian) thinking about theatre and the unrealized, but very interesting emergence of Sergije Glumac in the contemporary paths of the puppeteering avant-garde. Besides Glumac, who would have to be analysed as a separate phenomenon, both Teatar marioneta and Družina mladihstill focus on text. Taking their first artistic steps while avant-garde ideas are still present in Europe, Teatar marioneta follow a safe path, creating shows influenced by popular German and Czech theatres which maintain a traditional expression, showing their greatest value on the level of repertoire and text selection, while visual aspects come second. The repertoire of Družina mladih is under political pressure and control, which partly hinders them, but at the same time opens the door to seemingly inessential, but for this research very important part of the repertoire – music and dance numbers. This is where the Croatian puppet theatre departs from the text for the first time, turning to movement and music as devices of plot and expression. This phase ends in a return to text and realism on stage, with a discreet, but present departure from the idea of a lesser actors' theatre, already seen in the choice of puppets: the most human marionette is replaced by a realistic looking, but still not so humanlike Javanese.

The second phase was marked by foreign influences and artists, directly or indirectly enriching Croatian puppet theatre and adult puppet theatre by a luminescent version of the black technique (Berislav Brajković with Czech puppets as models), the theatre of objects (Brajković and Bohdan Slavík), the open scene dialogue between actors and puppets, and variety show structure. This sets the show freefrom verbal dominance and creates the foundation for a heterogeneous expression in puppeteering. The novelties that productions from this period introduced make up the basis of the contemporary puppet theatre, which will largely continue to develop and deepen later on, without much expanding. The third phase, in many ways specific and unique, is an exception.

In his search for a total performative expression Branko Brezovec came across dolls, approaching them more from the postdramatic than the puppeteer's angle. As a result of his detached starting position, he enriched the Croatian puppet theatre with fresh sources (Peter Schumann, Robert Wilson), views and thinking, as well as numerous new performative

solutions, reaching deeper than his predecessor into the realm of metaphor, symbolism, and semantic layering of visual elements and thematic aspects. He managed to do it in productions that differed significantly from oneanother, but were connected through a thread of development underlying important points in the history of European puppeteering – the early (and) ritual stage of puppeteering in which voice and movement became separate, then the rich, but still not mature heterogeneous expression, and finally the postdramatic drift towards total theatre.

The fourth phase starts with Zlatko Bourek, whose work ties in with the second phaseof adult puppet theatre in several ways, re-establishing a logical course of development, while the main difference is in dramatic structure and text. But the return to text did not entail a return to dramatic puppet theatre, but a performance in which the text is only one of the show's communication layers, although in most cases the superior one. The other layers, although not governing the show, permeate the words, "stealing" their primacy in places, augmenting them, commenting, and thus developing and enriching the Croatian adult puppet theatre, its visual aspect above all. Bourek enriched the Croatian, as well as the European puppet theatre by inventing a new technique – the “guzovoz”, Joško Juvančić made several developing steps in terms of the relationship between the actor and the puppet, while LEC Mmanipuli, whose structure is also close to variety shows from the end of the second phase, positioned in the visual foreground elements which were not present enough in adult puppet theatre – the literal translation of the verbal into visual language, as well as the scenic realization of metaphor.

What follows is the golden age of adult puppet theatre, with Zadar puppeteers in its focus. Turning to adult puppet shows out of necessity(there was no theatre for adults) and the need to draw attention to the political injustice (the war) in an artistic way, in the last decade of the 20th century, Zadar theatre artists created several anthology adult productions, going down in adult puppet theatre history as the only theatre which, during a period of time, approached this type of expression in a systematic and planned way. The choice of topics was mostly dependent on the political situation, and what prevailed were texts from the Croatian literary heritage which, adapted to the current conditions, spoke directly or indirectly about the aggression on Croatia and Zadar. In terms of poetics, the course was largely set by Polish director Wiesław Hejno, who connected Polish puppeteering expression with his own, as well as with the work of Zadar set designersBranko Stojaković and Mojmir Mihatov, and with socio-political circumstances. The result was a developed, heterogeneous puppeteering

expression wrapped in contemporary ritual, in which the director, the set designer, and the performers play in equal measure, exploring the communication possibilities between different types of puppets, masks, and actors, as well as theatre itself. Along with Hejno, the Zadar puppeteering style was most strongly formed by a "guest" from the actors' theatre, Marin Carić, who did not impose the actor on the puppet, but allowed the puppets and set designers to lead him in the play of metaphors, metonymies, and stage symbols. With such a concept, the text becomes only a framework, giving primacy over to the visual aspect. In most of the shows, the focus of the visual layer was on masks, whose physical features limited words, and drew attention to the need for a constant dramaturgic development and self-development of the visual layer. In this stage, the switch from puppet to actor is decidedly present, and analysed by comparing two of Hejno's shows – *Muka svete Margarite* and *Don Quijote*. The switch is not a uniquely Zadar phenomenon, but a European puppeteering trend which does not erase the specificities of puppeteering expression, but gives the puppet, liberated from the subject role and converted from metaphor to metonymy, from character to sign, a possibility for versatile play, and, ultimately, for the substitution with an everyday object. In this world of objects, the actor does not openly rule the play, but is a hidden demiurg – the organizer, animator and manipulator of scenic objects, material, and characters. This performative world, the focus of which are object and material, the theatre of objects and new media, concludes this research.

In the focus of the final and current stage were material and object, which have become prominent in the Croatian adult puppet theatre since the 1990s, and remain so today. Material was the starting point of Kruna Tarle's productions. She rejected story, dramatic tension and narrative structure. Rene Medvešek and Lary Zappia reintroduce them, approaching object and material from various angles, developing them towards personification and anthropomorphization, as well as objectification, i.e. emphasizing the objectness of objects. The final point of this research, a tentative one, was given by productions at the Academy of Arts and Culture in Osijek, which still focus on object and material, but extend the animation to the actor's body and sound. For the first time in Croatian adult puppet theatre, the modelling of the puppet is made perfomatively independent, becoming a building block of the play. As the relation towards the material and object changed, so did the one towards the actor. While for Tarle the actor was the initiator of the play, equal in dramaturgic value to the other elements of the performance, and for Medvešek and Zappia mainly the co-player with a changing relation towards the object, the Osijek Academy's *Dugi* became the collective

demiurg of the performance as a whole. Different possibilities of approaching the object and material in a scenic way have been shown in this chapter, also in relation to narrativity. Tarle rejects it completely, building shows through visual and image dramaturgy, Medvešek ironizes the epic structure, Zappia counterpoises different narratives, while Osijek students treat narrative differently – from rejecting it in *Kabanica*, minimizing the narrative layer in *Sevdah*, to the narrative, but also auditive, framework in *Fragile*, *Smrti*, and *Dugi*. Adult puppet theatre in Croatia, as well as this research, do notexhaust all the potentials of the theatre of materials and objects, but they do reach a conclusion, bringing the first hundred years of adult puppet theatre in Croatia to a close.

The analysis of the visual aspects of the major productions in each of the designated phases drew attention to the synchronic encounters and "clashes" of different performative approaches and styles, as well as to numerous diachronic connections, confirming that the Croatian adult puppet theatre, despite the discontinuity and intermittent development, went through all the major phases of European adult puppet theatre. Also, its development had a significant impact on puppet theatre in general, enriching it with many important novelties – from new techniques, to a different relation to text and the performance as a whole, to original direction and a broader understanding of the notion of puppet. At the same time, a conclusion can be drawn that all the novelties and stages have not been entirely exhausted, and all the potentials have not yet been fulfilled. From the current perspective, they seem to be a series of points, sketches and possibilities to be further developed and researched.

Key words: Puppetry, Croatian Puppetry, Puppetry for Adults, Visual Aspects, Puppet, Animatiom

Sadržaj

1. UVOD **1**
1.1. Definiranje i objašnjenje odrednice rada 1
1.2. Shvaćanje lutkarstva 4
1.3. Lutkarsko kazalište za odrasle 5
1.3.1. Odnos lutkarskih predstava za odrasle i djecu 7
1.4. Pristup analizi predstava 10
1.5. Vizualni aspekti lutkarske predstave 13
1.6. Razvoj vizualnih aspekata lutkarskog kazališta 16
1.7. Povijesni pregled europskog lutkarstva za odrasle 24
1.8. Kratki kronološki pregled hrvatskog lutkarstva za odrasle i struktura rada 25
1.9. Pregled dosadašnjih istraživanja 29
2. DRAMSKO LUTKARSKO KAZALIŠTE S RIJETKIM PRODORIMA U AVANGARDU I NEVERBALNOST **33**
2.1. *PETRICA KEREMPUH I SPAMETNI OSEL* TEATRA MARIONETA 33
2.1.1. Od *Hrabrog Kasijana* i prvog suvremenog Držića do prepuštanja djeci 40
2.2. AVANGARDNI POKUŠAJI SERGIJA GLUMCA 44
2.3. RANA FAZA LUTKARSKOG KAZALIŠTA U OSTALIM GRADOVIMA 46
2.4. DRUŽINA MLADIH – ODMAK OD MARIONETE UZ POVREMENI BIJEG OD TEKSTA 47
2.4.1. Između riječi i lutke 50
2.4.2. Deverbalizacija 51
2.4.3. Glazba u fokusu 55
2.4.4. Pokret 56
2.4.5. Od ginjola do javanke 57
3. STVARANJE TEMELJA SUVREMENOG HETEROGENOG LUTKARSKOG IZRAZA **62**
3.1. PRILIKE U EUROPSKOM I HRVATSKOM LUTKARSTVU 1960-IH GODINA 62
3.2. BRAJKOVIĆEVO DOBA 64
3.2.1. *Muzičke minijature* 64

3.2.1.1. Luminiscentna varijanta crnog kazališta 66
3.2.1.2. Kazalište predmeta 69
3.3. RAZBIJANJE LIKA NA VIŠE PREDMETA U DEŽELIĆEVOJ PREDSTAVI *DON CRISTOBAL I DONA ROSITA* 72
3.4. OSJEČKI PRESKOK DO HETEROGENOG LUTKARSKOG KAZALIŠTA 74
3.4.1. Heterogena homogenost u Kósovom varijeteu 74
3.4.1.1. Otvorena animacija i odnos glumac – lutka 76
3.4.1.2. Odnos glumca i lutke u *Lutkarskom varijeteu* 79
3.4.2. Slovačko razdoblje u osječkom kazalištu 81
3.4.2.1. *On i on* – rezime velikog razvojnog skoka lutkarskog kazališta za odrasle 82
4. PUNKTIRANJE POVIJESTI EUROPSKOG LUTKARSTVA 87
4.1. Predstave s lutkama Branka Brezovca 88
4.1.1. Od neanimabilnog idola do postdramske gomile 89
4.2. *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* – usporeni susret mitskog i suvremenog 93
4.2.1. Osamostaljeni usporeni pokret 95
4.2.2. Gigantske lutke između Schumanna i europske tradicije 97
4.3. *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* – samoponištavanje gomilanjem 99
4.3.1. Lutka – glumac (– film) 101
4.4. BREZOVČEVE NITI U KAZALIŠNOJ DRUŽINI PINKLEC 105
5. POMICANJE FOKUSA NA ODNOS GLUMCA I LUTKE 107
5.1. GROTESKNI SVIJET BOUREKOVIH NAKAZA 109
5.1.1. *Hamlet* na kotačima 111
5.1.1.1. Plošnost „guzovoza“ u *Kato, Kato, moje zlato* 116
5.1.2. Brbljave ručne lutke u *Petrici Kerempuhu i spametnom oslu* 118
5.1.3. Maske u *Svetom Jurju* 120
5.1.3.1. Maska 121
5.1.3.2. Kazalište „za oko“ 122
5.2. BOUREKOV I JUVANČIĆEV *SKUP* 125
5.2.1. Odnos glumca i lutke 126
5.3. SICILIJANKA VOĐENA RIJEČJU U JUVANČIĆEVOM *OSMANU* 130
5.3.1. Dramski (glumački) redatelji u lutkarskom kazalištu za odrasle 133

5.4. LEC MMANIPULI – DJELOMIČNO REALIZIRANI VIZUALNI POTENCIJALI 134
6. ZLATNO RAZDOBLJE LUTKARSKOG KAZALIŠTA ZA ODRASLE 141
6.1. *Celestina* – „preuranjeni“ temelj 141
6.2. Uzlet u 1980-im godinama 144
6.2.1. Želimir Prijić u stalnim traganjima 146
6.2.2. Edi Majaron između zlatnog zadarskog razdoblja i zlatnog razdoblja lutkarskog kazališta za odrasle 148
6.3. ZLATNO ZADARSKO RAZDOBLJE HRVATSKOG LUTKARSTVA ZA ODRASLE 152
6.3.1. *Muka svete Margarite* – vjera u lutku 153
6.3.1.1. Suvremeno ruho rituala 157
6.5. Carićeve *Judite* i *Planine* – heterogena igra prostorom i vremenom 159
6.3.2.1. Zadarska *Judita* – od prostora prema vremenu, od glumca prema lutki 161
6.3.2.1.1. Lutkarski elementi zadarske *Judite* 162
6.3.2.2. *Planine* – između splitske i zadarske *Judite* 166
6.3.3. Od *Stjepana* do *Zvjezdana* 170
6.3.3.1. Umrtvljeni *Zvjezdan* 172
6.7. Raspad lutke na kraju zlatnog razdoblja lutkarstva za odrasle 175
7. SLOJEVIT SVIJET PREDMETA I MATERIJALA 179
7.1. SUSRET ŽIVOG I NEŽIVOG U POETSKIM SLIKAMA KRUNE TARLE 179
7.1.1. Poetski prostor Krune Tarle 181
7.1.2. Od usitnjenosti *Kaleidoskopa* do cjelovitosti *Pješčanih sati* 182
7.1.3. *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* – između dva pola 186
7.1.4. Brisanje granica između živog i neživog 188
7.1.5. Dramaturški osamostaljeni svjetlo i glazba 193
7.2. GLUMAC POD CIPELOM I NEANIMABILNOM LUTKOM U PREDSTAVAMA RENEA MEDVEŠEKA 195
7.2.1. *Nadpodstolar Martin* – hod cipele kroz slojeve scenske zbilje 196
7.2.2. Od predmeta prema materijalu u *Velom Joži* 198
7.2.3. Neanimabilni demijurg 202
7.3. PRODOR U PREDMET I „CHAT“ U PREDSTAVAMA LARYJA

ZAPPIJE 204
7.3.1. *Šuma Striborova* – scenska realizacija metafore 204
7.3.2. *Romeo (i Giulietta)* – pionirski prodor u društvene medije 207
7.4. OD ANIMACIJE PREDMETA I MATERIJALA DO TOTALNE ANIMACIJE NA AKADEMIJI ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU 213
7.4.1. Rječitost vizualnih aspekata u *Dugi* i razdvajanje oblikovanja od predstavljanja 215
8. ZAKLJUČAK 219
9. LITERATURA 224
9.1. Knjige, monografije i doktorske disertacije 224
9.2. Članci, katalozi, zbornici, programske knjižice, letci 228
9.3. Kritike i novinski članci 237
9.4. Online članci i web stranice 239
9.5. Razgovori 241
9.6. Video zapisi 241
9.7. Popis slika 242
10. ŽIVOTOPIS AUTORA I POPIS OBJAVLJENIH RADOVA 248

1. UVOD

Lutkarsko kazalište u Hrvatskoj nema dugu tradiciju te je kao početak njegova kontinuiteta uvaženo uzeti premijeru predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel* Teatra marioneta iz 1920. godine.[1] Iako se početak lutkarskog kazališta za odrasle može datirati u istu godinu, ono nije uspjelo razviti kontinuitet, *gradeći* se u sjeni lutkarskog kazališta za djecu. Tamo ga nisu uočavali niti povjesničari lutkarstva te njegov razvoj još uvijek nije istražen niti analiziran, što je postavljeno kao cilj ovog rada. No ideja nije popisati i opisati sve lutkarske predstave za odrasle u Hrvatskoj, već uočiti ključne razvojne faze, analizirati ih na primjeru najvažnijih predstavnica te pokušati pronaći poveznice s ostalim predstavama, fazama, redateljima i autorima. Na taj način, usprkos diskontinuitetu, u ovom će se radu pokušati usustaviti lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj. No prije same interpretacije građe i vizualnih aspekata odabranog korpusa predstava potrebno je definirati osnovne elemente i područje rada, kao i metodologiju i pristup analizi.

1.1. Definiranje i objašnjenje odrednica rada

Lutkarstvo, kao i ostale izvedbene umjetnosti, do sredine 19. stoljeća nije se dijelilo na izvedbe za odrasle i djecu. Tek s pojavom prvih lutkarskih kazališta za djecu, poput slavnog kazališta Pape Schmida osnovanog u Münchenu 1858. godine, lutkari su počeli buditi svijest o potencijalnim publikama te su se s vremenom sve više okretali djeci. Kako dijete i lutkarsko kazalište spaja *rođakinja* scenske lutke – lutka za igranje, vrlo je brzo došlo do obostranog prepoznavanja, a potom i poistovjećivanja. Lutkarsko kazalište u svijesti se recipijenata, ali i izvođača, u velikoj mjeri izjednačilo s kazalištem za djecu. Kako piše jedan od najvećih poznavatelja europskog lutkarstva Henryk Jurkowski (1927. – 2016.), „još u XIX. veku lutkarsko pozorište se smatralo dečjim“.[2] Vrlo brzo njegovu su važnost i utjecaj na djecu prepoznali i pedagozi, koji su usmjerili lutkarske predstave za djecu prema edukativnim i odgojnim temama. Te smjernice pojačale su se u 20. stoljeću kad se u oblikovanje lutkarskih

[1] Godine 1916. članovi obitelji Deželić izvode predstavu *Ivica i Marica* te nakon nje još nekoliko predstava, „no nedovoljno usklađeni repertoar ugrozio je daljnji opstanak i razvitak Deželićeve grupe“, a konačni udarac zadao mu je rat. Nakon toga, 1919. godine Velimir Deželić osniva Teatar marioneta. Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 16 – 18.

[2] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 18.

predstava i repertoara uključila politika koja je uočila „moguću korist u podupiranju i nadziranju lutkarstva“.[3]

U takvom okruženju lutkarstvo je u relativno kratkom vremenskom periodu iz izvedbenog izraza u kojemu ne postoji svijest o dobnoj podjeli postalo umjetnost jasno usmjerena ciljanoj publici – djeci. „Pojam 'lutkarsko kazalište' sveden je na odrednicu kazališta za djecu, a naziv 'lutka' postao je sinonim infantilnosti“,[4] rekao je 2007. godine na simpoziju u sklopu 46. Međunarodnog dječjeg festivala u Šibeniku poljski povjesničar lutkarstva Marek Waszkiel (1954.) i dodao kako se „još uvijek može čuti mišljenje da lutkari pripremaju gledatelja koji će jedanput posjećivati dvorane dramskih kazališta, da su 'lutkarska kazališta vrata istinskog kazališta', ali u svim tim izjavama lutkarsko se kazalište uzima kao instrument edukacije, a ne kao vrsta umjetnosti“.[5]

Smještanje u čvrste i postojane okvire s jedne je strane lutkarstvu osiguralo ciljanu publiku, no s druge je *odbacilo* važan dio potencijalne publike te pomaknulo lutkarske predstave za odrasle na marginu interesa i produkcije. Profiliranjem i naglašenim usmjeravanjem prema dječjim publikama u lutkarstvu se zanemario i važan dio mogućnosti tog izraza, upisanih u njega od samih početaka. Povjesničari lutkarstva, naime, izvore lutkarskog kazališta, odnosno kazališne lutke, vide dvojako: dio predvođen prvim povjesničarom lutkarstva Charlesom Magninom (1793. – 1862.)[6] izvore lutke vidi u ikonama i idolima, dok ih dio povjesničara, počevši s Maxom von Boehnom (1860. – 1932.),[7] vidi u njihovoj opreci, odnosno dječjim igračkama. Između tih dviju teorija i dvaju polova lutkarstvo se *kreće* i razvija od svojih početaka do danas te se gradi s jedne strane kroz ritualnost i čudesne moći oduhovljene lutke, a s druge kroz zaigranost lutke kao dječje partnerice. Lutkarski redatelj i teoretičar Luko Paljetak (1943.) ta dva puta, iako naizgled nepomirljivo različita, spaja u jedinstvenu definiciju lutke. Ona je po njegovu mišljenju „amorfna masa

---

[3] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 118. Jurkowski dalje piše: „U novim neovisnim zemljama, nastalima raspadom jedinstvenih srednjoeuropskih sila, ili, u slučaju Sovjetske Rusije, posljedičnim nastankom nakon revolucije, lutkari su morali krenuti od samoga početka. Također su nastojali okupiti kreativnu energiju i nužna materijalna dobra organiziranjem udruga. Lutkare su pak i pedagozi pokušavali uvući u svoje krugove, […] dok su neki državni upravni organi, napose u zemljama pod totalitarnom vladom, nastojali nadzirati i upravljati programima lutkarskih kazališta kao sredstvima svoje ideologije“. Ibid.

[4] Waszkiel, Marek, *Promaknuće lutke,* u: *U labirintu suvremenog lutkarstva*, Šibensko kazalište – Međunarodni dječji festival, Šibenik, 2007., str. 16.

[5] Ibid.

[6] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 6.

[7] Max von Boehn je bio prvi lutkarski povjesničar koji je „odlučio pokazati lutku na pozadini drugih vrsta simulakruma. Puppen su za njega bile dječje igračke, voštani vojnici, modne lutke, porculanske figurice i tome slično“. Ibid., str. 8.

koja uz pomoć igre može biti sve. Osim toga ona je i ritualno biće zato što ne predstavlja samo biće nego i čin koji je vezan uz prirodu takvog bića. To je dvojni put lutke, njezin ritualni i ludički aspekt“.[8] Rezultat dvojnog puta je stalna mijena lutkarskog kazališta, odnosno konstantno traganje lutkarskih umjetnika za novim i drukčijim. Ono se najčešće odvija upravo u lutkarskim predstavama za odrasle, što ukazuje na njihovu važnost u razvoju lutkarske umjetnosti.

Potrebu za distanciranjem lutkarskog kazališta od kazališta za djecu te ukazivanjem na mogućnost obraćanja lutke svim publikama često je isticao jedan od najboljih poznavatelja hrvatskog lutkarstva Zvonko Festini (1937. – 2015.), a svoj je stav pretočio u svojevrsnu krilaticu „lutkarstvo nije dobna, već estetska kategorija“.[9] Na istom tragu je i Luko Paljetak koji kaže kako „kazalište lutaka nije nikada bilo isključivo namijenjeno djeci, jer je ustrojstvom svoje igre ono više nego igra, više nego pedagogija, životnije od života, nije mu ilustracija nego sukus“.[10] Iako njihove izjave djeluju protivno jasnim odrednicama ovog rada, u njima se krije potreba struke da se lutka obrati i odraslim publikama, odnosno da se proširi i do njih. Upravo ta potreba za rušenjem dobnih okvira u ovom se radu, pomalo paradoksalno, vidi kao jedan od motiva za stvaranje vlastitih ograda, odnosno ograničavanje polja istraživanja na lutkarske predstave za odrasle. *Opravdanje* za to pronalazi se u činjenici da im je cilj isti – ukazivanje na bezgraničnost mogućnosti lutkarskog izraza. Opasnost od takvog pristupa leži u činjenici da se definiranjem izvedbenog prostora na lutkarske predstave za odrasle automatski stvara odnos predstava koje su mu u fokusu s „matičnim izrazom“, lutkarskim kazalištem (za djecu), čime se potencijalno ponavlja greška glumačkog kazališta za djecu koje je, „time što se okarakteriziralo u odnosu na 'odraslo' kazalište, postalo tek njegov marginalni dio, zbog čega ga i danas često određuju inferiornim 'pravom' kazalištu“.[11]

Uz svijest o potencijalnoj opasnosti, u radu se ide korak dalje. Dakle, lutkarsko kazalište za odrasle unutar svog „matičnog kazališta“ u ovom radu kreće iz pozicije koju kazalište za djecu zauzima unutar svog „matičnog izraza“ – s margine. Budući da se lutkarsko kazalište izjednačava s kazalištem za djecu, samim time lutkarsko kazalište za odrasle postaje margina margine. Definiranjem područja rada lutkarskim kazalištem za odrasle, na taj se način svjesno podcrtava dvostruka marginalnost, no s ciljem da je se poništi stavljanjem, s jedne strane, u

[8] U: Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 31.

[9] Perić Kraljik, Mira, *Lutkarske karike, razgovor s redateljem Zvonkom Festinijem,* u: *Luka*, god. 14, br. 46 / 47, Zagreb, 2008., str. 19.

[10] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 72.

[11] Walter, Manon van de, *Theater, Youth and Culture: A Critical and Historical Exploration*, New York, Palgrave MacMillan, 2012., str. 11, s engleskog preveo I. T.

odnos s lutkarskim predstavama za djecu (s kojima dijeli medij izražavanja), a s druge u odnos s glumačkim predstavama za odrasle (s kojima dijeli publike). Time se lutkarskom kazalištu za odrasle osigurava izlazak iz sjene lutkarskog kazališta i povezivanje, odnosno izjednačavanje, s matičnim izrazom izvedbenih umjetnosti (glumačkim kazalištem za odrasle), s čime dolazi i pažnja koja ga je dosad neopravdano zaobilazila. Jer, iako je raslo i razvijalo se unutar vlastitog medija i u odnosu na nj, lutkarstvo za odrasle gradilo se posredno (preko glumačkih redatelja) i u dodiru s glumačkim kazalištem, a sama (dvostruka) marginalna pozicija i njena sjenovitost omogućavala mu je veću mogućnost eksperimenta i istraživanja, što ga je vrlo često stavljalo u poziciju predvodnika novih izvedbenih oblika i jezika.

Iako je u europskom lutkarskom kazalištu ta predvodnička uloga naglašenija nego u hrvatskom, ovaj rad će ukazati na neke od izvedbenih novosti koje su započele u okviru lutkarskih predstava za odrasle. Ujedno u disertaciji će se poništiti stereotipno razmišljanje da se kazalište lutaka za odrasle u Hrvatskoj svodi na jedno ime – Zlatka Boureka. No prije toga potrebno je definirati što je lutkarsko kazalište te lutkarsko kazalište za odrasle.

1.2. Shvaćanje lutkarstva

Lutkarstvom, odnosno lutkarskim kazalištem,[12] tradicionalno se smatra izvedbeni izraz kojemu je u fokusu lutka. S osuvremenjivanjem lutkarsko je kazalište lutki na sceni pridružilo dotad skrivenog partnera – animatora, potom su im se pridružili, a ponekad i istisnuli samu lutku, maska, predmet, materijal, dijelovi tijela, scenografija, svjetlo, boja i zvuk. Samim time fokus se sa subjekta čina prebacio na pokretačku snagu – animaciju.[13] Stoga ovo istraživanje obuhvaća predstave u čijem je fokusu animacija neživog,[14] odnosno nesamostalnog tijela (kod, primjerice, animacije dijelova tijela), kao i suigra živog i neživog tijela. To će posebno doći do izražaja u posljednjem poglavlju u kojemu će biti riječi o kazalištu predmeta i materijala. Primjerice u predstavama Krune Tarle lutka je u potpunosti zamijenjena

[12] U fokusu je rada isključivo kazališni aspekt lutkarstva.

[13] „Riječ animacija dolazi od latinske riječi anima, što znači duša. Glagol animare, hrvatski animirati, znači, dakle, udahnuti dušu, oživiti“. Kroflin, Livija, *Duša u stvari. Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020., str. 16.

[14] „'Živom' tvari nazivamo onu koja ima sposobnost da se sama od sebe, iznutra, mijenja, kao što je to na primjer kod rastenja… Kamen je podvrgnut izvanjskim utjecajima, on slijedi zakone impulsa i sile teže. On se ne pokreće sam, on je pokrenut i samo zato je 'promijenjen'. Knoegden, Werner, *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013., str. 25. Ovaj rad pod neživim smatra sve predmete, iz prirode ili umjetno oblikovane, čije promjene, poput kamena, inicira vanjska sila.

materijalom i maskom, no uvrštene su u ovaj rad upravo zbog animacije kao pokretača igre. Samim time, pod pojmom lutkarstva iz naslova podrazumijeva se animacija neživih predmeta, od lutaka i uporabnih predmeta do materijala.

Kako bi u fokusu rada ostalo lutkarstvo, odnosno animacija, u istraživanje će biti uvrštene predstave u kojima animacija ne čini tek dio, već je nositelj cjeline (na izvedbenom i idejnom planu). Također, neće biti riječi o predstavama u kojima je lutka ili maska prisutna cijelim njihovim tijekom, ali tek kao nuspojava, odnosno pratiteljica. Zbog tih razloga u rad neće biti uvršteni projekti družine Pozdravi u čijem je fokusu spoj maske i pokreta, primjerice radionica *Putovanja kroz bijelu masku* nastala u okviru rada na projektu *Play Držić* (1978.) i rad na projektu *Hekuba* (1981.), budući da autorica predstava Pozdravi „Ivica Boban proces uvelike određuje tijelom, smatrajući ga privilegiranim medijem u odnosu na riječ“,[15] ali i na masku. Samim time proces nastaje i naslanja se na živo tijelo, a ne na oživljavanje mrtvog predmeta. Maska, dakle, nije u fokusu, već svojom neutralnošću dodatno preusmjerava pažnju na tijelo.

1.3. Lutkarsko kazalište za odrasle

Lutkarsko kazalište za odrasle rijetko je područje istraživanja te ne postoji definicija samog pojma. Ta činjenica otežava određivanje građe te se u ovom radu kao osnovni kriteriji prihvaćaju „samoodređenje“ i tema predstave. U pogledu „samoodređenja“, odnosno definiranja starosne dobi, uzimaju se u obzir predstave za osobe starije od 14 godina, no negdje će taj prag biti i niži. Naime, u određivanju ciljane publike kazališta često šire dobne granice kako bi obuhvatila što veći broj potencijalnih gledatelja, posebice iz redova svoje stalne publike. Dodatnu poteškoću u klasifikaciji predstavljaju predstave koje se obraćaju svim publikama, poput varijetetskih predstava s prijelaza iz 1960-ih u 1970-e godine i autorskih projekata Renea Medvešeka. Varijetetske su predstave uvrštene u rad zbog specifičnog konteksta u kojemu su nastale, a Medvešekove zbog načina na koji se obraćaju odraslim publikama.

U pogledu teme, ovaj će rad pod odrednicom predstave za odrasle podrazumijevati sve predstave rađene po stranim i domaćim književnim klasicima za odrasle, suvremenim

[15] Kačić Rogošić, Višnja, *Skupno osmišljeno kazalište: opće značajke i hrvatski primjeri*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2017., str. 140.

dramskim i proznim tekstovima upućenim odraslim publikama te tekstovima i projektima koji se obraćaju odraslim publikama. Dakle, riječ je o predstavama nastalim po Shakespearovim tekstovima – tri *Oluje*, *Kroćenje goropadnice*, *San Ivanjske noći,* dvije verzije *Romea i Giuliette* (u jednoj s Craigovim umetkom) i Shakespeare-Stoppardov *Hamlet*, dvjema predstavama nastalim po Cervantesovom *Don Quijoteu* te predstavama nastalim po djelima Homera, Sofokla, Fernanda de Rojasa, Prospera Mériméea, Schnitzlera, Čehova, Tolstoja, Lorce kao i Arthura Millera i Normana Mailera. Od domaćih izvora tu su predstave nastale po sljedećim srednjovjekovnim, renesansnim i baroknim djelima: *Muka svete Margarite* nepoznatog autora, Držićev *Skup*, Marulićeve *Judita* i *Davidijada*, Zoranićeve *Planine* (premijerno u suvremenom kazalištu), djela niza renesansnih tekstova u Paljetkovom *Božićnom triptihu* te Gundulićev *Osman*, potom Bogovićeva drama *Stjepan, posljednji kralj bosanski*, neke priče iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić, *Duga* Dinka Šimunovića kao i suvremeni moralitet *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* autora Branka Matana.

Već sam popis pokazuje na širinu u korištenju tekstova koji pripadaju starijoj hrvatskoj i svjetskoj književnosti te nedostatak suvremenih autorskih tekstova (s iznimkom *Ignaca Goloba*). Također, uočavaju se autori poput Brlić-Mažuranić i Šimunovića, čija se djela ne vežu prvenstveno uz odrasle publike. Kod takvih predstava tekst se sagledava u odnosu na izvedbu te se analizira je li predstava likovnim i vizualnim osobinama te načinom oblikovanja sadržaja prilagođena djeci ili traži od gledatelja više kazališnog znanja i životnog iskustva. Tako će predstave *Šuma Striborova* Ivane Brlić-Mažuranić u režiji Laryja Zappije i izvedbi Gradskog kazališta lutaka Rijeka te *Duga* Dinka Šimunovića u izvedbi studenata Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku biti uvrštene u rad jer se izvedbom, scenskom metaforom i atmosferom obraćaju prvenstveno odraslim publikama.

Razlog širenja istraživanja i na ovakve primjere leži u činjenici da rad ne stavlja u prvi plan odrednicu lutkarstva za odrasle, već analizu i razvoj predstava namijenjenih i odraslim publikama. Samim time riječ je o kontekstualno motiviranom širenju granica koje se promatra ovisno o vremenu i prilikama u kojima je nastalo, odnosno o pristupu predlošku.

Vremenski, odnosno povijesni i društveni okvir odigrali su važnu ulogu u građenju repertoara lutkarskih predstava u Hrvatskoj. Dio razloga leži u pedagoškom i političkom prisvajanju lutkarskog kazališta koje je, primjerice, pridonijelo odluci Vlade Habuneka i Radovana Ivšića da se 1948. godine povuku iz lutkarstva. Naime, neposredno nakon završetka Drugoga svjetskog rata od njih se kao voditelja Zemaljskog kazališta lutaka, danas

Zagrebačkog kazališta lutaka, tražilo da, riječima Livije Kroflin, „uvedu repertoar za najmanje, a da za odrasle igraju satiričke komade s aktualnom političkom tematikom“,[16] odnosno komade u kojima bi nekritički hvalili tada mladu državu, na što oni nisu pristali. I iako je po njihovom predratnom i ratnom repertoaru bila jasna potreba za obraćanju odraslim publikama, povukli su se iz lutkarskog kazališta. Nakon njihovog povlaćenja hrvatsko lutkarsko kazalište će gotovo dva desetljeća biti bez predstava za odrasle te će se tek u drugoj plovici 1960-ih godina ponovo početi otvarati i odraslim publikama. Činit će to kroz predstave koje se obraćaju svim publikama, a koje su u to vrijeme predstavljale smion pomak prema publikama u fokusu ovog rada.

1.3.1. Odnos lutkarskih predstava za odrasle i djecu

U pristupu predstavama za odrasle važne smjernice bit će tekstovi lutkarskih teoretičara i praktičara o odnosu i razlici između lutkarskih predstava za djecu i za odrasle. Velik dio autora lutkarstvo prvenstveno vidi izvedbenom umjetnošću za djecu, stoga je i fokus njihovog pisanja na predstavama za djecu i na dječjoj recepciji. „Deca primaju igru lutaka sa potpunim poverenjem, prihvataju je kao istinsku, jer još uvek nisu u stanju da razlikuju stvarnost od fikcije“,[17] piše Jurkowski. Slično razmišlja slovački redatelj, dramaturg i teatrolog Vladimir Predmersky koji kaže da se dijete u lutkarskoj predstavi „identificira s lutkom sasvim prirodno, bez zadrške“.[18] U toj identifikaciji ravnatelj lutkarskog kazališta Pinokio, Živomir Joković vidi zatvoren krug lutkarstva. „Lutka na sceni više nije mašta, ona postaje sagovornik, ličnost, biće sveta, dramska ličnost“.[19]

Za razliku od djece, odrasli gledatelj „u klasičnom (ili pravom) pozorištu lutaka uglavnom zna da su scenski likovi lutke koje neko vodi i da umesto njih govore skriveni animatori i glumci“.[20]

Različito shvaćanje scenske lutke i stupanj identificiranja s njom utječe na oblikovanje predstave. Njegujući poistovjećivanje i iluziju, redatelji su u predstavama za djecu dulje ostali

[16] Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine,* Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 31.

[17] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 114.

[18] Perić Kraljik, Mira, *Nemojmo od lutke praviti fetiš,* u: *Luka*, god. 14, br. 42 / 43, 2008., str. 21.

[19] Lazić, Radoslav, *Jubilej pozorišta lutaka Pinokio,* u: Lazić, Radoslav, *Umetnost lutkarstva*, Foto Futura i autor, Beograd, 2007., str. 78.

[20] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 189.

vezani uz tradicionalno lutkarsko kazalište sa skrivenim animatorom. S druge strane, oslobođeni potrebe za stvaranjem iluzije, u predstavama za odrasle puno su ranije odbacili paravan i pustili glumce da izađu na scenu te postanu lutkini suigrači.[21]

Nadalje, lutkarska i kazališna redateljica Dunja Tot-Šubajković piše da je „kazališni čin za dijete – igra, stoga je ono najaktivnija i najspontanija kazališna publika“,[22] dok odrasli, po njenom mišljenju, „maskom kritičkog i ironičnog osmijeha vješto (ili manje vješto) prikrivaju svoju nesigurnost i time sistematski i vrlo temeljito ugušuju vlastitu kreativnost“.[23] Ova razlika može se povezati s već spomenutom početnom podjelom izvora lutke u idolu i ritualu, odnosno u igrački. Na tom tragu, a shodno razmišljanjima Dunje Tot-Šubajković, pretka lutkarskog kazališta za odrasle može se pronaći u idolu, samim time teme i pristup izvedbi imaju u sebi elemente rituala, mitskog, duhovnog i filozofskog. S druge strane, predstave za djecu izviru iz igračke, odnosno igre. Praksa će ipak djelomice negirati ovu podjelu te će lutkarske predstave za odrasle vrlo često izvirati iz igre, pretvarati se u igru, igri se vraćati (primjerice neke Bourekove i predstave LEC MManipuli).

Dječju publiku s igrom i igračkom, a odraslu s ikonom i distanciranim promatranjem povezuje i Jurij Lotman, dijeleći gledatelje lutkarske predstave na „'odraslog', s jedne strane, i 'dečjeg', 'folklornog', 'arhaičnog' – s druge“. Odrasli se gledatelj „prema umetničkom tekstu odnosi kao primalac informacija: gleda, čita, sedi na svom mestu u pozorištu“, dok se dječji gledatelj, s druge strane, „odnosi prema tekstu kao učesnik u igri: viče, dira sve, ne gleda sliku već okreće, daje savete glumcima“, piše Lotman i zaključuje kako je u prvom slučaju u fokusu „dobijanje informacije, u drugom – obrađivanje informacije u toku igre“.[24] Razlika u stupnju interakcije, dakle, čini treću važnu razliku između dječje i odrasle publike, samim time i u pristupu predstavama za djecu, odnosno odrasle, no u hrvatskom lutkarskom kazalištu nije imala istaknutiju ulogu. Zato sljedeća razlika predstavlja najvažniji aspekt za ovo istraživanje.

---

[21] Ne „tek“ pripovjedači u predstavi epske strukture, što su glumci u predstavama za djecu najčešće bivali, već ravnopravni suigrači.

[22] Tot-Šubajković, Dunja, *Kazalište za djecu: što je to?,* u: *Prolog*, god. 9, br. 31, Zagreb, 1977., str. 13. Razmišljanje Tot-Šubajković na tragu je Johana Huizinge za kojega je „dijete posvećeno u tajnu igre“ i Adolphea Appije koji „ističe tajnu igre kao izvor dječje kreacije“. Prema: Lazić, Radoslav, *Umetnost lutkarstva*, Foto Futura i autor, Beograd, 2007. str. 17.

[23] Ibid., str. 13.

[24] Lotman, Jurij, *Lutke u sistemu kulture,* u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Autorsko izdanje, Beograd 2002., str. 108.

„Djeca shvaćaju predstavu na razini slike i fabule, a odrasli na razini vlastite spoznaje svijeta i kazališnog iskustva“,[25] ističe Edi Majaron, slovenski lutkarski redatelj i pedagog koji je bitno utjecao i na hrvatsko lutkarstvo. Slično razmišlja povjesničarka književnosti i nekadašnja članica lutkarske družine Fasade Lidija Dujić dok piše o dvama osnovnim, premda scenski fleksibilno shvaćenim modelima:

> Prvi je od njih okrenut likovnom aspektu kazališta lutaka – naziva se najčešće likovnim i(li) vizualnim teatrom – očekuje odraslog gledatelja, u pravilu izbjegava bilo kakav narativni predložak, teži apstraktnijoj i univerzalnijoj komunikativnosti. Drugi model odgovara raširenome mišljenju da kazalište uopće – dakle, i lutkarsko – počinje od teksta. Okrenuto dramskome tekstu ili dramatiziranome proznom predlošku, ovakvo lutkarsko kazalište izabire konkretnu dječju publiku (mlađe školske i predškolske dobi) za koju sastavlja lektirni repertoar, pretvarajući lutke u javne izvođačice propisanih tekstova iz dječje književnosti.[26]

Dujić, dakle, razliku između predstava za odrasle i djecu vidi u odnosu prema tekstu, smatrajući kako su predstave za odrasle sklonije utišavanju ili izostavljanju teksta, dok ga predstave za djecu u fokusu zadržavaju kao predložak i nositelja igre.

Na kraju, još od Otakara Zicha koji početkom 20. stoljeća novi tip kazališta lutaka, takozvanu „simboličnu lutkarsku scenu“, prvenstveno namjenjuje odraslim gledateljima,[27] pojavljuje se ideja povezivanja lutkarskih predstava za odrasle s još jednom važnom karakteristikom za ovu disertaciju – eksperimentom, odnosno istraživanjem.

Rezimiraju li se ove razlike u pristupu ciljanim publikama, lutkarsko kazalište za odrasle udaljuje se od scenske interakcije i igre (što će neke predstave negirati) te identifikacije i iluzije, zbog čega će se prije od lutkarskih predstava usmjerenih djeci osloboditi zadanosti tradicionalnoga lutkarskog izraza, te teži utišavanju i odbacivanju teksta ili njegovom izjednačavanju s drugim elementima izvedbe. Samim time lutkarsko kazalište za odrasle bliže je scenskoj apstrakciji i izvedbenoj slojevitosti od lutkarskog kazališta za djecu. Ono ide prema totalnom teatru te izrazu odterećenom vladavine riječi koja čini uteg scenskoj lutki. Stoga je lutkarstvo za odrasle naglašenije okrenuto istraživanju i pomicanju granica. Disertacija će pokazati da je veliki dio lutkarskih predstava za odrasle u Hrvatskoj, posebice predstave koje čine njegov ključni dio, oblikovan upravo s tom idejom te da su hrvatsko

[25] U: Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 90.
[26] Dujić, Lidija, *Lutka s tekstom oko vrata, dio prvi,* u: *Luka*, god. 13, br. 36 / 37, Zagreb, 2007., str. 13.
[27] Zih, Otakar [Zich, Otakar], *Psihologija pozorišta lutaka,* u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Autorsko izdanje, Beograd 2002., str. 38.

lutkarsko kazalište najviše obogatile u totalnom izrazu i na vizualnom planu. S time se slaže i Milan Čečuk koji u aspektu „predstava za omladinu i odrasle“ kaže da, „ako se ijedna kazališna vrsta našeg vremena približila autentičnu totalnom ili apsolutnom kazalištu, onda mu se sasvim pouzdano najviše približilo lutkarstvo“.[28]

1.4. Pristup analizi predstava

Pristupi interpretaciji lutkarske predstave naglasak uglavnom stavljaju na analizu predloška, pojedinih likova, redateljskih rukopisa ili specifičnosti hrvatskoga lutkarskog kazališta za odrasle poput utjecaja inozemnih autora na njegovu poetiku. Iako svaki od tih pristupa otkriva neke od aspekata, niti jedan ne obuhvaća glavninu lutkarskog kazališta za odrasle.

Uzme li se za glavni materijal analize predložak, lutkarsko kazalište za odrasle može se oblikovati kroz nekoliko tematskih krugova koji se razmatraju prema vremenskoj vertikali i horizontali. Hrvatska baština prvi put se pojavljuje na lutkarskim scenama još 1920-ih godina u predstavi *Skup* Teatra marioneta, prvom scenskom postavljanju Držića u suvremenom teatru, a kulminaciju doživljava krajem 1980-ih i početkom 1990-ih, posebice u Kazalištu lutaka Zadar. Shakespeare se prvi put pojavljuje 1955. godine u predstavi *Oluja* Gradskog kazališta lutaka Split, dok će od sredine 1980-ih godina biti prisutan kroz više predstava. Uzmu li se, dakle, kao ključ analize strani i domaći književni klasici, rad će obuhvatiti neka važna razdoblja i epizode u lutkarskom kazalištu za odrasle u Hrvatskoj, no zaobići će jednu od ključnih razvojnih faza na prijelazu iz 1960-ih u 1970-te, kao i Brezovčeve predstave nastale dijelom na autorskom tekstu, dijelom na kolažu suvremenih autora te projekte Krune Tarle koja je stvarala predstave bez literarnog predloška. Ujedno, u tom će se čitanju pažnja zadržati u najvećoj mjeri na tekstu, dok se u ovom radu, u skladu sa suvremenim teatrološkim pristupima, fokus premješta na analizu same izvedbe, njenih sastavnih elemenata i njihove suigre.

Kako Boris Senker u *Uvodu u suvremenu teatrologiju I.* pokazuje na trima primjerima (studije Manfreda Pfistera, Anne Ubersfeld i Patricea Pavisa), od 1970-ih do 1990-ih (a dobrim dijelom i do danas) „promjene žarišta zanimanja i načina analize posredno svjedoče i o promjenama u kazalištu i drugim izvedbenim umjetnostima s jedne strane te teatrologiji i

[28] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 31.

izvedbenim studijima s druge“.[29] Pfisteru je, po Senkeru, „u fokusu dramski tekst namijenjen izvedbi na kazališnoj pozornici, […] a unatoč tome, on analizira isključivo drame. […] Anne Ubersfeld ne analizira dramske tekstove, nego 'predstavu kao tekst'“, dok Pavis ima „dva temeljna kriterija suvremene znanosti: multikulturalnost i interdisciplinarnost. Dramski tekst on ne prezire, ali ne pita se više o 'vjernosti' izvedbe tekstu, nego o odnosu izgovorenog teksta, ako taj uopće postoji, s ostalim jednako važnim sastavnicama izvedbe“.[30] Na tragu Ubersfeld i Pavisa, ovaj rad ne stavlja tekst u fokus analize, već ga promatra kao jedan od elemenata cjeline.

Odmakom od teksta u fokus analize mogu doći pojedini likovi, budući da su poznati pučki likovi poput Pulcinelle, Puncha, Kasperla i Kašpáreka odigrali važnu ulogu u razvoju europskog lutkarstva. U Hrvatskoj bi njihovi pandani bili Petrica Kerempuh, Marinko i Jurić, no hrvatsko lutkarsko kazalište i lutkarsko kazalište za odrasle, za razliku od sredina s bogatijom tradicijom, nije uspjelo razviti prepoznatljivog junaka. Petrica se, istina, povremeno pojavljuje od prve predstave namijenjene i odraslima, *Petrica Kerempuh i spametni osel* (1920.) preko Hitrec-Bourekovih osuvremenjenih verzija do Bourekovog *Kerempuha i Smrti* (2015.), no nedovoljno da bi se stvorio prepoznatljiv korpus, dok su se Marinko i Jurić zadržali u svojim lokalnim sredinama (Marinko u splitskim lutkarskim predstavama, Jurić u riječkim) te se još rjeđe pojavljuju na sceni od Petrice. Samim time istraživanje s naglaskom na tom ključu bilo bi fragmentarno.

Budući da se ova disertacija usmjerava prema izvedbi, u fokusu bi se mogli naći redatelji, no tako oblikovan rad ne bi dovoljno istaknuo utjecaj samih kazališta i njihovih prepoznatljivih poetika na sliku lutkarstva u Hrvatskoj. Naime, do 1980-ih i 1990-ih, kad se i u lutkarstvu pojavljuje i otkad dominira takozvano redateljsko kazalište,[31] ravnatelji lutkarskih kazališta oblikovali su njihove repertoare, ali i izraze, posebice pozivanjem stranih redatelja u domaća kazališta. Gostujući redatelji otvaraju novu potencijalnu mogućnost čitanja domaćega lutkarskog kazališta za odrasle. Naime u razvoju bez kontinuiteta ono se često naslanjalo, posredno ili neposredno, na inozemne (uglavnom europske) redateljske uzore i rukopise. Tako je Teatar marioneta nastao pod posrednim utjecajem minhenskih kazališta Pape Schmida i Paula Branna, Družina mladih usmjerila se prema francuskom lutkarstvu i

[29] Senker, Boris, *Uvod u suvremenu teatrologiju I.*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 239.
[30] Ibid., str. 241.
[31] Danas, u vrijeme „inflacije“ lutkarskih redatelja, predstave svih hrvatskih lutkarskih kazališta izgledaju slično, budući da im predstave režiraju isti redatelji. Time gube prepoznatljivost i izvedbeni, odnosno poetski identitet. Više u: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 13.

Obrazcovu, dok je Berislav Brajković u Rijeci stvorio iluminiscentnu tehniku crnog kazališta nakon što ju je vidio na gostovanju češkog kazališta Jiřija Srneca. Ivan Balog je u Osijek doveo slovačke stručnjake predvođene Bohdanom Slavíkom koji će dvije godine biti na mjestu umjetničkog ravnatelja osječkog kazališta, Pero Mioč je u Zadar pozvao poljskoga lutkarskog stručnjaka Wiesława Hejnoa, dok su Branko Brezovec i Branko Matan hrvatsko lutkarsko kazalište obogatili izrazom i idejama Petera Schumanna i Roberta Wilsona. Tim autorima može se pridružiti i slovenski redatelj Edi Majaron koji je djelovao i na hrvatskoj sceni. Iako bi i ovakav pristup osvijetlio neke od vrlo važnih razvojnih točaka, ne bi dao pregled cjeline.

U potrazi za što cjelovitijim pregledom, u prvi je plan došao vizualni sloj predstave. Naime, analiza građe pokazala je da je najveći razvoj i doprinos lutkarsko kazalište za odrasle dalo upravo u pogledu vizualnih elemenata predstave. U lutkarskom kazalištu vizualni sloj znatno je važniji nego u glumačkom kazalištu, što se vidi već iz činjenice da je njegov ključni komunikacijski kanal artificijelni predmet – lutka, u tradicionalnom ili proširenom smislu riječi, kao jedinka ili Paljetkov total,[32] predmet, materijal, dio tijela ili svjetlo, u mirovanju ili pokretu. Svi ti oblici i odnosi u prvom redu komuniciraju s publikama osjetom vida.

Usmjeravanjem prema vizualnim aspektima u prvi plan analize predstave doći će izvedba kao osnova izvedbene umjetnosti. No, kako Erika Fisher-Lichte izvedbu određuje kao „tekst koji karakterizira osobitost da ga istodobno konstituira više subjekata“,[33] uz analizu vizualnih elemenata predstave u radu će se analizirati i ostali elementi karakteristični za pojedinu predstavu. Također, pod pojmom vizualnih elemenata u radu se podrazumijevaju svi elementi predstave koji gledatelju šalju informacije na vizualnom planu, od likovnih osobina poput izgleda lutke, predmeta, materijala, scene i kostima preko načina animacije te kretanja scenom do međusobnih odnosa. Svi ti elementi upisuju u izvedbenu cjelinu informacije kojima grade igru, radnju i metaforični sloj. Likovne karakteristike daju početne informacije likovima i kontekstu u kojemu su se našli, dok tipovi animacije daju lutkama karakteristično kretanje, specifične mogućnosti i stupanj (ne)ovisnosti o animatoru. Scenski pokret označava stupanj dinamike igre, karakterno oblikuje likove i odnose među njima te oživljava scenografiju i

[32] „U pojam scenskog bića, ako ga izjednačimo s lutkom, uključuju se i animator i lutka, ne samo lutka u užem smislu, nego sve što lutki pomaže da bude 'lutka', a to je scena, scenografija, glazba, takozvani rekviziti, svjetlo i ostala pomoćna sredstva. Redatelj je u tom slučaju nadzirač i usmjerivač procesa s kreativnim predumišljajem. Lutka znači upravo sve to zajedno, uključujući i čovjeka kao ravnopravan, ali nikako ne nadređeni dio“. Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 43-44.

[33] Fisher-Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015., str. 379.

kostime, čime upisuje u njih karakteristike lutaka i likova. Kad se toj scenskoj dinamici neživih predmeta priključi živi glumac, odnosi se uslojavaju, a metafora i metonimija pojačavaju te na vizualnom planu stvaraju gustu mrežu informacija koje jasnoćom i mogućnostima često postaju primarni izvori informacija u lutkarskim predstavama.

1.5. Vizualni aspekti lutkarske predstave

Erika Fisher-Lichte u svojoj *Semiotici kazališta* razlikuje „tri vrste transformacije literarnog teksta drame u kazališni tekst izvedbe: Intralingvalni prijevod […], interlingvalni prijevod ili prijevod u pravom smislu […] i intersemiotički prijevod ili transformacija“.[34] Za (suvremeno) lutkarsko kazalište i ovo istraživanje najvažniji je treći prijevod u kojemu se „iz jednoga znakovnog sustava prevodi u neki drugi tip znakovnog sustava: riječi se prevode u geste, slova u svjetlosne signale, rečenice u matematičke formule“.[35]

Fisher-Lichte dalje kaže da „u kazalištu svaki objekt može značiti bilo koji drugi objekt, pa se u njegovoj funkciji kazališnog znaka može zamijeniti bilo kojim drugim znakom“.[36] Ta polifunkcionalnost[37] i njeno korištenje, odnosno prevođenje riječi u druge tipove znakova, čini samu srž (suvremenoga) lutkarskog jezika koji od početka u fokus umjesto riječi stavlja lutku i pokret. Tako Peter Schumann 1960-ih i 1970-ih godina iznosi stav kako je „lutkarsko kazalište više […] kazalište akcije, nego kazalište dijaloga“,[38] dok Luko Paljetak nekoliko godina kasnije ističe kako je „vidni kanal najbitniji za lutkarsku komunikaciju i svaka emocija ne samo da se izgovara kao u glumačkom kazalištu, ona se mora i vidjeti“.[39]

Takav pristup lutkarskom mediju posredno dovodi do deliterarizacije izvedbenog čina, pod čime se ne misli na izbacivanje riječi iz predstave, već na njeno izjednačavanje s drugim elementima izvedbe, odnosno drugim tipovima znakovnog sustava, što suvremeno lutkarsko

---

[34] Ibid., str. 382.

[35] Ibid. Prema shvaćanju Patricea Pavisa „proces razumijevanja tih znakova u kazalištu je kružan. Primajući složenu poruku s pozornice, gledatelj počinje stvarati privremene kodove, koji mu omogućuju da raznim ikonama pripiše stalna značenja. S pomoću ulančavanja konotacija, tako stvoreni znakovi se na razini koda mogu pretvoriti u označitelje sve novih i novih znakova. Taj proces pak donekle naziru drugi, prvenstveno indeksni znakovi, koji ponovno upozoravaju na poruku te tako upotpunjuju ciklus poruka-kod što se neprekidno odvija“. U: Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3: povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997, str. 232.

[36] Fisher-Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015., str. 190.

[37] „Kazališni znak može zamijeniti druge kazališne znakove zahvaljujući tome što može preuzimati različite znakovne funkcije: stolac recimo, osim što ćemo ga uporabiti u značenju stolca, možemo uporabiti i u značenju brda“. Fisher-Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015., str. 190.

[38] Schumann, Peter, *O kruhu i lutki*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 75.

[39] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 34.

kazalište upućuje na postdramsko kazalište. U njemu, naime, tekst, kako piše Lehmann, „podliježe jednakim zakonima i presudama kao i virtualni, auditivni, gestički, arhitektonski i drugi znakovi“.[40]

Iako je u fokusu ovog istraživanja lutkarsko, a ne postdramsko kazalište, činjenica je da postdramsko kazalište i suvremeno lutkarsko kazalište (koje obuhvaća najveći dio ovog rada) teže istom – kazališnom izrazu u kojem na mjesto teksta dolaze drugi tipovi znakovnog sustava. Također dijele zajedničku potrebu za stalnim mijenama i razvojem medija kojim se bave i koji su se u tek nekoliko desetljeća više puta iz korijena promijenili. Te poveznice pokazat će se vrlo korisnima u analizi predstava, prije čega je potrebno definirati elemente analize.

Patrice Pavis u *Pojmovniku teatra* razlikuje dvije temeljne sastavnice kazališne predstave – vizualnu, koju čine glumačka igra, ikoničnost pozornice, scenografija i scenske slike te tekstualnu koju čine dramski i tekstualni jezik, simbolizacija i sustav arbitrarnih znakova.[41] U vizualnu Pavis smješta „načelo simultanosti, likove i boje u prostoru, prostornu bliskost, moguću dugotrajnost slike, izravnu komunikaciju pokazivanjem, lakoću razlikovanja vizualnih indeksa, mogućnost opisivanja predmeta, referenta koji simulira pozornica, mogućnost vezanja tekstualnih označenih za vizualno, neposredne upute o situaciji iskazivanja te otežano verbaliziranje vizualnog znaka“.[42]

Pavisovoj podjeli može se pridružiti ona Tadeusza Kowzana koji u dramskom kazališnom djelu prepoznaje sljedeće znakove: „reč, intonacija, mimika, gest, glumčev scenski pokret, karakterizacija, frizura, kostim, rekvizit, dekor, rasveta i muzika“.[43] Kowzanovu podjelu Jurkowski prilagođuje lutkarskom kazalištu te zamjenjuje mimiku i karakterizaciju likovnim izrazom i fakturom lutke, a gestu i scenski pokret glumca – scenskim pokretom i gestom lutke.[44]

Pavisove, Kowzanove i Jurkowskove karakteristike su u ovoj disertaciji nadopunjene, zamijenjene, precizirane i prilagođene, odnosno razdijeljene, na sljedeće vizualne elemente: vrstu, materijal, boju i građu lutke, način scenskog mirovanja i kretanja, lutku kao pojedini lik

[40] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 16.

[41] Prema: Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004., str. 402.

[42] Ibid.

[43] Prema: Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 203.

[44] Ibid.

i lutku u totalu, značenjski, metaforični i metonimijski sloj upisan u lutku, odnos različitih tipova lutke na sceni, predmet kao lik te materijal kao pokretačku snagu igre, statičnu ili dinamičnu scenografiju, odnos lutke i animatora u otvorenoj animaciji i odnos lutke i glumca kao suigrača.

Svi ti elementi u sebi sadrže vizualne informacije kojima komuniciraju s gledateljima. Različiti tipovi lutaka već svojom pojavom na sceni šalju različite poruke gledatelju, od direktnih do metafora. Marioneta je tradicionalno vezana uz manipulaciju i nemogućnost lika da vlada sam sobom, marioneta sa škarama u rukama predstavlja lik koji se želi osloboditi, no čija sloboda označava i njegov kraj, sjene su vezane uz smrt, a ginjoli su „krvavi ispod kože“.[45] Korištenje neobrađenog materijala u oblikovanju lutke ruši scensku iluziju, tehnološke osobine određuju kretnje lutke, upisujući u nju početni karakter (ukočenosti, lakoće…), građa lutke određuje njen tip, karakter i scenske mogućnosti, dok boja značenjski progovara posebice u kazalištu materijala. Mirovanje označava scensku smrt lutke, pokret je trenutak u kojemu neživo tijelo živi, a oživljena scenografija postaje totalna lutka. Spoj različitih vrsta lutaka susret je i sudar različitih metafora i poruka, dok izlaskom glumca iz sjene započinje proces pretvaranja lutke od subjekta u objekt, čime se otvara niz novih mogućnosti upisivanja značenja u lutku. Glumac ne ostaje subjekt, već postaje ravnopravni dio scenske igre, lutkin partner, ponekad prostor igre. Slijedi potpuna dehumanizacija i deziluzija lutke zamjenom s uporabnim predmetom, scensko oživljavanje materijala, svjetla i boje. Svi ti elementi upisivani su u lutkarske predstave koje su predmet ovog istraživanja te ih jasnim ili suptilnim vizualnim informacijama odterećuju od viška riječi i teksta. Time ujedno omogućuju redateljima i izvođačima slojevito upisivanje značenja, igranje (s) medijem te istraživanje, razvijanje i širenje njegovih mogućnosti kao i stvaranje slojevite komunikacije s publikama. A „prevaga tih sredstava u predstavi“, kako piše Henryk Jurkowski, „u krajnjem rezultatu određuje to pozorište [lutkarsko, opaska I. T.] kao vizualno pozorište“.[46] No razvoj lutkarskog kazališta kao (i) vizualnog kazališta bio je složen.

[45] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 13.

[46] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 197.

1.6. Razvoj vizualnih aspekata lutkarskog kazališta

U 17. stoljeću na lutkarskim se pozornicama pojavilo „dramsko lutkarsko kazalište“ s lutkama kao samostalnim scenskim likovima,[47] no lutkari su i ranije oponašali glumačko, a pokatkad i glazbeno kazalište. Primjerice lutkarska opera, kao prvi lutkarski žanr priznat na dvorovima, nastala je kao umanjena verzija opere sa živim glumcima i pjevačima, dok je sajamsko kazalište u Francuskoj zabranjivane glumce nadomještalo lutkama.[48] Sve to vrijeme „lutke su ostajale figurativna predstava čoveka“,[49] piše Jurkowski i dodaje kako je do narušavanja te tradicije došlo „početkom dvadesetog veka. S jedne strane, to se zasnivalo na tendenciji da se pokaže sastav materijala ili tragovi obrade […], sa druge, pod uticajem tendencije modernističke likovnosti i njenih antirealističkih ambicija koje vode u pravcu apstrakcije“.[50] Rezultat obiju tendencija bilo je udaljavanje od čovjekolikih lutaka prema njihovoj artificijelnoj prirodi.

Razdvajanje lutaka od čovjeka među prvima je u teoriji uočio češki skladatelj i estetičar Otakar Zich (1879. – 1934.) koji je u tekstu *Psihologija pozorišta lutaka* (1923.) prvi progovorio o vizualnim potencijalima lutke. Na početku teksta Zich je podcrtao dva načina percepcije lutaka: kao neživih lutaka i živih ljudi. U toj opreci ponudio je dva načina i dvije mogućnosti. U prvom pristupu lutke možemo poimati kao lutke, to jest staviti naglasak na njihov neživi materijal. „One su za nas nešto stvarno, i tako ih stvarno i prihvatamo. Samo što onda, naravno ne možemo njihov /lutaka/ govor i pokrete, ukratko 'životne iskaze' njihove, shvatati ozbiljno, za nas su komični, groteskni“. Druga je mogućnost shvaćanje lutaka kao živih bića „i to time, što ćemo naglasak staviti na njihove životne iskaze /kretanje i govor/ i što ćemo te životne iskaze shvatati ozbiljno. Svest o stvarnoj neživotnosti lutaka se tada povlači u pozadinu, i manifestuje se samo kao osećaj nečeg neobjašnjivog, svojevrsne misterije, koja izaziva naše čuđenje. Lutke u tom slučaju deluju na nas tajanstveno“.[51]

Za dva načina percepcije lutaka Zich nudi dvije stilizacije kazališne lutke. U prvom je slučaju lutka „likovna karikatura u kojoj se radi o karakterističnim crtama određenih ljudskih

---

[47] Ibid., str. 295.

[48] Više o lutkarskoj operi i Sajamskom kazalištu u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 104 – 129.

[49] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 172.

[50] Ibid.

[51] Zih, Otakar [Zich, Otakar], *Psihologija pozorišta lutaka*, u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Autorsko izdanje, Beograd 2002., str. 33.

tipova, dakle ne o karikaturi individualnoj, već tipskoj“,[52] dok je u drugom poimana kao „nekakvo tajanstveno, gotovo natprirodno biće“.[53] Samim time „likovna stilizacija lutaka mora da prati ovu tendenciju dematerijalizacije lutke, a postići će to antirealističkim sredstvima“.[54] Zich se, dakle, riječima Jurkowskog, „rukovodio uverenjem da je osnovni element lutkarskog pozorišta likovnost“[55], što je u skladu s razmišljanjima koja su se pojavila u moderni i doživjela kulminaciju u avangardi te koja su izvršila veliki utjecaj na lutkarsku umjentost.

Najveći utjecaj izvršio je Edward Gordon Craig (1872. – 1966.) člankom *Glumac i nadmarioneta* (1908.) u kojemu je glumca odlučio zamijeniti naslovnom nadmarionetom. Iako ideja nije bila prvi put iskazana, već se nadovezala na razmišljanja koja su se pojavila s prosvjetiteljstvom, te koja su, između ostalih, izrekli slavni engleski lutkar Samuel Foote, kasnije Heinrich von Kleist i Ludwick Tieck,[56] izazvala je burne reakcije, čemu je sasvim sigurno pridonijela čvrstoća izrečenog stava. Dok je Foote ideju iznio u komediji, Kleist je omotao divljenjem, a Tieck metaforom, Craig je odlučno, bez bijega u fikciju napisao: „Glumac mora otići, a na njegovo mjesto doći će beživotna figura – koju možemo zvati Nadmarionetom (Uber-marionette), dok si ne priskrbi bolje ime“.[57] Iako povjesničari različito tumače Craigov „istup“ i pojam nadmarionete, a i sam je autor 1921. godine redefinirao pojam i napisao da je nadmarioneta „glumac plus vatra minus egoizam; vatra bogova i demona bez dima i smrtnog isparavanja”,[58] originalna je ideja od svog nastanka do danas izvršila veliki utjecaj na kazališne, posebice lutkarske umjetnike.

Uz Craiga, brojni su drugi umjetnici početkom 20. stoljeća pokazali interes za lutke kao alternativu glumcima. Najbrojniji su bili avangardni likovni umjetnici kod kojih se probudio interes za scenskim oživljavanjem likovnih svjetova koje su stvarali. Oskar Kokoschka (1886. – 1980.) je u igrokazu za automate *Sfinga i strašilo* (1907.) navodno prvi na europsku

---

[52] Ibid.

[53] Ibid.

[54] Ibid., str. 38

[55] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 113.

[56] Ideja o superiornosti lutke nad glumcem može se pratiti od 18. stoljeća i Samuela Footea preko Heinricha von Kleista i niza romantičarskih autora do Craiga, koji je imao najjači odjek. Razlozi tomu leže i u trenutku u kojemu je to izrekao, ali i u jasnoći izrečenog te samom autoru, velikom inovatoru izvedbenih umjetnosti.

[57] Craig, Edward Gordon, *O umjetnosti kazališta*, Prolog, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, 1980., str. 66.

[58] Povjesničari glumačkog kazališta u nadmarioneti vide metaforu, dok povjesničari lutkarskoga kazališta vide oblik lutke, čemu idu u prilog i zabilježeni, no ne i realizirani Craigovi pokušaji da stvori nadmarionetu. Više u: Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Svet Edvarda Gordona Krega: prilog istoriji ideje*, Otvoreni univerzitet, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica – Beograd, 2008.

lutkarsku scenu postavio javanske lutke wayang golek kao prethodnicu javanke,[59] Pablo Picasso (1881. – 1973.) je oblikovao kostime „nalik na lutku“ za predstavu *Parada* (1917.), a posebno važan prilog dehumanizaciji lutke i isticanju njene materijalnosti dali su Aleksandra Ekster (1882. – 1949.), Paul Klee (1879. – 1940.) i Sophie Tauber (1889. 1943.) koja je s partnerom Ottom Morachom (1887. – 1973.) u ciriškom kazalištu izrađivala „dadaističke i kubističke lutke, sledeći infantilne oblike, služeći se slobodno čistim, šarenim, bojama, koje otkrivaju tragove upotrebljenih alata“.[60]

Futuristi Enrico Prampolini (1894. – 1956.) i Fortunato Depero (1892. – 1960.) u drugom su desetljeću 20. stoljeća u Teatru dei Picolli Vittoria Podrecce stvarali lutke „oslanjajući [se] na geometriju i mehaničke modele“,[61] čime su zacrtali put prema apstraktnom kazalištu, a praktični su rad popratili teorijskim razmatranjima. Prampolini u članku *Scenografia e coreografia futurista* (1915.) „zahtijeva apstraktnu pozornicu, okrenutu spram emocionalnih doživljaja gledatelja, spram osjećaja koje će izazivati boja i prostor više nego pjesničke riječi i glumačke geste“,[62] dok Depero, koji je u slavnom Podreccinom Kazalištu malenih napravio jednu od najvažnijih predstava futurizma *Balli plastici* (1918.), u tekstu *Il teatro plastico* (1919.) govori o „električnim i mehaničkim čarobnim predstavama u kojima će se živi i neživi oblici nadmetati i stapati te preobražavati u neku vrstu svemirskoga mehaničkog plesa“.[63]

Uz ovu „rušilačku“ avangardu, koju Michael Kirby naziva i „antagonističkom“ s izvorima u Jarryjevu *Kralju Ubuu* (izvorno pisanom za ginjolsko kazalište), isti autor prepoznaje i „hermetički“ model avangarde s počecima u simbolizmu čija je estetika „demonstrirala okretanje prema unutrašnjosti, odvraćanje od građanskog svijeta i njegovih normi prema osnovnijem, privatnijem i neobičnijem svijetu.“[64] I taj model avangarde izvršio je velik utjecaj na lutkarstvo s početka 20. stoljeća i to prvenstveno kroz lutkarske komade Mauricea Maeterlincka (1862. – 1949.), posebice *Tintagilesovu smrt*, koju su na repertoaru, između

[59] Više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 48.

[60] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 17.

[61] Ibid.

[62] Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3: povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997, str. 12.

[63] Depero, Fortunato, *Il teatro plastico*, u: Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3: povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997., str. 13. Deperov tekst je objavljen 1970. u Lugliu.

[64] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 72.

ostalih, imali Vsevolod Mejerholjd (plošne lutke) i utjecajni njemački lutkar Paul Brann preko kojega je 1920-ih stigla na repertoare većine srednjoeuropskih lutkarskih kazališta, pa tako i zagrebačkog Teatra marioneta. Maeterlinck je utjecao i na Roberta Wilsona[65] koji će u hrvatsko lutkarstvo stići posredno kroz predstavu *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* (1977.).

Razmišljanje o oslobađanju scene i lutke od vladavine glumca bilo je izraženo i kod umjetnika Bauhausa među kojima je lutkarski izraz zauzimao posebno mjesto. Walter Gropius (1883. – 1969.) piše kako bi se „novi pozornički prostor morao temeljiti na duhu gradbe (Bau-Geist) te bi trebao objedinjavati kretanje, živa i mehanička tijela, oblik, svjetlo, boju, govorne i glazbene zvukove“,[66] čime stvara idejni temelj za totalni izraz koji će, između ostalih, Luko Paljetak 1970-ih i 1980-ih pretočiti u svoju ideju totalne lutke. S druge strane, László Moholy-Nagy (1895. – 1946.) u svojim razmišljanjima o kazalištu budućnosti piše o vizualnom teatru kako će ga kasnije shvaćati i stvarati Kruna Tarle. Njegovim riječima, „u tom kazalištu budućnosti čovjek mora biti prisutan 'posve ravnopravno s ostalim tvorbenim sredstvima' te ne smije biti zaokupljen osobnim skrbima već djelatnostima zajedničkim svim ljudima“.[67]

I Oscar Schlemmer (1888. – 1943.) svojim je idejama preskočio nekoliko razvojnih koraka, posebice u pristupu kostimu, kojemu je u *Trijadnom baletu* (1922.) dodijelio glavnu ulogu. Njegovom je krutošću određivao i usmjeravao pokrete plesača i time ga dramaturški osamostalio i pretvorio u „lutku“, dok je plesača sveo na ulogu animatora kostima, čime je anticipirao kazalište materijala. Također, u vrijeme dok je Paul Brann težio za scenskim skladom te živog glumca zamijenio neživom lutkom, čime je definirao homogeno lutkarsko kazalište, Schlemmer je ključnom vidio njegovu opoziciju, „napetost između čovjeka, živog organizma, i nežive okoline na pozornici“[68] i time je najavio heterogeni lutkarski izraz koji će rasti i razvijati se upravo na sukobu živog glumca i mrtve lutke.

Veliki utjecaj na lutkarsko i mehaničko kazalište, ali i kasnije kazalište objekta, izvršio je i Bauhausov učenik Kurt Schmidt (1901. – 1991.) koji je kazališnu igru u svom *Mehaničkom*

---

[65] Više u: Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 75.

[66] Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3: povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997, str. 27

[67] Ibid., str. 28.

[68] Ibid.

baletu (1923.) zamislio kao „kretanje figura u prostoru pri čemu je njihovu tjelesnost eliminirao i sveo na pomicanje raznobojnih ploha po pozornici“.[69]

Najdalje u razmišljanju otišao je Vladimir Sokolov (1889. – 1962.) za kojega lutkarsko kazalište „mora doseći vlastiti, neovisni, umjetnički vrhunac koji proizlazi iz unutarnje prirode same lutke“. Sokolov vidi dva načina za to. „Prvi je način istinskog pretjerivanja, što znači da se lutkama ne postavljaju nikakva ograničenja u izgledu, u pokretu, u igranju, kao ni u prostoru koji pokrivaju,“ dok drugi vidi u takozvanom „pristupu stvarnog pokreta. U njemu je lutka oslobođena bilo kakve sličnosti s ljudskim likom. Slobodna je od svakog pojma 'predmetnosti'.“ U tom je načinu kao osnovno načelo stavio glazbeni ritam i nazvao ga „kazalištem glazbene dinamike“.[70]

Revolucionarnim razmišljanjem, a ponekad i realizacijom, avangardisti, bauhausovci i pojedinci poput Sokolova omogućili su lutki i lutkarstvu po prvi put stvaranje vlastitog jezika, stvorivši temelj za veliki uzlet lutkarstva u drugoj polovici 20. stoljeća. Prvi su u svojim predstavama glavne uloge dodijelili predmetima (još uvijek kao likovima, ne i izvođačima), osamostalili dijelove scenografije i kostime i time stvorili temelj za kazalište materijala, kao i uočili izvedbene mogućnosti heterogenosti, čime su najavili izlazak glumca na scenu i njegovu suigru s lutkom, predmetom i materijalom, scenom i kostimom.

Ipak njihove su ideje na izvedbenom planu morale „ustuknuti pred svakodnevnim navikama publike, koja je u pozorištu tražila relacije prema stvarnosti i zato bila pripremljena – kako se može suditi – za tradicionalističku figurativnu predstavu“,[71] piše Henryk Jurkowski i nastavlja: „kratki flert pozorišta lutaka sa dadaistima i futuristima nije u većoj meri mogao uticati na umetničku svest lutkara jer su se oni tek borili za priznanje u umetničkim krugovima i za sada su to činili, sa malim izuzecima, na stazama 'klasičnog' pozorišta“.[72]

Lutkarskim scenama u prvoj je polovici 20. stoljeća, dakle, još uvijek vladala humanizirana lutka. Vittorio Podrecca (1883. – 1959.), koji je 1910-ih godina otvorio vrata svog kazališta futuristima, ubrzo se okrenuo humaniziranim marionetama u varijeteu, žanru proslavljenom u 19. stoljeću s kojim je njegov Teatar dei Piccoli 1930-ih godina osvajao

[69] Magaš Bilandžić, Lovorka, *Kazalište na Bauhausu: platforma za teorijsko i praktično promišljanje izvedbenih umjetnosti*, u: *Bauhaus - umrežavanje ideja i prakse*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagreb, 2015., str. 86.

[70] U: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 34.

[71] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 172.

[72] Ibid., str. 271.

publike Europe i Amerika, da bi 1950-ih postali prvo zapadno kazalište koje je gostovalo u Sovjetskom Savezu. U njemu je u isto vrijeme Sergej Obrazcov (1901. – 1992.) radio prve korake u oblikovanju jednog od najvažnijih i najutjecajnijih kazališta na svijetu, Državnog centralnog kazališta lutaka u Moskvi u kojemu će oblikovati ne samo poetiku sovjetskog, već i istočnoeuropskog lutkarstva naslonjenu na tekstualni predložak te scenski i sadržajni realizam.[73]

Bez obzira na razvojni korak unatrag, svijest o *lutkovitosti* lutke i njenim potencijalima u to je vrijeme počela mijenjati lutkarsko kazalište. Istina, ne tako drastično kako su to zamislili avangardni umjetnici, već polako, no odlučno, i to u kazalištima koja su, što je vrlo važno, predstavljala autoritete i kod lutkara i kod publika. Nešto prije Obrazcova spomenuti je Paul Brann (1873. – 1955.) u svom Marionetskom kazalištu minhenskih umjetnika, gradio homogeni lutkarski izraz oblikovan oko dehumanizirane lutke koja postaje izvor i centar izvedbe. Njegovo kazalište u je prvoj polovici 20. stoljeća izvršilo velik utjecaj na brojna njemačka lutkarska kazališta i kazališta srednje Europe, kao i na pionire slovenskog i hrvatskog lutkarstva.

Dok se lutkarska homogenost tek počela upisivati u europsko lutkarstvo, veliki je mađarski lutkar Geza Blattner (1893. – 1967.) u Parizu s grupom mađarskih i francuskih umjetnika počeo stvarati novo, tada još usamljeno lutkarsko razmišljanje u čijem izvoru nije lutka, već ideja kojoj su trebala nova izražajna sredstva i gdje lutka „dolazi kao posljedica, samim time prilagođava se potrebama“.[74] Blattner je lutke smatrao sredstvom, „koje u njegovoj predstavi mora poslužiti ostvarenju njegovog umjetničkog cilja“. Samim time, „tematika predstave određuje koje će izražajno sredstvo odabrati kazališni umjetnik“.[75] Takvo razmišljanje vodilo ga je u potragu za novim tipovima i oblicima lutaka i konačno „do heterogenog lutkarskog kazališta, odnosno kazališta u kojemu na sceni supostoje različiti tipovi lutaka, počevši komunicirati i svojim animacijskim i metaforičnim osobinama“.[76]

Nakon Drugoga svjetskog rata, „sa znatnim zakašnjenjem u odnosu na druge umetničke discipline“,[77] uslijedila je eksplozija razvoja lutkarskog kazališta. Pedesetih godina ono je, riječima Jurkowskog, „usvojilo sve modernističke ideje, a prije svega modernističko uverenje

[73] Više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 239.
[74] Ibid., str. 115.
[75] Ibid.
[76] Ibid.
[77] Jurkovski, Henrik, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 13.

o 'veštačkoj' umetnosti i dominantnoj ulozi stvaralačkog subjekta. […] Lutka je počelo tretirati na drugi način, kao materijalnog glumca, smeštajući ga između stvari i predmeta. Animatora lutaka uvrstilo je u tekst predstave, prihvatilo se analize scenskog lika, idući ka atomizaciji (disocijaciji) njegove slike".[78]

Tih 1950-ih godina mladi su umjetnici izvukli gumca-animatora iz sjene i pridružili ga lutki na sceni. Ta otvorena animacija označila je revolucionarni pomak koji je podijelio europske lutkare i teoretičare, no koji je bio tek prvi korak u promjeni i evoluciji odnosa između lutke i njenog animatora. Od skrivenog demijurga glumac je, stupanjem na scenu, ubrzo zavladao njome[79] i postao lutkin animator, suigrač, ali i prostor igre i dio scenografije. Sve to omogućilo je lutkarstvu daljnje poetske i izvedbene razvoje. Lutka je prestala biti subjekt, samim time ostali elementi predstave više nisu bili u njenoj funkciji, već su se osamostalili i počeli koristiti lutku kao suigračicu ili suparnicu, ali i kao dio sebe. Postala je objekt, ponekad znak,[80] a znak može biti sve, no u isto vrijeme gubi primat. Pomak fokusa s lutke, a potom i njena zamjena predmetima nagnali su mnoge lutkare i povjesničare lutkarstva da odrednicu lutkarskog kazališta zamijene drugim pojmovima. Marek Waszkiel alternativu pronalazi u pojmu „kazalište animacije" u kojemu se, po njegovim riječima, „otkriva (demistificira) umijeće oživljavanja, dakle bit lutkarstva, otkriva se kazališni zahvat (način, geg, postupak, potez 'štos'). Dojam se tu ne gradi preko atmosfere, ne likovnom ljepotom predstave, nego pokretljivošću, ritmom i akcijom. Nije to kazalište lutke i lutkara, nego glumca, lutke i predmeta, glumca koji se služi lutkom i predmetom".[81]

Fokus se, dakle, pomiče s mrtvog predmeta na pokret, odnosno na odnos između mrtvog predmeta i njegovog demijurga. U vlastitoj redefiniciji lutkarstva 1978. godine Jurkowski pomiče fokus s lutke na pulsiranje odnosa između lutke i fizičkog izvora energije te

---

[78] Ibid., str. 269.

[79] „U konačnom ishodu u predstavama je u prvi plan izašao glumac, demijurg-animator maski, lutaka, predmeta i bilo kog drugog oblika materije. Klasično lutkarsko pozorište, to jest ono u kome je lutka kao scenski lik dominirala na celokupnom scenskom prostoru, u načelu je prestalo da postoji". Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 298.

[80] Švicarski lutkar Fred Schneckenburger (1902. – 1966.) prvi je „uspešno koristio modernističke likovne inspiracije s početka veka. […] Njegove lutke bile su likovni znak, simbol. I kao takve, otvarale su put prema svremenom lutkarstvu". Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 66.

[81] Waszkiel, Marek, *Promaknuće lutke,* u: *U labirintu suvremenog lutkarstva*, Šibensko kazalište – Međunarodni dječji festival, Šibenik, 2007., str. 15.

zaključuje kako se „pokazalo da je sistem zavisnosti između lutke i njenih pokretačkih sila trajniji od komponenata tog sistema“.[82]

U trenutku kad je lutka prestala biti u fokusu te kad ju je zamijenio predmet, a potom i materijal, elementi predstave su se *oslobodili* i počeli stvarati vlastite dramaturške niti, čime su usitnili homogenost cjeline te su suvremeni lutkarski čin dalje bogatili videozapisima, snimali i uživo prenosili, a kroz tu su intermedijalnost išli prema totalnom kazališnom izrazu.[83]

Sve ove faze u kojima se odnos prema lutki i animaciji korjenito mijenjao, lutkarsko je kazalište prošlo u tek nekoliko desetljeća, u kojima se razvijalo i mijenjalo pa ponovo vraćalo postojećim izrazima „kao po nekakvoj spirali“,[84] kako je primijetio Jurkowski. „To znači da se posle odbacivanja nekih formi ili izvesnih tema, kao već potrošenih, njima vraća posle izvesnog vremena, ali na drugom nivou odnosa, čak i ako se taj povratak događa na nesvestan način“.[85] Unutar spirale raslo je i hrvatsko lutkarsko kazalište, a ponešto nepravilnije i lutkarsko kazalište za odrasle, razvijajući se na tragu europskoga lutkarskog kazališta, iz kojega je učilo i crpilo, no bez kontinuiteta, odnosno kroz skokovitost.

Kako bi se najbolje podcrtao taj razvoj, u fokusu ovog rada bit će predstave koje su pomicale izvedbene granice spirale i to prvenstveno u vizualnom sloju izvedbe. Zbog ubrzanosti kojom su to činile, a na mjestima i preskakanja razvojnih faza (što čini jednu od hrvatskih posebnosti u odnosu na razvoj europskog kazališta lutaka), alati za analizu predstava nastajat će i *graditi* se iz vlastitog materijala, odnosno samih predstava, što će dovesti do uzajamnog rasta – u predstavama će se apostrofirati ključni vizualni elementi te će se njihovom punktacijom stvoriti povijesni razvoj vizualnih aspekata u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle. U isto vrijeme njihova će analiza te *suočavanje* s ostalim elementima izvedbe smjestiti predstave u razvojne faze hrvatskog lutkarskog kazališta za odrasle, ali i kontekstualizirati ih unutar europskog lutkarskog kazališta.

---

[82] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 127.

[83] Jurkowski o tome piše: „Vreme orijentisanja na 'lutkarsku specifičnost', kako se čini, nepovratno je prošlo. Takođe, drukčije se počeo shvatati pojam autonomnosti pozorišne umjetnosti. Prvi znak toga bila je pojava pozorišta različitih sredstava izražavanja. Nije se, dakle, radilo o autonomnosti lutke u opoziciji prema 'književnom' pozorištu lutaka, nego o autonomnosti svih neknjiževnih sredstava izražavanja. Neknjiževnih znači vizuelnih – likovnih. Ograničavajući ulogu literature, pozorište lutaka znatno se približavalo likovnom pozorištu, koje se razvijalo na inicijativu likovnih umetnika, na granici glumačkog pozorišta i likovne umetnosti“. Ibid., str. 191.

[84] Ibid., str 124.

[85] Ibid.

1.7. Povijesni pregled europskog lutkarstva za odrasle

Lutkarstvo za odrasle u europskom se lutkarstvu razvijalo i *gradilo* kroz ranije spomenute faze unutar lutkarskog kazališta i njegovih posebnosti, a često preuzimalo i predvodničku ulogu. Krajem 19. i početkom 20. stoljeća lutkarske su predstave za odrasle postale važan dio repertoara umjetničkih kabareta, gdje su među prvima napravile odmak od scenskog realizma i naturalizma, te su u većem dijelu Europe zadržale uglavnom sličan razvoj do kraja Drugoga svjetskog rata. U Italiji, Francuskoj, Švicarskoj i Rusiji prošle su fazu avangardnih sukobljavanja s tradicijom, da bi se potom gradile kroz lutkarsku homogenost koja je bila posebno jaka u njemačkom i češkom lutkarstvu.

Nakon Drugoga svjetskog rata na razvoj lutkarskog kazališta u Europi presudno su utjecale političke prilike, odnosno podjela na Istočni i Zapadni blok.[86] U zemljama Istočnog bloka osnivana su gradska i državna kazališta uz stalni ansambl, kućne redatelje, scenografe, kostimografe i lutkarske tehnologe, ali i s politički kontroliranim repertoarom. Lutkarstvo je u njima usmjeravano prema dječjoj publici te je u prvim godinama nakon Drugoga svjetskog rata potican scenski realizam po uzoru na Državno centralno lutkarsko kazalište u Moskvi. Sredinom 1950-ih godina rumunjski i poljski lutkari prvi su krenuli s modernizacijom lutkarskog izraza kroz rušenje scenske iluzije i izvlačenje glumaca ispred paravana, što je bio temelj za stvaranje heterogenoga lutkarskog izraza. Sljedeći korak bit će 1980-ih kad će lutke zamijeniti predmeti i materijal.

Lutkari u zemljama Zapadnog bloka imali su izvedbenu slobodu, no ne i financijsku sigurnost, što ih je usmjerilo prema solo nastupima ili udruživanjima u male, financijski isplative družine. Za razliku od istočnoeuropskih lutkara, nisu imali oblikovanu repertoarnu politiku, već su uglavnom stvarali varijetetske i kabaretske programe koje su s vremenom mijenjali i bogatili. U toj izvedbenoj slobodi Yves Joly (1908. – 2013.) će već krajem 1940-ih i u 1950-im godinama u svoje kabaretske programe uvrštavati etide s predmetima i materijalima.[87]

Razlike u lutkarstvu Istočnog i Zapadnog bloka bile su vidljive i u teorijskom pristupu. U zemljama Istočnog bloka, potpomognuti državom, osnivali su se studiji lutkarstva, a s njima i povijesna i teorijska svijest, dok su lutkari na zapadu uglavnom bili likovni i kazališni

[86] Više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 225 – 256.

[87] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 225 – 239.

umjetnici koji su svoj izraz posredno pronašli u lutkarstvu. Samim time, glavne izvore za analizu povijesti europskoga lutkarstva u 20. stoljeću čine istočnoeuropski, uglavnom poljski povjesničari, prvenstveno Henryk Jurkowski koji je jedini sustavno obradio to područje.

Prvi susret lutkarskog istoka i zapada dogodio se 1956. godine na festivalu UNIMA-e u Bukureštu. Nakon njega europsko lutkarsko kazalište i lutkarsko kazalište za odrasle ponovo je uspostavilo veze, dobrim dijelom zahvaljujući susretima na lutkarskim festivalima. Jedan od takvih festivala bio je i Međunarodni festival kazališta lutaka PIF, pokrenut 1968. godine u Zagrebu u tadašnjoj Jugoslaviji. Kako Jugoslavija nije pripadala niti istočnom, niti zapadnom bloku, PIF je bio otvoren svim kazalištima te je postao važno mjesto susreta različitih poetika.

Zahvaljujući političkoj otvorenosti Jugoslavije, lutkarsko kazalište u njoj gradilo se na utjecajima i istočnog i zapadnog lutkarskog izraza. Ipak, prihvatilo je istočni koncept gradskih i državnih lutkarskih kazališta, čime se prvenstveno usmjerilo prema dječjim publikama. Zahvaljujući tomu lutkarsko je kazalište za odrasle u Jugoslaviji ostalo rubna pojava koja se razvijala oko pojedinih autora i redatelja što su postavljali predstave diljem Jugoslavije. Posebno jake i dugotrajne veze bile su između hrvatskih i slovenskih lutkara koje započinju 1920-ih godina s utjecajem pionira slovenskoga lutkarskog kazališta Milana Klemenčiča (1875. – 1957.) na prvo važnije lutkarsko kazalište u Hrvatskoj, Teatar marioneta. Kasnije će Zlatko Bourek biti autor prve lutkarske predstave za odrasle u Sloveniji, dok će Edi Majaron (1940.) režirati niz lutkarskih predstava i za odrasle u Hrvatskoj.

Prije no što se rad okrene analizi predstava, slijedi kratki kronološki pregled hrvatskog lutkarstva za odrasle te strukturna podjela rada na ključne razvojne faze.

1.8. Kratki kronološki pregled hrvatskog lutkarstva za odrasle i struktura rada

Samo tri godine prije nego što je Otakar Zich objavio svoj esej, 1920. godine, premijerom predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel* Teatra marioneta započeo je kontinuitet hrvatskoga lutkarskog kazališta. Dotad je zabilježeno tek nekoliko predstava od 1916. godine. Podataka o lutkarstvu prije tih godina ima vrlo malo. Po sačuvnaim sižeima igara s lutkama i sjenama zna se da je postojalo narodno lutkarstvo, no „njegova je tradicija“, kako pišu Nikola Bonifačić Rožin i Tvrtko Čubelić „osjetno siromašnija nego u mnogim drugim zemljama te

donedavno nije bila ni poznata, pa stoga i nije služila kao uzor tzv. umjetničkom kazalištu lutaka“.[88]

Iako nisu bili raširen, kao povremene pojave na ovim se prostorima početkom 20. stoljeća pojavljuju putujući lutkari. Borislav Mrkšić (1925. – 1994.) piše da se „zna da su po Hrvatskoj, osobito kajkavskim krajevima, putovali 'Pulčinelmandlci'“,[89] dok Branimir Livadić (1871. – 1949.) zapisuje: „Sjedio sam i ja prije mnogo godina kao dijete u putujućem marionetskom teatru. Onda ih je kod nas još bilo“.[90] Nešto informacija o hrvatskim putujućim lutkarima donosi pinir slovenskog lutkarstva Milan Klemenčič (1875. – 1957.) koji je u svojim dnevničkim sjećanjima zapisao kako je u rodnoj Ajdovščini kao dječak, dakle krajem 19. stoljeća, imao prilike gledati predstave hrvatskih putujućih lutkara.[91]

U takvom okruženju bez čvrsto izgrađene tradicije, pioniri hrvatskoga lutkarskog kazališta Velimir Deželić mlađi (1888. – 1976.), Božidar Širola (1889. – 1956.) i Ljubo Babić (1890. – 1974.), okupljeni u Teatru marioneta, gradili su vlastiti izraz i repertoar pod utjecajem inozemnih izvora koje su pronašli u repertoaru Brannova kazališta i scenskom izrazu njegovoga starijeg kolege, slavnoga minhenskog lutkara Pape Schmida. Po uzorima jasno je da u pogledu izvedbe nisu išli za avangardnim idejama i stremljenjima, već za homogenim lutkarskim kazalištem s tekstom u fokusu. Time otvaraju svojevrsnu predfazu u ovom istraživanju koja obuhvaća nekoliko predstava Teatra marioneta zanimljivijih na tematskom i tekstualnom, nego izvedbenom planu, potom nerealizirani avangardni eksperiment stvaranja mehaničkog i plastičkog kazališta Sergija Glumca (1903. – 1964.) te nekoliko predstava Družine mladih, koja je neposredno nakon Drugoga svjetskog rata obogatila zagrebačko i hrvatsko lutkarstvo novinama u pogledu vrste lutaka i žanra. Predfazu zaključuje odlazak Vlade Habuneka (1906. – 1994.) i Radovana Ivšića (1921. – 2009.) iz netom osnovanog Zemaljskog kazališta lutaka (danas Zagrebačko kazalište lutaka) i lutkarstva 1948. godine.

---

[88] Ibid.

[89] Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 127.

[90] Livadić, Branimir, *Teatar marioneta u Zagrebu*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 100. Tekst je izvorno objavljen u *Jutarnjem listu*, 8. 4. 1920.

[91] „U to doba našlo se u Ajdovščini neko hrvatsko sajmišno marionetsko kazalište koje je igralo predstave u Bratinovoj dvorani. Bio je to vrhunac prikazivanja bića iz mitova i bajki. Drvene figure su oživjele, kretale se i gurale, potezale mačeve i kolce, tukle se i dizale pravu ratnu buku i viku. Svi mladi su ostali zapanjeni. Nestale su im ispred očiju sve žice i konci kojima su se pokretale marionete te se svatko od nas, i mladih, ali i starih, mogao zakleti po ajdovskom 'Bog zna!' ili još naglašenije 'Bog zna da je istina' da su živa ta bića iz bajke“. Loboda, Matjaž, *Iskalec lepote in pravljičnih svetov*, Lutkovno gledališče Ljubljana i Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2011., str. 20; sa slovenskog preveo I. T.

Uslijedit će gotovo dva desetljeća pauze u kojima je postavljeno tek nekoliko predstava za odrasle,[92] no niti jedna nije ostavila važniji trag u povijesti hrvatskog lutkarskog kazališta, posebice na vizualnom planu.

Drugu fazu *otvara* predstava *Muzičke minijature* (1966.) u Gradskom kazalištu lutaka Domino, danas Gradsko kazalište lutaka Rijeka. U toj predstavi Riječani su se prvi put obratili i odraslim publikama te predstavili brojne novine na vizualnom planu. Predvodila ih je nova lutkarska tehnika na ovim prostorima – iluminacijsko crno kazalište, tehnika koja gradi priču i s publikom komunicira prvenstveno kroz vizualne elemente. Redatelj Berislav Brajković (1925. – 2012.) spojio ju je s glazbom i time napravio važan korak u odvajanju od dramskog lutkarskog kazališta. Nekoliko godina kasnije u Osijeku je mađarski lutkarski umjetnik Lajos Kós (1924. – 2008.) postavio *Lutkarski varijete* (1968.), žanrovsku i izvedbenu novinu kojom se, poput Brajkovića, obratio i odraslim publikama. Nakon njega u Osijeku je uslijedilo razdoblje slovačkih umjetnika s vrhuncem u još jednoj važnoj predstavi i za odrasle publike, *On i on* (1971.). U toj su predstavi korišteni i otvorena animacija, i dijalog glumca i lutke, i crna tehnika, što je usmjerilo hrvatsko lutkarsko kazalište i kazalište za odrasle prema heterogenosti. Predstave iz ove faze izvršile su velik utjecaj na riječko i osječko, ali i na hrvatsko lutkarsko kazalište u cjelini.

Za razliku od njih, predstave koje su u fokusu treće faze, usprkos svježoj koncepciji i idejama, uglavnom nisu imale naglašeniju recepciju. Riječ je o predstavama s lutkama Branka Brezovca (1955.) od antologijske *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* (1977.) do *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* (1988.). Tijekom tih jedanaest godina Brezovec je stvorio svojevrstan lutkarski blok koji se može čitati kao „instant“ povijest lutkarstva od nepokretnih idola, klasičnih oblika animacije i suvremenog čitanja rituala preko heterogenosti do postdramskoga totalnog teatra. Brezovčev će opus u kontekstu cjeline djelovati pomalo izdvojeno zbog „preuranjenosti“ i osamljenosti u scenskim istraživanjima koje je naznačio i započeo, a niti on niti drugi lutkarski redatelji i autori, uz poneku iznimku, nisu ih dalje razvijali.

Iste godine kad i Brezovec, svoje je bavljenje lutkama u predstavama za odrasle započeo Zlatko Bourek (1929. – 2018.), koji je u svijesti domaćih i stranih publika postao gotovo sinonim za lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj. U ovom radu bit će analizirano nekoliko predstava koje predstavljaju ključne izvedbene izraze u njegovom radu, od

[92] Između 1948. i 1966. godine postavljene su sljedeće predstave za odrasle: *Oluja* (Gradsko kazalište lutaka Split, 1955.), *Advokat Pathelin* (Zagrebačko kazalište lutaka, 1957.) i *Kroz buru i oluju* (Gradsko kazalište lutaka Split i Kazalište lutaka Zadar, 1961. – predstava je organizirana za vojnike).

antologijskog *Hamleta* (1982.) u kojemu je predstavio novu lutkarsku tehniku, takozvani guzovoz, do varaždinskog *Petrice Kerempuha i spametnog osla* (2006.) u kojem je koristio zijevalice. Bit će riječi i o predstavama koje je Bourek napravio s Joškom Juvančićem (1936.), prvenstveno antologijskom *Skupu* (1983.), kao i o Juvančićevoj samostalnoj lutkarskoj predstavi *Osman* (1990.), koju je postavio u Zagrebačkom kazalištu lutaka, te predstavama koje su Bourek i Juvančić realizirali sa studentima u sklopu studija lutkarstva u Splitu. Ovu fazu zaokružit će lutkarska družina LEC MManipuli koja krajem 1980-ih godina djelomice gradi izraz na Bourekovom poimanju lutkarskog kazališta za odrasle.

Sljedeću fazu, u mnogočemu ključnu, čini zadarski blok koji započinje s premijerom predstave *Celestina* (1976.) u Kazalištu lutaka Zadar u režiji poljskog redatelja Wiesława Hejna (1936.). Iako je riječ o predstavi postavljenoj prije Brezovčevog *Ignaca Goloba* i Bourekovog *Orlanda Malerosa* (1977.), razmatra se nakon njih budući da su ključne predstave tog bloka nastale u 1990-im godinama te čine logičan razvoj u odnosu na Boureka i Juvančića. Uostalom, kako piše Darko Lukić, „pogled u teorijska istraživanja i u izvedbene prakse pokazuje ne samo izrazitu nelinearnost razvoja svjetskog kazališta (pronalaženje vrlo sličnih rješenja bez međusobnih izravnih utjecaja) nego i na višesmjernost procesa utjecaja (prijenos i prilagodbu postojećih iskustava)“.[93] Iako Lukić piše o glumačkom kazalištu te o globalnim pojavama, ista je situacija prisutna i na bitno manjem i usmjerenijem uzorku – u lutkarskom kazalištu za odrasle u Hrvatskoj. Njegov razvoj nije moguće promatrati linearno, već kao niz poetskih i izvedbenih ideja koje se grade i razvijaju usporedo uz povremene susrete i udaljavanja. Stoga je i ova podjela jedan od mogućih pristupa građi, no koji će u dobroj mjeri ukazati na glavne trendove i njihov razvoj u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle u posljednjih sto godina.

U zadarskoj fazi fokus će biti na predstavama Wiesława Hejna (prvenstveno *Muka svete Margarite*, 1990.*)* te *Juditi* (1991.) i *Planinama* (1997.) Marina Carića (1947. – 2000.), ali i na drugim predstavama, poput *Zvjezdana* (1995.) u režiji Milene Dundov. U njima će se analizirati razvijeni stupanj i svijest o heterogenosti lutkarskog kazališta, kao i odnos glumca i lutke, odnosno maske te vizualnog sloja predstave i teme.

U fokusu posljednje faze bit će kazalište predmeta i materijala. Otvorit će je vizualno kazalište Krune Tarle (1948.) i njene eksperimentalne družine Fasade koje, poput Brezovčevog, stoji pomalo izdvojeno unutar hrvatskoga lutkarskog kazališta i lutkarskog

[93] Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 1*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 12.

kazališta za odrasle. Tarlin opus bit će analiziran na predstavi *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* (2001.) u kojoj se susreću dva osnovna koncepta njenog scenskog rukopisa. Uslijedit će odabrane predstave Renea Medvešeka (1963.) i Laryja Zappije s kraja 20. stoljeća i prvog desetljeća 21. stoljeća te Tamare Kučinović (1984.) i Maje Lučić Vuković sa studentima glume i lutkarstva na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, koji su u drugom desetljeću 21. stoljeća ostali usamljeni u istraživanju lutkarskog izraza za odrasle. U Medvešekovom lutkarskom izrazu fokus će biti na predstavama *Nadpodstolar Martin* (1998.) i *Veli Jože* (2011.) u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka te *Nečisti i djevojka* (2014.) u Kazalištu lutaka Zadar, Zappijina poetika bit će analizirana kroz riječke predstave *Šuma Striborova* (2005.) i *Romeo (i Giulietta)* (2008.) u kojoj redatelj kreće u istraživanje suvremenih medija i intermedijalnosti, dok će rad osječkih studenata, a s njima i trenutne smjernice u lutkarskom kazalištu za odrasle biti promotreni na predstavi *Duga* (2015.).

Iz pregleda je vidljivo da će rad pokušati prikazati razvoj lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj kroz ključna mjesta, družine, redatelje i predstave. Osim profesionalnih družina, u disertaciji se razmatraju i studentske predstave, a razlog tom širenju razmatrane građe jest u činjenici da lutkarsko kazalište za odrasle i studente povezuje eksperiment i istraživanje. Upravo su studentske predstave[94] vrlo često unosile ili testirale nove izraze, poetike i pristupe lutki, što i jest u fokusu rada u cjelini.

1.9. Pregled dosadašnjih istraživanja

Lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj rijetko je bilo tema teorijskih istraživanja, a autori koji su se njime bavili promatrali su ga ili kao sastavni dio lutkarstva ili su se usmjerili prema njegovim pojedinim aspektima. Antonija Bogner-Šaban je u knjigama *Marionete osvajaju Zagreb*[95] i *Tragom lutke i Pričala*[96] pisala o lutkarstvu u Hrvatskoj do Drugoga svjetskog rata te je obradila za ovaj rad važne opuse Teatra marioneta i Družine mladih, dok je u monografijama Gradskog kazališta lutaka Split,[97] Zagrebačkog kazališta lutaka[98] i

[94] Riječ je o predstavama uvrštenim u repertoar pojedinog kazališta ili su sudjelovale u natjecateljskim programima lutkarskih festivala.

[95] Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988.

[96] Bogner-Šaban, Antonija, *Tragom lutke i Pričala*, *Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994.

[97] Bogner-Šaban, Antonija, *Gradsko kazalište lutaka Split*, Gradsko kazalište lutaka Split, Split, 1995.

[98] Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008.

Dječjeg kazališta Branko Mihaljević u Osijeku[99] dala pregled i opis njihovog repertoara. O Družini mladih pisala je i Livija Kroflin u *Zagrebačkoj zemlji Lutkaniji,*[100] u kojoj piše i o družini Coccolemocco. Abdulah Seferović kronološki je popratio Kazalište lutaka Zadar u monografiji *Lutkari svete Margarite,*[101] dok mu je Teodora Vigato pristupila problemski u knjigama *Svi zadarski ginjoli*[102] i *Poetski putevi zadarskog lutkarstva* (u suaoturstvu s Vedranom Valčić).[103] Maja Verdonik monografski je obradila *Gradsko kazalište lutaka Rijeka,*[104] a kao važan izvor pokazala se monografija *Hrvatsko lutkarstvo*[105] objavljena 1996. godine. Saša Došen je u fokus doktorske disertacije *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*[106] stavila umjetnikove likovne aspekte lutkarskih predstava za odrasle, o prodoru u lutkarsku avangardu Sergija Glumca piše Lovorka Magaš Bilandžić u njegovoj monografiji,[107] dok se o lutkarskim predstavama Joška Juvančića[108] i Marina Carića[109] saznaje i iz njihovih monografija koje je uredio Hrvoje Ivanković.

Iako su monografski obrađena sva gradska kazališta lutaka te pojedine družine, u njima su autori predstavama za odrasle pristupali tek na razini fenomena, ne baveći se njihovim izvedbenim slojem, kao ni vizualnim aspektima. Također, mnoge su monografije starijeg datuma te u njima nisu obrađene recentne predstave za odrasle.

Proučavanjem građe, autor disertacije objavio je nekoliko tekstova koji su posredno ili neposredno vezani uz nju. U tekstovima za zbornik Dani Hvarskoga kazališta pisao je o Teatru marioneta i predstavi *Petrica Kerempuh i spametni osel*,[110] Lutkarskoj družini LEC

---

[99] Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, 2009.

[100] Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: Zagrebačko lutkarstvo 1945. – 1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992.

[101] Seferović, Abdulah, *Lutkari svete Margarite: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru,* Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 1997.

[102] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište : Kazalište lutaka, 2011.

[103] Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018.

[104] Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka,* Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010.

[105] Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.

[106] Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2017., http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/1/Do%C5%A1en%2C%20Sa%C5%A1a.pdf, posjet 29. 8. 2018.

[107] Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019.

[108] Ivanković, Hrvoje, *Joško Juvančić Jupa*, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, 2011.

[109] Ivanković, Hrvoje, *Marin Carić*, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011.

[110] Tretinjak, Igor, *Petrica Kerempuh – junak popularnog lutkarskog kazališta kao pionir umjetničkog lutkarskog kazališta*, u: *Dani Hvarskog kazališta*, Pučko i popularno, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split. Zagreb – Split, 2017.

MManipuli[111] i dvjema lutkarskim predstavama Marina Carića,[112] dok je za zbornik Krležinih dana pisao o predstavama s lutkama Branka Brezovca.[113] Također, 2017. godine objavio je monografsku studiju *Kazališna družina Pinklec – od rituala do igre*.[114] U tekstovima se bavio građom kojom se bavi i u ovom radu, ali joj ovdje pristupa iz drugog rakursa, usmjeren prema vizualnim aspektima predstava i njihovoj kontektualizaciji.

Važan izvor za pristup građi čine knjige Henryka Jurkowskog o povijesti i teoriji europskog lutkarstva,[115] eseji o lutkarstvu u zbirkama koje je uredio Radoslav Lazić[116] te knjige o lutkarstvu domaćih povjesničara i teoretičara lutkarstva Milana Čečuka,[117] Borislava Mrkšića[118] i Luka Paljetka.[119] Za analizu predstava Wiesława Hejna važan je izvor njegova knjiga o lutkarskoj režiji,[120] dok su za Brezovčeve, Tarline i predstave Laryja Zappije važan izvor knjige *Postdramsko kazalište*[121] Hansa-Thiesa Lehmanna, *Teatar objekta*[122] Petera Weitznera i *Nemogući teatar*[123] Wernera Knoegdena. Osim kao pomoć pri uočavanju fenomena u pojedinim opusima, teorijska literatura korištena je u funkciji stvaranja povijesnog i teorijskog konteksta koji pomaže u analizi predstava s naglaskom na njihovim vizualnim elementima.

Uz knjige koje se posredno ili neposredno bave lutkarskim kazalištem za odrasle u Hrvatskoj, najvažniji izvor za analizu predstava čini građa koja se čuva u arhivima Gradskog

---

[111] Tretinjak, Igor, *LEC MManipuli – Slojevitost, originalnost i provokativnost u funkciji zabave*, u: *Dani Hvarskog kazališta*, Pučko i popularno II, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split. Zagreb – Split, 2018.

[112] Tretinjak, Igor, *Carićeve Judite i Planine, Putovanje u lutkarsku heterogenost i ritualnosti*, u: *Dani Hvarskog kazališta*, Književnost, kazalište, domovina., Hrvatska akademija znanosti i umjentosti, Književni krug Split. Zagreb – Split, 2019.

[113] Tretinjak, Igor, *Brezovec i lutke – od gigantske nemoći do pasivne nadmoći*, u: *Krležini dani u Osijeku 2018*, Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta, Drugi dio, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2019.

[114] Tretinjak, Igor, *Fenomen Pinklec: Od rituala do igre*, Centar za kulturu Čakovec, Čakovec, 2017.

[115] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005. i Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.

[116] Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Autorsko izdanje, Beograd, 2002. i Lazić, Radoslav, *Umetnost lutkarstva*, Foto Futura i autor, Beograd, 2007.

[117] Čečuk, Milan, Lutkari i *lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.

[118] Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006.

[119] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.

[120] Hejno, Vjeslav [Hejno, Wiesław], *Umetnost lutkarske režije*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012.

[121] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004.

[122] Weitzner, Peter, *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*, ULUPUH, Zagreb, 2011.

[123] Knoegden, Werner, *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013.

kazališta lutaka Split, Gradskog kazališta lutaka Rijeka, Zagrebačkog kazališta lutaka, Kazališta lutaka Zadar i Dječjeg kazališta Branko Mihaljević u Osijeku, kao i privatni arhivi Tahira Mujičića, Krune Tarle te Branka Brezovca i Gordane Vnuk. Glavninu arhivskog materijala čine fotografije većine predstava i video zapisi predstava novijeg datuma, koji su bili od ključne važnosti u analizi vizualnih aspekata predstava. Kritički zapisi koji su pratili izvedbe tek su djelomično pridonijeli interpretaciji odabranih predstava, budući da je u većini njih fokus na tekstu, a ne na izvedbi, posebice ne na njenim vizualnim aspektima. Od kritičara, najdosljednije je o lutkarskom kazalištu za odrasle pisao Dalibor Foretić, a uz njega pisali su i Anatolij Kudrjavcev, Jakša Fiamengo i drugi.[124] Usprkos brojnim izvorima, o dijelu građe sačuvano je vrlo malo materijala, što je otežavalo njihovu analizu. Posebno je to uočljivo s predstavama do 1980-ih godina. Nadalje, provedeni intervjui s autorima i protagonistima ključnih faza razvoja hrvatskoga lutkarstva za odrasle nisu donijeli očekivana saznanja o pojedinim aspektima njihova djela, a dio redatelja (poput Želimira Prijića i Laryja Zappije) bio je nedostupan tijekom provođenja istraživanja za ovu disertaciju.[125]

Kao što pokazuje popis izvora, lutkarstvo za odrasle u Hrvatskoj još uvijek nije sagledano u cjelini kao zaseban fenomen, niti su dosad komparirana različita lutkarska središta ili umjetnički opusi. Također, autori u svojim radovima nisu u fokus stavljali analizu vizualnih aspekata. Samim time ovaj rad prvi će zaokružiti i usustaviti lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj te analizirati razvoj vizualnih aspekata u njemu, čime će oblikovati poetski razvoj lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj. U nastavku slijedi analiza ključnih faza lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj.

[124] Od tiskovina najviše materijala je iz dnevnih listova, posebno *Slobodne Dalmacije*, potom *Večernjeg lista* i *Vjesnika*, a o novijim predstavama pisalo se u Vijencu i na pojedinim specijaliziranim portalima.

[125] Za potrebe disertacije provedeni su intervjui s Tahirom Mujičićem, Krunom Tarle i Brankom Brezovcem.

2. DRAMSKO LUTKARSKO KAZALIŠTE S RIJETKIM PRODORIMA U AVANGARDU I NEVERBALNOST

2.1. *PETRICA KEREMPUH I SPAMETNI OSEL* TEATRA MARIONETA[126]

„Tiho, bez buke, bez velike sajamske reklame koja je danas već postala stalnom predšasnicom i pratiteljicom umjetničkih manifestacija našeg doba, otvoreno je jučer u dvorani Hrvatskog Konzervatorija prvo naše umjetničko kazalište marioneta“.[127] Tim je riječima 1920. godine nepotpisani kritičar Obzora započeo svoju pozitivno intoniranu kritiku predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*[128] novoosnovanog Teatra marioneta, čime je nesvjesno zacrtao njihov budući rad i razvoj u cjelini. Nakon hvaljenog, iako diskretno realiziranog početka, interes medija za njihove predstave je pao te su članovi Teatra nastavili stvarati i tražiti vlastiti lutkarski put podalje glavnih kazališnih tokova, a tiho su se i ugasili 1937. godine bez direktnih nasljednika. Premijera *Petrice Kerempuha i spametnog osla* održala se 8. 4. 1920. godine, no pripreme su počele znatno ranije. Kako piše Livija Kroflin, osnivanju Teatra marioneta prišlo se „u proljeće 1919. godine, vjerojatno na poticaj Velimira Deželića, koji je, po povratku s ratišta, na suradnju pozvao kompozitora Božidara Širolu i slikara Ljubu Babića“.[129] Širola (1889. – 1956.), priznati skladatelj i glazbeni teoretičar, i Babić (1890. – 1974.),[130] surađivat će 1923. godine na glazbeno-baletnom uprizorenju

[126] Autor je ranije objavio tekst o prvoj predstavi Teatra marioneta u zborniku *Dani Hvarskog kazališta* pod naslovom *Petrica Kerempuh – junak popularnog lutkarskog kazališta kao pionir umjetničkog lutkarskog kazališta*, no tekst u disertaciji sagledava predstavu i družinu iz različitog rakursa. Tretinjak, Igor, *Petrica Kerempuh – junak popularnog lutkarskog kazališta kao pionir umjetničkog lutkarskog kazališta*, u: *Dani Hvarskog kazališta*, Pučko i popularno, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split. Zagreb – Split, 2017., str. 237 – 261.

[127] *Petrica Kerempuh u Kazalištu marioneta*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 116. Tekst je izvorno objavljen 9. travnja 1920. u Obzoru.

[128] Izvorna kajkavska marionetska igra u tri čina s predigrom. Tekst Dragutin Domjanić, režija Velimir Deželić, scenografija i kostimi Ljubo Babić, glazba Božidar Širola, 11 izvedbi. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 175.

[129] Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 13.

[130] Ljubo Babić debitirao je kao scenograf 1918. u Hrvatskom narodnom kazalištu. Do pedesetih godina ostvaruje čak sto sedamdeset scenografija i kostimografija. „Od epohalne je važnosti njegova suradnja s Brankom Gavellom dvadesetih – posebice u amblematskim avangardnim scenografijama Shakespeareova Rikarda III. (1923.) i Na tri kralja (1924.) čija su rješenja u koncepcijskoj i likovnoj inovativnosti prepoznata u europskim okvirima (Grand Prix u Parizu 1925. Na 'Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes'). Babić je prvi na našoj sceni provodio temeljno načelo moderne scenografije – scenski prostor ne omeđuje više neko likovno razdoblje, nego likovni prostor – a hrvatska je scenografija od Babića i način scenskoga promišljanja i likovnist hrvatskoga kazališta izdigla u europska mjerila“. Prema: Lederer, Ana, *Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti,* u: Lederer, Ana, Petranović, Martina, Bakal, Ivana, *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH, Zagreb, 2011., str. 27.

Sjene[131] dok su Deželić (1888. – 1976.) i Babić jedno vrijeme studirali u Münchenu, tadašnjem žarištu europskog lutkarstva s dva već spomenuta lutkarska kazališta – Minhenskim marionetskim kazalištem Pape Schmida, koje je dugo vremena služilo kao model lutkarskih kazališta za djecu, i utjecajnim Marionetskim kazalištem minhenskih umjetnika pod vodstvom Paula Branna.

Trojici osnivača Teatra marioneta u prvoj se predstavi pridružio Dragutin Domjanić koji je pod pseudonimom Vujec Grga napisao svoj jedini dramski tekst *Petrica Kerempuh i spametni osel*. Naslovnog junaka i avanture „posudio" je iz djela Jakoba Lovrenčića, *Petrica Kerempuh iliti Chini y syvlenye chloveka proshenoga* (Varaždin, 1834.), koji je uzor za svog Petricu pronašao u njemačkom potepuhu Tillu Eulenspiegelu. I dok je Lovrenčić lokalizirao Petricu te ga smjestio u ruralno okruženje, Domjanić ga je preselio u Zagreb i stvorio lik gradskog potepuha na tragu popularnih pučkih lutkarskih junaka koji su označili lutkarsko kazalište od srednjeg vijeka do danas – od likova nastalih iz moraliteta poput Hanswursta, Jeana Potagea, Meistera Hämmerleina ili Paprike Jancsija preko junaka koji vuku korijene iz komedije *dell'arte,* poput Pulcinelle i njegovih kasnijih rođaka Polichinellea, Puncha i Petruške, do nešto mlađih Guignola i romantičarski obojenih Kasperla i Kašpáreka. Odnosno, kako je to u nenaslovljenom članku napisao novinar *Novosti* G. M., „kod Romana je Polišinel, kod Nijemaca Kasperl, koji se kao neki 'provodni motiv' provlači kroz te marionetne drame. I mi imademo takovu figuru: to je Petrica Kerempuh".[132]

Petrica se ipak neće uspjeti prometnuti u hrvatskog Puncha ili Kasperla, ali je u prvoj predstavi Teatra marioneta odigrao važnu ulogu te je usmjerio pažnju i kritike i publika,

---

„Godine 1920. Babić je nastavnik Kraljevske više škole za umjetnost i obrt te angažira nekolicinu svojih učenica - Anku Martinić, Melaniju Jandu, Tereziju Paulić, Gretu Pedixer-Sriću, Anku Krizmanić, Zdenku Križ i Nadu Pleše da pripomognu u izradi silueta za predigru uprizorenja predstave *Petrica Kerempuh* kao teatar sjena, dok će lutke, pod Babićevim nadzorom, izrađivati članovi obitelji Deželić. Oni prave i konstrukciju lutkarskog kazališta, njegov postament, određuju mjere pozornice, kao što odlučuju i o ostalim tehničkim pitanjima izvedbe". Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Zagreb, 1988., str. 31.

[131] Lada Bošnjak Velagić o predstavi *Sjene* piše: „U fantastičnom su prikazanju Sjena još primjetni medulićevski stilski i idejni utjecaji, ali Babić scenu toga baletnog recitala ostvaruje smjelim i novim načinom, samo svjetlima i sjenama, odnosno projekcijama obrisa plesača na neutralnu pozadinu". Bošnjak Velagić, Lada, *Rječita scena Ljube Babića*, u: *Ljubo Babić – Antologija*, Moderna galerija, Zagreb, 2010., str. 172. Nikola Batušić u tekstu *Sjene / Fantastična igra Ljube Babića i Božidara Širole*, u *Danima Hvarskog kazališta* piše: „Babić, Širola, Gavella [potpisuje režiju, op. I. T.] i brojni glumački te plesni ansambl ostvarili su u *Sjenama* iznimno scensko djelo: prvu našu sinkretističku predstavu u kojoj su se čvrsto proželi pokret, glazba, riječ i svjetlo, dosegnuvši u tom začudnom amalgamu jasna obilježja tada avangardnoga, danas bismo rekli totalnoga teatra". Batušić, Nikola, *Sjene / Fantastična igra Ljube Babića i Božidara Širole,* u: *Dani Hvarskog kazališta*, Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća, HAZU, Zagreb – Split, 2004., str. 203.

[132] G., M., u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 117. Tekst je izvorno objavljen u časopisu *Novosti*, 11. 4. 1920.

dječjih i odraslih,[133] na novost u zagrebačkom kazališnom životu. Dječjim publikama predstava se obraćala osnovnom sadržajnom niti i samoodređenjem,[134] dok se odraslima obraćala epizodama ispunjenim aluzijama na tadašnje prilike, čime im je pružila mogućnost „prepoznavanja elemenata aktualne društvene i političke satire turbulentnih dvadesetih godina minulog stoljeća“,[135] kako piše Joža Skok.

Igrokaz se sastoji od dva dijela – Petričine stihovane biografije i avantura po Zagrebu i zagrebačkoj okolici.[136] U zagrebačkim avanturama Petrica na putu u grad susreće mljekaricu koja „krsti“ mlijeko u Savi, odnosno razrjeđuje ga vodom, da bi ga potom put nanio na kočopernog šoštarskog dečka, muža s oslom, „vučenjaka“ i stražara. U svakom susretu Petrica se pokazuje kao borac za pravdu, za razliku od tradicionalnih pučkih lutkarskih junaka kojima je u prvom planu vlastito dobro: kumicu „špota“, predstavljajući se „placinšpektorom“, dečku reže kočoperna krila, od muža okladom osvaja osla, dok Vučenjaka ismijava zbog njegovog pomodarskog preuzimanja srpskog jezika.

O izvedbi je sačuvano nešto podataka, glave lutaka koje se čuvaju u Gliptoteci HAZU-a i nekoliko fotografija, a analizu izvedbe olakšava za ono vrijeme velik broj kritičkih zapisa i tekstualnih opisa, kao i okruženje u kojemu su članovi Teatra marioneta gradili vlastiti lutkarski izraz. O tomu Bogner-Šaban piše: „Kulturologijske činjenice upućuju na to da je *Petrica Kerempuh i spametni osel* izgrađen na suvremenomu europskom kazališnom ukusu“.[137] Preciznije srednjoeuropskom, odnosno njemačkom kazališnom ukusu, naslonjenom na dramski tekst, više u izvedbenom duhu kazališta Pape Schmida, nego Paula Branna (koji je Teatru marioneta uzor uglavnom u pogledu repertoara).

Usmjerenje izvedbenog sloja na riječi potvrđuje uvodni dio predstave u kojemu je redatelj Velimir Deželić Petričino djetinjstvo oblikovao kao kazalište sjena, odnosno „vrlo uspjele silhuete“,[138] riječima nepotpisanog kritičara u časopisu *Hrvat.* Branimir Livadić piše da je

---

[133] „Predstava je doduše bila oglašena 'za djecu' ali najviše je došlo 'velike djece', koja je moramo reći vrlo ispravno shvatila cijelu stvar“, piše nepotpisani autor u *Obzoru*. *Petrica Kerempuh u Kazalištu marioneta*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 116. Tekst je izvorno objavljen u novinama *Obzor*, 9. 4. 1920. Njegov stav potvrđuje Livija Kroflin 72 godine kasnije, pišući kako su u igrokazu „uživala i djeca, a još više odrasli“. Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 13.

[134] Domjanić je igrokaz okarakterizirao „umjetničkom igrom za djecu“. Vidjeti u: Domjanić, Dragutin, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 72.

[135] Skok, Joža, *Domjanićeva politička satira u ruhu kajkavskoga dječjeg igrokaza,* u: Ibid., str.72.

[136] U analizi se koristio tekst objavljen u knjizi Domjanić, Dragutin, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005.

[137] Ibid.

[138] Autorice silueta su Zdenka Križ i Nada Pleše. Više u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 116.

riječ o „četrdeset vrlo živahnih silhueta. Silhuete su otmjeno stilizovane, finih obrisa i pune jake karakteristike“.[139] Ipak, bez obzira na „živahnost“, sudeći po tekstu, može se zaključiti da su bile prvenstveno u funkciji ilustracije pripovjednog sloja što u kratkom scenskom vremenu obuhvaća dulji vremenski i širi prostorni period.

Slike 1, 2, 3 i 4: Glave likova iz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

Drugi dio predstave Deželić je oblikovao kao lutkarsku igru sa 60-ak centimetara visokim sicilijankama,[140] tradicionalnom vrstom njemačkog, češkog i srednjoeuropskoga lutkarskog prostora. „Sve su te lutke mala remek-djela, te moramo čestitati na njima profesoru Babiću i njegovim pomoćnicama, damama A. Martinić, M. Janka, T. Paulić i M. Srića“,[141] piše kritičar *Agramer tagblatta* Zdenko Vernić u osvrtu na predstavu, dok nepotpisani kritičar piše kako su „iznenadile […] mnoge marionete, a u prvom redu sam Petrica i njegov osel, koji može da miče s ušima i repom“.[142] Magarca hvali i M. G.: „Najbolje je odigrao svoju 'ulogu' magarac […] pa je često izazivao salve smijeha. Petrica je katkada okrenuo glavu oko svoje osi – a ta pogrješka bila je baš tako dražesna“.[143] Uočavanje i podcrtavanje „pogreške“ u okretanju glave za 360 stupnjeva te magarca koji na sceni komunicira prvenstveno pokretom ukazalo je na činjenicu da su i publika i kritičar najzanimljivijim slojem predstave smatrali vizualni. To će potvrditi i drugi kritičari time što će vizualne aspekte predstave – izgled lutaka i scene – staviti ispred govora, odnosno deklamacije. „Mala je marionetska pozornica iznijela svojim

[139] Livadić, Branimir, *Iz Teatra marioneta*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 117. Tekst je izvorno objavljen 9. 4. 1920. u *Jutarnjem listu*.

[140] Sicilijanka je marioneta na štapu odnosno žici. Više o sicilijanki u: Kroflin, Livija, *Duša u stvari: Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020., str. 80-84.

[141] Vernić, Zdenko, *O Teatru marioneta profesora Babića*; u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 117. Tekst je izvorno objavljen 11. 4. 1920. u *Agramer Tagblatt*.

[142] Ibid.

[143] G., M., u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 117. Tekst je izvorno objavljen 11. 4. 1920. u *Novostima*.

ukusnim živim lutkama, veselim karikaturama, finom scenerijom, grotesknim kretnjama, a uz pomoć teksta, koji se ne udaljuje od prijatnog pučkog humora nešto posve cjelovito i skladno. Gđa Haiman i g. Bojančić prepustili su svu slavu uspjeha Petrici“,[144] piše Branimir Livadić, nadređujući svim drugim elementima predstave lutku, točnije naslovnog Petricu Kerempuha. U njegovoj se rečenici može uočiti još nešto – prvo o čemu piše su lutka i njene likovne karakteristike, nakon čega širi likovnost na scenografiju da bi se tek potom usmjerio prema pokretu i dalje tekstu i izgovoru. Smještanje pokreta u pozadinu možda je jedan od razloga da je Antonija Bogner-Šaban zaključila kako je „lutka u predstavi iskazala samo dio svojih scenskih mogućnosti“,[145] odnosno da je naglasak vizualnih aspekata bio na statičnoj likovnosti, a izvedbe na dijalogu, što je u skladu s tekstualnim predloškom koji ne ostavlja previše prostora scenskoj i lutkarskoj igri. Razlog razdvajanja mišljenja kritičara koji su pisali o predstavi neposredno nakon izvedbe i Bogner-Šaban koja ju je naknadno rekonstruirala leži u drukčijim pogledima na lutkarsko kazalište 1920. godine, kad je lutka na (umjetničkoj) sceni bila nešto novo i egzotično, i krajem 1980-ih godina, kad je pisala Bogner-Šaban, a kad se u lutki ne traži tek vizualna zanimljivost, već i scenska funkcionalnost.

O predstavi je u jednom od najvažnijih lutkarskih časopisa Loutkář pisao ugledni češki teoretičar i redatelj Jindřich Veselý, koji obraća pažnju na „ritam odvijanja uprizorenja i na izmjene mizanscena te posebno naglašava funkcionalnost scenografije koju drži poetskom ilustracijom Domjanićeva teksta i autorsko-slikarskim djelom. Uočava i Babićevu ekspresionističku maniru u inscenaciji i grotesknoj fizionomiji što se, prema Veselýjevu sudu, valjano uklapalo u dramaturgiju uprizorenja“.[146] Veselý, koji stiže iz zemlje s jakom lutkarskom tradicijom, ima razvijeniji kritički aparat te, kao što se vidi, prvo spominje ritam igre i kretanja lutaka, odnosno zvuk u širem smislu riječi[147] i pokret, da bi tek potom usmjerio pažnju prema likovnim aspektima scene i lutke. U „zaokretu“ njegove pažnje sa statične i brbljave lutke prema dinamici ritmom nošenog pokreta može se pročitati sljedeći razvojni korak u lutkarstvu koji će u hrvatsko lutkarsko kazalište dovesti Družina mladih, a na koji je u *Petrici Kerempuhu i spametnom oslu* jednim dijelom ukazao i Zdenko Vernić koji je uočio posebnosti kretanja naslovnog junaka: „… ulazi škrtim, uglastim pokretima, Petrica Kerempuh (umjetnost ovdje manjkavost okreće u prednost, pa tako uglatost figura daje

[144] Livadić, Branimir, *Iz Teatra marioneta*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 117. Tekst je izvorno objavljen 9. 4. 1920. u *Jutarnjem listu*.

[145] Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 127. Pod pojmom „lutka“ smatra se marioneta, odnosno sicilijanka, koja je u vrijeme u koje je nastala predstava bila sinonim za lutku.

[146] Ibid., str. 30.

[147] Kao ritam stvaran izgovaranjem teksta, udaranjem nogu lutke ili glazbom.

lutkama svojevrsni timbar, reklo bi se jednu individualnu notu)“.[148] Opaskom u zagradi Vernić je i posredno najavio skori razvoj lutkarskog kazališta prema dehumanizaciji.

Na likovnom planu Jindřich Veselý u fizionomiji vidi grotesknost, što, osim ekspresionizmu, odgovara i tradicionalnim pučkim lutkarskim junacima čije su glavne fizičke karakteristike groteskno velik nos i grba na leđima. Na njegovom tragu Vernić piše: „Sam Petrica na prvi nam pogled izgleda tuđe. Međutim, on dolazi iz dalekog svijeta i u Londonu […] lako se mogao priviknuti tuđinskoj odjeći. Ali njegovo lukavo lice nikako nije engleskog tipa. To je lukavo-mudro lice više nego zdravog razuma našeg seljaštva. I upravo te domaće, znane crte čine nam ga umah bliskim“.[149] Spominjanje Londona ima veze s Petričinim putovanjima iz prvog dijela igrokaza, no može se povezati i s najslavnijim Petričinim uzorom, Punchem, od kojeg se junak predstave uspješno odmaknuo i lokalizirao. Taj odmak Vernić uočava i na vizualnom planu, gdje, poput Veselýja, traži karakterizaciju likova. U isto vrijeme protiv vlastitog podcrtavanja posebnosti lutkarskog kretanja ide pišući: „Male drvene lutke su isto tako naše kopije, kao što su to naša djeca koje prema sebi oblikuje neki uzoriti pedagog“.[150]

Slika 5: Lutka Petrice Kerempuha iz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta

Iako tim riječima želi ukazati da je lutkarsko kazalište ravnopravno glumačkom, što potvrđuje u nastavku: „Marionetsko kazalište je pravo kazalište, najpravije kazalište, i zbog toga ne može i neće nikada izmaći maksimama koje važe za kazalište“,[151] čini to ne tražeći u lutkama njihove lutkarske karakteristike, već ljudske. Vernićev stav u skladu je s europskim pogledima na lutke i lutkarsko kazalište, kao i s pogledima drugih domaćih kritičara. Tako nepotpisani autor teksta *Kazalište lutaka* u *Jugu* nakon premijere *Petrice Kerempuha i*

[148] Vernić, Zdenko, *O Teatru marioneta profesora Babića*; u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 117. Tekst je izvorno objavljen 11. 4. 1920. u *Agramer Tagblattu*.
[149] Ibid.
[150] Ibid.
[151] Ibid.

spametnog osla piše kako se „kod kazališta lutaka radi […] o tome, da lutke [marionete] imitiraju geste i kretnje ljudske“,[152] dok nepotpisani autor kritike jedne od kasnijih predstava Teatra marioneta, Tolstojevog *Neposlušnog anđela*, piše da su lutke „bile lijepe i kretale se 'kao živi ljudi'“.[153] Takav stav „odobrava“ Branimir Livadić koji u kritici predstave *Hrabri Kasijan* u ime gledatelja piše: „Mi hoćemo da budemo zavarani, mi baš svjesno u tom zavaravanju uživamo i ulazimo u glumu marionetskog teatra s jednakim umjetničkim raspoloženjem kao u glumu živih akteura, daleko od sušte istine“.[154] Samim time homogeni izraz i iluzija stvarnosti jest ono što tadašnja publika u lutkama želi vidjeti.

Lutka je tijekom povijesti spadala u četiri različita znakovna sistema, piše Jurkowski. Riječ je o „lutki u službi susednih znakovnih sistema“ (rituali, magične lutke, korištenje lutke kao ilustracije u pripovijedanju bajki) te „lutki u znakovnom sistemu pozorišta živog glumca“ (lutka kao „umanjeni glumac“), nakon čega slijede „formiranje vlastitog sistema znakova […] i atomizacija svih elemenata lutkarskog pozorišta“.[155] Na tragu Jurkowskog, Teodora Vigato u hrvatskom lutkarstvu uočava tri stava prema lutki: „Lutka je zamjena za živog glumca pa su lutkarski tekstovi dramski usmjereni; lutka se upotrebljava kao nadomjestak jer ona može ono što čovjek nije u stanju […] i lutka se tretira kao metafora“.[156]

Lutka u *Petrici Kerempuhu i spametnom oslu* kao i u ostalim predstavama Teatra marioneta, pripada „znakovnom sistemu kazališta živog glumca“, u kojemu predstavlja njegovu zamjenu. U oblikovanju lutke u prvi plan upadaju groteskne crte lica koje su u funkciji građenja karaktera lika. Također, likovni elementi u predstavi se ne razvijaju, samim time nemaju ulogu u aktivnom oblikovanju radnje, već samo u početnoj karakterizaciji.

S jedne strane ilustrativnost („živahnih“)[157] silueta i („poetične“)[158] scenografije te zadanost likovnih osobina antropomorfiziranih lutaka, a s druge većina radnje upisana u dijaloge potvrđuju da je predstava oblikovana u duhu dramskog lutkarskog kazališta koje teži iluziji. Element odmaka od te zadanosti, intuicijski ili svjestan, uočava se u korištenju dviju lutkarskih tehnika u predstavi što ukazuje na razumijevanje lutkarskog medija te svijest o

[152] *Kazalište lutaka*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 118. Tekst je izvorno objavljen 23. 4. 1920. u časopisu *Jug – Glasilo jugoslavenskog demokratskog kluba*.

[153] U: Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Zagreb, Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2006., str. 181.

[154] Po: Ibid.

[155] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 152-153.

[156] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 74.

[157] Livadić, Branimir, *Iz Teatra marioneta*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 117. Tekst je izvorno objavljen 9. 4. 1920. u *Jutarnjem listu*.

[158] Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 30.

specifičnim mogućnostima različitih vrsta i oblika lutkarskog kazališta. Kako sjene i sicilijanke nisu na sceni međusobno komunicirale, već su bile odvojene, ne može se govoriti o začecima heterogenosti, ali može o počecima prilagodbe vrsta i tehnika lutaka temi, što pomiče Teatar marioneta prema mađarskom lutkaru Gezi Blattneru, kojemu će lutka biti u funkciji teme. Ipak, sudeći po osvrtima na sljedeće predstave, Teatar marioneta nije se dalje razvijao u tom smjeru, već se zadržao na klasičnom dramskom lutkarskom kazalištu. To sugerira i kasnija najava programa u kojoj stoji plan da će „svake subote igrati novu predstavu".[159] Kako piše Borislav Mrkšić, „to je moglo značiti da su te predstave već davno pripremljene ili su rađene po određenoj praktičkoj šabloni. Lako je pretpostaviti da su glumci-recitatori iza scene čitali tekst, a da su animatori pokretali lutke koje su samo preodjevene za drugu predstavu, a da su im drveni skeleti i kaširane glavice ostajale iste".[160] U pretpostavljenom šablonskom građenju predstava nema mjesta za razvoj redateljskog rukopisa niti lutkarskog izraza. Umjesto toga Teatar marioneta usmjerio se prema razvoju repertoara, uvrstivši u njega nekoliko vrlo važnih predstava za odrasle.

2.1.1. Od *Hrabrog Kasijana* i prvog suvremenog Držića do prepuštanja djeci

Ohrabren uspjehom *Petrice Kerempuha i spametnog osla* kod publike i kritike, Velimir Deželić 29. 4. 1920. postavlja dramu Arthura Schnitzlera *Hrabri Kasijan*[161] u vlastitoj adaptaciji, za koju inscenaciju i likovno rješenje lutaka izvodi Ljubo Babić. Antonija Bogner-Šaban piše:

> U ovoj predstavi, prvoj namijenjenoj isključivo odrasloj publici, lutkarski je ansambl upotpunjen glumcima Narodnog kazališta Titom Strozzijem, Josipom Papićem i Paulom Trauttner, koji su, kako prosuđuje Stjepan Parnačević, govorili uloge marioneta na opće zadovoljstvo, te je lokalizacija u njihovom deklomovanju došla do lijepog izražaja, a deklamovanje je, gotovo uvijek bilo u suglasju sa kretnjama marioneta, pa su tako za uspjeh zaslužne i one sile, koje na vrpci pomiču marionete, pazeći na govor glumaca, kao i one koje deklamuju, pazeći na micanje vrpce.[162]

[159] Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 181.
[160] Ibid.
[161] Marionetska igra za veliku djecu. Režija Velimir Deželić ml., scenografija Ljubo Babić, glazba Božidar Širola, 2 izvedbe. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 175.
[162] Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 32.

Iz osvrta Bogner-Šaban može se zaključiti da je Teatar marioneta u svoju drugu predstavu prenio poetiku iz *Petrice Kerempuha i spametnog osla* s fokusom na tekstu i govoru, odnosno „deklamovanju“, dok je animacija u drugom planu. Također, uočava se da je riječ o tradicionalnom i u to vrijeme uobičajenom oblikovanju lutkarske predstave u kojemu je pokret razdvojen od glasa, što Teatar marioneta zadržava u svim svojim predstavama.

Kako dalje piše Bogner-Šaban, lutke su u predstavi, „kako bi izgledale čim prirodnije, čim više nalik ljudskoj puti, imale […] glave i udove od porculana“.[163] Iako je bilo u funkciji naglašenije antropomorfizacije, usmjeravanje pažnje na materijal lutke ukazuje na svijest Deželića i Babića o njegovoj scenskoj rječitosti. Kasnije će lutkari i likovni oblikovatelji kroz materijal slojevitije upisivati značenja u lutku i predstavu, što će kulminirati 1990-ih godina s kazalištem materijala u kojemu će on postati dramaturški i vizualni pokretač radnje, no u ovoj fazi Deželić ga koristi u duhu vremena, odnosno „na pragu Brannove lutkarske škole gdje lutka jest, doduše, materijalno biće, ali joj daju narav i psihu čovjekovu“.[164]

Nakon *Hrabrog Kasijana* Ljubo Babić napušta Teatar marioneta i lutkarstvo i započinje jednu od najvažnijih suradnji u povijesti hrvatskog kazališta, s Brankom Gavellom s kojim je u pet godina „zajedničkog predanog rada na 'tlocrtima predstava' sukreirao na visokom umjetničkom nivou čak šesnaest naslova“,[165] od kojih, primjerice, *Rikard III.* (1923.) i *Na tri kralja* (1924.), predstavljaju neka od ključnih mjesta u povijesti hrvatskog kazališta i scenografije.

Uslijedilo je još nekoliko lutkarskih predstava za odrasle, između ostalih *Tintagilesova smrt* Mauricea Maeterlincka, Goetheov *Faust* (rađen prema češkim tradicijskim lutkarskim igrama o *Faustu*), Eshilov *Prometej* te dvije drame iz hrvatske književnosti – *Baron Tamburlanović* nepoznatog autora, i Držićev *Skup.*[166] Tako oblikovan repertoar,[167] dijelom preuzet od Brannovog Marionetskog kazališta minhenskih umjetnika, pozicionira Teatar

[163] Ibid., str. 71. Velimir Deželić je koristio lutke od porculana i u predstavi *Ivica i Marica*, koju je postavio 1916. godine s obitelji Deželić. Više u: Ibid, str. 17.

[164] Ibid.; Kako piše Henryk Jurkowski, Paul Brann je lutku „shvatao kao savršenog glumca koji predstavlja integralni deo pozorišta: kao glumca, čija je materijalna celina rezultat ljudskog stvaralaštva. Lutka je materijalno biće, zbog toga, da bi se sačuvao njen karakter, treba razvijati njena materijalna svojstva. Upravo zbog toga su u nekim slučajevima Brannove lutke bile zamišljene kao figurice od porcelana koje su se kretale onako kako se kreću porcelanske lutke“. Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 233.

[165] Bošnjak Velagić, Lada, *Rječita scena Ljube Babića*, u: *Ljubo Babić – Antologija*, Moderna galerija, Zagreb, 2010., str. 184.

[166] Prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 31.

[167] „Za one prilike, a ne samo one prilike, vrlo ambiciozan umjetnički program, koji je bio dobro smišljen i domišljen“. Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Zagreb, Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2006., str. 178.

marioneta u suvremene tokove europskog lutkarstva, dok ga *Tintagilesova smrt*[168] predloškom povezuje s „hermetičkim“ modelom avangarde. S druge strane, posebno mjesto u povijesti hrvatskog kazališta osigurava mu premijera Držićevog *Skupa* 1921. godine, što je prvo postavljanje jednog Držićevog djela u suvremenom kazalištu, no u trenutku nastanka nije prepoznata njegova važnost od strane kritike (a vjerojatno ni publike). Antonija Bogner-Šaban piše kako je „čudno, ipak, da postava Držićeve komedije gotovo i nije zabilježena u kazališnim rubrikama zagrebačkoga tiska“.[169] Riječ je, naime, „o kulturnoj posebnosti, jer se početkom tridesetih još kazališno gotovo i ne zna što skriva riznica tog renesansnog pisca, danas uvažavanog diljem Europe“.[170]

Predstava je izvedena pod naslovom *Škrtac* u režiji Velimira Deželića[171] i ranije nastalim skicama marioneta te scenografskim i kostimografskim nacrtima Ljube Babića. Najočitija karakteristika skica marioneta[172] njihova je poza koja s jedne strane upisuje u tijela pokret, s njim i dinamičnu scensku igru, a s druge karakter likova. Samim time pažnja je pomaknuta od izgleda lica na karakterne osobine lika. Muno zauzima podrugljivu pozu, Kamilo pozu ljubavnika, Zlati Kum samouvjereno statičnu, Pazimaha rasplesanu, a Gruba poluprofilnu s raširenim rukama, poput igračice iz drugog plana. Iako su to tek nacrti, ukazuju na Babićevu svijest o činjenici da lutka na sceni prvenstveno živi u pokretu, kao i o značenjskim potencijalima pokreta.

---

[168] U časopisu Loutkář stoji kako je u *Tintagilesovoj smrti* „bio uspješno iskorišten vratni zglob, tj. 'trn' inženjera Uhera koji je opisan u tom časopisu“. Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Zagreb, Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2006., str. 178. Ta crtica ukazuje na utjecaje na Teatar marioneta, ali i na činjenicu da su stvarali na aktualnim tokovima i razmišljanjima.

[169] Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 47.

[170] Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 40.

[171] Ibid.

[172] Skice, osim u nastavku, može se pogledati na stranici: http://athena.muo.hr/?object=list&find=ljubo+babi%C4%87, posjet: 20. 3. 2020.

Slike 6, 7 i 8: Nacrti za marionete Grube, Muna i Pazimahe za predstavu *Skup*; Foto: http://athena.muo.hr/?object=list&find=ljubo+babi%C4%87, posjet 14. 3. 2020.

Teatar marioneta uskoro se naglašenije, pa potom i u potpunosti okrenuo djeci, u prvom redu zahvaljujući Stjepanu Široli za kojega je lutkarstvo, kako ističe Bogner-Šaban, prije svega „odgojno sredstvo za našu mladež, riznica za čuvanje našeg narodnog blaga, naše narodne priče i pjesme“.[173] Taj zaokret dodatno je udaljio Teatar marioneta od glavnih kazališnih tokova i interesa kazališne publike te ih „ni javnost ne prima kao ravnopravne predstavama 'velikog kazališta'“.[174]

Samim time, usprkos odličnom početku, Teatar marioneta nije uspio zadržati pažnju zagrebačke publike i kritike. S druge strane, potrajao je gotovo dvadeset godina, do 1937. godine, kao jedino lutkarsko kazalište međuraća u Hrvatskoj. Njegovim djelovanjem, piše Bogner-Šaban, „osmišljena je i definirana lutkarska umjetnost ne kao igra na prigodnim kućnim pozornicama, već kao scenska igra sa svim atributima profesionalnih lutkarskih kazališta. To je razdoblje lutkarstva u Hrvatskoj kada je započeo, a djelomično se i ostvario, povijesni zaokret: lutkarska umjetnost postaje aktivnim sudionikom suvremenih kazališnih kretanja“.[175] U isto vrijeme, ona ostaje vezana uz tekst kao centralni dio predstave na sadržajnom, izvedbenom, ali i vizualnom planu.

[173] Bogner-Šaban, Antonija, *Tragom lutke i Pričala, Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 49.

[174] Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 15.

[175] Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 5.

2.2. AVANGARDNI POKUŠAJI SERGIJA GLUMCA

Dok je Teatar marioneta gradio prve korake hrvatskog lutkarskog kazališta prema profesionalizmu i umjetnosti naslonjenoj na izvedbenom *mainstreamu*, grafičar, grafički dizajner, slikar i scenograf Sergije Glumac je u duhu najsuvremenijih avangardnih razmišljanja i pokušaja stvarao „skice mehaničkog i plastičkog teatra (1923.-1926. godine), jedinstvene u hrvatskom kontekstu, a zanimljive i u širim, europskim okvirima“,[176] kako piše Lovorka Magaš Bilandžić. Glumac je u njima „razradio koncept mehanički pokrenute pozornice svedene na igru kinetičkih kulisa marioneta ili ritmičko gibanje geometrijskih likova te razvio ideju scene kao konglomeracije statičkih i pokrenutih plastičkih tijela na neutralnoj i jednostavnoj (crnoj ili bijeloj) pozadini“.[177] Naglasak je stavio na „vizualne odnose koji proizlaze iz orkestracije plošnih elemenata različitih koloristička vrijednosti“.[178]

Kao što je istaknula Magaš Bilandžić, u prvom planu skica Glumčevog mehaničkog i plastičkog teatra[179] nalaze se geometrijski oblici koji se odmiču od humanizacije u apstrakciju s mogućnošću građenja dinamike horizontalnim, vertikalnim i dubinskim pokretom. Time se oživljava scena u totalu, što u Glumčevo vrijeme nije slučaj u lutkarskim predstavama svedenim na dvodimenzionalno korištenje prostora zadano paravanom ili marionetskim mostom. Nadalje, sudeći po izgledu i položaju oblika na skicama, dinamika igre mogla se graditi ritmom i bojama, napetošću u susretu i sudaru različitih predmeta, njihovih težnji i težina, dok se preciznost mehanike (u odnosu na nepouzdanost ljudske ruke, u čemu se posredno čita Craigova kritika glumca)[180] mogla podcrtati i iskoristiti u spajanju dviju viličnih konstrukcija na klatnima. U nekim se skicama pojavljuju natruhe humaniziranih tijela, no ona ne idu za funkcionalnom humanizacijom (tijela su bez ruku i stopala), već za simbolikom i sugestivnošću, dok na dramaturšku važnost pokreta, odnosno gibanja, ukazuje plesna poza jednog od tijela. Sve to smješta Glumčeve skice u tada aktualne avangardne tokove, te ih upućuje prema predstavama poput Deperove *Balli Plastici* iz 1918. godine, jedne od najvažnijih predstavnica kazališnog futurizma.

---

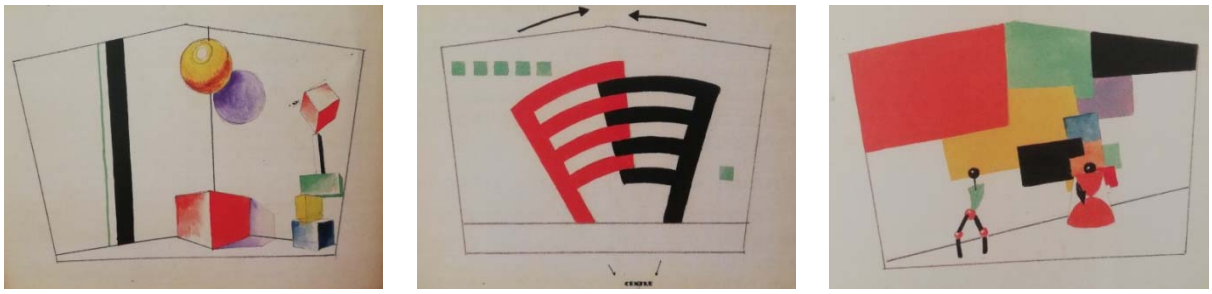
[176] Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019., str. 65.

[177] Ibid.

[178] Ibid.

[179] Analiza se temelji na skicama objavljenim u knjizi Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019., str. 64 – 67.

[180] Više u: Craig, Edward Gordon, *O umjetnosti kazališta*, Prolog, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, 1980., str. 52 – 53.



Slike 9, 10 i 11: Sergije Glumac, *Studie zum mechanischen Theater*; Foto: Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019.

Mehanički teatar prisutan je od početaka lutkarstva i kazališnih umjetnosti, s uzletima u tehnološki i industrijski razvijenijim razdobljima. Prvi poznati majstori mehaničkog teatra potječu iz Antike. Riječ je o Heronu iz Aleksandrije i Filonu iz Bizanta koji je prvi u svom kazalištu automata stvarao cjeline s natruhama dramske strukture.[181] Putem su se mehaničke lutke razvile u *Theatrum mundi*, odnosno kazalište svijeta, stvarajući izvedbu u kojoj nema mjesta ljudskoj pogrešci. Tomu su, na Craigovom tragu, težili modernisti i avangardisti koji su u distanciranoj preciznosti mehaničke lutke prepoznali idealnog „izvođača“ te su mehaničko kazalište prihvatili kao jedan od „svojih“ izraza. Brojni su se istaknuti avangardni umjetnici okušali u stvaranju mehaničkog teatra, o čemu je Sergije Glumac informacije mogao dobiti 1920-ih godina u Zagrebu, budući da je „hrvatska javnost između dva svjetska rata bila dobro upoznata sa stremljenjima u suvremenom europskom kazalištu“.[182] Također, 1926. godine je došao u direktan dodir s njima. Te je godine kao 23-ogodišnji student u New Yorku sudjelovao na slavnoj izložbi Friedricha Kieslera *International Theatre Exposition*, „koja je američku javnost upoznala s radikalnim europskim kazalištem i najnovijim tendencijama u oblikovanju scenskog prostora“.[183] Na izložbi je uz Glumca sudjelovao i Ljubo Babić (bili su jedini predstavnici tadašnje Kraljevine SHS), a predstavljeni su i slavni *Trijadni balet* (1922.) Oskara Schlemmera, mehanički balet Kurta Schmidta i Georga Adams-Teltschera, realizacije Aleksandre Ekster, *Mehanički balet* Fernanda Légera (1924.),[184] koji će u hrvatsko lutkarsko kazalište za odrasle ući kroz predstavu *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* te mnogi drugi avangardni radovi koji će s vremenom biti upisani u suvremenu scenografiju, kostimografiju, lutkarstvo i kazalište općenito.

[181] Više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 36 – 38.

[182] Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019., str. 48.

[183] Ibid., str. 62-63.

[184] Ibid.

Glumčev mehanički teatar ostao je na papiru kao i dobar dio avangardnih ideja. Da je realiziran, predstavljao bi važan korak u suvremenost i avangardu koji bi hrvatsko lutkarstvo pripojio glavnim futurističkim strujama i bauhausovskim idejama. Naime, kako piše Lovorka Magaš Bilandžić, skice „otvaraju mogućnost da je Glumac razmišljao i o smjeru čisto apstraktnog kazališta u kojemu je naglasak na vizualnoj organizaciji elemenata i senzornom iskustvu koje pokretanje objekata i kolorističke putanje izazivaju kod promatrača".[185] Ovakav stupanj apstrakcije, istina, pokretan i animiran čovjekom, u hrvatskom će se lutkarskom kazalištu pojaviti tek 1990-ih godina u projektima Krune Tarle.

2.3. RANA FAZA LUTKARSKOG KAZALIŠTA U OSTALIM GRADOVIMA

Sergije Glumac ubrzo će napustiti avangardna traganja za vlastitim *Theatrumom mundi*, a lutkarstvo će se početi javljati u drugim većim gradovima Hrvatske, i to prvenstveno pod utjecajem Jugoslavenskog sokola kao dijela međunarodnog društva Sokol osnovanog u Pragu 1862. Godine s ciljem „podizanja nacionalne svijesti, oplemenjivanja duševne i tjelesne snage uz pomoć vježbe i moralnog odgajanja".[186] Ideje su uskoro uhvatile korijen u Sloveniji, a zatim od 1874. godine u Hrvatskoj. U pogledu moralnog odgoja i pedagoškog usmjeravanja djece Sokol je posebnu važnost dao lutkarstvu kao bliskom im izvedbenom obliku te je pokrenuo brojna Sokolska lutkarska kazališta u zemljama u kojima je bio prisutan. U Hrvatskoj su se 1930-ih godina pojavila Sokolska kazališta na Sušaku, u Splitu i u Osijeku u kojemu su tada, povremeno ili stalno, djelovale još tri lutkarske družine – Lutkarsko kazalište članova češke dijaspore, Katoličko gospojinsko društvo u franjevačkom samostanu u Tvrđi i Udruženje židovskih žena WISO.[187] Kako su sva ta kazališta bila prvenstveno usmjerena prema djeci, neće biti predmet ovog istraživanja. Tek se može spomenuti kako je Stanislav Hočevar, slovenski lutkarski stručnjak i učenik Milana Klemenčiča, u Osijeku postavio predstavu *Doktor Faust*[188] prema Klemenčičevoj slavnoj, i danas, u suvremenoj obnovi živoj predstavi. Također, zanimljiv podatak otkriva repertoar splitskog kazališta u kojemu su neke predstave, među kojima posebno mjesto zauzima *Kalasira, kći egipatskog kralja, ili Lotosov*

---

[185] Ibid., str. 66.

[186] Bogner-Šaban, Antonija, *Tragom lutke i Pričala, Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 9.

[187] Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište u Osijeku*, u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 90.

[188] Više o Hočevarovom radu u Osijeku u: Bogner-Šaban, Antonija, *Tragom lutke i Pričala, Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 98 – 100.

cvijet ili Marinko u Egiptu,[189] imale izvedbe za dječje i za odrasle publike. Nije poznato koliko su se razlikovale, no taj podatak ukazuje na potrebu za razdvajanjem publika, kao i za privlačenjem odraslih publika, što niti danas nije realizirano u nekom gradskom lutkarskom kazalištu u Hrvatskoj.

Po pitanju izvedbenih elemenata, u predstavama lutkarskih kazališta 1930-ih godina u Hrvatskoj „nema mjesta eksperimentu jer je lutkarstvu namijenjena odgojna uloga te je ono razvrstano u nižu kazališnu razinu koja pretežno podrazumijeva dječji ukus i spoznaje“,[190] piše Bogner-Šaban. Samim time može se zaključiti da je i ovdje riječ o dramskom lutkarskom kazalištu koje teži scenskoj iluziji.

2.4. DRUŽINA MLADIH – ODMAK OD MARIONETE UZ POVREMENI BIJEG OD TEKSTA

Nakon gašenja Teatra marioneta 1937. godine, Zagreb je na nekoliko godina ostao bez lutkarskih predstava, a ponovno se buđenje poklopilo s krajem Drugog svjetskog rata zahvaljujući kazališnoj skupini koja će svojim kratkim djelovanjem ostaviti dubok trag u zagrebačkom kazališnom životu – Družini mladih. O njihovim počecima Livija Kroflin piše:

> Družina mladih počela je djelovati pod imenom La Compagnie des Jeunes, kad se u rujnu 1939. godine vratio iz Pariza u Zagreb Vlado Habunek […] da na Francuskom institutu predaje francuski i „francuskom metlom pomete njemački utjecaj iz Zagreba“. Tamo zatiče grupu mladih ljudi (među njima su Radovan Ivšić, Mladen Škiljan, Mira Košutić, Kosta Spaić, Maja Angeli Radovani i drugi) koji u školskom teatru Francuskog instituta igraju djela uglavnom s repertoara francuskog klasičnog teatra. Habunek s njima postavlja Molièreove *Scapinove spletke* na francuskom jeziku, i prikazuje ih u Hrvatskom glazbenom zavodu, na pozornici koja više nije

[189] Premijerno izvedena 24. ožujka 1935., predstava je ujedno prvi tekst Franza von Poccija postavljen u Hrvatskoj. Više o splitskoj predstavi i izvedbama za djecu i odrasle u: Bogner-Šaban, Antonija, *Tragom lutke i Pričala, Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 40 – 43. Franz von Pocci autor je velikog broja lutkarskih tekstova koji su se igrali, a igraju se i danas diljem Njemačke i Europe, kao i u njegovom matičnom, slavnom kazalištu Pape Schmida u Münchenu. Tekstovi su namijenjeni djeci i u svima je glavni lik Kasperl-Larifari; Više o Pocciju u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 234-236.

[190] Bogner-Šaban, Antonija, *Tragom lutke i Pričala, Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 48.

uobičajena „talijanska kutija“ nego je - velika novost u Zagrebu! - s tri strane okružena gledaocima.[191]

Družina[192] je izvorno usmjerena na tradicionalni teatar, korske recitacije i kazalište lutaka, a jedno kratko vrijeme igraju i radio drame. „Izvode komade Racinea, Marivauxa, Molièrea, Ruzzantea, Maeterlincka, korske recitacije na francuskom (Villon, Verlaine, Rimbaud) te korove Ivšića […], Škiljana i Nagyja. Za zabavu uvode ginjol i izvode Čehovljeve jednočinke i neke koncertne točke“,[193] piše Livija Kroflin i dodaje kako je interes za ginjolsko kazalište potaknuo Habunek, dok je konačna upućenost isključivo prema lutkama bila rezultat društvenih pritisaka i zabrana.[194]

S lutkarskim kazalištem Habunek se susreo u Francuskoj u kojoj su, za razliku od Njemačke, Češke i središnjeg dijela Europe, lutkari tradicionalno vezani uz ručnu lutku. Najslavniji je francuski ručni lutak Guignol[195] po kojemu je, pretpostavlja se, Habunek imenovao svoje ručne lutke. Taj izraz u kroatiziranom obliku – ginjol – danas je prihvaćen

---

[191] Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 17.

[192] Nada Bezić u Monografiji piše da je Družina mladih okupila 31 osobu. Glumili su Josip Altstädter, Moja (Anka) Angeli Radovani, Ante Barić, Lutka (Ksenija) Battaglia, Vera Bayer, Neda Brlić, Mira Dupelj, Zrinka Filjur, Radovan Ivšić, Nada Katz, Milan Nagy, Ljenočka Nurenberg, Ivo Malec, Zdravko Pečar, Mladen Raukar, Kosta Spaić, Zdenko Šenoa, Alka Škiljan, Mladen Škiljan, Vera Šram, Jurica Štambuk, Ivo Tomulić i Mladen Vajl. Autori izvođenih djela bili su Ivšić i Raukar, scenografi Kosta Angeli Radovani i Edo Kovačević, scenografi lutkarskih predstava Antun Mezdjić i Ivan Švertasek, kostimografi Kosta Angeli Radovani i Vlado Habunek, koji je potpisivao i režiju, lutke su izrađivali Berislav Brajković i Tilla Durieux, dok je fotograf bio Tošo Dabac. Bezić, Nada et al., *Družinari*, u: *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017., str. 47-48. Tom popisu treba dodati Ivana Kožarića, koji je radio glave lutaka za lutkarske predstave.

[193] Ibid., str. 18.

[194] O zabrani glumačkog djelovanja Livija Kroflin piše: „Družina mladih pojavila se 20. lipnja iste godine [1945., op I. T.] u sklopu Omladinskog kongresa u Glazbenom zavodu. Na programu su bili: Ivšićev *Vodnik pobednik*, Nazorov *Titov Naprijed*, Škiljanov *Žablji kor*, Ivšićeva prerada Villonove *Balade obješenih* i Ivšićev *Sunčani grad*. Službenom intervencijom obustavljene su, međutim, dalje izvedbe. *Vodnik pobednik* tumačen je kao omalovažavanje borbe i ismijavanje vojske, a ni *Sunčani grad*, iako najavljen kao 'korska poema o obnovi naše opustošene zemlje', nije mogao biti prihvaćen u eri vladajućeg socrealizma“. Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 19. Nakon zabrane glumačkog izvođenja, Družini je ponuđen nastavak rada isključivo u lutkarskom mediju, što su oni prihvatili. Lutkarstvo je i inače često kroz povijest uskakalo umjesto zabranjivanih glumačkih izvedbi, kao u takozvanom Sajmišno kazalištu u Parizu u drugoj polovici 17. stoljeća, a lutkari su lutku često koristili kao alibi za izgovaranje riječi i poruka koje se osobno ne bi usudili. Najpoznatiji su primjeri dvorske lude sa svojim marotama, štapnim lutkama koje se sastoje od nosivog štapa i glavice lutke uz dodatak haljine i koje su dvorske lude koristile u funkciji vlastitog žezla. Više o marotama u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 61.

[195] Početkom 19. stoljeća Guignol je zamijenio Polichinellea, Pulcinellinog rođaka koji je zbog svog dugačkog i oštrog jezika imao problema u društvenim previranjima te je izgubio na popularnosti i utjecaju posebice za vrijeme Francuske republike. Više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 189.

kao ime ručne lutke koja se animira prstima jedne ruke raspoređenim u glavi i rukama lutke (postoje razne kombinacije prstiju, ovisno o tradiciji i potrebama lutkara).[196]

Lutkarski počeci Družine mladih poklapaju se s formiranjem nove države, Federativne Narodne Republike Jugoslavije, koja je imala jasno definirana očekivanja od lutkarskih kazališta i družina. Ti zahtjevi presudno će utjecati na repertoar Družine mladih, ali i na skori odlazak Vlade Habuneka i njegovog najbližeg suradnika Radovana Ivšića iz lutkarstva.

Prva lutkarska predstava odmah izvedena u tehnici ginjola bila je Čehovljeva jednočinka *Prosidba,*[197] 6. 11. 1945. godine, u kojoj su se, po sjećanju Borislava Mrkšića, „mali Lomovi i Čubukovi svađali čiji je pas bolji, da li Oktakaj ili Ugadaj. Za tadašnje gledalačke navike takva teatarska transformacija bila je malo čudna i u svom 'intenzitetu sugestivnosti' i 'uvjerljivosti', kako bi rekli tadašnji kritičari, formalistična i anemična".[198]

Mrkšićeve riječi, u prvom redu „formalističnost" i „anemičnost", upućuju na činjenicu da Habunek i družina nisu uspjeli naglasiti osnovne prednosti ginjola, a te su lakoća i brzina kretanja, iznenadno pojavljivanje i nestajanje, mogućnost nošenja i dobacivanja predmeta te udaranja njime. Dodatno kočenje izvedbenih mogućnosti ručne lutke vidi se u spominjanju svađe koja preusmjerava naglasak s fizičke akcije na dijalog. Uz *Prosidbu,* Družina je na repertoaru imala još nekoliko Čehovljevih jednočinki – *Diplomata*, *Medvjed, Tatica i zaručnik*, te Šenoinu *Kuginu kuću*, kojima je u fokusu bio dramski sloj i koje su, za pretpostaviti je, imale slične izvedbene probleme poput *Prosidbe*. Za razliku od njih, u jednom dijelu repertoara Habunek i Družina uspjeli su scenski oživiti ginjola, pomakom fokusa s dramskog zapleta na glazbu. Glazbeni repertoar sastojao se od sljedećih brojeva: Čajkovski, balet *Serenada*, Debussy, balet *Menuet*, Paisiello, *Arija iz opere Mlinarica*, Chopin, balet *Valcer cis mol*, Međimurske narodne pjesme u preradbi Lhotke-Kalinskog *Babice se greju* i *Žene idu u goste.*[199] U programu je Družina kombinirala dramske i glazbene točke, u čemu se mogu pročitati dva osnovna aspekta u stvaranju njihovog lutkarskog izraza. S jedne je strane riječ, odnosno govor, s druge lutka, odnosno pokret.

---

[196] Više o ginjolu u: Kroflin, Livija, *Duša u stvari: Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020., str. 23-50.

[197] Prijevod Radovan Ivšić, režija Vlado Habunek, scenografija Edo Kovačević, kostimi Tilla Durieux. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008*., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 170.

[198] Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 266.

[199] Više o repertoaru Družine mladih u: Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 22.

2.4.1. Između riječi i lutke

„Govor je središnje područje istraživanja književnog i scenskog, i to u zborskoj verziji koja u modernom pristupu teži klasičnom, posebice grčkom izvoru“,[200] stoji u programskim odrednicama Družine mladih. Govor i tekst bit će u fokusu dramskih i korskih predstava te radiodrama, kao i dijela lutkarskih predstava kojima od svih navedenih najmanje odgovara.

Na govoru svoj rad zasniva veliki francuski dramski redatelj Gaston Baty koji je dio svoje karijere proveo u lutkarstvu i koji je utjecao na Habuneka za vrijeme njegova boravka u Francuskoj. Baty piše kako „redatelj svagda mora poštovati dva zakona: 'vjernost tekstu' i 'odbacivanje svega nebitnog'“.[201] Nakon što je napustio glumačko kazalište, Baty se okrenuo lutki te je izvršio velik utjecaj na francusko lutkarstvo, no više u pogledu popularizacije izraza, nego razvoja, budući da promjenom medija nije promijenio i svoje stavove o izvedbi.

Batyjev pogled na lutku i lutkarsko kazalište preuzeli su Habunek i Radovan Ivšić, koji su cijelim tijekom svojih karijera zadržali fokus na riječima, pa tako i nakon napuštanja lutkarskog kazališta kad su, kako piše Bogner-Šaban, krenuli „zasebnim kazališnim i književnim putovima, u temeljima kojih je zauvijek ostala riječ“.[202]

U vrijeme djelovanja Družine mladih, prvih godina nakon Drugoga svjetskog rata, naglasak na tekstu i riječi nije bio iznimka, već pravilo. U to su vrijeme avangardni pokušaji zaboravljeni, a u kazalištu i umjetnosti istočne Europe, u koju spada i novoosnovana FNRJ, vlada socijalistički realizam te nema mjesta eksperimentu, kako na izvedbenom, tako na sadržajnom planu. Štoviše, u godinama koje dolaze, riječ i dramska struktura će se u lutkarskim predstavama u tom dijelu Europe, pod utjecajem Sergeja Obrazcova i njegovog moskovskog kazališta, dodatno učvrstiti. U tom kontekstu već je uvođenje novog tipa lutaka iz jedne zapadnoeuropske zemlje bilo hrabrost, kao i igranje predstava (i) za odrasle u mediju naglašeno usmjerenom dječjim publikama. Svojevrsni neposluh iskazali su Radovan Ivšić i Vlado Habunek nakon preimenovanja Družine mladih u Zemaljsko kazalište lutaka, kada se od njih, riječima Radoslava Ivšića, „tražilo na primjer da s lutkama stvorimo aktualnu

---

[200] Bogner-Šaban, Antonija, *Družina mladih u svojem i našem vremenu* u: Midžić, Seadeta, Bezić, Nada, *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017., str. 20.

[201] Baty, Gaston, *Response a l'enquete de Xavieer de Courville sur le theatre et la mise en scene*, u: Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3: povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997, str. 58. Tekst je izvorno objavljen 25. 8. 1923. u *Revue critique des idees et des lettres*.

[202] Bogner-Šaban, Antonija, *Družina mladih u svojem i našem vremenu*, u: Midžić, Seadeta, Bezić, Nada, *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017., str. 6.

političku satiru, dakako onu koja gladi, a ne onu koja ismijava vlast, što mi nismo htjeli".[203] Umjesto toga, izborom tema izbjegavali su bilo kakva povezivanja s aktualnim društvenim previranjima, „a glazba je dostatno univerzalna i inspirativna da bi se mogla rabiti za igru s lutkom kao relativno neutralnim glumcem-izvođačem".[204]

Družina mladih glazbene je točke izvodila u sklopu programa nazvanog *Divertissement*, koji se, kako je već spomenuto, sastojao od „šarenog programa baleta, narodnih pjesama, političke satire i opernih arija".[205] Ta struktura nepovezanih točaka približila je Družinu varijeteu koji uz cirkus i kabaret, kako piše Lehmann, spada u rane oblike moderne masovne zabave u kojima je „cjepkanje vremena bilo uobičajeno te je presudno utjecao na razvoj modernih kazališnih formi",[206] a preko njega zapadnoeuropskom lutkarstvu. Naime, lutkarski varijete osvajao je publike Europe i Sjeverne Amerike u drugoj polovici 19. stoljeća, a u modu se vratio s prvom modernom i buđenjem umjetničkih kabareta i varijetea, da bi se u vrijeme Družine mladih varijetetski koncept oblikovanja predstava preselio na zapad Europe i označio rad nekoliko ključnih lutkarskih inovatora i stvaralaca poput Yvesa Jolyja i Albrechta Rosera. I Družina mladih strukturu varijetea iskoristit će za uvođenje novina na ovim prostorima, poput glazbenih točaka u kojima će po prvi put u tada kratkoj povijesti hrvatskog lutkarskog kazališta izbaciti tekst iz izvedbe i staviti u fokus lutku, odnosno njenu igru.

2.4.2. Deverbalizacija

„Zapadnjačko je kazalište od antičke Grčke (preciznije, od Aristotela) do danas označila dominacija verbalnog elementa izvedbe, govornog dijela predstave – dramskog teksta", piše Darko Lukić u knjizi *Kazalište u svom okruženju* i dodaje kako je „takvo svođenje kazališne umjetnosti na dramski tekst važna posebnost europskog iskustva jer se izvan njega nigdje ne susreće u takvu obliku".[207]

---

[203] Ibid., str. 174.
[204] Ibid., str. 22.
[205] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 131.
[206] Ibid.
[207] Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 1*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 77; Lukić nastavlja kako je zapadnjački logocentrizam „uvjetovan amalgamiziranjem i hibridiziranjem dviju velikih kultura – judeokršćanske i helenističke – na čijim je spojenim temeljima Zapad gradio vlastiti kulturni identitet. Kod Židova je i kršćana riječ u samom početku stvaranja ('U početku bijaše riječ', 'I Riječ je tijelom postala'), a prema Bibliji, prva je Adamova zadaća bila dati imena životinjama i biljkama, imenovati ih ili dati im smisao prizivajući ih u postojanje imenovanjem. Biblija uči da jezik priziva stvari u postojanje, utjelovljuje ideju i zato ima posve metafizičku, božansku narav. Lutkarstvo, kao suputnik glumačkog kazališta te njegov umanjeni oblik, kakvim je smatrano od 17. stoljeća do početka 20. stoljeća, u izvedbeni fokus stavlja tekst, odnosno priču". Ibid.

Iako je i danas uglavnom dominantan, s početkom 20. stoljeća izjednačavanje dramskog teksta i izvedbe prestalo je biti jedina opcija. Pojavila su se prvo razmišljanja, potom i njihove izvedbene realizacije u kojima se čvrsta hijerarhija s riječju na poziciji vladarice izvedbenog čina propituje i ruši. U tom preispitivanju čvrste hijerarhije nisu sudjelovali tek avangardni i eksperimentalni umjetnici, već se radi o općim promjenama u europskom kazalištu. Tako se Lehmann pita „nije li upravo Stanislavski, kojeg će se teško moći proglasiti protivnikom književnosti, izričito utvrdio da je za kazalište tekst kao takav bezvrijedan? Da riječi dobivaju značenje tek pomoću 'podteksta' dramaturgije i uloge?“, te dodaje kako se „već za Artauda nije radilo jednostavno o alternativi 'za ili protiv teksta', nego o promjeni hijerarhije: otvaranju teksta, njegove logike i njegove prinudne arhitekture“.[208]

Ludwig Flaszen, kazališni kritičar i teoretičar te suosnivač utjecajnog poljskoga avangardnog kazališta Teatar Laboratorium, precizno je opisao klimu koja se iz Artaudovih tekstova počela prenositi na scenu: „Da bismo stvarali pozorište, moramo izaći izvan literature; ono počinje tamo gde se završava reč“,[209] a na sličnom je tragu bio utjecajan poljski likovni i kazališni umjetnik Tadeusz Kantor koji 1963. godine „odbacuje tvrdnju da predstave moraju prevoditi dramski tekst u pozorničke pojmove, tumačiti ga ili osuvremenjivati“. Umjesto toga „predstava se mora suprotstaviti tekstu u 'ozračju šoka i sablazni' ne bi li otvorila 'potisnuto područje mašte u gledatelja'“.[210]

Ova razmišljanja izražavala su želju i težnju, no ne uvijek i realizaciju, a kao što se vidi iz današnjeg kuta, oslobađanje kazališta od diktata literature složen je proces koji još uvijek traje te bi se povijest suvremenog kazališta mogla napisati kao „povijest uzajamnog ometanja teksta i pozornice“,[211] kako piše Lehmann i dodaje: „kazalište i drama nalazili su se i nalaze se u odnosu napetih proturječja“.[212]

Problem trajne napetosti možda se krije u glumcu kao glavnom mediju dramskog, odnosno glumačkog kazališta, čega je lutkarsko kazalište a priori oslobođeno. Američki lutkar

---

[208] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004., str. 195. Za Artauda „riječi će biti birane zbog svog začaranog, doista čarobnog smisla – uzimat će se zbog svoje forme, svojih osjetilnih značenja, a ne zbog svojega smisla“. Artaud, Antonin, *Kazalište okrutnosti – drugi manifest,* u: Ibid.

[209] U: Misailović, Milenko, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad, 1988., str. 36.

[210] U: Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3: povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997., str. 180.

[211] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 196.

[212] Ibid. 58.

Eric Bass objašnjava to sljedećim riječima: „Kada glumac stupi na scenu, treba izreći neki iskaz; kad lutka stane na scenu, ona jest iskaz. Za lutku, govor može biti redundantan. Ona već govori svojim oblikom i materijalima, svojom ulogom u slici scene, odnosom prema predmetima, čak i svojim fizičkim limitiranostima“.[213] Kad je lutkarsko kazalište u 20. stoljeću izašlo iz sjene glumačkog kazališta i spoznalo posebnosti i mogućnosti vlastitog izraza kao i vizualnu rječitost, lakše se odteretilo utega riječi (barem dijelom). To u neku ruku potvrđuje i lutkarski autoritet sredine 20. stoljeća, veliki inovator, ali i zagovaratelj lutkarskog realizma Sergej Obrazcov koji u intervjuu Luku Paljetku govori kako „'smrt riječi' u dramskom teatru vodi u pantomimu, a smrt riječi u lutkarskom teatru i dalje znači zadržavanje suštine lutkarskog teatra“.[214] Na istom tragu su srpski lutkarski redatelj Srboljub Stanković, koji iznosi stav da je u glumačkom kazalištu „reč, dakle verbalni izraz, tako reći temelj i suština pozorišta i pozorišne umetnosti; u lutkarstvu je verbalni izraz u najboljem slučaju tek pomoćno sredstvo, u većini slučajeva, pak, nužno zlo ili čak i direktna smetnja bilo kakvom umetničkom uobličavanju lutkarske igre“[215] te Edi Majaron, koji piše da „lutka sigurno nije brbljavica“ te dodaje kako je „najmoćnija upravo u neverbalnoj komunikaciji, u akciji“.[216]

Izvori ovih ideja nalaze se u teorijskim razmišljanjima i izvedbenim pokušajima umjetnika s početka 20. stoljeća. Edward Gordon Craig izjednačuje sve elemente izvedbe te u *Prvom dijalogu* uime redatelja piše kako „kazališna umjetnost nije ni gluma, ni tekst, ona nije scena niti ples, nego sadrži sve elemente od kojih su ovi sastavljeni“.[217] Nešto kasnije, 1930-ih godina, austrijski lutkarski inovator Richard Teschner u potpunosti izbacuje riječi iz svojih predstava, objašnjavajući to prirodom lutke, odnosno činjenicom da lutka ne može govoriti jer je načinjena od drva.[218] Desetak godina nakon njega i lutke Družine mladih će ušutjeti, barem povremeno, a dramsko kazalište neće zamijeniti vizualnim, već glazbenim. No to su tek počeci, strani i domaći, deverbalizacije lutkarskog izraza.

---

[213] Bass, Eric, *Visual Dramaturgy – Some Thoughts for Pupper Theatre-Makers*, u: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014., str. 54., s engleskog preveo I. T.

[214] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 152.

[215] Stanković, Srboljub, *Režija u pozorištu lutaka*, u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Antologija, Beograd 2002., str. 67.

[216] Edi Majaron, *Vera u lutku*, Otvoreni univerzitet Subotica; Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica / Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2014., str. 113.

[217] Craig, Edward Gordon, *O umjetnosti kazališta*, Prolog, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, 1980., str. 101.

[218] Više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 88.

Tridesetak godina nakon Družine mladih, 1978. godine, utjecajan će suvremeni lutkar Phillipe Genty osjetiti i najaviti veliki zaokret od riječi prema slici, danas poznat kao slikovni obrat te će napisati: „Zašli smo u doba slika, pa čak kada one sasvim i ne prevladavaju, ipak ubrzo postaju važan izvor poimanja i komunikacije“.[219] Gentyjeve riječi pokazat će se točnima i vrlo će se brzo proširiti u sve aspekte života, pa i na kazalište koje je, prema Mariju Kotliaru, voditelju jeruzalemskog vizualnog kazališta Bama, u drugoj polovici 1980-ih „dostiglo stupanj 'otvorene kompozicije' u kojoj govorna komunikacija više ne posjeduje nadmoć koju je imala u prošlosti. Riječi su izgubile svoju prizivnu moć i točnost. […] Gledatelj reagira na 'sliku'“.[220]

Posebno je važna činjenica svih ovih razmišljanja da njihovi autori dolaze iz (lutkarske) prakse, što znači da ideje i stavovi nisu ostajali na papiru, već su nastajali na temelju umjetničkog rada ili su ga oblikovali. No krivo bi bilo pomisliti da je lutkarska kazališna scena u cjelini dijelila njihova razmišljanja i stavove. U lutkarstvu kontinuirano supostoji tradicionalna struja koja lutkarsko kazalište poima umanjenim glumačkim kazalištem, odnosno ilustracijom literarnog kazališta. Razlog tome je činjenica da je lutkarstvo, kolikom god se brzinom razvijalo u drugoj polovici 20. stoljeća, u svojoj biti konzervativan izraz koji se čvrsto drži tradicije. Samim time došlo je do čudnovatog paradoksa u kojemu su glavne karakteristike lutkarstva u drugoj polovici 20. stoljeća postale s jedne strane stalna mijena, s druge stalnost, odnosno nepromjenjivost.[221]

Simbioza mijene i nepromjenjivosti vidljiva je i u programima Družine mladih u kojima se spajaju dramsko lutkarsko kazalište, koje će usprkos znacima umora još neko vrijeme vladati hrvatskom lutkarskim kazalištem, te glazbeno lutkarsko kazalište, koje će dvadesetak godina nakon Družine mladih omogućiti revolucionarne pomake u hrvatskom lutkarskom kazalištu (i) za odrasle.

---

[219] U: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 455.

[220] Ibid.

[221] „Niti jedna kazališna vrsta nije iskusila takvu paradoksalnu simbiozu s prošlošću – u isto vrijeme, u 20. stoljeću ključna osobina lutkarstva je stalna mijena, stalno koračanje naprijed“. Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 177.

2.4.3. Glazba u fokusu

U glazbenim točkama Družina je riječi zamijenila glazbom kao glavnim pokretačem scenske igre. „Lutki je glazba bliža nego riječ. Glazba je simbolički oblik komunikacije, ona kao i lutka potiče neverbalni oblik komunikacije i zajedno sa izgledom i tehnologijom lutke provocira adekvatne osjećajne reakcije gledaoca“,[222] kaže Edi Majaron. Slično je prije njega razmišljao autoritet slovenskog i jugoslavenskog lutkarstva Jože Pengov za kojega je glazba „neizbežna komponenta lutkarske umetnosti“,[223] dok Paljetak smatra da je jezik glazbe, (u najširem rasponu, od tišine do šuma) „univerzalniji znak, i jezik, od riječi“.[224] Tu „simboličnost“ (Majaron), „nezavisnost“ (Pengov) i „univerzalnost“ (Paljetak) glazbe članovi Družine mladih iskoristili su kako bi izbjegli govoriti o onome o čemu nisu htjeli i time su lutki omogućili da progovori vlastitim izvedbenim jezikom oslobođenim riječi što je koče u mjestu i minimalnoj gesti.

Lutkari su davno otkrili univerzalnost jezika glazbe i potrebu za ritmom kao ključem kretanja i gibanja lutke. U 17. stoljeću stvorili su lutkarsku operu, da bi se nešto kasnije uz ljudski balet pojavio i marionetski balet. Heinrich von Kleist je 1810. godine u tekstu *O marionetskom kazalištu* savršenog plesača pronašao upravo u marioneti,[225] a važnim razdobljem za razvoj glazbe unutar kazališnog koda pokazala se avangarda u kojoj je glazba, riječima Fisher-Lichte, stekla „relativno dominantan položaj“.[226]

Dok u klasičnim lutkarskim predstavama glazba stvara ritam i atmosferu igre, u glazbenim točkama Družine mladih ona je inicirala i oblikovala scensku igru – ples, koji je u kazalištu, po riječima Petera Schumanna, „najmoćnije sredstvo komunikacije“.[227] Glazba u plesnim točkama određuje ritam, pokrete i atmosferu, susret i sukob likova, karakter plesa i plesača te razvoj događaja, odnosno postaje dramaturški pokretač te aktivator pokreta lutke. Samim time pomiče vizualni fokus s likovne karakterizacije statične lutke na dinamiku lutke u pokretu.

---

[222] Perić Kraljik, Mira, *Lutkarske karike, razgovor s prof. Edijem Majaronom – drugi dio,* u: *Luka*, god. 14, br. 40 /41, Zagreb, 2008., str. 24-25.

[223] Pengov, Jože, *Rediteljeve beleške*, u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Beograd 2002., str. 61.

[224] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 76.

[225] „Ukoliko bi mu [gospodinu C., op I. T.] neki mehanikus izradio marionetu prema njegovim zahtjevima, on bi pomoću nje izveo ples kakav ne bi mogao otplesati ni on sam, niti ijedan drugi vješt plesač njegova vremena, ne izuzimajući pritom ni samoga Vestrisa“. Kleist, Heinrich von, *O marionetskom kazalištu*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009., str. 9.

[226] Fischer-Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015., str. 186.

[227] Schumann, Peter, *Kazalište lutaka shvaćeno kao razvitak plesa*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 71.

2.4.4. Pokret

Kad su se početkom 20. stoljeća okrenuli lutkarstvu, brojni su likovni i kazališni umjetnici pažnju usmjerili prema likovnim osobinama lutke, dok je pokret ostajao u drugom planu. Podalje prevladavajućih struja, ruska kazališna kritičarka i povjesničarka te glumica i lutkarica Julija Slonimskaja 1910-ih i 1920-ih godina fokus je s lutke i njenih likovnih komponenata pomaknula na pokret. Ona je smatrala da „lutka ima život sama po sebi i da 'dušu lutke čini njen pokret'".[228] Iako nije bila dio većine, Slonimskaja nije bila jedina koja je usmjerila, makar teorijski, fokus na pokret. Nešto šire je desetak godina ranije razmišljao Craig kad je napisao da će „umjetnost izrasla iz pokreta, biti prva i konačna vjera svijeta",[229] te pronašao bliskost između pokreta i glazbe. Njegovim riječima „sve stvari izrastaju iz pokreta, čak i glazba".[230]

Za razliku od Craiga koji pokret pretpostavlja glazbi, kod Družine mladih zadana glazba je nadređena pokretu. Ona ga vodi od početne motivacije preko ritma i dramaturškog razvoja do kulminacijskih trenutaka. Nadoveže li se ovaj pristup na Craigovo razmišljanje, dobiva se zaokruženost u kojoj pokret inicira glazbu, a ona ga potom vlastitom oblikovanošću vodi i razvija. Taj zatvoreni krug ukazuje na ovisnost pokreta o glazbi u glazbenim točkama Družine mladih, samim time nema još riječi o njegovu osamostaljenju u dramaturškom smislu, koje će se dogoditi tek s uvođenjem postdramskih ideja u lutkarsko kazalište.

Bez obzira na stupanj (ne)samostalnosti, pokret u predstavama Družine mladih oživljava lutku koja u mirovanju, ma koliko živom naizgled djelovala, nije drugo nego okamina „prikraćena za mimiku ruku i lica".[231] Također, usmjeravanje pažnje na pokret označava važan početni korak koji će brzo dobiti daljnje nastavke i razvoje u radu „Družinara" Berislava Brajkovića koji je, prisjećajući se proba glazbenih točaka u Družini mladih, opisao proces sljedećim riječima: „improvizirali smo prvo pokrete uz glazbu s gramofonskih ploča i malo po malo smo uvježbali plesne točke",[232] čime je potvrdio glazbu kao izvor pokreta.

---

[228] Posner, Dassia N., *Life-Death and Disobedient Obedience – Russian Modernist Redefinitions of the Puppet,* u: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014., str. 135, s engleskog preveo I. T.

[229] Craig, Edward Gordon, *O umjetnosti kazališta*, Prolog, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, 1980., str. 49.

[230] Ibid., str. 46.

[231] Majaron, Edi, *Vera u lutku*, Otvoreni univerzitet Subotica; Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica / Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2014., str. 115.

[232] Jurković, Ivan, *Lutkareve uspomene, razgovor s Berislavom Brajkovićem,* u: *Luka*, god. 13, br. 34 / 35, Zagreb, 2007., str. 23.

Kako su izgledale Brajkovićeve točke govori Vlado Habunek: „Beri Brajković je plesao s te dvije lutke, ne znam tko je svirao, tko je bio s nama, je li bio Fredy Došek. Ne znam tko je držao klavir, ali znam da smo mi iz jednog kuta isto tako fascinirani gledali lica tih vojnika koji su bili hipnotizirani od toga što su vidjeli pred sobom“.[233] I bez obzira na činjenicu da je pokret ovdje izvirao iz glazbe, da nije bio osamostaljen niti je nosio metaforičko značenje, već je isključivo bio u funkciji zabave, uspio je ono što nije uspjelo Družini u Čehovljevim jednočinkama – pokrenuti i oživiti ginjola.

2.4.5. Od ginjola do javanke

Moć da hipnotizira promatrače Brajkoviću je, uz vlastiti osjećaj za ritam i animaciju, omogućio upravo ginjol, čija je ključna razlika u odnosu na dotad vladajuću sicilijanku češkog i njemačkog tipa direktan kontakt s animatorom. Zahvaljujući njemu omogućen je direktan impuls i prenošenje emocije iz tijela animatora u lutku, zbog čega Dassia N. Posner ginjol naziva buktinjom.[234] Tu animaciju bez posrednika prepoznali su i Habunek i Družinari te su je iskoristili za stvaranje plesnih pokreta.[235]

Vlado Habunek je u lutkarskim predstavama Družine mladih, smatra Bogner-Šaban, „želio postići potpuni sklad između visoko njegovanog pokreta, logičnosti likovnog izraza, njegove nadgradnje tijekom predstave“.[236] Dok mu to u dramskim jednočinkama, sudi li se po Mrkšićevim riječima, nije uspjelo, u glazbenim točkama približio se svom naumu – homogenom lutkarskom kazalištu koje je 1930-ih godina do vrhunca doveo već spominjani Paul Brann u svom Marionetskom kazalištu minhenskih umjetnika.

---

[233] Habunek, Vlado, Midžić, Seadeta, *Uspomene i svjedočanstva iz etera*, u: Midžić, Seadeta, Bezić, Nada, *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017., str. 150-154.

[234] „Marionete su mehanizam, sistem žica, križa i udica. One su nešto forsirano, melankolično… Ali Petruška [sinonim za ručnu lutku, op. IT.] je buktinja; u njega je spontano pretočena umjetnikova inspiracija“. Posner, Dassia N., *Life-Death and Disobedient Obedience – Russian Modernist redefinitions of the Puppet,* u: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014., str. 139, s engleskog preveo I. T.

[235] Plesni pokreti nisu rezervirani samo za ginjole, dapače. Podreccine marionete 30-ih, kao i marionete solo lutkara poput Albrechta Rosera u drugoj polovici 20. stoljeća, ili primjerice Obrazcovljeve javanke u najdugovječnijoj lutkarskoj predstavi *Neobičan koncert* osvajale su publiku (i) nezaobilaznim plesnim točkama, no ginjol sadrži specifičan plesni šarm koji znatno više od europskih koriste azijski lutkari.

[236] Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 44.

Brann je lutku pretvorio u subjekt koji se u trenucima oslobađa od svoga animatora.[237] Po njemu uspješnost lutkarskog kazališta ovisi o „sukladnosti triju čimbenika, […] a to su animator, recitator i lutka“.[238] Habuneka od Branna dijeli vrsta lutke, no povezuju ih glazbene i plesne točke koje su obojica uvrstili u repertoar. Brann je u njima „svesno koristio materijalnost lutke“ i tme dokazao da „igra s efektom oksimorona može dati drugačije estetske rezultate osim groteske i komičnosti“.[239] Igrajući s ginjolom, Družina nije mogla u potpunosti pobjeći od groteske i komike, ali se nije zadržala samo na njima, već je prodrla u poetičnost i zavodljivost plesnog pokreta, što potvrđuju i Habunekove riječi o plesu Brajkovićevih lutaka.

I dok su ginjol odlično iskoristili u glazbenim točkama, činjenica je da vezanost uz ruku ograničuje kretanje na prostor koji pokriva raspon animatorove ruke. Samim time, u predstavi *Iskušenje svetog Antuna ili žena je vrag* (1948.)[240] Prospera Mériméea, prvoj predstavi za odrasle u novoosnovanom Zemaljskom kazalištu lutaka,[241] zamijenili su ga novom vrstom lutke koja pokriva cijeli prostor scenice, na ovim prostorima poznatom pod imenom javanka. Riječima Vlade Habuneka, „naše prve lutke bile su izrađene na principu Guignola […] Daljnjim radom na usavršavanju lutke došli smo na pomisao da lutkine ruke pokrećemo štapićem. […] Na taj je način olakšan rad, jer se jednostavnije i sigurnije može upravljati glavom, a samoj lutki uspjeli smo dati više života, t.j. njezine su kretnje postale realnije“.[242]

Iz Habunekovih riječi može se iščitati da je u predstavi *Iskušenja svetog Antuna* došlo do zaokreta prema scenskom realizmu. To je u skladu s prije spomenutim preokretom prema realizmu u istočnom dijelu Europe i radom Sergeja Obrazcova od kojega je Habunek i

---

[237] U čemu joj olakšava činjenica da je riječ o marioneti, fizički odvojenoj od animatora. Više o Brannovom homogenom lutkarskom kazalištu u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 73.

[238] Ibid.

[239] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 264.

[240] Komedija u tri čina. Prijevod Radovan Ivšić, režija Vlado Habunek, scenografija Kamilo Tompa, lutke Tilla Durieux i Ivan Kožarić. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 170.

[241] Družina mladih je 28. veljače 1948. preimenovana u Zemaljsko kazalište lutaka. Umjetnički mu je voditelj i dalje Vlado Habunek, a ravnatelj Radovan Ivšić. Više u: Antonija Bogner-Šaban, *Zagrebačko kazalište lutaka,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 44.

[242] U: Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 30.

preuzeo javanku,[243] štapnu lutku s glavnim štapom koji nosi tijelo i dvama pomoćnim štapićima na rukama.

Glave lutaka modelirao je veliki hrvatski kipar Ivan Kožarić (1921.) koji im je, vlastitim riječima, „pokušao dati nešto novo: nisam izrađivao oči, nego duboke ureze, pa je igra svjetla i sjene davala dojam živih očiju“.[244] Tim zarezima Kožarić je oživio oči te stvorio u njima dinamiku i promjenjivost u susretu s pokretom i svjetlom. Na taj je način statičnost i nepromjenjivost likovne zadanosti zamijenio u jednom važnom dijelu lutke živošću, čime joj je omogućio promjenu pogleda i izgleda, stanja i raspoloženja. Živost očiju dobila je dodatnu dimenziju u preciznoj animaciji, koju je uočio i Milan Čečuk i zaključio da je predstava „i po svome zrelom teatarskom izrazu i po svojoj minuciozno ostvarenoj animaciji lutaka bila prava mala senzacija za ondašnji teatarski Zagreb“.[245]

Slika 12: Zemaljsko kazalište lutaka, *Iskušenje svetog Antuna*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta lutaka, https://www.zkl.hr/hr/80/70+godina+ZKL-a, posjet 8. 3. 2020.

Za ovaj je rad važnija od precizne animacije ključna osobina javanke, a to je realističnost pokreta i lutke koja puno bolje od ginjola podnosi mirovanje, samim time i dulji dijalog, čime se Habunek i preimenovani Družinari, nakon odmaka od teksta u glazbenom točkama, vraćaju riječi i time prate trendove i poetike ne samo u Hrvatskoj nego i šire.

Novoj vrsti lutke scenograf Kamilo Tompa prilagodio je scenu koju je ogolio. Kako piše Martina Petranović, „za predstavu je Tompa pomoću stupovlja i lukova u pozadini scene osmislio pročišćen prostor inkvizicijske dvorane, svećeničke ćelije i prostorije u palači inkvizicije te s nekoliko karakterističnih detalja kao što je masivan stol, jednostavan ležaj, ikona Bogorodice s Isusom, kandilo ili klecalo označio promjene mjesta radnje i temeljne

[243] Habunekovim riječima, „do ove se metode došlo proučavanjem načina rada sovjetskog umjetnika Obrazcova, kako je prikazana u jednom sovjetskom filmu“. Ibid.

[244] Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 31.

[245] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 132.

ugođaje prizora".[246] Samim time s jedne strane ostavio je otvoren prostor javanki, s druge omogućio kontinuirani tijek radnje uz efektnu lokalizaciju bez pauza za promjene scene.

Nakon što Habunek i Ivšić napuste lutkarsko kazalište (postavit će još samo Ivšićevu *Snjeguljicu*) njime će do sredine 1960-ih godina vladati scenski realizam, didaktički sadržaji i sadržaji za djecu te se gotovo uopće neće pojavljivati predstave i programi za odrasle. Iznimke su splitske predstave *Oluja* (1955.) i *Tragikomedija o don Cristobalu i Rositi* (1956.) Vojdraga Brečića, predstava Zagrebačkog kazališta lutaka *Advokat Pathelin* (1957.) u režiji Mladena Škiljana sa scenografijom Kamila Tompe i projekt *Kroz buru i oluju* (1961.) Dinka Marovića odigran u zadarskom i splitskom kazalištu lutaka za vojnike i borce. Spomenute predstave, koliko se može zaključiti na temelju oskudnih podataka, ali i poetike koja je tada vladala, bile su zanimljivije na fenomenološkom i sadržajnom, nego na izvedbenom planu, na kojemu su ostale na razini dramskog lutkarskog kazališta iluzije. No stvari će se u drugoj polovici 1960-ih godina ubrzano početi mijenjati te će vrlo brzo doći kraj vladavini antropomorfnih lutaka.

x x x

U svojoj se prvoj fazi lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj naslonilo na strane uzore, te ga se može sagledati kroz nekoliko točaka – Teatar marioneta oblikovan nalik tradicionalnom lutkarskom kazalištu njemačkog i češkog tipa, Družinu mladih naslonjenu na francusko (i rusko) razmišljanje o kazalištu i lutkarstvu te nerealiziran, no vrlo zanimljiv prodor Sergija Glumca u suvremene rukavce lutkarske avangarde. Osim Glumca, kojega se mora promatrati kao izdvojenu pojavu, i Teatar marioneta i Družina mladih u fokusu zadržavaju tekst. Radeći prve umjetničke korake u trenutku dok su u Europi još žive avangardne ideje, Teatar marioneta ide sigurnim i logičnim putem[247] te stvara predstave na tragu popularnih njemačkih i čeških kazališta koja zadržavaju tradicionalni izraz. Najveću vrijednost pokazuje na razini repertoara i odabira tekstova, dok vizualni aspekti padaju u drugi plan. Družina mladih repertoarno je pritisnuta i kontrolirana od strane politike, što je dijelom sputava, no u isto vrijeme otvara vrata naizgled usputnom, no za ovo istraživanje vrlo važnom dijelu repertoara – glazbenim i plesnim točkama. U njima se hrvatsko lutkarsko kazalište prvi put odvaja od teksta te traži scenski zaplet i izraz u pokretu i glazbi. Ovu fazu zaokružuje povratak tekstu i scenskom realizmu, uz diskretan, no prisutan odmak od

[246] Petranović, Martina, *Kamilo Tompa i kazalište*, HAZU, ULUPUH, Zagreb, 2017., str. 51.

[247] Avangardi je u pravilu potrebno nešto prema čemu bi zauzela stav, a u prostoru u kojemu tek nastaje jedan umjetnički izraz to nedostaje.

umanjenog glumačkog kazališta koji se vidi već u izboru tipa lutaka – najljudskiju marionetu zamjenjuje realizmu sklona, no ne ipak u tolikoj mjeri čovjekolika javanka.

Razvoj i diskontinuitet lutkarskog kazališta za odrasle u njegovom prvom razdoblju, može se promatrati i kroz promjene vrsta lutaka. Teatar marioneta izabrao je očekivanu vrstu lutaka – tradicionalne češke sicilijanke koje su najbliže ovim prostorima politički (više stoljeća bili su dijelovi iste države, Austro-Ugarske Monarhije), društveno i kulturološki (zbog putujućih lutkara koji su povezivali te prostore). S druge strane, s ginjolom pa potom javankom, koje je Vlado Habunek doveo u Hrvatsku, započinje skretanje u razvoju hrvatskog lutkarskog kazališta za odrasle, čija je povijest, kako će pokazati daljnje istraživanje, ispunjena brojnim posrednim i neposrednim utjecajima te slučajnim i planiranim susretima sa stranim lutkarskim autorima i autoritetima, koji su rezultirali uvođenjem novih vrsta lutaka i tehnika animiranja, kao i novim pogledima na lutkarstvo kao izvedbeni čin.

3. STVARANJE TEMELJA SUVREMENOG HETEROGENOG LUTKARSKOG IZRAZA

3.1. PRILIKE U EUROPSKOM I HRVATSKOM LUTKARSTVU KRAJEM 1950-IH I POČETKOM 1960-IH GODINA

U govoru o velikom poljskom lutkaru i lutkarskom inovatoru Janu Wilkowskom, Miroslav Česal je 1958. godine, dakle 35 godina nakon teksta Otakara Zicha, zaključio da „pozorište lutaka ne može, ne treba, ne sme biti ponavljanje pozorišta čoveka. Smisao naše umetnosti ne leži u oponašanju čoveka lutkom, pa makar ta lutka bila i čovekolika“.[248]

Česalove riječi bile su u skladu s novim strujama i razmišljanjima mladih lutkara u Poljskoj, Rumunjskoj i još nekim istočnoeuropskim zemljama u kojima se pojavila želja za ponovnim odmakom od glumačkog i dramskog kazališta. Ona će 1960-ih godina dovesti „do destrukcije nekih elemenata lutkarskog pozorišta, kao npr. lutkarskog paravana, jednorodne slike, scenskih likova i same lutke“,[249] a njihovim će se uklanjanjem promijeniti gotovo sve u suvremenom lutkarskom kazalištu.

Za razliku od europskog istoka, u kojemu je većina zemalja ubrzo uhvatila korak s poljskim i rumunjskim inovacijama te započela veliki razvoj i ekspanziju lutkarskog izraza, na zapadu Europe lutkarstvo se nije razvijalo sustavno. Umjesto toga, fokus je bio na pojedinim lutkarima poput Yvesa Jolyja i Georgesa Lafayea u Francuskoj, Albrechta Rosera u Njemačkoj i Freda Schneckenburgera u Švicarskoj, koji su mogućnosti lutke i animacije iskušavali u formi varijetea i kabareta. Zahvaljujući usitnjenoj varijetetskoj strukturi, u njihovom fokusu nije bilo istraživanje na strukturnom, već na izvedbenom planu, na kojemu su obogatili europsko lutkarstvo novim tehnikama i pristupima lutki, no njihovi su eksperimenti zbog izostanka sustavnog razvoja nerijetko ostajali bez nastavaka. Ipak, ovo će poglavlje pokazati da su, bez obzira na političke razdvojenosti, sličnosti i međusobni utjecaji zapadnoeuropskog i istočnoeuropskog lutkarstva ipak postojali, što će se osjetiti i u hrvatskom lutkarstvu za odrasle.

---

[248] Govor na Festivalu u Bukureštu, u: Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 74. Tekst je izvorno objavljen u časopisu *Československý loutkář*, br. 11, 1958., str. 146 – 150.

[249] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 235.

Jugoslavija je po završetku Drugoga svjetskog rata činila dio Istočnog bloka, no već nakon 1948. godine počela se polako otvarati zapadu. Ipak jugoslavensko i hrvatsko lutkarstvo ugledalo se prvenstveno na lutkarska kazališta istočnoeuropskih zemalja, posebice na čehoslovačka i poljska, koja će u godinama koje stižu napraviti veliki razvojni skok. Za razliku od njih, situacija je u domaćim kazalištima 1950-ih godina bila pasivnija, s fokusom na djeci i pedagoškom sloju predstave. U tom okruženju gotovo nije bilo riječi o postavljanju lutkarskih predstava za odrasle, osim ranije spomenutih iznimaka, niti su razmišljanja lutkarskih redatelja išla prema eksperimentu. U fokusu je bila priča, dok je lutka prvenstveno ispunjavala ilustrativnu funkciju. Nije bilo niti izraženijih inovacija na likovnom planu, budući da je lutke za veliki dio lutkarskih predstava i kazališta izrađivao samouki Željan Markovina (1910. – 2001.),[250] svojevrsni otac hrvatskih lutkarskih oblikovatelja, koji je od 1950. godine stalno zaposlen u Zemaljskom kazalištu lutaka kao kreator lutaka. Markovina je radio antropomorfizirane lutke, o čemu je u razgovoru s Livijom Kroflin rekao sljedeće: „Moje lutke bile su čisto realistične. Neke su […] micale očima, plazile jezik ili disale“.[251] Te prepoznatljive „ljudske“ lutke igrale su ne samo u Zagrebu, već u većini hrvatskih lutkarskih kazališta. Iako su uz Markovinu u lutkarskim kazalištima povremeno radili i veliki likovni umjetnici poput Ivana Kožarića i Kamila Tompe, ni oni se nisu naglašenije odmaknuli od lutkarskog realizma, a takvo se stanje zadržalo i početkom 1960-ih. Riječima Milana Čečuka, „izuzevši lutkarski ansambl osječkog dječjeg kazališta Ognjen Prica, koji je u tom trenutku upravo uspostavljao prve svoje dodire s ansamblom Državnog kazališta lutaka iz Bratislave da bi unaprijedio svoj rad, nijedan drugi lutkarski ansambl u Hrvatskoj nije u to vrijeme pokazivao nikakvu tendenciju za izlaskom iz onih stvaralačkih okvira u kojima je dotad djelovao.[252] No sve je promijenio dolazak Berislava Brajkovića (1925. – 2012.)[253] u Rijeku.

---

[250] „Markovina je bio samouk. S lutkama se susreo u rodnome Opuzenu, pronašavši neki češki priručnik o gradnji lutaka. Po njemu je počeo graditi svoje prve lutke i priređivati predstave s njima“. Foretić, Dalibor, *Čarobnjakova sobica, Vijenac*, br. 196, 6. 9. 2001. - http://www.matica.hr/vijenac/196/carobnjakova-sobica-16007/, posjet 17. 4. 2020.

[251] Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 38.

[252] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 118-119.

[253] Berislav Brajković je rođen 1925. godine u Karlovcu. Akademski je kipar koji se za vrijeme studija priključio Družini mladih. Nakon njenoga raspada ostao je do 1950. godine u Zagrebačkom kazalištu lutaka kao izvođač, kreator lutaka, koreograf, pomoćni redatelj i redatelj. Nakon toga radio je kao asistent redatelja u Jadran filmu, operni redatelj u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci te redatelj u Narodnom kazalištu u Puli. Godine 1954. postaje asistent na Katedri za glumu Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu. Cijelo to vrijeme režira opere i dramske predstave diljem Jugoslavije te povremeno u Zagrebačkom kazalištu lutaka. Od 1963. do 1973. umjetnički vodi Gradsko kazalište lutaka Rijeka, a od 1973. do 1983. Zagrebačko kazalište lutaka. Podaci prema: Kroflin, Livija, *Berislav Brajković – redatelj u temeljima hrvatskog lutkarstva,* u: *Krležini dani u Osijeku 2017*., Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta, Prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

3.2. BRAJKOVIĆEVO DOBA

Godine 1963. Berislav Brajković postaje umjetnički ravnatelj Gradskog kazališta lutaka Domino, danas Rijeka, koje vodi sljedećih deset godina. To je, kako piše Livija Kroflin, „njegovo najplodnije umjetničko razdoblje, a upravo je on ostavio najdublji trag u povijesti riječkog lutkarskog kazališta".[254] Brajković, za kojega Čečuk u to vrijeme piše da je „najkompletniji hrvatski lutkar",[255] u tih deset godina sam režira 23 predstave,[256] najčešće u suradnji sa slikarom, scenografom i lutkarom Ladislavom Šošterićem (1933.). U predstavama naglasak stavlja na eksperiment čime riječko i hrvatsko lutkarsko kazalište obogaćuje brojnim novim tehnikama poput crnog kazališta i kazališta predmeta. No Brajković ne traga za novim izražajnim sredstvima zbog njih samih, već na njihovoj svježini gradi repertoar kazališta. U radu ansambla uvodi „onaj prokušani sistem iz Družine: svi radimo sve uz stručno vodstvo, osobito na turnejama i gostovanjima"[257] te iskustvo stvaranja glazbenog lutkarskog kazališta, što će se pokazati ključnim u njegovom riječkom razdoblju.

3.2.1. Muzičke minijature

Dana 13. 2. 1966. u Gradskom kazalištu lutaka Domino premijerno je izveden program poznatiji pod imenom *Muzičke minijature* koji se sastojao od sljedećih dijelova: *Ljubavni snovi* Franza Liszta,[258] *Mala suita, U čamcu, Povorka, Menuet* i *Balet* Claudea Debussyja[259] i *Slike s izložbe* Modesta Petroviča Musorgskog.[260] *Muzičke minijature* su, riječima Milana Čečuka, „izazvale veliku pozornost i označile prekretnicu u radu riječkog Kazališta lutaka, s

---

HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2018., str. 93.

[254] Ibid., str. 97.

[255] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 121.

[256] Već ova velika brojka ukazuje na repertoarnu osmišljenost i zaokruženost, a mogla bi sugerirati i ponavljanje i zamor, što Brajković pokušava izbjeći stalnim novostima i eksperimentima.

[257] Jurković, Ivan, *Lutkareve uspomene, razgovor s Berislavom Brajkovićem* u: *Luka*, god. 13, br. 34 / 35, Zagreb, 2007., str. 22.

[258] Redatelj Berislav Brajković, kostimograf i autor lutaka Ladislav Šošterić, klavir (magnetofonska snimka) Eva Bernatova, igraju: Vera Kosier, Jana Puleva, Josip Pihler, Miroslav Kačić, Paula Udović i Tomislav Matković. Podaci prema: Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010., str. 59.

[259] Redatelj Berislav Brajković, kostimograf i autor lutaka Ladislav Šošterić, klavir (magnetofonska snimka) Eva Bernatova, igraju: Vera Kosier, Jana Puleva, Josip Pihler, Miroslav Kačić, Paula Udović i Tomislav Matković. Podaci prema: Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010., str. 59.

[260] Redatelj Berislav Brajković, kostimograf i autor lutaka Ladislav Šošterić, klavir (magnetofonska snimka) Svjatoslav Rihter, igraju: Vera Kosier, Jana Puleva, Josip Pihler, Miroslav Kačić, Paula Udović i Tomislav Matković; *Muzičke minijature* odigrane su 34 puta. Podaci prema: Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010., str. 59.

nesumnjivim avangardnim značenjem za cjelokupno naše lutkarstvo".[261] Učinile su to uvođenjem nekoliko izuzetno važnih novosti u riječko, ali i hrvatsko lutkarstvo. Prva je vezana uz ponovno otvaranje lutkarstva svim publikama. Naime, prvi put u Rijeci jedna lutkarska predstava nije bila isključivo usmjerena dječjim publikama te je sam Brajković „bio osobito zadovoljan recepcijom odrasle publike jer je uzdrmao shvaćanje da su lutke samo za djecu".[262] Nakon što je prve lutkarske korake napravio u Družini mladih koja je bila okrenuta odraslima publikama, Brajković je u riječkom kazalištu od starta pokušao uvesti predstave (i) za odrasle. U razgovoru za *Novi list* 1964. godine, znači ubrzo nakon što je stigao na mjesto ravnatelja, izjavio je kako „kazalište priprema i satirički program za odrasle".[263] Samim time, dobra reakcija odraslih publika na *Muzičke minijature* nije bila usputna pozitivna okolnost, već realizacija plana da se polako, bez velikih najava i podcrtavanja (koja bi više rastjerala odrasle publike, nego ih privukla) lutkarsko kazalište otvori i odraslim publikama, što su prepoznali i struka i mediji, pa tako i Milan Čečuk.

> Ako je dotad, do te predstave, odrasli gledalac išao u kazalište lutaka samo iz roditeljske ili odgojiteljske solidarnosti s djetetom željnim čuda lutkinih bajki, onda je tada u najmanju ruku mogao shvatiti da mu mala lutkina pozornica može pokloniti doživljaj po poetskom intenzitetu jednak ili čak i snažniji od onoga što mu ga poklanja pozornica živog glumca i da je teatar lutaka i lutkara uistinu komplementaran iako osebujan sastavni element svekolikog teatra, a možda i njegovo najpoetičnije stvaralačko očitovanje. […] U tome i jest avangardno značenje te izuzetne predstave za cjelokupno naše lutkarstvo.[264]

Već sama činjenica da Čečuk, kao jedan od tada najboljih hrvatskih poznavatelja lutkarskog kazališta, otvaranje predstave odraslim publikama karakterizira avangardnim značenjem ukazuje na tadašnji zatvoren stav prema lutkarskom kazalištu za odrasle, samim time opravdava Brajkovićevu opreznost i postupnost u prilasku odraslim publikama (što redatelj, nažalost, neće dalje razvijati).

---

[261] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 118.

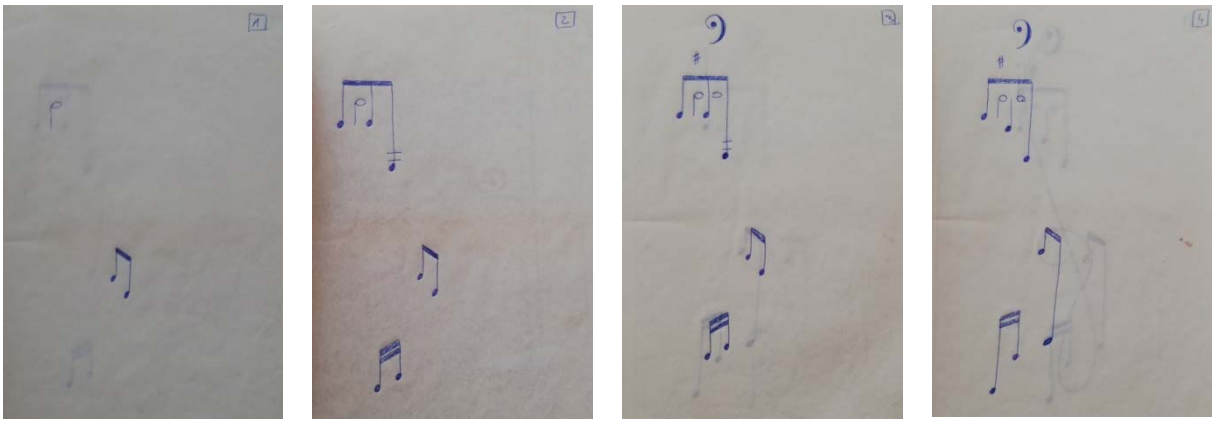
[262] Kroflin, Livija, *Berislav Brajković – redatelj u temeljima hrvatskog lutkarstva,* u: *Krležini dani u Osijeku 2017*., Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2018., str. 99.

[263] Košćina, A., *Ponedjeljak u klubu o lutkarskoj umjetnosti u Rijeci: Čemu potcjenjivanje?*, *Novi list*, 13. 5. 1964., str. 11.

[264] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 119.

3.2.1.1. Luminiscentna varijantna crnog kazališta

Druga je velika novost *Muzičkih minijatura* uvođenje crnog kazališta, „vrste kazališta koju karakterizira specifična, selektivna uporaba svjetla: osvijetljen je vrlo precizno definiran prostor glumačke / lutkarske igre, odnosno osvijetljeni su samo objekti […] koje publika treba vidjeti, dok su istodobno skriveni svi dijelovi za koje se želi da publici ostanu skriveni“,[265] kako piše Livija Kroflin. U europskom lutkarstvu poznata su dva tipa crnog kazališta: s običnim (bijelim) svjetlom i s UV (ultraljubičastim) svjetlom koji se u hrvatskom lutkarstvu naziva „fluorescentno ili luminiscentno kazalište“.[266] Crno kazalište s bijelim svjetlom karakterizira crna pozornica i uglavnom horizontalan snop svjetla koji predstavlja zadani prostor igre, budući da su vidljivi samo predmeti i lutke koji uđu u svjetlosni koridor. Samim time, klasičan oblik crnog kazališta zadržava dvodimenzionalnost, poput paravanskih predstava.[267] S druge strane, luminiscentna varijanta, koja nastaje kombinacijom ultraljubičastog svjetla i fluorescentnih materijala, nije ograničena snopom svjetla te može koristiti cijelu pozornicu, dakle, i njenu dubinu, odnosno i treću dimenziju.



Slike 13, 14, 15 i 16: Skica nota koje se iznenada pojavljuju na sceni zahvaljujući novoj tehnici; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka

Inspiraciju za primjenu crnog teatra Brajković je dobio prilikom gostovanja praškog Crnog kazališta (Černé divadlo) pod vodstvom Jiřija Srneca[268] u Hrvatskoj 1965. godine, a privukla ga je činjenica da „ona nema određeni okvir i granice istraživanja“.[269]

---

[265] Kroflin, Livija, *Duša u stvari: Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020., str. 193.

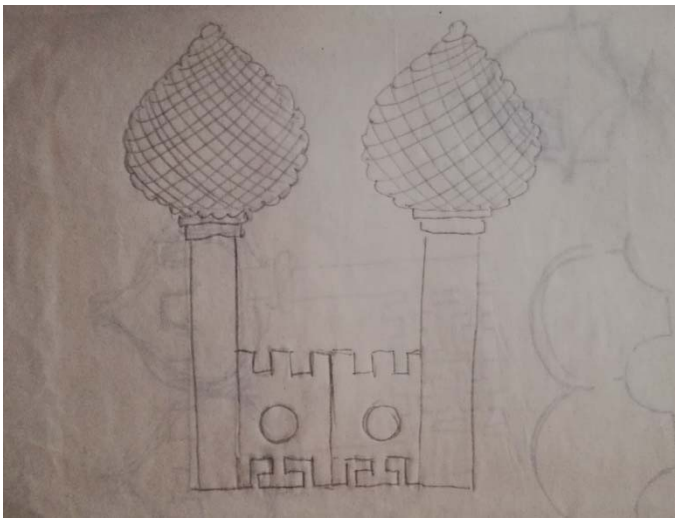
[266] Ibid., str. 194.

[267] Tradicionalno lutkarstvo uglavnom nije koristilo dubinu prostora te je kao prostor igre koristilo prostor ispod marionetskog mosta, dvodimenzionalni ekran sjena ili paravan, za koji Vesna Kauzlarić kaže da „prilično ograničava scenski prostor i pretvara ga u stvari, u ekran koji ima samo dvije dimenzije“. Kauzlarić, Vesna, *Lutka nije kopija,* u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 32.

[268] Jiři Srnec osnovao je 1964. godine Crno kazalište koje je i danas aktivno. Kako piše Livija Kroflin, „Srneca se može smatrati začetnikom, promotorom i praktičarom modernoga crnog (luminiscentnog) kazališta. U uglavnom neverbalnim predstavama kombinira se igra glumaca, lutaka i predmeta. Srnec je postao uzor

Iako je tih godina luminiscentna verzija crnog kazališta bila vrlo popularna u Europi, riječki lutkari iz materijalnih razloga nisu imali od koga naučiti kako je primijeniti te su se sami okrenuli istraživanju.[270] Kako će pokazati *Muzičke minijature*, točno su uočili glavne osobine i prednosti tehnike o kojoj Marijana Županić Benić piše da djeluje „poput mađioničarskog trika. Sve što je na pozornici, može nestajati i ponovno se pojavljivati po potrebi. Objekti i predmeti pri pokretanju ne podliježu zakonima gravitacije. Oni mogu lebdjeti, okretati se, kružiti, nestajati, spajati se, razdvajati, povećavati, smanjivati".[271] Upravo tim „mađioničarskim trikovima" predstava će osvojiti publike svih godina.

Program *Muzičkih minijatura*[272] sastojao se od osam vizija: epizoda s patuljkom, sa srednjovjekovnim dvorcem, djecom u igri i svađi oko lopte te plesom pilića, epizoda sa Samjuelom Goldenbergom i Smujleom, prepirka na tržnici između voća i povrća, kuća babe Jage i stara vrata utvrde Kijev.



Slika 17: Skica vrata starog, kijevskog grada iz programa *Slike s izložbe*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka

U osvrtu na predstavu Milan Čečuk je istaknuo poetičnu lutku-balerinu u čijim je pokretima uočio „svu eleganciju klasičnog baletnog pokreta čak i u njegovim akrobatskim emanacijama" te čamac koji pred očima gledatelja nastaje „od tri lista novinskog papira",[273] dok je najefektniji susret glazbe i tehnike vidio u *Slikama s izložbe* Modesta Petroviča Musorgskog, gdje se „golem srednjovjekovni ključ, lebdeći u prostoru, uvjerljivo preobražava u kupolasta vrata starog, kijevskog grada, gdje nam mačevi dočaravaju čitave povijesne bitke i opsade pod tim gradom,

---

mnogobrojnim sljedbenicima, koji su od njega naučili kako postaviti reflektore i UV-svjetiljke te koristiti crni baršun kao materijal koji najbolje apsorbira ostatak svjetla na sceni". Kroflin, Livija, *Duša u stvari: Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020., str. 196.

[269] Verdonik, Maja u: *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010., str. 45.

[270] Prema: Ibid.

[271] Županić Benić, Marijana, *O lutkama i lutkarstvu*, Leykam International, Zagreb, 2009., str. 121-122.

[272] Analiza predstave temelji se na Programskom listiću i fotografijama iz arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka te na esejističkim, novinarskim i kritičkim zapisima.

[273] Prema: Čečuk, Milan, *Zrela primjena crnog teatra*, *Vjesnik*, 27. 2. 1966., str. 8.

a note, što opredmećene izlaze iz lutnje putujućeg svirača, maštovito oblikuju lik ljubljene kojoj je sviračeva podoknica namijenjena“.[274]

Već po kratkom opisu epizoda i Čečukovom osvrtu na neke od njih uočava se promjena snaga između glazbe i scenske igre u odnosu na glazbene točke u Družini mladih. Dok je kod Družine, kako je već rečeno, glazba bila motiv, pokretač i dramaturška vodilja pokreta, ovdje su igra i zvuk zamijenili uloge. Glazbeni brojevi u ovoj su se neverbalnoj predstavi zadržali u funkciji asocijacije te graditelja atmosfere i ritma igre, no dramaturški ključ je prešao u ruke tehnici. Ne lutki niti samom pokretu, već mogućnostima nove lutkarske tehnike. Samim time prvi pomak se dogodio u prelasku dramaturškog fokusa s auditivnog sloja na vizualni sloj predstave, a potom s pokreta na tehniku animacije i njene mogućnosti. Upravo karakteristike luminiscentne tehnike omogućile su notama oblikovanje lika ljubljene te glazbenu numeru sadržajno nadogradile i pretočile u ljubavnu epizodu, nadalje stvaranje scenske poezije u susretu dvaju pilića, čitanje klasične glazbene skladbe kao svađu voća i povrća ili djece u igri s loptom. I dok su glazbene točke Družine mladih prvi put u hrvatskom lutkarskom kazalištu (i) za odrasle pažnju s riječi prebacile na dijalog glazbe i pokreta, no zadržavanjem naglaska na auditivnosti, u ovoj je predstavi prvi put fokus sa riječi pomaknut na vizualni plan. Također, prvi je put u hrvatskom lutkarskom kazalištu (i) za odrasle vizualni sloj predstave dramaturški samostalan i dobiva priliku graditi se iz sebe, kroz sebe i svoje osobine. To potvrđuje i pomak fokusa s dramske radnje na lutku, odnosno na tehniku kojom lutka progovara. I iako ovaj razvojni skok ponešto kasni u odnosu na suvremena europska stremljenja prema heterogenosti kazališta, on predstavlja važno mjesto razdvajanja od dramskog lutkarskog kazališta koje je vladalo hrvatskim lutkarskim kazalištem od njegovih profesionalnih početaka.

Dodatni odmak od naglaska na dramskoj strukturi čini razlomljenost predstave koja ukazuje na (posrednu) vezu s varijetetskom i kabaretskom strukturom zapadnoeuropskog lutkarstva. Da nije riječ o slučaju pokazat će i osječke predstave u ovom poglavlju koje su također preuzele usitnjenu strukturu te su kroz nju u hrvatsko lutkarsko kazalište uvele nove tehnike, pristupe lutki i odnose lutke i animatora. Ovi primjeri, samim time, pokazuju da su se razlike između istočnoeuropskog i zapadnoeuropskog lutkarstva u drugoj polovici 1960-ih godina počele topiti te je naglašenije došlo do preplitanja različitih pogleda na lutkarstvo, što će europskim, ali i hrvatskim lutkarima, otvoriti nove prostore istraživanja.

[274] Ibid.

Pomak fokusa od priče prema izvedbi, odnosno tehnici i njenim mogućnostima, pokazat će se ključnim u razvoju heterogenosti u kojoj se i lutka i lutkar oslobađaju zadanosti i ograničenosti nametnutih paravanom kod ručnih i štapnih lutaka, odnosno mostom kod marioneta. Lutka u ovoj predstavi konačno može koristiti cijelu scenu, njenu širinu, visinu i dubinu, dok se lutkar oslobađa i stupa na scenu, što predstavlja početni, još uvijek mrakom omotani, korak prema otvorenoj animaciji. Uostalom, kako piše Milan Čečuk, „Brajković je luminiscentnu tehniku shvatio prije svega kao oslobođenje lutke i lutkara od lutkarskog paravana“.[275] Čečukove riječi potvrđuju događanja na sceni – lutka je konačno slobodna, a s njom i lutkar, no još uvijek nije otkriven. Ne izlazi iz prostora anonimnosti, a to će biti sljedeći važan korak u razvoju domaćega lutkarskog kazališta za odrasle.

U ovom strogo kontroliranom oslobođenju lutke i zadržavanju lutkara u prostoru anonimnosti ključnu ulogu odigrao je još jedan element lutkarske predstave o kojemu dosad s razlogom nije bilo riječi – svjetlo. Do ove predstave svjetlo je predstavljalo tek elementarnu osnovu za predstavu, no ovdje je, zahvaljujući karakteristikama samog crnog kazališta, dobilo važnu ulogu otkrivanja pojedinih scenskih akcija i skrivanja drugih, ulogu koja daleko nadilazi dotadašnju funkciju svjetla.[276] Nju će desetak godina kasnije dodatno obogatiti Luko Paljetak, za kojega je svjetlo „nešto što bi, u idealnom smislu, unutar lutkarskog kazališta, unutar lutkarskog redateljskog postupka trebalo postati ne samo šminka predstave, ne samo njen vanjski okvir, nego, također – lutka“.[277] I u ovom pogledu, pretvaranja svjetla u samostalni dramaturški sloj i konačno lik, *Muzičke minijature* su bile tek prvi korak.

3.2.1.2. Kazalište predmeta

Treća je važna novost uvođenje kazališta predmeta koje će u europskom lutkarskom kazalištu ući u modu 1980-ih godina, u hrvatskom nešto kasnije, a koje je Brajkoviću u ovoj razvojnoj fazi omogućila upravo luminiscentna tehnika. Riječima Milana Čečuka, „*Muzičke minijature* bile su zapravo, muzičko-pantomimski teatar predmeta koji je našem lutkarstvu

[275] Čečuk, Milan, *Pogled na II. susret kazališta lutaka (u Osijeku)*, u: *Umjetnost i dijete*, god. 2, br. 8, Zagreb, 1970., str. 43-44.

[276] Puno prije Brajkovića i luminiscentnog kazališta Appija je svjetlo proglasio dominantnim znakom svojega kazališnog koda te sukladno tome i razvijao način njegove uporabe. Prema: Fischer-Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015., str. 165.

[277] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 56.

otvorio vrata za ulazak u jedan posve nov, dotad na našim lutkarskim scenama nepoznat žanr“.[278]

U predstavi se pojavljuju lutke u klasičnom smislu, poput djece, patkica i stilizirane balerine, a ravnopravno s njima scenski žive kuća s rukama i dugačkim i tankim ptičjim nogama, čamac od papira, mjesec s očima, nosom i ustima, domino kocke i karte, klavir te dvorac oblikovan od geometrijskih oblika. Dok je u slučaju dvorca riječ o oživjeloj scenografiji, odnosno scenografskom rekvizitu koji dobiva dramaturšku funkciju i oživljava, u slučaju ostalih likova oblikovanih dotad netipično, riječ je o uporabnim predmetima, samim time o kazalištu predmeta.

Slika 18: Skica kuće iz programa *Muzičke minijature;* Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka

Slika 19: Kuća na nogama iz programa *Muzičke minijature*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka

Livija Kroflin kazalište predmeta definira lutkarskim kazalištem „u kojem se ne koriste figurativne lutke, nego predmeti koji se prepoznaju kao stvari iz svakodnevnog, izvankazališnog života“.[279] Za razliku od klasične lutke, koja prvenstveno progovara tipom iz kojeg izviru njene scenske mogućnosti, potom izgledom, dok je materijal u pozadini, kod predmeta su u prvom planu materijal, izgled i prvobitna namjena. Nje se prije no što preuzme svoju scensku ulogu, predmet mora odreći, a po stupnju odmaka od izvanscenske namjene razlikuje se funkcija predmeta na sceni. Ključnu ulogu u tomu ima pokret koji, dodan predmetu, može potvrditi ili opovrgnuti njegovu ikoničnost. U prvom slučaju radi se o personifikaciji, u kojoj pokret, kako piše Jurkowski, „izražava vrstu mogućeg, stvarnog pokreta danog predmeta. Prema tome ulazimo u svet fikcije i fantazije“. U drugom slučaju

[278] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 119.
[279] Kroflin, Livija, *Duša u stvari: Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020., str. 168.

riječ je o antropomorfizaciji, odnosno „negaciji ikoničnosti predmeta, […] ako predmet treba da bude supstitut čoveka ili drugog živog bića“.[280] Uz personifikaciju, u kojoj su prikazani kao lik ili stvorenje iz čarobnih priča te antropomorfizaciju kojom tumače ljudska bića, predmeti se ponekad koriste takvi kakvi jesu, „kao elementi veće scenske kompozicije u kojoj tad postaju simboli, metafore ili nadrealističke figure“.[281]

Predstava *Muzičke minijature* površno je dotakla sve tri ključne funkcije predmeta kao scenskog lika, od personifikacije (dvorac i čamac od papira „oživljavaju“ na sceni) preko konkretnog značenja (lopta ostaje lopta) do antropomorfizacije (kuća se, dodavanjem nogu i ruku, mogla pokrenuti, hodati i ponašati se poput, primjerice, ptice ili čovjeka). Samim time predstava je napravila prvi korak u razdvajanju predmeta od lutke, dok će do dubljeg prodora u personifikaciju i antropomorfizaciju u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle doći tek za nekoliko desetljeća.

Kao i kod lutke, povjesničari lutkarstva i kod scenskog predmeta vide dva izvora – u animizmu i dječjoj igrački.[282] Prvi su potencijal predmeta u europskom (lutkarskom) kazalištu uočili avangardni umjetnici, prvenstveno dadaisti i nadrealisti koji su na scenu uveli likove kojima su „prkosno davali imena uzeta iz sveta predmeta ili delova ljudskog tela, tretirane kao samostalne cjeline“.[283] Tako je Tristan Tzara u djelu *Le Coeur a gaz* (1923.) likove imenovao Gospođa Usta, Gospodin Šija, Gospođa Uho i Gospodin Obrve, čime je stvorio temelj za dio kazališta predmeta – kazalište dijelova tijela, dok su André Breton i Philippe Soupault u skeč *Vous m'oublierez* (1920.) uveli likove Kišobran, Šlafrok i Šivaću Mašinu. U oba slučaja riječ je o kazalištu predmeta na papiru, budući da su likove igrali glumci.[284]

Poput mnogih drugih avangardnih ideja, i kazalište predmeta realizirano je na sceni tek nekoliko desetljeća kasnije, u autorstvu njegovog pionira, Yvesa Jolyja, čiji su kabaretski programi djelovali revolucionarno krajem 1940-ih i u prvoj polovici 1950-ih godina. Nakon Jolyja kazalište predmeta neće doživjeti trenutnu popularnost, već će se potpuno scenski realizirati 1980-ih godina, kada će jednim dijelom istisnuti lutku. Tada će mnogi povjesničari i teoretičari lutkarstva pojam kazališta lutaka zamijeniti drugim pojmovima, a njemački će

[280] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 267.

[281] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 457.

[282] Više u: Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 237.

[283] Ibid., str. 252.

[284] Prema Ibid.

lutkar i povjesničar lutkarstva Werner Knoegden (1947.) početi koristiti pojam teatra objekta. Knoegdenovim riječima, „insceniranje svakodnevnih predmeta postalo je, na primjer, jedna zasebna grana teatra figura: to jest 'teatar objekta'".[285]

Tim pojmom će precizno ukazati na dvostrukost kazališta predmeta. S jedne strane riječ je o predmetima, odnosno objektima, s druge u prelasku funkcije sa scenskog subjekta (koji vrši radnju) na scenski objekt (na kojemu se radnja vrši).

3.3. RAZBIJANJE LIKA NA VIŠE PREDMETA U DEŽELIĆEVOJ PREDSTAVI *DON CRISTOBAL I DONA ROSITA*

Slično Knoegdenu razmišljao je u vrijeme *Muzičkih minijatura* jedan od najvažnijih hrvatskih lutkarskih oblikovatelja i scenografa Berislav Deželić (1920. – 1982.), koji je 1975. godine napisao: „Možemo pretpostaviti da će termin lutka postupno iščeznuti pa će ga biti potrebno zamijeniti nazivom oblik ili objekt. Takav, on će dobiti mnogo širu primjenu, bit će oslobođen fabule u užem smislu riječi".[286]

Berislav Deželić, po profesiji arhitekt, djelovao je kao scenograf i kostimograf u dramskom, baletnom i opernom kazalištu u zemlji i inozemstvu. U Zagrebačkom kazalištu lutaka intenzivno je radio od predstave *Alibaba i četrdeset hajduka* (1961.), čiju režiju potpisuje Berislav Brajković, a u kojoj su zagrebački lutkari prvi put zaigrali bez paravana. Deželić je 1960-ih i 1970-ih godina obogatio zagrebačko i hrvatsko lutkarstvo novim shvaćanjem lutke koju je „reducirao na simbol, lišavajući je gotovo do kraja svake antropomorfičnosti, i krajnje, često vrlo efektne svedenosti ukupnog vizualnog dojma".[287] U toj redukciji i simbolizaciji išao je toliko daleko da je Milan Čečuk, pišući o predstavi *Don Cristobal i dona Rosita*[288] Zagrebačkog kazališta lutaka (1969.), još jednoj koju bi se moglo

[285] Knoegden, Werner, *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013., str. 63.

[286] Deželić, Berislav, *Lutka i prostor,* u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 25.

[287] Foretić, Dalibor, *Hrvatsko lutkarstvo,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 8.

[288] Farsa u dva dijela, preveo Ćiro Čulić. Redatelj Davor Mladinov, scenograf i oblikovatelj lutaka Berislav Deželić, koreografkinja Silvija Hercigonja, scenska glazba Karlo Kraus. Pemijera 17.12.1969., 50 izvedbi. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008*., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 175.

okarakterizirati predstavom za djecu i odrasle, naznačio kako se kreće „na prostoru gdje se lutkarstvo preobražava u čisto kazalište predmeta“.[289]

Slike 20 i 21: Fotografije iz predstave *Don Cristobal i dona Rosita*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta lutaka

Deželić je grupne likove u predstavi u svom prepoznatljivom stilu sveo na geometrijske oblike, čime je naglasio izostanak njihove individualnosti. U isto vrijeme te je dijelove uniformirane mase diskretno obogatio karakternim pojedinostima. Konjima je na glave umjesto očiju stavio cvjetove, čime je ukazao na njihovu nevinost, odnosno „ružičasti pogled na svijet“, bez obzira na okolnosti u kojima su se našli. S druge strane, vojnike je obogatio špičastim zvijezdama u području srca što može biti protumačeno kao vojnička buktinja, ali i kao ušiljena opreka mekoći konjskih pogleda. Ključni pomak prema kazalištu predmeta napravio je kod mlade djevojke i mladoženje,[290] koje je oblikovao od više uporabnih predmeta. Dok se djevojka „poput krojačkog modela kretala na kotačićima, a umjesto glave imala kavez za ptice“, mladoženja je pretvoren u karikaturu u obličju „olinjale košare za smeće s dodatkom rogova“.[291] S tako oblikovanim likovima, kakvi su se mogli viđati 1930-ih godina u predstavama Geze Blattnera,[292] Deželić je zakoračio u kazalište predmeta, ne cjelovitih, već spojenih u cjelinu, čime je gledateljima olakšao prepoznavanje likova. Ujedno, efektno je u likove upisao glavne karakteristike – djevojku zarobljenu u zlatnom kavezu i poslu, a mladića kao siromašnog rogonju.

[289] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 151.

[290] Fotografija mlade i mladoženje nema u arhivi Zagrebačkog kazališta lutaka.

[291] Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948. – 2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 60.

[292] Više o Blattneru u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 112 – 115.

3.4. OSJEČKI PRESKOK DO HETEROGENOG LUTKARSKOG KAZALIŠTA

U vrijeme dok su u Rijeci Berislav Brajković, Ladislav Šošterić i ansambl eksperimentirali sa crnim teatrom, a u Zagrebu Deželić i Mladinov prodirali u nadrealizam i kazalište predmeta, u Osijeku je došlo do stvaranja prijateljsko-poslovnih kontakata između Dječjeg kazališta Ognjen Prica (današnjeg Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića) i poljskih te nešto kasnije slovačkih lutkara. Studijsko putovanje osnivača Dječjeg kazališta, njegovog dugogodišnjeg direktora i redatelja Ivana Baloga (1926. – 2000.) u Poljsku rezultiralo je predstavom za djecu *Oleg i lutke* (1962.) u kojoj je izvukao animatora iz sjene i postavio ga na sceni uz lutke. S druge strane, suradnja sa slovačkim lutkarima imat će dugoročnije posljedice, odnosno rezultirat će brojnim novostima u hrvatskom lutkarskom kazalištu za djecu i odrasle te će biti zapisana kao zlatno razdoblje osječkog kazališta i jedna od najvažnijih epizoda u povijesti hrvatskog lutkarskog kazališta. No prije slovačke epizode, u osječko će kazalište kao gost stići mađarski redatelj i osnivač Lutkarskog kazališta Bóbita u Pečuhu, Lajos Kós (1924. – 2008.) koji je kao autor, redatelj, scenograf i kostimograf 1968. godine postavio predstavu *Lutkarski varijete.*[293] U njoj se podjednako obratio djeci i odraslima, čime je napravio, poput ostalih predstava u ovoj fazi, važne korake u otvaranju lutkarskog kazališta odraslim publikama.

3.4.1. Heterogena homogenost u Kósovom *Lutkarskom varijeteu*

I Kós je, poput Brajkovića i lutkara iz zapadne Europe, oblikovao varijetetsku predstavu u kojoj je već u strukturi izbjegnut naglasak na dramskom elementu, čime je istisnuo i riječ s primarne pozicije. Umjesto nje izražava se, kako piše Antonija Bogner-Šaban, „istodobnom igrom javankom i ginjolom te bijelim rukavicama na animatorovim rukama koje također čine iluziju lutkina obličja“.[294]

Ljerka Antolić u najavi predstave piše o „suptilnoj igri u kojoj je najvažniji element lutkarska animacija. Predstavom se provlače simbolički sloj, nadigravanje ideja i raznih

[293] Redatelj, koreograf i scenograf Lajos Kós, pomoćnik redatelja Mirjana Šantak, izvođači: Pantomima – Ante Zubović, Animatori Mirjana Šantak, Zorka Festetić, Branislava Stanković, Gordana Avramović, Mile Marinković, Sreto Avramović, premijera 4.2.1968., 4 izvedbe. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. - 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, 2009., str. 77. Po malom broju izvedbi može se pretpostaviti da je predstava stigla na repertoar koju godinu prerano.

[294] Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, 2009., str. 21.

predmeta“. Od likova, pojavljuju se „kraljica leda i Sunce, doći će proljeće, jedan mali cvijet, sunce koje će odagnati sliku leda i vratiti dobro“, a kao pokretač spominje se glazba koja je i tumač čitave igre. „Sva ova slika duboko je vezana uz muziku koja stvara konflikte, onda sve smiruje, sunce zavlada“.[295]

Slike 22 i 23: Fotografije iz predstave *Lutkarski varijete*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku

Suptilna scenska igra, analizirana kroz sačuvane fotografije,[296] oblikovana je kroz suigru glumca i različitih tipova lutaka, od javanke i ginjola do kuglice na prstu kakve je od 1930-ih godina koristio Obrazcov u svojim kabaretskim nastupima, odbacujući viškove s ginjola. Ta igra dijelom se odvijala u zasebnoj lutkarskoj scenici na otvorenoj sceni. Samim time prvo je razotkrivala kazališnu iluziju te je potom umetala u lutkarsku scenu, što je prvi slučaj otvorenog rušenja kazališne iluzije u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle. U oblikovanju lutaka Kós se, slično Deželiću, odmaknuo od homogenizacije prema kazalištu predmeta te je stvorio rubno antropomorfizirane lutke maksimalne stilizacije.

Raznovrsnost lutaka, tehnika, vrsta i pristupa autoru je omogućio sam žanr – varijete, zahvaljujući kojemu je publika imala priliku gledati heterogenu lutkarsku predstavu sastavljenu od homogenih epizoda.

Heterogeno lutkarsko kazalište Henryk Jurkowski naziva i „pozorištem različitih izražajnih sredstava“[297] u kojemu se ravnopravno pojavljuju različiti tipovi lutaka, maske, predmeti, materijali i glumac. Samim time dosadašnja vladarica lutka postaje tek jedan od elemenata tog kazališta.

---

[295] Antonić, Lj. [Ljerka], *Kako su se voljele dvije ruke*, *Glas Slavonije*, 18. 1. 1968., str. 5

[296] Arhiv Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku.

[297] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 191.

Iako Kós u predstavi koristi različita izražajna sredstva, još uvijek ih diskretno suočava na sceni te se uglavnom drže vlastite zatvorene cjeline, samim time nije riječ o zrelom heterogenom izrazu. No već njihovim izborom ukazuje na heterogeno razmišljanje (vrste je birao po temama, ne teme po vrstama), što dodatno potvrđuje rušenjem iluzije i otvorenom igrom glumca i lutke.

3.4.1.1. Otvorena animacija i odnos glumac – lutka

> U starijem pozorištu lutaka čovek je bio podređen lutki. Služio joj je. Posle dužeg prelaznog perioda, u kome su međusobni odnosi lutke i čoveka podlegali neprekidnim promenama, čovek se konačno odlučio otkriti istinu o hijerarhiji i zavisnostima u lutkarskom pozorištu. On je demijurg, on je istinski stvaratelj u pozorištu.[298]

Izlazak glumca iz sjene pokazao se ključnim za razvoj lutkarskog kazališta od 1960-ih godina do danas. On je lutkarstvo oslobodio vladavine lutke koja je, uz sve pozitivne osobine, u nekim aspektima djelovala kao kočnica oslobođenju vlastitog izraza. Lutka u fokusu svojim je izgledom dobrim dijelom usmjeravala temu, a tipom način na koji će se na sceni ta tema oblikovati. Smještanjem glumca u fokus lutka je postala tek dio cjeline, da bi kasnije bila djelomično i zamijenjena predmetima i materijalima. No taj pomak fokusa s lutke na glumca nije djelovao isključivo negativno na lutku. Štoviše, upravo je on omogućio stvaranje novih tipova lutaka, poput danas najzastupljenijih stolnih lutaka koje ne mogu scenski postojati bez svojih animatora. Ujedno, stvorio je lutki novog sugovornika i suigrača, a igri novu dinamiku i promjenjive odnose snaga.

Otvorena animacija pojavila se u suvremenom europskom lutkarstvu 1960-ih godina, a njenu pojavu Didier Plassard objašnjava nekolicinom razloga. Prvi je širenje prakse izvođenja lutkarskih predstava u velikim kazalištima, o čemu kaže: „smještena nasred scene, lutkarska scenica djelovala bi smiješno“. Drugi faktor bio je „estetski šok izazvan prvim izvedbama japanskog bunraku kazališta u Europi, posebice u Parizu 1968.“, a treći razlog vidi „u radu Petera Schumanna u kazalištu Bread and Puppet, u kojemu je kombinirao štapne lutke, dijelove tijela i maske s izvođačima“.[299] Schumann, o kojemu će više riječi biti u sljedećem

[298] Ibid., str. 165.

[299] Plassard, Didier, *Actor and Puppet on the Contemporary Stage,* u: *Maska / Lutka*, Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost, br. 179 / 180, Lutkovno gledališče Ljubljana, br. 59, Ljubljana, 2016., str. 14, prijevod s engleskog I. T.

poglavlju, prvi je put gostovao u Europi iste godine kad i japansko bunraku kazalište, djelujući te društveno i politički burne 1968. godine revolucionarno na svijest lutkara.

Luko Paljetak izlazak lutkara iz zaštićenosti tame i paravana vidi dvojako: „U prvom slučaju glumac-lutkar jednostavno želi izaći iz anonimnosti svoga posla, i to je sve. Tu se onda radi samo o nasilnoj i nepotrebnoj demistifikaciji lutkarskog čina, o iznuđenom lutkarskom ekshibicionizmu i ništa više“. U drugom slučaju glumac-lutkar „želi razbiti model ovisnosti lutke o njenom animatoru. […] Izjednačava se s lutkom u scensko biće koje tumači njegovu ljudsku poziciju u svijetu, začudnost ili pak povezanost s njim“.[300] Motivima koje je istaknuo Paljetak može se dodati još nekoliko – od praktičnosti do prilagodbe temi, tehnici ili publici. Svi su oni, izmjenjujući se, bili prisutni tijekom cijele lutkarske povijesti te su stvarali stalne napetosti između lutkara i lutke.[301]

Ključ svih napetosti suvremeni južnoafrički lutkar Basil Jones vidi u početnoj poziciji lutke i čovjeka na sceni: „Osnovni zadatak lutke je da odigra život, dok je glumac tu bitku u startu dobio“.[302] Iz te pozicije može se izvući niz drugih razlika između glumca i lutke – između živog i neživog, velikog i malog, ljudske kože i materijala lutke, onog koji udahnjuje život i onog koji traži dah života… Sve se one protive scenskom i izvedbenom skladu, čemu su težili Paul Brann i lutkari prve polovice 20. stoljeća (osim avangardista koji su i u ovom pogledu imali pionirske poglede). Samim time njihovo scensko osvješćivanje i naglašavanje dovelo je do odbacivanja homogenog lutkarskog izraza, a na njegovo mjesto došao je heterogeni izraz u kojemu se scenska igra, iznenađenje, vic i poetičnost grade kroz razlike i sukob između živog i neživog, glumca i lutke.

Susret živog i neživog važan je za oba sudionika umjetničkog čina. „Lutka postaje 'lutkovitija', a čovek 'ljudskiji'“,[303] smatra Jurkowski. Promotri li se taj odnos iz kuta lutke, Tea Kovše smatra da je njena „unutarnja tenzija (njen sukob između žive i nežive prirode) još

[300] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 58.

[301] Kroz povijest mijenjao se odnos glumca i lutke. Primjerice u kabinet kazalištima glumac-pripovjedač nije se skrivao, već je bio u fokusu, dok su lutke bile tek u funkciji ilustracije. Za razliku od toga, partnerski su odnos stvarali dvorska luda i njena marota, kao i srednjovjekovni koboldi i njihov animator kojemu su iskakali iz kaputa. Više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 55.

[302] Jones, Basil, *Puppetry, Authorship, and the Ur-Narrative,* u: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance,* Routledge, Florence, KY, USA, 2014., str. 161, s engleskog preveo I. T.

[303] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 269.

naglašenija u prisutnosti živog bića (animatora ili glumca); lutka naglašenije postaje materijal (podcrtane su njene vizualne i tehnološke osobine), a u isto je vrijeme življa".[304]

S druge strane, glumac može zauzeti različite pozicije prema lutki. Može se ponašati diskretno i zadržati se u pozadini lutkina djelovanja, može postati lutkin suigrač ili zauzeti poziciju tumača lika kojemu je lutka tek pasivan znak. Na tragu prvog su odnosa glumci u *Muzičkim minijaturama*, gdje su se oslobodili paravana, no isključivo u funkciji oslobađanja scenskog prostora lutki. Za razliku od toga odnosa, u drugom i trećem slučaju, kakvi se sugeriraju u *Lutkarskom varijeteu*, riječ je o „teatralizovanom pozorištu. To znači da se neprestano odvija igra privida (fikcije) i stvarnosti".[305]

Riječima Miroslava Česala, „lutka nije živa, dakle ona je objekt, a subjektivnost dobiva tek u trenutku oživljavanja od strane lutkara. […] Taj 'trenutak oživljene materije' u stvari je prelaz iz objektivnosti u subjektivnost".[306] Dok se u homogenom lutkarskom kazalištu oživljavanje nežive materije događa na početku te potom u suprotnom smjeru na kraju predstave, u predstavama dinamiziranim prisutnošću glumca, odnosno predstavama s otvorenom animacijom, on je stalni aktivator promjena scenske stvarnosti, odnosno igranja i rušenja scenske iluzije kroz efekt začudnosti. Nije tu nužno riječ o Brechtovom *Verffremdungseffektu*,[307] već o efektu začudnosti u općem značenju koji se, kako piše Joachim Fiebach, „javljao još u stvaralaštvu Craiga, Tairova i Mejerholjda i izražavao se u suprotstavljanju glumca i njegove role, u udelu maske, u potcrtavanju specijalnih gestova, uključivanju dokumentarističkog materijala, odvajanju govornog teksta od gestikulacije, u citatima stihova i likova, u direktnom obraćanju glumca publici".[308] Taj oblik začudnosti, koji u heterogenom lutkarskom kazalištu postaje konstanta,[309] omogućio je lutkarskom kazalištu, između ostaloga, daljnji razvoj vizualnih elemenata predstave, a s njima i deverbalizacije. Naime, kako piše Jurkowski, usporedna s tendencijom odstupanja od kazališta iluzije i opredjeljenjem za put autonomne kreativnosti bila je „tendencija zamene jezika verbalnog ili

---

[304] Kovše, Tea*, The Triumph oft he Puppet: The Victory of Death is a Blow to Life – The Movements of Life and Death in the Opus od Silvan Omerzu,* u: *Maska / Lutka*, Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost, br. 179 – 180, Lutkovno gledališče Ljubljana, br. 59, Ljubljana, 2016., str. 109.

[305] Ibid.

[306] Česal, Miroslav, *Lutka i epski princip*, u: *Scena*, god. 20, br. 1, Novi Sad, 1984., str. 49.

[307] Jurkowski pod pojmom Brechtovog *Verffremdungseffekta* podrazumijeva „oštro suprotstavljanje iluzije (scenskih likova) stvarnosti (glumcima kao ljudima)". Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 159.

[308] U: Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 109.

[309] Kako bi napravio odmak od Brechtovog *V-effekta*, Jurkowski ga još naziva antiiluzionističkim kazalištem. Više u: Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 141.

likovnog opisa poetskim jezikom baziranim na retoričkim figurama […] koje izvrsno deluju na vizuelnom planu. Sinegdohe, metonimije, oksimoroni i realizacija metafora postali su gotovo obavezujuća sredstva izražavanja“.[310]

Za razliku od plesnih točaka Družine mladih, gdje je do deverbalizacije došlo doslovnom zamjenom riječi glazbom, u predstavama ove faze, posebice u *Muzičkim minijaturama*, deverbalizacija se po prvi put provodi poetizacijom i korištenjem retoričkih figura. No to su tek počeci istraživanja rječitosti neverbalnih elemenata predstave u kojima se retoričke figure pojavljuju još uvijek diskretno, dok glavnina komunikacije i prijenosa značenjskog sloja ostaje na razini konkretnog upisivanja značenja – metla predstavlja metlu, a lopta loptu. U isto vrijeme, u *Lutkarskom varijeteu* pažnja se više usmjerava prema odnosu glumca i lutke.

3.4.1.2. Odnos glumca i lutke u *Lutkarskom varijeteu*

U Kósovom *Lutkarskom varijeteu* riječ je o odnosu glumca i lutke u kojemu je glumac prisutan na sceni i vidljiv publici te ne samo da vlastitom mimikom i gestama pomaže lutki nego i komunicira s njom, što je vidljivo u fotografskim zapisima predstave.[311]

Slike 24 i 25: Fotografije iz predstave *Lutkarski varijete*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku

Na fotografijama je uočljivo još nešto – dok glumac i lutka u otvorenoj lutkarskoj scenici smještenoj u dubinu scene dijalogiziraju, u prvom planu sjedi drugi glumac s papirom u ruci.

[310] Ibid., str. 86.

[311] Rekonstrukcija odnosa glumca i lutke vrši se na temelju fotografija iz predstave pohranjenih u arhivi Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku.

Ovaj raspored ukazuje na dvije stvari. S jedne strane, uočava se da je riječ o dvostrukoj teatralizaciji igre, odnosno teatru u teatru u kojemu se scenska iluzija poništava na dvije razine – u dijalogu glumca i lutke u lutkarskoj scenici te u okviru koji taj odnos dodatno deziluzionira. S druge strane, na temelju poze i rekvizita, može se zaključiti da je glumac u prvom planu tumačio lik konferansjea, nezaobilaznog u varijeteima, ali i bliskog ulozi naratora u epskom lutkarskom kazalištu koji je postao izuzetno popularan u lutkarskom kazalištu za djecu nakon izlaska glumca iz sjene.[312]

Popularnost i sveprisutnost naratora i glumaca na lutkarskim scenama navela je Milana Čečuka da zauzme kritički stav prema otvorenoj animaciji. „Stvaratelji lutkarskih predstava, uza sve rjeđe časne iznimke, već dugo i predugo koketiraju sa 'živom' scenom, ne shvaćajući da tako umjetnost kojom se bave ili bi se morali baviti vode ravno u propadalište te scene“,[313] pisao je, vjerojatno s pravom, no to nezadovoljstvo spriječilo ga je da uoči potencijale odnosa lutke i animatora koji „lišen svoje prave funkcije – stvaranja kazališne iluzije, postaje metaforom raznih oblika manipulacije, ugnjetavanja, porobljavanja“.[314] Iako je u razvijenijim lutkarskim sredinama dio kritičara i umjetnika branio i pravdao izlazak glumca na scenu kao logičan razvojni korak,[315] Čečuk, kao jedan od najboljih domaćih poznavatelja tadašnjeg hrvatskog lutkarstva, iznosi prevladavajući stav domaćih lutkarskih umjetnika (ali i većine stranih europskih kritičara i lutkara) koji su se protivili razbijanju lutkarske iluzije. Time je branio postojeće stanje u hrvatskom lutkarstvu koje nije imalo strelovit razvoj kao u Poljskoj, Češkoj ili Rumunjskoj, već je trajalo u postojanosti te se razvijalo isključivo zahvaljujući skokovima pojedinaca.

U 1960-ih godina još uvijek tradicionalno oblikovanoj sredini, predstave poput *Muzičkih minijatura* ili *Lutkarskog varijetea*, ali i predstave o kojoj će biti riječi u nastavku, mogle su se dogoditi tek pod posrednim ili neposrednim utjecajem iz inozemstva. Tako je Brajković posredno preuzeo luminiscentnu tehniku od Čeha, dok je Kós iz Mađarske donio iskustvo

---

[312] Predstave s „otkrivenom animacijom“ otkrivaju animatora, ali ne samo to. Naime, „animator može da bude poistovećivan sa glumcem – onim koji lutki daje pokretačku energiju i onim koji daje reč. Dakle animator može da bude poistovećivan sa pripovedačem, sa naratorom. Znači, igra s 'otkrivenom animacijom' otvara put prema narativnom pozorištu“. Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 108.

[313] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 46.

[314] Senker, Boris, *Lutka u kazalištu živog glumca,* u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 51.

[315] Lutkarski je redatelj Oleg Žiugžda smatrao da je povijesno, „dolazak glumca kao ravnopravnog partnera lutki bio u potpunosti legitiman. Izvedbe s nevidljivim glumcima iza paravana ili na marionetskom mostu postale su pretjerano distancirane od publike, sve više i više nalikujući filmu“. Žiugžda, Oleg, *Symbol, Spatial Metaphor and Diversity of Performance by Actors in Puppet Theatre,* u: *International Puppetry Research: Tracing Past and Present*, UNIMA Research Commision 2012-2016, Slovak UNIMA Centre, str. 96, s engleskog preveo I. T.

razvijenog odnosa glumca i lutke. Istina, Kósu je u izlasku glumca iz sjene pomogla činjenica da je do 1960-ih godina osječko kazalište bilo prvenstveno glumačko kazalište, a od tada do danas zadržava dvostrukost kao dječje (glumačko) i lutkarsko kazalište.[316] Snažan i vrijedan utjecaj iz inozemstva zaokružit će 1971. godine slovački lutkar Bohdan Slavík (1917. – 1974.) s predstavom *On i on.*

3.4.2. Slovačko razdoblje u osječkom kazalištu

Šezdesetih godina u Dječjem kazalištu Ognjen Prica[317] u Osijeku počele su se izvoditi lutkarske predstave, da bi krajem tog desetljeća došlo do kontakata sa slovačkim lutkarskim kazalištem. Te veze unijet će velike promjene u osječko, a posredno i u hrvatsko lutkarsko kazalište.

Lutkar i redatelj Jan Ozábal (1914. – 1981.), jedan od dvojice najzaslužnijih slovačkih lutkara u osječkom kazalištu, početke suradnje objasnio je sljedećim riječima: „Sve je počelo, zapravo, posjetom Ivana Baloga i Zvonimira Manojlovića Bratislavi. Mi smo i do tada, a bilo je to 1965. godine, imali veze s mnogim ljudima, no u suradnji s Osječanima sklopili smo zaista prijateljske odnose“.[318]

Suradnju su otvorila gostovanja slovačkih lutkara u osječkom kazalištu, među kojima se ističe predstava *Moment muzikal* (1967.) u autorstvu i režiji ilustratora, lutkarskog scenografa i redatelja te pionira slovačke filmske animacije Bohdana Slavíka, koji će dvije sezone (1970. – 1972.) vršiti funkciju umjetničkog ravnatelja osječkog kazališta. Njegova funkcija od početka je zamišljena dalekosežno, kako stoji u *Večernjem listu*. „Jedan od najboljih svjetskih lutkara, režiser i scenograf Državnog lutkarskog kazališta iz Bratislave Bohdan Slavík potpisao je jednosezonski angažman s osječkim Dječjim kazalištem Ognjen Prica. Bit će to u stvari nastavak već uspjele suradnje između bratislavskog i osječkog lutkarskog kazališta […] djelovat će u Osijeku kao režiser, scenograf i konzultant domaćim redateljima“.[319] Samim

[316] Više u: Foretić, Dalibor, *Hrvatsko lutkarstvo,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 8.

[317] Danas je Dječje kazalište Branka Mihaljevića jedino od pet velikih gradskih kazališta (zagrebačko, splitsko, riječko, zadarsko i osječko) koje u svojem imenu nema lutkarsko kazalište, no zbog velike zastupljenosti lutkarskih predstava uzima se i lutkarskim.

[318] Arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, nenaslovljen tekst.

[319] Z., M., *Čehoslovački umjetnik u Osijeku*, *Večernji list*, 6. 7. 1970., str. 7.

time, Slavík je došao u Osijek ne da bi režirao nekoliko predstava i složio repertoar, već da bi osječko lutkarstvo uzdigao do razine (čeho)slovačkog lutkarstva, tada ponajboljeg u Europi.

No ovo nije prvi put da su čehoslovački umjetnici utjecali na osječko lutkarstvo. Kao što je spomenuto u prethodnom poglavlju, češki su lutkari 1930-ih godina svojom lutkarskom scenom utjecali na same početke lutkarstva u Osijeku, dok je slovački utjecaj 1960-ih, kako piše Antonija Bogner-Šaban, bio „bitan za razmišljanja o lutkarstvu u njegovoj stvaralačkoj sveobuhvatnosti koja briše granice i podjele na predstave za djecu i odrasle".[320]

Ključnu ulogu odigrali su Jan Ozábal koji je u Osijeku „ostvario dvadesetak režija i bio nezamjenjiv lutkarski pedagog i praktičar koji je zaslužan da je Dječje kazalište Ognjen Prica konačno zrelo pristupilo ovoj vrsti scenskog izraza"[321] i Bohdan Slavík „čije su višegodišnje gostovanje u Osijeku te scenografije, kreacije lutaka, a kasnije i režije pridonijele da se o lutkarstvu počne razmišljati kao o kompleksnom scenskom i kazališnom izrazu".[322]

Uz to, Slavík je ostavio dubok trag i u lutkarskom kazalištu za odrasle višekratno obnavljanom antologijskom predstavom *On i on* (1971.).[323]

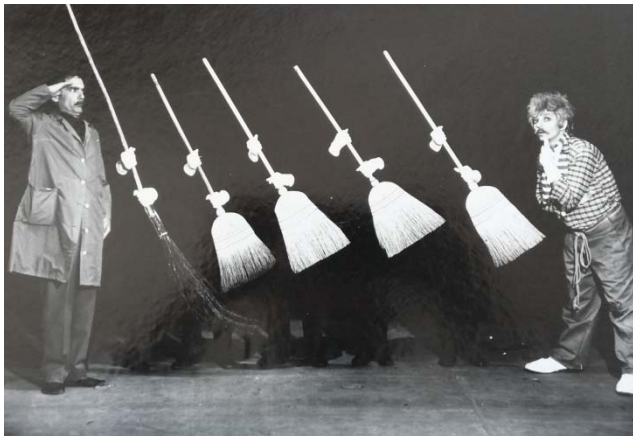
3.4.2.1. *On i on* – rezime velikog razvojnog skoka lutkarskog kazališta za odrasle

U uvodnom dijelu osvrta na *On i on* Milan Čečuk napisao je kako je riječ o predstavi „izvanredno duhovitih pojedinosti, u kojoj su se likovi crne tehnike maštovito pretvarali u slikovite i poetične prizore, katkada i u scenskim kombinacijama nezamislivim kad su posrijedi lutke". Riječ je o „cirkusijadi", piše dalje Čečuk, u čijem su središu „On tj. sićušan rasplakani dječak kojega valja neprestano nečim tješiti i zabavljati, i pometač ulica, koji se na samome mjestu preobražava u klauna zabavljača i tješitelja". Iako Čečuk primjećuje da predstavi ne nedostaje „praskave komike" i „lirskih ugođaja koji izazivaju raznježenost",

[320] Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. - 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, 2009., str. 19.
[321] Ibid.
[322] Ibid.
[323] *On i on (concertino unisono)*, pantomimička lutkarska revija u crnom kazalištu. Prijevod Ivan Štepin, redatelj, scenske lutke i izbor glazbe Bohdan Slavík, kostimografija Martin Blažević, Květa Řihanová, Mira Balić, pomoćnica redatelja Mirjana Šantak, oblikovatelj svjetla Antun Hes, oblikovateljica zvuka Vera Veg, izvođači: Klaun – Mirjana Remlinger, više uloga – Zorka Festetić, Mirjana Šantak, Branislava Stanković, Marija Novković, Ivica Trocrnić, Mile Marinković, 68 izvedbi, s obnovama 96 izvedbi. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. - 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, 2009., str. 78.

zamjera joj izostanak „crvene nit jedinstvenog smisla, koja bi njene duhovite izmišljaje povezala u cjelovit dublji dojam“.[324]

Već iz ovog uvodnog opisa mogu se uočiti osnovni elementi predstave koji se dobrim dijelom poklapaju s ostalim spomenutim predstavama ovog razdoblja. Riječ je o varijetetskoj epizodnoj strukturi u kojoj se pojavljuju glumci i lutke te crni teatar. Predstava je, poput *Muzičkih minijatura* i *Lutkarskog varijetea*, namijenjena i djeci i odraslima, dok je Antonija Bogner-Šaban u monografiji Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku izričito naziva prvom predstavom za odrasle u osječkom kazalištu.[325]



Slike 26 i 27: Fotografije iz predstave *On i on*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku

Pridruži li se Čečukovom tekstu analiza fotografija predstave zaključuje se da je riječ o predstavi heterogene cjeline koja se, poput *Lutkarskog varijetea,* sastojala od uglavnom homogenih epizoda, te čiju je konstantu činio dijalog glumca i ručnih, odnosno štapnih lutaka te glumca i crnog kazališta (i pripadajućeg mu kazališta predmeta). Iako se na crno-bijelim fotografijama ne može točno utvrditi je li riječ o luminiscentnom ili klasičnom crnom kazalištu, Čečuk spominje (klasično) „crno kazalište“, a tomu u prilog idu i najavni naslovi odrednici poput *Revija u crno-bijelom*[326] kao i horizontalni raspored metli koji sugerira da je riječ o klasičnom tipu u kojemu je vidljivo ono što ulazi u snop svjetla. Na temelju izgleda metli uočava se da je predmet korišten na sličan način kao u *Muzičkim minijaturama*. Naime, u njihovom scenskom oživljavanju uočava se izostanak elemenata koji bi metle usmjerili prema antropomorfizaciji, kao i personifikaciji. Više djeluju kao metle, znači najbliže su scenski oživljenim simbolima samih sebe. U dijalogu glumca i lutaka lutke su dijelom

[324] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 200.
[325] Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. - 2008*., Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, 2009., str. 23.
[326] *Revija u crno-bijelom*, *Glas Slavonije*, 5. 6. 1971., str. 6.

animirane od samog glumca, a dijelom od drugih animatora koji koriste tradicionalan, skriveni pristup animaciji. Čine to skrivanjem iza malih kubusa koji vrše funkciju paravana. Pridruži li se ova činjenica pretpostavki da je riječ o klasičnom crnom kazalištu, može se zaključiti da predstava označava međufazu u oslobađanju od dvodimenzionalnosti paravanskih predstava – s jedne strane kubusi upućuju na horizontalnost igre bez dubine, no njihova razbacanost po prostoru igre omogućuje lutkama (unaprijed određenu) šetnju i u dubinu. S druge strane, klasično crno kazalište oslobađa scenu paravana, no zadržava igru u dvije dimenzije. U isto vrijeme, u dijalogu sa crnim kazalištem pokazuju se pomaci u odnosu na *Muzičke minijature*. Prvo, osim metli i drugih predmeta, na vidljiv dio scene stupa i glumac, što označava korak dalje u oslobađanju glumca u crnoj tehnici (u *Muzičkim minijaturama* riječ je bila o otkrivenom, ali nevidljivom animatoru). Drugo, crno kazalište se ne koristi tijekom cijele predstave, već u pojedinim etidama, a taj element povezuje se sa zaključnom misli Berislava Brajkovića o crnoj tehnici.

> Koliko god me je taj crni teatar svojevremeno oduševio, na kraju sam, uloživši puno vremena i truda, otkrio njegovu tajnu i konstatirao da je to ipak tehnika koja se može koristiti samo u smislu interpolacije za pojedinu vrstu sadržaja koji se želi naglasiti… priznajem da pruža mnoge mogućnosti i daje krila mašti, ali za cjelovečernji program bila bi naporna, efekti bi ubrzo postali zasitni i jednostavno, tada to prestaje biti užitak.[327]

Brajković je u svojim istraživanjima, dakle, došao do istog zaključka koji su Slovaci donijeli u Osijek – crno kazalište, svejedno je li riječ o klasičnom ili luminiscentnom, ne funkcionira kao samostalna tehnika, već kao snoviti ili fantastični umetak u predstavu.

x x x

Bez obzira na Brajkovićev zaključak, crna tehnika, posebno njena luminiscentna verzija, niz je godina bila omiljena tehnika riječkog (i ostalih) lutkarskih kazališta u Hrvatskoj. Nakon *Muzičkih minijatura* pojavila se „najprije u *Vilinskoj kočiji* Nedjeljka Fabrija i *Pačiću Geganu* Mirjane Matić-Halle, u kojima se na zanimljiv način čak i srodila s klasičnom tehnikom ručnih lutaka, a onda u izvedbi Feldekove bajke *Botafogo*, gdje je u nekim prizorima možda još i eklatantnije negoli u *Minijaturama* otkrila svoju sposobnost ostvarivanja najzanosnije scenske poezije na pozornici lutaka“.[328] Riječ je o predstavama za djecu, čime se pokazuje da

[327] Jurković, Ivan, *Lutkareve uspomene, razgovor s Berislavom Brajkovićem* u: *Luka*, god. 13, br. 34 / 35, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2007., str. 22.
[328] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 120.

je jedna predstava (i) za odrasle izvršila veliki utjecaj na lutkarsko kazalište za djecu u Hrvatskoj.

Također, za *Vilinsku kočiju* Fabrio je izjavio kako je ta lutkarska igra napravljena iz dva razloga – „da se iskoristi tehnika crnog teatra, onako kako je primjenjuje Kazalište lutaka i da se u što izvornijem obliku dade mladoj publici blago narodnog stiha“,[329] a vjerojatno je slično bilo i s *Botafogom*, što ukazuje na činjenicu da je po prvi put u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle jedna lutkarska tehnika izvršila direktan utjecaj na repertoar.

Pridodaju li se crnoj tehnici kazalište predmeta koje se, osim u *Muzičkim minijaturama*, pojavljuje i u *Donu Cristobalu i doni Roziti, Lutkarskom varijeteu* i predstavi *On i on*, kao i otvorena animacija, prvo stidljivo omotana mrakom u *Muzičkim minijaturama* i prekrivena lutkama u *Donu Cristobalu*, potom zrela u osječkim predstavama, može se zaključiti da su predstave u ovom razdoblju napravile ključan raskid s tradicijom i homogenošću lutkarskog kazališta te započele niz promjena na vizualnom planu koje će uskoro dovesti do zrelog heterogenog lutkarskog izraza.

Kao što je već bilo riječi, većina ovih novosti nije plod logičnog razvoja hrvatskog lutkarskog kazališta i kazališta za odrasle (ako uopće postoji logika u razvoju jednog umjetničkog izraza), već su plod vanjskih utjecaja, posrednih ili neposrednih. Iako se ta činjenica danas promatra kao zanimljiv fenomen koji je, u krajnjem slučaju, omogućio diskontinuiranom hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle mogućnost praćenja i povremenog dostizanja europskog razvoja, u vrijeme kad se događala nije uvijek prihvaćana dobronamjerno. Osječkim je lutkarima na jednom od Susreta lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske „prigovoreno što na ovu i druge domaće lutkarske smotre uvijek dolaze s predstavama koje rade strani majstori lutkarstva“,[330] piše Čečuk, ali i staje u obranu Osječana:

> Ako je to bio put da se stigne do više profesionalne razine – a očito je da je bio – onda se Osječanima nema što prigovarati, to više što su se bratislavski majstori lutkarstva na domaćim tekstovima kao što su Nazorov *Veli Jože* ili *Šuma Striborova* Ivane Brlić-Mažuranić i te kako trudili da stvore vjerodostojne nacionalne lutkarske spektakle, otkrivši i nama samima neke nove vrijednosti tih tema za lutkarstvo.[331]

---

[329] N., R., Nenaslovljen tekst u *Novom listu*, 25. – 26. 3. 1967. Privatna arhiva Maje Verdonik.

[330] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 203. Riječ je bila upravo o predstavi *On i on.*

[331] Ibid.

Upravo ta se činjenica čini ključnom. Naime, slovački umjetnici nisu samo upisivali vlastiti lutkarski rukopis u osječko kazalište, već su zajedno s osječkim umjetnicima stvorili lutkarski izraz koji u potpunosti pripada osječkom i hrvatskom lutkarskom kazalištu. Nastavak ovog rada pokazat će da Osječani nisu bili usamljeni u naslanjanju na druge lutkarske tradicije i izvore. Ujedno, bez obzira kojim su putem stigle do naših kazališta, novosti koje su uvele ove četiri predstave čine osnovu suvremenoga lutkarskog kazališta koja će se u nastavku uglavnom razvijati i produbljivati, no neće se previše širiti. Osim u sljedećem dijelu, po mnogo čemu specifičnom i samosvojnom.

4. PUNKTIRANJE POVIJESTI EUROPSKOG LUTKARSTVA

Kao što je i nakon *Iskušenja svetog Antuna* (Zemaljsko kazalište lutaka, 1948.) uslijedila pauza u postavljanju lutkarskih predstava za odrasle (gotovo dvadesetogodišnja), tako je i nakon predstave *On i on* (Dječje kazalište Ognjen Prica u Osijeku, 1971.), umjesto očekivanog uzleta nastupilo zatišje. Ovaj put trajalo je kraće, pet godina,[332] a njegov kraj označila je *Celestina* (1976.) u režiji poljskog gosta Wiesława Hejna, prva predstava za odrasle u Zadru, nakon koje lutkarsko kazalište za odrasle nije više imalo izraženijih pauza. Iako *Celestina* ima kronološko prvenstvo u novom valu lutkarskih predstava za odrasle, Hejnove kasnije režije u zadarskom kazalištu, posebice *Muka svete Margarite,* označit će posljednje desetljeće 20. stoljeća, stoga će i o ovoj predstavi biti riječi u dijelu disertacije posvećenom zadarskom bloku 1990-ih godina.

Godinu dana nakon *Celestine* premijerno će biti postavljene dvije lutkarske predstave za odrasle u atipičnim prostorima za lutkarsko kazalište u Hrvatskoj, obje kao počeci važnih opusa u povijesti domaćeg kazališta lutaka za odrasle. Jedna će premijerno zaigrati u ožujku 1977. u prostoru Kulturno-umjetničkog društva željezničara Vinko Jeđut u Zagrebu, a druga u ljeto na Dubrovačkim ljetnim igrama. Riječ je o predstavama *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* družine Coccolemocco i *Orlando Maleroso* Zlatka Boureka.

Prva će u fokusu ovog istraživanja biti predstava *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* ne samo zato što je kronološki nešto ranije izvedena, već stoga što njome započinje razmatranje lutkarskog bloka redatelja Branka Brezovca koji će završiti već 1988. godine, u trenutku kad će ispred Boureka biti još puno važnih projekata (zadnju režiju potpisuje 2015. godine). Također, Bourekov opus vezan je jednim dijelom uz Joška Juvančića, koji u lutkarsko kazalište za odrasle ulazi 1983. godine i djeluje dugo nakon 1988. godine. Zanemari li se kronološki slijed, Brezovčev opus stoji izolirano i odmaknuto od glavnih struja hrvatskoga lutkarskog kazališta s kojim ga vezuju tek rijetke poveznice. Samim time predstavlja zasebnu epizodu u povijesnom razvoju, no koja u sebi povezuje ključne točke povijesti europskoga lutkarstva od neanimabilnih lutaka do postdramskog građenja totalnog kazališta.

Već prva predstava u ovom izoliranom opusu, spomenuti *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*, u mnogočemu označava važan odmak od lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj.

[332] Unutar tih pet godina tek se jedna predstava može nazvati i predstavom za odrasle. Riječ je o *Tragediji o don Cristobalu u doni Rositi* Gradskog kazališta lutaka Split iz 1974. godine u režiji Dunje Adam, no predstava je djelomična obnova ranije Lorcine predstave te ne donosi u lutkarsko kazalište za odrasle ništa novo na izvedbenom planu.

Prva posebnost leži u činjenici da ju je postavila neovisna kazališna družina, prva nakon Družine mladih i jedna od rijetkih vezanih uz lutku i lutkarstvo na ovim prostorima sve do današnjih dana, no ne i jedina koja će svoj izraz potražiti u lutkarstvu za odrasle.[333] Druga se važna promjena vidi u direktnom obraćanju ciljanoj publici. Za razliku od predstava prethodne faze, svih realiziranih u gradskim (lutkarskim) kazalištima, koje su se odraslim publikama obratile oprezno i paralelno s dječjim, družina Coccolemocco[334] nije bila gradsko kazalište, već školska kazališna grupa, samim time nije imala propisana očekivanja niti ciljeve. Osnovao ju je jedan razred u V. gimnaziji u Zagrebu s idejom postavljanja Brechtovih poučnih komada poput *Onaj koji govori da i onaj koji govori ne, Badenski poučak o suglasnosti* i *Iznimka i pravilo*. Srednjoškolske klupe putem su zamijenili studentskim, uz česte izmjene članova, među kojima se izdvajaju Branko Brezovec, Branko Matan, Gordana Vnuk, Asja Jovanović, Maja Šoljan, Mladen Blaić, Božo Kovačević, Branko Krištofić, Darijo Bulić i Tihomir Milovac, a cijelim tijekom, bez obzira na rotiranje članova, zadržali su neopterećenost u istraživanju brehtovskog i suvremenog teatra. To je Coccolemocco dovelo i do lutaka kojima su se direktno i bez kalkulacija obratili odraslim publikama upravo u predstavi *Jedan dan u životu Ignaca Goloba.* U njoj je na lutkarsku scenu stupio redatelj Branko Brezovec (1955.), tada student, koji će u sljedećih jedanaest godina, u Coccolemoccu i pojedinim gradskim kazalištima lutaka, režirati nekoliko projekata u kojima će lutka biti u fokusu igre, teme ili ideje. U njima će razviti svoju lutkarsku poetiku do logične završne točke i time oblikovati zaokružen lutkarski opus koji odskače od tadašnjeg, ali i današnjeg hrvatskog lutkarskog kazališta za odrasle.

4.1. Predstave s lutkama Branka Brezovca

Više je razloga izdvojenosti Brezovčevih predstava s lutkama,[335] a ključnom se čini početna pozicija samog redatelja i njegovih kolega u Coccolemoccu. Oni nisu došli do lutaka

[333] Paralelno s Coccolemoccom svoje nezavisno druženje s lutkama za odrasle započinje Zlatko Bourek, a sredinom 1980-ih godina i LEC MManipuli, o kojima će riječi biti u sljedećem poglavlju.

[334] Ime skupine inspirirano je filmom *Toto le Moko* poznatog talijanskog komičara Tota te, kako kaže Branko Brezovec, „nema skrivenog značenja, nego se namjerno ciljalo na izbjegavanje značenja: '…zvuči kao rokoko mješavina kokosa i kave'". Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 44.

[335] Autor je o lutkarskim predstavama Branka Brezovca objavio tekst *Brezovec i lutke – od gigantske nemoći do pasivne nadmoći*, u: *Krležini dani u Osijeku 2018*. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta. Drugi dio. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek, 2019. U ovom tekstu Brezovčeve predstave sagledane su iz novog rakursa i unutar drugog konteksta.

preko hrvatskog ili europskog lutkarstva, već iz njima bližeg postdramskog i totalnog kazališta, koje će kulminirati u završnoj Brezovčevoj predstavi s lutkama. I sama je lutka u njegove predstave, čini se, stigla upravo iz tog smjera, što nije neobično. Naime, kako piše Hans-Thies Lehmann, „postdramsko kazalište nanovo oživljava uzajamno djelovanje ljudskog tijela i svijeta objekata, srodnost lutke, marionete i tijela – kazališne teme koje su bile isključene iz dramskog kazališta i mogle su samo rubno životariti u kazalištu za djecu“.[336] U tom pogledu uočava se kako je Brezovec tim „zaobilaznim putem“ precizno punktirao neke od najvažnijih razvojnih fenomena europskog lutkarskog izraza.

Ključne točke Brezovčevog lutkarskog opusa u ovom radu bit će predstave *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* (Coccolemocco, 1977.) i *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* (Zagrebačko kazalište lutaka, 1988.). Riječ je ujedno o početnoj i završnoj točki dijela Brezovčeva opusa na koji se usmjerava ovaj rad. Iznimka će biti predstava *Badenski poučak* (1973.) družine Coccolemocco koja u kontekstu istraživanja čini pretpovijesni korak prema lutkarstvu te će biti promotrena fenomenološki. Unutar zadanog vremenskog razdoblja Brezovec se s lutkom intenzivnije družio i u predstavama *Čega nema tog se ne odreci* (1979.) u družini Coccolemocco, potom u *Ljetno popodne ili Što se desilo s Vlastom Hršak* (1980.) u sklopu projekta Kugla glumišta, *Davidijada* (1985.) u Gradskom kazalištu lutaka Split i *Der Nichtraucher* (1986.) nastalom u koprodukciji Narodnog pozorišta Subotica i Coccolemocca.

4.1.1. Od neanimabilnog idola do postdramske gomile

Iako ima tek jednu poveznu točku s lutkarstvom, fantastičan rock mjuzikl *Badenski poučak*[337] uključen je u ovaj rad upravo zbog nje. Riječ je o neanimabilnoj lutki Gospodina Schmitta koju je oblikovao jedan od najvećih hrvatskih ilustratora, scenograf, kipar i medaljer, grafičar i dizajner, crtač i slikar Ivica Antolčić (1928. – 2019.). Njegovog gospodina Schmitta glumci su tek pomicali s jednog mjesta na drugo, a ta „pokretna neanimabilnost“ po Charlesu Magninu predstavlja završnu pripremnu fazu lutkarstva u kojoj lutke, još uvijek

[336] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 281. Na tragu Lehmannna, nezavisna kazališta okrenuta lutki i suvremenom izrazu u svojim repertoarima često spajaju lutkarske predstave za djecu i postdramske predstave. Jedno od takvih je kazalište Mini teater iz Ljubljane, koje su osnovali i vode Robert Waltl i Ivica Buljan.

[337] Scenska grupa III. e razreda V. gimnazije i prijatelji (Coccolemocco), Bertolt Brecht, *Badenski poučak o suglasnosti*, preveo Ante Stamać, redatelj i scenograf Branko Brezovec, lutke Ivica Antolčić, scenska glazba Dario Bulić, umjetnički suradnik Branko Matan, uloge Živko Pavletić i Pjer Žardin (Klaunovi), Liborije Žalont (Vođa Učevnog zbora), Mladen Blaić (Gospodin Schmitt), Darko Cesar (Pali letač), Ante Ivančić (Govornik); premijera 5.3.1973., Teatar &TD, broj izvedbi 11. Podaci prema: arhiva Gordane Vnuk, neobjavljeni dokumenti.

promatrane kao idoli, nisu animirane, već pomicane.[338] Obrat te „pretpovijesti“ u predstavi nalazi se u sudbini gospodina Schmitta koji nije završio kao slavljenik poput prethodnika idola, već su mu amputirali cijelo tijelo, ne bi li ga sveli na najmanju moguću mjeru.[339] Taj zaokret sugerira i ironičan odmak od tradicije, odnosno lutkarske pretpovijesti, što ga smješta u suvremeno, postmodernističko čitanje povijesti, u kojemu animaciju, kako piše Jurkowski, „još jednom zamjenjuje animizacija – lutkarski izraz za obožavanje lutke“. Time je lutka ponovo „postala idol, no ovaj put kazališni, svjetovni, idol.“[340] Podcrtavanje karakteristika svjetovnog idola u Gospodinu Schmittu dodatno je pojačalo ironijski odnos prema njemu te je ukazalo na smjer Brezovčeva kasnijeg dijalogiziranja s tradicijom.

Epizoda s palim idolom imala je reperkusije u daljnjem Brezovčevom radu s lutkom, četiri godine kasnije u predstavi *Jedan dan u životu Ignaca Goloba.*[341] Vjerojatno više slučajno nego svjesno, *Badenski poučak* postao je logičan pretkorak za pristup lutkarstvu kakav je Brezovec oblikovao u *Ignacu*. U toj predstavi prodro je duboko u povijest lutkarskog izraza, u fazu koja se nastavlja na neanimabilne lutke, odnosno gospodina Schmitta. Predstava je oblikovana u srednjovjekovnom žanru moralitetu te u skladu s animacijom koja vlada europskim lutkarstvom od njegovih ranih dana, a u kojoj je glas odvojen od pokreta, odnosno orator od animatora, dok dimenzija lutaka priziva tradiciju rituala i karnevala. No ideju za takav izraz Brezovec nije dobio u povijesti lutkarstva, već u radovima dvojice izuzetno utjecajnih, u to vrijeme u Hrvatskoj nedovoljno poznatih umjetnika, Petera Schumanna i Roberta Wilsona. Rezultat je bila originalna i suvremena predstava u kojoj su na sceni prepleteni lutkarska povijest i tada najnovija izvedbena razmišljanja.

Mega-recital *Čega nema toga se ne odreci*[342] logično se nastavio na *Ignaca Goloba* koji „završava Ignačevim uzašašćem prema Suncu, pa *Čega nema*, dakako, započinje zalaskom sunca“,[343] objašnjava Brezovec te dodaje kako su „forma i prostorna organizacija predstave

---

[338] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio: od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 22.

[339] Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 48.

[340] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 470.

[341] Libreto Branko Matan, redatelj Branko Brezovac, nacrt za lutke Jadranka Fatur, izrada rekvizite Tihomir Milovac. Podaci prema: arhiva Gordane Vnuk, Programska knjižica.

[342] Dramaturgija Branko Matan, režija Branko Brezovec, scenografija Tihomir Milovac, kostimografija Marija Žarak, glazba Dario Bulić, uloge: Alija Omeragić, Siniša Miletić, Mladen Blaić, Anastazija Debelli, Madija Vidušić, Josip Radić, Vanja Matujec. Premijera 18.11.1979., broj izvedbi: 7. Podaci prema: arhiva Gordane Vnuk, Programska knjižica.

[343] Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 60.

zamišljene […] oratorijski: golema prozirna kocka od tila u kojoj se sve odigravalo s pokretnim zidom koji se pomicao naprijed-natrag. Uglavnom, i dalje sve vrlo statično i hladno, ali dozlaboga snovito i nezaustavljivo suvremeno".[344] Iz *Ignaca* je posudio atmosferu ritualnosti i svečanosti kroz usporeni pokret, čemu je dodao lutke različitih tipova i veličina te po prvi put u svojim predstavama maske, čime je napravio daljnji korak prema karnevalizaciji i heterogenom lutkarskom kazalištu.

Godine 1980. Coccolemocco je sudjelovao u projektu *Ljetno popodne ili Što se desilo s Vlastom Hršak*[345] nastalom u Dubrovniku pod vodstvom Kugla glumišta. S Kuglom i Coccolemoccom u projektu su sudjelovali Dogtroep, Studentski centar Lero i Teatar mladih Alternativa. Riječima Branka Brezovca, „priču o Lopudskoj sirotici osvjetljavali smo iz raznih uglova", dok je zadatak da ispriča priču u cjelini dobio Coccolemocco. On je to učinio „pomoću teatra sjena, negdje oko sredine prvog dijela predstave, kada su se već, zbog raspršivanja svijesti te sirotice, počele kidati narativne niti".[346] Budući da nije riječ o cjelovitoj lutkarskoj predstavi, već epizodi koja dočarava duži vremenski period, Brezovec ju je logično oblikovao kao kazalište sjena, čime se prilagodio njenoj narativnosti. Ujedno, taj umetak može se povezati s predstavom *Petricom Kerempuhom i spametnim oslom* Teatra marioneta (1920.) u kojoj je uvodni dio isto oblikovan sjenama.

Uslijedila je *Davidijada,*[347] premijerno postavljena 1985. godine u sklopu Splitskog ljeta u produkciji Gradskog kazališta lutaka Split. Tu predstavu Branko Brezovec naziva „radilicom [u odnosu na predstave matice i trutove, op. I.T.] koja, ponekad bezglavo, skuplja, iskušava formalne čestice sustava".[348] Rujući po sustavu, u *Davidijadi* je redatelj zakoračio u heterogenost te je prvo poglavlje iz istoimenog Marulićevog epa (sukob Davida i Golijata) oblikovao na tri scene i tri plana pomoću kazališta sjena, glumaca i lutaka, uglavnom sicilijanki, te šest metara velike gigantske konstrukcije Golijata. Budući da su se različiti tipovi lutaka uglavnom držali vlastitih scenskih prostora i njihove homogenosti, a nisu međusobno dijalogizirali, niti je potenciran odnos glumca i lutke, riječ je još uvijek o

[344] Ibid.

[345] Sinopsis Kugla glumište, 12. i 13. 8. 1980. – 14. 8. 1980., Dubrovačke ljetne igre. Podaci prema: *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 3: 1981. – 1990.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb, 1990., str. 515.

[346] Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 60.

[347] Autor Tonko Maroević, režija Branko Brezovac, scena, kostimi i lutke Tihomir Milovac, scenska glazba Joško Koludrović, premijera 25.7.1985. Podaci prema: arhiva Gordane Vnuk, programska knjižica.

[348] Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 48.

„homogenoj heterogenosti“ na tragu *Lutkarskog varijetea*. Ipak, korak dalje predstavljaju vremenski paralelizam radnji te sukob lutaka i Golijata kao predstavnika kazališta materijala. No do pune heterogenosti u hrvatskom će lutkarskom kazalištu za odrasle doći nekoliko godina kasnije u zadarskoj etapi lutkarskih predstava za odrasle.

Nakon *Davidijade* Brezovec se vratio Coccolemoccu s kojim je u koprodukciji s Narodnim pozorištem Subotica režirao *Der Nichtraucher* (1986.).[349] Predstava je tematski i izvedbeno svojevrsni nastavak *Ignaca Goloba* te je u njoj Brezovec istraživački aspekt s medija pomaknuo na produkciju, što će se pokazati kao odlična priprema za posljednju predstavu njegovog lutkarskoga bloka, *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*.

Iako postavljena prije više od tri desetljeća u Zagrebačkom kazalištu lutaka, predstava *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* (1988.)[350] do danas je ostala jedna od rijetkih predstava u kojoj je lutka shvaćena na postdramski način te čini sastavni dio totalnog kazališnog izraza, odnosno, po mnogim utjecajnim lutkarima i lutkarskim inovatorima, težnju i završnu točku lutkarskog kazališta.[351] Ova predstava ujedno predstavlja logičan kraj dosadašnjega Brezovčevog druženja s lutkom i animacijom.

Iz pregleda se može zaključiti da Brezovčeve predstave s lutkom imaju skokovit, no logičan razvoj koji, iako je motiviran iz drugih izvora, odlično punktira europsko lutkarsko kazalište od njegove predfaze sa statičnim ikonama preko suvremeno oblikovane tradicije te rane heterogenosti do gustoga izvedbenog ruha totalnoga kazališta. Koliko god se predstave međusobno razlikuju, povezuje ih osobina koja je Brezovcu i omogućila taj skokovit razvoj. Riječ je o ključu njegovog druženja s lutkarstvom – poimanju lutke kao znaka. Iako se na mjestima, posebice u *Ignacu*, približila funkciji lika, lutka je u svim Brezovčevim predstavama ostala u poziciji znaka. Takvo poimanje lutke u 1970-im i 1980-im godinama u

[349] Tekst Dragutin Trumbetaš, režija Branko Brezovec, Rahim Burhan, Ljubiša Ristić, scena i lutke Tihomir Milovac, glazba Oliver Zarić, NP Subotica, 21.3.1986. Podaci prema: arhiva Gordane Vnuk, programska knjižica.

[350] Miller, Arthur, *Death of a Salesman*, Mailer, Norman, *Why are we in Vietnam?*, adaptirao Branko Brezovec, dramaturgija Kornelija Čović i Gordana Vnuk, redatelj Branko Brezovec, scenograf i oblikovatelj lutaka Tihomir Milovac, kostimografija Marina Štemberger, koreografija Jasmina Jurković, izbor scenske glazbe Oliver Zarić, premijera 14.1.1988. - 27.10.1988., 31 izvedba. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 179.

[351] Mnogi autori, među njima i veliki češki inovator Josef Krofta, težnju suvremenog lutkarskog kazališta vide upravo u totalnom izrazu. „Savremeni lutkarski teatar bi trebalo da podstiče razvoj opšteg teatra. […] Najgore je da se teatar zatvori u sebe. Svi oblici i vrste teatra trebalo bi da budu interaktivni među sobom“. Lazić, Radoslav, *Dramaturgija materijala*, u: Lazić, Radoslav, *Umetnost lutkarstva*, Foto Futura, Beograd, 2007., str. 62.

razvijenijim je lutkarskim središtima u Europi bilo prihvaćeno, no odudaralo je od tadašnjeg razmišljanja u hrvatskom lutkarskom kazalištu.

Kao što je ranije spomenuto, u suvremenom (heterogenom) lutkarskom izrazu glumac je lutki oduzeo poziciju subjekta. Time je postao tumač lika, dok je lutku sveo na znak. Iako je time izgubila mjesto u fokusu, dobila je na višeznačnosti[352] koja omogućuje redatelju veću slobodu u njenom korištenju. Upravo to čini se i glavnim motivom Branka Brezovca za prodor u lutkarski medij. I dok kritičari ovakvog pristupa smatraju da lutka na taj način postaje žrtvom koncepta, uslojavanjem značenja lutke-znaka dobiva sama izvedba, a s njom i lutkarski izraz koji se širi značenjski, metaforički, izvedbeno i izrazno prema totalnom kazalištu.

4.2. *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* – usporeni susret mitskog i suvremenog

Predstava *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* nastaje dvije godine, „a rade je novi Coccići, pretežno studenti Filozofskog fakulteta, uz ponešto starosjedilaca“.[353] Uz fluktuaciju glumaca od kojih je Gordana Vnuk bila jedna od rijetkih koji su sudjelovali u cijelom procesu, razlozi dugom nastanku bili su i u mediju o kojemu članovi družine dotad nisu znali puno. Tek su imali ideju što žele postići, no ne i na koji način, odnosno, riječima Branka Brezovca:

> U Dubrovniku Coccov glavni glumac Mladen Blaić i ja buljimo u zvijezde i slušamo raznježenog Matana kako prede o predstavi Bread & Puppeta koju je gledao dvije godine prije na Coney Islandu (1972.). Mjesec dana poslije, u jesen 1974. buljimo, ovaj puta, u Wilsona na BITEF-u, upoznajemo spori pokret. Matan i ja fascinirani smo idejom da spojimo gigantske Schumannove lutke i to Wilsonovo otkriće u neku nemoguću jednadžbu. Mi tada nismo ništa znali o glumačkoj tehnici, Gavellinu statičkom centru, kako uopće isprovocirati takav pokret u glumcu, ali osjećali smo, a Matan tvrdi da je u detaljima prakse Schumannovog teatra i vidio, da funkcionira na lutki.[354]

Bez obzira na neiskustvo, Brezovec i Coccolemocco su u prvom studioznom susretu s lutkama uspjeli u namjeri spajanja Schumanna i Wilsona i stvorili jednu od najvažnijih

---

[352] „Znak otvara asocijativnu predodžbenu moć, povezuje se sa shvaćanjima i idejama promatrača i time postaje okidač za vlastite slike“. Weitzner, Peter, *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*, Zagreb, ULUPUH, 2011., str. 66.

[353] Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 35.

[354] Ibid., str. 57.

hrvatskih lutkarskih predstava za odrasle te predstavu koja ima istaknuto mjesto u domaćem kazalištu općenito. Učinili su to suvremenim čitanjem lutkarske tradicije.

Jedan dan u životu Ignaca Goloba suvremeni je moralitet koji govori o odgovornosti malog čovjeka za „smrt svih naših jezika“.[355] Struktura je fragmentirana i oblikovana kroz tri veće scene – Ignac na poslu, Ignac u stanu i Ignac u dućanu, te nekoliko manjih, da bi na kraju uslijedilo „metafizičko Ignačevo sabiranje na Sunce u crnoj tehnici“.[356]

Autor teksta Branko Matan po prvi je put u hrvatskom lutkarskom kazalištu usmjerio pažnju na problem malog čovjeka u svijetu velikih vlasti i vladara postavljanjem pitanja može li Ignac Golob preživjeti kao mali čovjek, postoje li za njega druge opcije te je li odgovoran za stanje u kojemu se našao? Nametnuto stanje ispunjeno je nametnutim akcijama i konvencijama što guraju pojedince u okvire i zadanosti te ih svode na dijelove mase, na što je ukazano odgovorom naslovnog junaka na pitanje „O čemu ti to govoriš?“ – „Ne znam, o nečemu moramo govoriti“. Usprkos „neznanju“ i pasivnosti, Ignac uspijeva izaći iz zatvorenog svijeta, a spas pronalazi u suncu. Poetičan i maksimalno pročišćen Matanov tekst zauzima važno mjesto u povijesti lutkarskog kazališta u Hrvatskoj. Ujedno predstavlja temelj, ili kako Dalibor Foretić kaže „tek predložak“,[357] za izvedbeni iskorak u odnosu na dotadašnje lutkarske predstave i za odrasle.

U oblikovanju izvedbenog sloja Brezovec i Matan naslonili su se na autore koji će u godinama što slijede u dobroj mjeri preoblikovati svjetsko kazalište. Riječ je o Robertu Wilsonu kojemu, po riječima Hansa-Thiesa Lehmanna, „kazalište na kraju stoljeća zahvaljuje možda više nego bilo kojem drugom kazališnom stvaraocu“[358] te američkom lutkaru njemačkog podrijetla Peteru Schumannu i njegovom kazalištu Bread and Puppet koji je od

Slika 28: Coccolemocco, *Jedan dan u životu Ignaca Goloba;* Foto: arhiva Gordane Vnuk

[355] Ibid., str. 59.
[356] Ibid.
[357] Foretić, Dalibor, *Mali čovjek kao velika lutka*, *Vjesnik*, 29. 3. 1977., str. 7.
[358] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004., str. 100.

1968. godine i prvog europskog gostovanja na festivalu u Nancyju izvršio velik utjecaj na europsko lutkarsko kazalište. Od Wilsona je Coccolemocco preuzeo usporeni pokret, a u njegovoj scenskoj realizaciji poslužili su se Schumannovim gigantskim lutkama te atmosferom posvećenosti i rituala.

4.2.1. Osamostaljeni usporeni pokret

Wilsonov usporeni pokret „uvijek iznova proizvodi posve osebujno iskustvo koje izvlači tlo pod nogama ideji radnje. Riječ je o dojmu da ljudski akteri na pozornici uopće ne djeluju iz vlastite volje i odluke“,[359] piše Lehmann. Ta nemogućnost vladanja vlastitom voljom u *Ignacu Golobu* efektno podcrtava junakovu nemoć da preuzme život u vlastite ruke. U isto vrijeme sporost pokreta rasteže, odnosno „razlistava dimenziju vremena“,[360] kako kaže Brezovec. Upravo to po Lehmannu čini istaknutu karakteristiku postdramskog kazališta: „Tek od Wilsonova 'pronalaska' [kazališta sporosti, op. IT] može se govoriti o pravoj estetici trajanja. Nastaje dvostruko iskustvo: s jedne se strane gledaoca iznenađuje, muči, osjetilno zavodi ili upravo hipnotizira ne bi li osjetio nadasve sporo prolaženje vremena“.[361] U *Ignacu Golobu*, sudeći po kritičkim osvrtima i video zapisu sačuvanog dijela predstave,[362] više je riječ o zavođenju i hipnotiziranju, nego mučenju gledatelja.

Wilson nije jedini koji je u istraživanju mogućnosti relativizacije scenskog vremena stigao do usporenog pokreta. Slobodan Šnajder je 1969. godine usporeni pokret uočio i u završnom prizoru predstave *Vapaj naroda za mesom* s kojom su Peter Schumann i Kazalište *Brad and Puppet* gostovali u Beogradu na Bitefu. Tom je prilikom napisao da je prizor bio „tako spora tempa da bi u tradicionalnom kazalištu iznervirani gledatelj izašao u foyer“.[363] Različiti autori uputili su se u istraživanje mogućnosti usporenog kretanja iz različitih motiva i pozicija, no došli su do sličnih rezultata koje Lehmann objašnjava sljedećim riječima:

> Kada se kretanje tijela toliko uspori da se vrijeme kretanja i tijelo samo čine kao povećanima povećalom, tijelo se neizbježno izlaže u svojoj konkretnosti, biva fokusiranim kao kroz leću nekog

---

[359] Ibid.

[360] Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 44.

[361] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004., str. 244.

[362] U analizi predstave korišteni su isječci iz predstave u vlasništvu Gordane Vnuk, snimljeni za potrebe Televizije Zagreb.

[363] Šnajder, Slobodan, *Lutka kao kruh, U traženju lutkarskog izraza,* u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 80.

promatrača, te se ujedno kao umjetnički objekt „izrezuje“ iz kontinuuma prostora i vremena. […] Tjelesnoj i mentalnoj napetosti glumca, koji izvodi kretanja vrlo usporeno, istodobno odgovara napetost promatrača koji se upušta u taj opažajni proces. Obje napetosti zajedno čine tijelo pojavom.[364]

Kako u *Ignacu* nije riječ o tijelu izvođača, već lutki prevučenoj preko njega, glumčevoj tjelesnoj i mentalnoj napetosti može se dodati napetost promatranja vlastite uloge u lutki. Također, stavi li se usporenost pod povećalo što dodatno podcrtavaju velike dimenzije lutaka, dobiva se na dodatnoj fokusaciji i izdvajanju iz kontinuuma. Takva, lutka postaje u potpunosti izložena višestrukim pogledima koji je „svlače“ do umjetne srži.

Pokret kakav su Coccolemocco i Branko Brezovec oblikovali u *Ignacu* dramaturški daleko nadilazi funkciju pokreta u plesnim točkama Družine mladih, gdje je motiviran, oblikovan i usmjeravan izvanjski, iz glazbe, ali i u *Muzičkim minijaturama* u kojima ga je gradila i pokretala tada nova lutkarska tehnika luminiscentnoga crnog kazališta. Iako je djelomično uvjetovan mogućnostima lutke (što je neizbježno), ovdje se pokret nije zadržao samo na oživljavanju igre i mizanscene, već je gradio igru, atmosferu i karaktere likova, odnosno poprimio je dramaturški važnu funkciju.

Lutkarska redateljica Kosovka Kužat-Spaić, čiju će jednu memoarsku izjavu Brezovec u ironičnom ključu iskoristiti u *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*, u ritmu pokreta vidi „ono što lutki daje scenski život. […] Ako pronađemo pravi ritam određenoj lutki, ona dobiva doista svoj pravi kazališni život. Taj ritam je nedjeljiv od karaktera lika, on ga zapravo u kazališnom smislu definira“.[365] Promatran na taj način, usporeni pokret u *Ignacu Golobu* u lutke upisuje pomirenje i pasivnost, odnosno lažni spokoj koji ih je uputio u nečinjenje te puko preživljavanje. Na tom tragu, iz Paljetkove ideje da „kad lutka s t o j i na sceni, to je slika zaustavljenog života“[366] može se zaključiti da Ignačeva usporenost nije ništa drugo, nego maksimalno umrtvljeno življenje. No njegova posljedica je daleko od izvedbenog mrtvila. Osim na osobine likova, usporeni pokret utjecao je na način izgovaranja, odnosno upravljanja tekstom. Likovi su se na sceni glasali „također vrlo usporeno, a govorna stilizacija ide sve do asociranja tajanstvenih, čudnovato isprekidanih, tromoartikuliranih radio-poruka koje kao da do nas dopiru iz nekog dalekog, nestvarnog svijeta“,[367] piše Milan Čečuk. Te „tromoartikulirane poruke“ mogu se shvatiti kao riječi pretvorene u zvuk. Pokret je svojom

[364] Ibid., str. 275.
[365] Kužat-Spaić, Kosovka, *Animacija lutke*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Zagreb, 1975., str. 28.
[366] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 22.
[367] Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 19.

sporošću usporio govor, razvukao i posredno utišao njegov značenjski sloj te u isto vrijeme naglasio zvučni sloj, čime je govor pretvorio u zvuk, ritam i glazbu (s kojom se dio teksta i prepliće u songovima). Samim time pokret ne samo da se osamostalio i zavladao izvedbom, već je u određenom smislu vladao i tekstom i time rušio njegovu izvedbenu nadređenost. Dakle, u prvom bliskom susretu s lutkom Brezovec je njen pokret dramaturški osamostalio, metaforizirao i dao mu moć da apstrahira riječ do univerzalnosti zvuka. U tomu su presudnu ulogu odigrale gigantske lutke po uzoru na Schumannove.

4.2.2. Gigantske lutke između Schumanna i europske tradicije

Slika 29: Coccolemocco, *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*; Foto: arhiva Gordane Vnuk

Iako se povijest gigantskih lutaka u Europi može pratiti od ritualnih početaka preko kasnije karnevalizacije do danas, samim time pojava Schumannovih gigantskih lutaka na europskim festivalima nije bila presudna za njihov povratak na scenu, upravo je on mnogim europskim umjetnicima, kako piše Jurkowski, „pokazivao put ka simboličnoj primeni velikih figura“.[368] Među njima bili su Brezovec i Matan koji su svojim velikim lutkama pristupili „šumanovski“ te upisali u njih simbolični sloj, no u isto su se vrijeme poigrali njime. Tako je velika lutka tumačila malog čovjeka čija malenost, običnost i nebitnost u širem kontekstu poprima gigantske dimenzije.

Jadranka Fatur oblikovala je gigantske lutke čije je neproporcionalno velike glave nataknula na nosače preko kojih je navučena odjeća lutke.[369] Kako bi dodatno dobio na visini, ali i na proporcionalnosti, glumac je na nogama imao koturne, stvorivši lutku visoku oko dva metra i dvadeset centimetara. Taj golemi Ignac Golob „utopljen je u sitne probleme banalne svakodnevice. U njegovoj divovskoj glavi prebiva svijest malog čovjeka, svijest spora,

[368] Jurkovski, Henrik, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 66.

[369] Više u: Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945. – 1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 78.

nejasna“,[370] ali i nedostatak odlučnosti i riječi, što je u predstavi konkretizirano u razdvajanju pokreta od riječi, animatora od oratora.

Iako su Brezovec i Matan razdvajanje izvora glasa od pokreta mogli vidjeti i kod Wilsona, koji je također „razdvojio locus agendi i locus parlandi te tako potkopao opažanje jedinstvene personae“,[371] ono je od početaka upisano u povijest lutkarstva, o čemu svjedoči i Domenico Ottoneli u prvoj klasifikaciji lutkara iz 1652. godine u kojoj ih dijeli na „one koji govore i one koji šute“ (odnosno animiraju, napomena IT.).[372] Za razliku od *Ignaca Goloba*, kod kojega je do te promjene došlo iz praktičnih razloga (animatori su se previše umarali noseći glave na ramenima te nisu mogli uvjerljivo izgovarati tekst), povijesna podjela je rezultat poimanja lutke kao ikoničke oznake lika koja kao takva ne može govoriti, već tekst mora izgovoriti vidljiv ili nevidljiv glumac.[373]

Usprkos različitim motivima starih lutkara te Wilsona i Brezovca, rezultat je sličan – lutka na sceni postaje tek ljuska koja se kreće i pokretom opisuje ili usmjerava riječi. Ona nije lik, već predstavlja njegov materijalni znak. Dodatnu razlomljenost lutke Brezovec i Matan su postigli tako da su zaokružili publiku lutkinim tijelom i pokretom ispred te glasom iza gledališta (orator se nalazio iza publike). Tim pozicioniranjem „unutar“ dijelova Ignaca Goloba doveli su gledatelje do izjednačavanja s junakom. Pitanje odgovornosti za stanje u kojem su se svi našli („Mi smo ovdje, nismo krivi“)[374] dodatno su podcrtali brehtijanskim izletima glumaca iz lutaka u privatne uloge.

Gigantske lutke, srednjovjekovni žanr (moralitet) i tradicionalna tehnika animiranja lutke nisu jedina veza *Ignaca* s tradicijom i poviješću lutkarstva. Asocijacije na njih bude i ritualnost koja se može iščitati iz dostojanstvene, monumentalne i usporene atmosfere te songovi koji su činili važan dio predstave, a funkcionirali su korski (autor glazbe je stalni Coccolemoccov autor glazbe Dario Bulić). Svi ti elementi iz lutkarske povijesti u predstavu

---

[370] Kroflin, Livija, *Lutke izvan lutkarskih kazališta,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 154.

[371] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004.,str. 206.

[372] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio: od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 84. Lutkarske su se predstave na taj način izvodile još u 20. stoljeću, što se vidjelo i u slučaju Teatra marioneta, a i danas postoje u rekonstrukcijama predstava, poput *Žogice Marogice* u Lutkovnom gledališču Ljubljana. Više na: http://www.lgl.si/si/predstave/vse-predstave/796-Zogica-Marogica#.XYId-CgzZPY; posljednji posjet 18. rujna 2019.

[373] Više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio: od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 84-86.

[374] Riječi iz songa u predstavi *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*.

su stigli preko najsuvremenijih izvora i razmišljanja te su susreli, sudarili i upisali prošlost i sadašnjost u univerzalnu temu malog čovjeka. Činili su to iznenađujućom čistoćom i minimalizmom – od ogoljenog teksta preko usporenog pokreta na gotovo praznoj sceni podijeljenoj na nekoliko planova do maksimalno ekonomiziranih songova. Tu izvedbenu čistoću Brezovec će u potpunosti odbaciti u završnoj predstavi svoga „lutkarskog opusa“, *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*

4.3. *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* – samoponištavanje gomilanjem

Predstavu *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* Marin Blažević je nazvao „histerijom paralelnih projekcija“ koja „do zasićenja, upravo ekstrema, dovodi koncept multimedijalne kazališne polifonije“.[375] Dramaturški materijal kolažiran je od *Smrti trgovačkog putnika* Arthura Millera, lutkarske adaptacije Millerovog teksta te istoimenog filma Lászla Benedeka iz 1951. godine, Puccinijeve opere *La fanciulla del West*, romana *Zašto smo u Vijetnamu?* Normana Mailera, nekoliko filmova u statusu fusnota, među kojima i *Ballet mécanique* (1924.) Fernanda Légera, novinskog intervja s Kosovkom Kužat Spaić te glazbe Brucea Springsteena.[376] Taj bogat heterogeni materijal, koji nije jednako zastupljen niti simetrično postavljen, napadao je publiku bujicom paralelnih informacija te se u jednom trenutku „moglo nabrojati sedam informacija koje su pružane istovremeno“, piše Zoran Arbutina i dodaje kako „neki kažu da je to gornji prag perceptivnih mogućnosti čovjeka. Očita je, dakle, nakana da se mogućnosti percepcije rastegnu do krajnjih granica, osiguravajući tim formalnim postupkom polivalentnost doživljaja predstave“.[377] No testiranje gledateljeve percepcije započelo je i prije same izvedbe.

Naslovivši predstavu *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* redatelj je usmjerio njen fokus prema Mailerovom romanu *Zašto smo u Vijetnamu?* te junakinji Puccinijeve opere, Minnie. No na sceni se nisu pojavili niti junaci Mailerovog romana, niti Minnie (koja se tek auditivno oglasila), već su svi likovi osim jednog preuzeti iz *Smrti trgovačkog putnika* i njene lutkarske adaptacije, dok je Benedekov istoimeni film projiciran na platnu u cjelini. Ipak, iako je radnja Millerove drame činila glavninu predstave, redatelj ju je konstantno razbijao, a njene je

[375] Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 47.

[376] Podaci prema: Ibid., str. 78.

[377] Arbutina, Zoran, *Arbitrarno poslagana značenja ili: o jeziku postmodernističkog kazališta (dva primjera),* u: *Novi Prolog*, god. 3, br. 8 / 9, Zagreb, 1988., str. 254.

kulminativne trenutke usporavao, kočio i poništavao. Doda li se to prešućivanju u naslovu, početno „zavaravanje“ pokazuje se pogrešnim jer je *Smrt trgovačkog putnika* (p)ostala „tek“ autorski komentar i odgovor na naslovno pitanje, te iz toga izraslo pitanje o (ne)mogućnosti preživljavanja u obitelji kao nositeljici svakodnevice i gotovo nužnoj društvenoj konvenciji. U skladu s tim, na kraju predstave umjesto zastave, koja ispraća prave američke junake na posljednji počinak, pojavljuje se obiteljska kuća koja vijori nad glavama pravih američkih obitelji.

Iako je u uvodu u ovo poglavlje spomenuto kako je predstava *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* prvi izravan prodor postdramskog teatra u lutkarsko kazalište za odrasle, po američkoj teatrologinji Margaret Williams to nije tako, budući da izvire iz nekoliko tekstualnih predložaka. Njenim riječima, „Lehmannov pojam postdramski teatar podrazumijeva različite forme i oblike suvremene izvedbe koji nisu bazirani na fikcionalnom karakteru ili dramskom narativu“.[378] Za razliku od Williams, sam Lehmann u knjizi o postdramskom kazalištu ne bježi od autora koje bi se moglo okarakterizirati dramskim piscima. Jedan od njih, Heiner Müller, „objašnjava da čitaocima i gledaocima želi istodobno natovariti toliko toga da im bude nemoguće sve preraditi“.[379] Slično razmišlja i Peter Brook koji kaže da „dobra drama šalje bogatu mrežu poruka, 'često i po nekoliko istodobno, često nagomilane, u sudarima, preklapanjima', što uzbuđuje razum, osjećaje i pamćenje“.[380] Branko Brezovec je u ovoj predstavi postdramsko tkanje gradio na njihovom tragu. Nije odbacio dramski narativ, ali nije niti dopustio tekstu da bude nositelj izvedbe. To je postigao pažljivim kontroliranjem fokusa i razvoja predstave, iznevjeravanjem očekivanja gledatelja već prije početka izvedbe te miješanjem nekoliko tekstova i istovremenim slanjem više paralelnih informacija. Posljedica je bilo gubljenje jedinstvenog značenja i izvedbenog autoriteta teksta. Samim time, Brezovec je u oslobađanju od vladavine riječi krenuo suprotnim putem od Williams te primijenio zgušnjavanje koje se pretvara u sadržajnu buku i potom nerazumijevanje, odnosno svojevrsnu prazninu.[381] Njoj je na isti način pridružio auditivne i

[378] Williams, Margaret, *The Death of „The Puppet“?*, u: *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014., str. 23, s engleskog preveo I.T.

[379] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 113.

[380] U: Carlson, Marvin*, Kazališne teorije 3: povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997., str. 185.

[381] Sličnu paralelu iskoristio je Eugène Ionesco, obrativši se Radovanu Ivšiću riječima: „Vi i ja pišemo iste komade, samo što ih ja praznim od riječi, a vi ih punite riječima“. Prema: Bačić, Marcel, *Radovan Ivšić i Družina mladih*, u: *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017., str. 12.

vizualne informacije čije je značenjske slojeve također utišao i poništio gomilanjem.[382] Rezultat je bila gusta masa znakova i simbola (smislenih i besmislenih)[383] među kojima su se, više iz postdramskog, nego lutkarskog kazališta, našle lutke u „uzajamnom djelovanju ljudskog tijela i svijeta objekata“.[384]

4.3.1. Lutka – glumac (– film)

Lutke su u predstavi igrale projekcije prošlosti, od braće Biffa i Happyja Lomana do pokojnog strica Bena, koji su postali utezi sadašnjim likovima. Te iskrivljene slike stvorili su obitelj i okolina, samim time od početka nisu bile samostalne – živjele su kroz autore i vlasnike projekcija, odnosno kroz svoje „originale“. Zavisnost lutaka o glumcima i upućenost na njih u predstavi je efektno podcrtana grubom i pretjeranom otvorenom animacijom te duhovitim međusobnim usporedbama i nadigravanjima.[385] To je ujedno prvi slučaj u lutkarskom kazalištu za odrasle u Hrvatskoj u kojemu su glumac i njegova lutka zauzeli određeni stav jedan prema drugome kao zasebnom liku, a ne dijelu sebe.

Slika 30: ZKL, *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?;* Foto: https://www.zekaem.hr/predstave/zasto-smo-u-vijetnamu-minnie/, posjet 20. 3. 2020.

[382] „Slika se uništava njezinom hipertrofijom […], pretjeranom upotrebom njezinog opisa, nestajanjem u lingvističkom kubizmu“. Brezovec u: Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 80.

[383] „40 posto materijala tih predstava je potpuno besmisleno, možete ga baciti, gotovo ništa se takvim sljubljivanjem dvaju ili više tekstova ne može mentalno povezati. Ali preostaje drugih četrdesetak postotaka značenja koji dokazuju bljeskovitu, začudnu spojivost prividno nespojivog. Preostalih 20 posto u službi je dostojanstveno beskonačnog trošenja vremena, ukazuje na neke smjerove zgušnjavanja, hiperbatonski se iscrpljuje; materijali se ne usude privući jedan drugog i lebde u, kako kaže Valéry, 'produženom oklijevanju između zvuka i smisla'“. Ibid., str. 44.

[384] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004., str. 281.

[385] U sceni trbušnjaka lik se slama pod teretom godina i manjka forme, dok ih lutka kao njegovo nekadašnje mlado, snažno i idealizirano ja, uz pomoć animatora (suautora u stvaranju te projekcije) radi s lakoćom.

Prijelomnu točku u predstavi označila je scena u kojoj Biff otkrije da otac i uzor obitelji Willy Loman ima ljubavnicu. Ta spoznaja srušila je temelj i smisao na kojemu se gradila i rasla cijela obitelj Loman. Sve je laž – obitelj je laž, život je laž, prošlost je laž, velika, uvećana laž koja prijeti da u potpunosti prekrije i izbriše sadašnjost. U tom trenutku, u kojemu je pala maska lažne idile, 70-ak centimetara visoke kompaktne stolne lutke, čija se „idiličnost“ može iščitati iz precizne animacije, zamijenjene su velikim, mekim i grotesknim lutkama. Njihova nekompaktnost, pasivnost i neanimabilnost predstavljala je (preteške) utege koji su onemogućili Biffu i Happyju oslobađanje od mreže obiteljske prošlosti u koju su se upleli. Ova promjena odnosa lutke i glumca – od lakoće u animaciji malih lutaka do muke s lutkama-utezima, pokazuje da fokus scenske igre u predstavi nije bio niti na lutki, niti na glumcu, već na njihovom odnosu. Tim pomakom igra se udvostručila i stvorila stalnu napetost između stvarnih likova i likova iz prošlosti (pre)oblikovanih pod utjecajem nepouzdanog vremena i sjećanja.

Pomicanje fokusa scenske igre na napetost između glumca i lutke u skladu je s tadašnjim razmišljanjima u europskom lutkarstvu zbog kojih ga je Henryk Jurkowski 1978. godine redefinirao. U novoj definiciji lutku je na centralnoj poziciji zamijenio pulsiranjem odnosa između lutke i fizičkog izvora energije, uz objašnjenje kako se „pokazalo da je sistem zavisnosti između lutke i njenih pokretačkih sila trajniji od komponenata tog sistema“.[386]

U predstavi *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* pomak fokusa omogućio je glumcima da od početka do kraja zadrže lutke u poziciji znaka. Činili su to tako da su svjesno rušili njihovu autonomnost i scenski život agresivnom namjerno nepreciznom animacijom (čime su prikazivali svoju nadmoć), vrćenjem i bacanjem po sceni, pretvaranjem u rekvizite te nedozvoljavanjem poistovjećivanja lutaka sa samostalnim likovima. Ta nadmoć odlično je demonstrirana u sceni borbe u kojoj lutke iz pozicije aktera prelaze u predmete za udaranje i bacanje. Na taj način, iako nisu djelovale scenski živo i uvjerljivo, one su u predstavi bile i likovi i rekviziti, simboli neuspjeha i metafore problema (posebice u trenucima kad su poput utega pritiskale glumce).[387] Samim time, iako im je redatelj s razvojem predstave oduzeo samostalnost i scenski život, one su u isto vrijeme, naizgled paradoksalno, dobile na važnosti i

[386] Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival -pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 127.

[387] Metafora je u predstavi upisana u lutke i rekvizite na originalan način kakav se dotad nije pojavljivao u hrvatskim lutkarskim predstavama za odrasle. Jedan od primjera je sprovod Willyja Lohmana na kojemu supruga Linda umjesto zastave dobiva kuću kao simbol ne domovinskih, već „domskih“, odnosno obiteljskih zasluga. Na taj način Brezovec istinske čuvare tradicije, nacije i države u predstavi pomiče sa mladića koji ginu na one koji čuvaju obiteljske vrijednosti.

postale značenjska suprotnost scenskoj verziji. Naime, s porastom opuštenosti i izvedbene neuvjerljivosti rastao je njihov utjecaj na likove, postajale su im sve veći i teži utezi prošlosti. To ih je približilo Tadeuszu Kantoru i njegovom korištenju objekata, odnosno lutaka. Lutke su za Kantora „čovjekova ranija, zaboravljena bit, njegovo ja u sjećanju koje ga i dalje prati i pod čijom vlašću nastupaju ljudski akteri“,[388] odnosno, kako sam autor objašnjava, „maneken u mom kazalištu treba da postane MODEL iz kojeg izbija snažan osećaj SMRTI i stanja Umrlih. Model za ŽIVOG GLUMCA“.[389]

Iako u *Minnie* ljudski akteri nisu nastupali doslovno pod vlašću stvari, razvoj događaja pokazao je da stvari, odnosno lutke, itekako vladaju akterima. Lutke koje akteri pretvaraju u rekvizite i bacaju ih po sceni, pokazale su se vladaricama njihovih sudbina i nositeljicama života u smrt. Smrt života kakav su dotad poznavali, ali i doslovnu smrt. A upravo je smrt jedini način oslobađanja od lutke i obiteljske prošlosti – očevom smrću[390] nestaje obitelji, utega i lutaka, osim u slučaju Heppa koji je odabrao obiteljski život, čime je nastavio tamo gdje je otac stao.

Složenom međuovisnom odnosu glumca i lutke u predstavi se pridružila i treća strana – filmska projekcija, koja je u likove i odnose upisivala dodatna značenja. Riječima Branka Brezovca, dok „lutke Lomanovih sinova djeluju kao projekcija njegovih učestalih sjećanja, filmovi-fusnote djeluju kao projekcija psihološke nutrine ostalih likova u obitelji“.[391] Te projekcije supostojale su na sceni na kojoj su se preklapale i preplitale, razdvajale i vodile jedna drugu. Film je uglavnom funkcionirao kao referentna točka, no u nekim je scenama ulazio u dijalog sa živom izvedbom. U trenutku u kojemu mu je uručen otkaz, filmski Willy Loman zagledao se u kameru, odnosno u gledatelje, povezavši se s njima. U isto vrijeme scenski je Willy na otkaz reagirao pogledom u svog filmskog prethodnika, čime je uronio u sebe sama, a posredno i u publiku. Tim postdramskim postupkom[392] Brezovec je umnožio karakteristike Willyja Lohmana, čime mu je omogućio da na sceni bez riječi iskaže svoja

---

[388] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004., str. 94.

[389] Kantor, Tadeusz, *Pozorište smrti,* u: Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 195. Tekst je izvorno objavljen 1975. godine.

[390] Willy se samoubojstvom ne oslobađa obitelji, već za nju radi završnu veliku gestu („Čini se da obitelji vrijedim više mrtav, nego živ“). Samim time sa smrću potpisuje i konačnu predaju.

[391] Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007., str. 79.

[392] „Dok su nekada filmske slike dokumentirale realnost, tipična video slika u postdramskom kazalištu ne upućuje u prvom redu na ono izvan kazališta, nego kruži u njemu“. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004., str. 309.

unutarnja kolebanja i lomove, da propituje vlastite odluke, a s njima i odluke svog stvoritelja, čime je oblikovao metateatarsku igru između stvoritelja, redatelja i lika preko vlastitog posrednika. Na taj način Brezovec je upisao u izvedbu dodatne značenjske slojeve isključivo vizualnim putem, oslobođene riječi, a s njima i čvrste definiranosti i konačnosti, te na indirektan i suptilan način otvorio gledatelju prostor za samoupisivanja i povlačenja paralela s likovima na sceni. Smjesti li se to u izvedbenu i značenjsku gustoću i gužvu, stvara se s jedne strane dodatan uteg gledatelju, no s druge vodilja i smjernica za čitanje teksta predstave. Kontrolirani kaos koji je vladao na sceni nije ništa drugo nego prostor vlastitih propitivanja i poređivanja, šuma pitanja koja se nude na odgovore gledatelja. Samim time u ovoj je predstavi najizravnije dosad ukazano na mogućnosti lutke, lutkarstva, animacije i vizualnih elemenata predstave u komunikaciji s odraslim publikama.

Video projekcije nisu prodirale samo u likove, već su činile i važan dio scenografije. Brezovčev najčešći scenografski suradnik Tihomir Milovac (1956.) scenu je ispunio platnima i paravanima koji su s jedne strane bili mjesta projekcije, a s druge pokretni zidovi što su zatvarali i otvarali prostore, konkretne i mentalne.

Slika 31: ZKL, *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*; Foto: https://www.zekaem.hr/predstave/zasto-smo-u-vijetnamu-minnie/, posjet 20. 3. 2020.

Osim što se pokretala oko likova, scena je prodirala u njih, posebice u projekciji vertikalno prikazanog grada čiji su neboderi, kao predstavnici (vele)građanštine i (vele)gradskog mentaliteta, poput bodeža uranjali u likove i scenu podijeljenu na nekoliko planova. Važnu ulogu u usmjeravanju pažnje gledatelja imalo je svjetlo koje je kadriralo radnju i mijenjalo prostor i vrijeme (iz aktualnog u davni susret s ljubavnicom) te na taj način, a u duhu postdramskog teatra, stvaralo vlastitu dramaturgiju.

x x x

U traganju za totalnim izvedbenim izrazom Branko Brezovec se susretao s lutkama te im prilazio više iz postdramskog, nego lutkarskog kuta. Zahvaljujući toj odmaknutoj početnoj poziciji obogatio je hrvatsko lutkarsko kazalište drukčijim pogledom i razmišljanjem te brojnim novim izvedbenim rješenjima. Ujedno, dublje je od prethodnika prodro u prostor metafore, simboličnosti i značenjskog uslojavanja vizualnih elemenata i sadržajnih aspekata. Učinio je to u predstavama koje su se međusobno bitno razlikovale, a koje u cjelinu spajaju jednak odnos prema lutki i razvojna nit što podcrtava važna mjesta u povijesti europskog lutkarstva – ranu (i) ritualnu fazu lutkarstva u kojoj su razdvojeni glas i pokret, potom bogati, no još uvijek rani heterogeni izraz te postdramsko usmjeravanje lutkarstva prema totalnom teatru.

Usprkos (u domaćem lutkarstvu) novom i svježem razmišljanju koje je išlo ukorak sa suvremenim smjernicama europskog kazališta i lutkarstva (od Schumanna i Wilsona do Kantora i pomaka pažnje s lutke na odnos između lutke i glumca), Brezovčeve predstave nisu izvršile veći utjecaj na hrvatsko lutkarsko kazalište. Možda se ključni razlog nalazi upravo u prije spomenutoj činjenici da je lutki pristupao iz drugog izvora, što ga je izdvojilo iz domaćeg lutkarskog kazališta koje ga nije prihvatilo kao vlastiti sastavni dio. Samim time Brezovčevi prodori u suvremeni lutkarski izraz ostali su uglavnom usamljeni i bez potrebnih nastavaka i nastavljača, osim Kazališne družine Pinklec.

4.4. BREZOVČEVE NITI U KAZALIŠNOJ DRUŽINI PINKLEC

Jedna od rijetkih družina u čijem se radu uočavaju utjecaji Brezovčeve poetike, posebice predstave *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*, Kazališna je družina Pinklec iz Čakovca čiji se početak djelovanja gotovo poklapa s krajem Brezovčeve faze s lutkama (Pinkleci su osnovani 1987. godine).[393] U predstavama iz prve dvije faze (prvih dvadeset godina) Pinkleci su se, vođeni umjetničkim voditeljem i redateljem svih predstava u tom razdoblju Romanom Bogdanom, usmjerili prema istraživanju medija u Artaudovom ključu. Ujedno, prvi su na ovim prostorima na scenu postavili sva njegova važnija djela, poput *Krvoskoka* (1990.), *Gdje se sakrio Nanaqui?* (1997.) oblikovan od kolaža Artaudovih tekstova, *Osvajanje Meksika* (2004.) i *Helioglabal ili ovjenčani anarhist* (2005.). U tim predstavama te u *Prvoj velikoj*

[393] U analizi Kazališne družine Pinklec koriste se video zapisi predstava u vlasništvu Kazališne družine Pinklec i monografska studija družine: Tretinjak, Igor, *Fenomen Pinklec: Od rituala do igre*, Centar za kulturu Čakovec, Čakovec, 2017.

hrvatskoj izložbi (1993.) i *Macbethu* (1995.), istraživali su mogućnosti teatra okrutnosti i postdramskog teatra te oblikovali totalni izraz u kojemu su ravnopravno igrali glumci, lutke i video materijal (zanimljiv spoj glumaca i videoprojekcije odigrao se u *Osvajanju Meksika* gdje je video zid projiciran na platnu usred prostora igre, čime je direktno utjecao na igru i događanje).[394]

Od lutkarskih predstava kojima su se obratili odraslim publikama treba spomenuti *Masku crvene smrti* (1988.) nastalu po noveli E. A. Poea, koju su oblikovali kao kazalište sjena u filmski kadriranom ritmu, kao i predstavu *Hamlet* (1991.) nastalu po tekstu Luisa Bunũela. U njoj su su lutke pretvorili u znakove koji su unutar scenske stvarnosti oblikovali prostor sna, zaumnog i onostranog.[395] Lutke su cijelim tijekom predstave ostale u poziciji znakova, a njihovu scensku pasivnost glumci su pojačavali mijenjajući im uloge – od žene i vojnika do Agrifonteovog sljepačkog štapa. Slično su radili kasnije u predstavama za djecu, u kojima su promjene funkcija i stupnja samostalnosti lutaka koristili u humorne svrhe. *Postojanog kositrenog vojnika*, premijerno izvedenog u ratnoj 1992. godini, smjestili su u mali ekran kao kazalište sjena uronjeno u videoprojekcije stvarnosti (originalna snimka masakra iz sela Ćelije) te omotano bodljikavom žicom. Takav kontekst uozbiljio je dječje junake i dao predstavi notu odraslosti i ozbiljnosti.

U *Prvoj velikoj hrvatskoj izložbi* glumce su izvedbeno pretvorili u lutke, odnosno žive, ali uniformirane izloške,[396] dok su u *Romeu & Juliji* (2002.), predstavi u kojoj su se lutkarski elementi pojavili tek rubno, kao umetak u sceni na balkonu ubacili Craigov komad za lutke *Romeo i Giulietta*, no nisu ga odigrali lutkarski, već verbalno. U jednoj sceni Romeo i Mercuzio su se samozadovoljavali ispred projekcije golog ženskog tijela oblikovanog rečenicom „Dobar materijal za masturbaciju“, čime se značenje riječi vizualiziralo i posredno dovelo predstavu u vezu s *Muzičkim minijaturama* i notama koje oblikuju žensko tijelo.[397]

Kazališna družina Pinklec jedna je od rijetkih družina koje su nastavile istraživanje koje je započeo Branko Brezovec pretvaranjem lutke u znak te suočavanjem i promatranjem dramaturških potencijala u susretu glumca, lutke i videoprojekcije. Za razliku od njih, autori u sljedećoj fazi vratit će se na put koji su započeli riječki i osječki lutkari na prijelazu sa 1960-ih na 1970-e godine.

---

[394] Više u: Tretinjak, Igor, *Fenomen Pinklec: Od rituala do igre*, Centar za kulturu Čakovec, Čakovec, 2017., str. 63-64.
[395] Vidjeti u: Ibid., str. 25-26.
[396] Vidjeti u: Ibid., str. 30-32.
[397] Usporediti s poglavljem o predstavi *Muzičke minijature*.

5. POMICANJE FOKUSA NA ODNOS GLUMCA I LUTKE

„Uza sve atribute uspješnosti, Bourekov *Hamlet* u neku je ruku sljednik Berislava Brajkovića iz šezdesetih u GKL-u u Rijeci“,[398] napisala je Antonija Bogner-Šaban koja je zajedničku vezu vidjela prvenstveno u uvođenju tehnika japanskog podrijetla (Brajković crnu tehniku, Bourek kuruma ningyjo). Tim riječima, osim što je dodatno podcrtala važnost Brajkovića za razvoj lutkarstva (za odrasle) u Hrvatskoj, ponovo je u povijesti lutkarskog kazališta za odrasle uspostavila razvojnu nit i vezu koju je ovaj rad u prošlom poglavlju posvećenom Branku Brezovcu zaobišao. Za razliku od Brezovca, čiji je lutkarski opus ostao po strani u odnosu na tadašnje i današnje lutkarstvo u Hrvatskoj, Bourekov opus, osim što se u nekoliko aspekata nastavljao na povijesni razvoj, izvršio je velik utjecaj na kasnije hrvatsko lutkarstvo za odrasle, ali i lutkarstvo općenito. Zbog toga ga mnogi domaći lutkari i dio stranih povjesničara lutkarstva[399] gotovo izjednačuju s lutkarskim kazalištem za odrasle u Hrvatskoj.

Od prve predstave *Orlando Maleroso* iz 1977. do posljednje *Kerempuh i Smrt* iz 2015. Zlatko Bourek (1929. – 2018.)[400] je u kazalištima u Hrvatskoj, zemljama bivše Jugoslavije i Njemačkoj oblikovao bogat opus lutkarskih predstava za odrasle koji se može podijeliti na dvije osnovne skupine. Prvu čine predstave u kojima je „'creator' svog svijeta“,[401] odnosno u kojima je (su)autor teksta, redatelj i likovni oblikovatelj. Drugu skupinu čine predstave u kojima oblikuje likovni aspekt, dok režiju prepušta drugima – u toj skupini posebno mjesto imaju suradnje sa slovenskim redateljem Edijem Majaronom, s kojim je napravio nekoliko

---

[398] Bogner-Šaban, Antonija, *Europski kontekst hrvatskog lutkarstva,* u: *Luka*, god. 6, br. 8 / 9, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2000., str. 4.

[399] Henryk Jurkowski u *Povijesti europskog lutkarstva* piše: „svoje suvremene smjernice hrvatsko lutkarstvo većinom duguje redatelju i dizajneru Zlatku Boureku“. Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 428.

[400] Zlatko Bourek rodio se 1929. u Požegi. Djetinjstvo je proveo u Osijeku, a 1955. godine diplomirao kiparstvo i slikarstvo na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Zagrebu. Grafičke radove izlaže od 1959., slike od 1963. godine, i one već tada imaju glavne značajke njegova likovnog stvaralaštva: groteskni humor s nadrealističkim elementima povezanim s folklornim sastavnicama. Za vrijeme studija s grupom istomišljenika osnovao je Zagrebačku školu crtanog filma koja je unijela novi koncept u nastanak animiranih filmova i stekla svjetski ugled. Prve korake u animiranom filmu napravio je kao crtač podloga, a prvi uspjeh postigao filmom *Cowboy Jimmy* (1957.). Bio je scenograf serije animiranih filmova *Profesor Baltazar* u kojoj je, po uzoru na Rijeku, likovno osmislio mjesto radnje Baltazar-grad. Od 1960. radio je crtane filmove po vlastitim scenarijima. Od 1971. surađivao je kao scenograf i kostimograf s uglednim kazalištima u Njemačkoj, a od 1988. bio je stalni član kazališta Hans Wurst Nachfahren u Berlinu. Zlatko Bourek umro je 2018. godine u Zagrebu. Podaci prema: https://kritikaz.com/vijesti/Teatralije/36736/Napustio_nas_je_veliki_Zlatko_Bourek, posjet 22. 4. 2020.

[401] Kroflin, Livija, *Lutke izvan lutkarskih kazališta* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 134.

antologijskih lutkarskih predstava za odrasle u Sloveniji, te hrvatskim redateljem Joškom Juvančićem koji stiže iz glumačkog kazališta.

Predstave u kojima je *creator* ovo će istraživanje podijeliti po vrsti lutaka na tri dijela.[402] Prvi dio čine predstave oblikovane tehnikom „guzovoza“, a analizirat će se kroz predstave *Hamlet* (1982.) Kazališta &TD i *Kato, Kato, moje zlato* (1995.) Gradskog kazališta lutaka Split. Drugi, najbrojniji dio, čine predstave s ručnim lutkama, odnosno ginjolima i zijevalicama, koje će u radu biti sagledane kroz analizu predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu (2005.), dok u treći spadaju predstave u kojima se pojavljuju ostale vrste lutaka, poput maski, a koji će biti analiziran kroz predstavu *Sveti Juraj* (1994.), postavljenu u Gradskom kazalištu lutaka Split.

Osim vrsta lutaka i vizualnih elemenata, u analizi Bourekova rada posebna pažnja bit će usmjerena prema odnosu vizualnih aspekata predstave i tekstualnog predloška. Razlog tomu leži u dvostrukosti kroz koju je autor gradio lutkarski rukopis, a koju je potvrdio riječima: „ja sam likovnjak koji obožava kazalište riječi“.[403] Bourekove predstave između likovnosti i riječi vidi i Saša Došen koja smatra da „njegove vizualno kontroverzne lutke, kostimi i maske provociraju gledatelja i posjeduju umjetničku snagu uvući ga, upravo svojom osobenom poetikom groteske i ružnog, u dramsku radnju i vratiti ga na počelo kazališta — u čaroliju magijskog kruga iskonske izvedbe.[404]

Provokacija je svakako prisutna u likovnom sloju Bourekovih predstava, no ovaj rad će pomaknuti fokus na potencijal njenog razvoja i izvedbenih mogućnosti. Samim time, ključno će pitanje postati razvija li se početna provokacija u Bourekovim predstavama i gradi li time vizualnu dramaturgiju predstave ili ostaje nepromijenjena, na razini početne informacije. Saša Došen smatra da se razvija: „u Bourekovoj dramaturgiji težište je sa teksta premješteno na vizualne aspekte predstave – na lutku, tijelo glumca u pokretu, kostim, scenografske elemente i suodnos svih tih likovnih elemenata u prostoru igre“,[405] a sličnome teži i sam autor koji

[402] Saša Došen predstave u kojima je Bourek *creator* dijeli po zastupljenim tehnologijama i to na dvije osnovne grupe: „Prva je tehnologija ginjola ili velikih zijevalica koje u Bourekovim predstavama funkcioniraju poput ginjola“, a druga „velikih scenskih figura koje glumci lutkari animiraju odostraga“. U tu grupu Došen smješta „guzovoz“ i „predstave u kojima su lutke oblikovane i funkcioniraju kao samostalne cjelovite figure animirane odostraga“. Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2017., http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/1/Do%C5%A1en%2C%20Sa%C5%A1a.pdf, str. 216, posjet 29. 8. 2018.

[403] Mojaš, Davor, *Kazališno traganje za idealnim*, *Hrvatsko slovo*, 19. 8. 1996.

[404] Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2017., http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/1/Do%C5%A1en%2C%20Sa%C5%A1a.pdf, str. 23, posjet 29. 8. 2018.

[405] Ibid., str. 181.

govori o „univerzalnom jeziku figura“ te iznosi želju da njegove predstave „bez egzaltacija, poput jezika za gluhonijeme, […] i Kinez razumije“.[406] Ovaj rad analizirat će u kojoj je mjeri Bourek u odabranim predstavama[407] iskoristio univerzalnost jezika figura i je li se mijenjao njegov odnos prema rječitosti vizualnih aspekata te prema relaciji tekst – (pokretna) slika.

Uz odabrane Bourekove predstave, u ovom će dijelu biti analizirana i predstava *Skup* koju je autor likovno oblikovao, dok režiju potpisuje Joško Juvančić, kao i Juvančićeva predstava *Osman*. Razdoblje će zatvoriti družina LEC MManipuli kao nastavljačica nekih od Bourekovih ideja s kojom će se zaokružiti prvih 70 godina lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj, odnosno razdoblje do posljednjeg desetljeća 20. stoljeća, izuzetno važnog za lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj.

5.1. GROTESKNI SVIJET BOUREKOVIH NAKAZA

Prije analize Bourekovih predstava i vrsta koje se pojavljuju u njima nužno je definirati umjetnički svijet iz kojega nastaju, a čija je specifičnost, kako piše Saša Došen, ključno utjecala na „izbor tehnike i teme, njihovu prilagodbu i scensko oživljavanje“.[408] Kao primarno likovni umjetnik, Bourek stavlja fokus rada na likovnost djela, bez obzira o kojem je mediju riječ – animiranom filmu, glumačkom ili lutkarskom kazalištu, odnosno kazalištu figura, kako ga on naziva shodno srodnom njemačkom pojmu. Svoj teatar Bourek naziva „brehtijanskim, siromašnim teatrom“[409] za koji likovnu inspiraciju pronalazi u drvenim figurama iz crkvenih prikazanja i moraliteta. Zdenka Đerđ piše kako je Bourek u hrvatsko kazalište „uveo predbrechtovski Figurentheaher, odnosno teatar za odrasle s figurama ili kazalište nakaza“ o kojemu ista autorica piše kao o kazalištu „proletera, sirotinje. Za Boureka je to vrsta kazališta s jasnom porukom i stajalištem suprotstavljenih strana u kojem se točno znalo tko je neprijatelj radničke klase“.[410]

Lutkarsko kazalište nije bilo blisko proleterima i sirotinji samo u Kazalištu nakaza, već tijekom cijele svoje povijesti. Od antičkog mima preko srednjovjekovnih skomraha i

[406] Ciglar, Želimir, *Čamac za kuću nositi*, *Večernji list*, 20. 10. 1996., god. 41, br. 11893, str. 17.

[407] Predstave su odabrane po relevantnosti (*Hamlet, Sveti Juraj*), u funkciji usporedbe i razvoja poetike (*Kato, Kato, moje zlato*) te iz fenomenološko-izvedbenog razloga (*Petrica Kerempuh i spametni osel*). Sve su navedene predstave analizirane i na temelju video zapisa.

[408] Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2017., http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/1/Do%C5%A1en%2C%20Sa%C5%A1a.pdf, str. 23, posjet 29. 8. 2018.

[409] Ibid., str. 56.

[410] Đerđ, Zdenka, *Dramaturgija lutkarskog kazališta*, Leykam international, Zagreb, 2018., str. 280.

skomoroha na istoku Europe te putujućih lutkara na njenom zapadu do Guignola i lutkarskih kazališta Toone u Bruxellesu, lutkari su oduvijek bili u bliskoj vezi s ruralnim stanovništvom i nižim građanskim slojevima. Razlozi leže u činjenici da lutkarstvo nije bilo priznato kao umjetnost (izuzev pojedinih žanrova, poput lutkarske opere), a lutkari su, zajedno s krotiteljima životinja i drugim zabavljačima najniže vrste, nerijetko karakterizirani skitnicama i sitnim kriminalcima te nisu bili dobrodošli u urbane i bogatije sredine.[411] Samim time okrenuli su se onima do kojih su mogli stići i kojima su i sami pripadali – nižim društvenim slojevima. Obraćali su im se na ulicama i trgovima, u krčmama i kavanama, ne čekajući ih u formalnim kazališnim prostorima, već su im direktno pristupali. U toj neposrednosti vršili su i funkcije donositelja vijesti iz svijeta i lokalnih zajednica te su u nekim povijesnim razdobljima predstavljali važne izvore informacija. Od tih pučkih lutkara Bourek je preuzeo karakter predstava i prijenosne scene kojom ne dočekuje publiku, već joj prilazi, te potrebu za vlastitim komentarom literature i(li) društvenih prilika. No kako publike danas ne traže u lutkarskoj predstavi tek izvor ili komentar informacija, karakteristike starih lutkara omotao je u privlačno izvedbeno ruho groteske. Time se nije odmaknuo od vlastitih izvora, već se na vizualnom planu dodatno povezao s nekima od njih, posebice s likovnom grotesknošću Pulcinelle, Polichinellea i Puncha.

„Od početka umjetničkoga djelovanja Zlatko Bourek na osobit način spaja logičku kombinatoriku i estetiku ružnoće s groteskom kao njezinom dominantnom označnicom“,[412] piše Zdenka Đerđ. Uz nju, i drugi teatrolozi osnovnu karakteristiku Bourekova izraza vide u groteski, „odnosno grotesknom humoru i nadrealnim nadahnućima“, kako piše Teodora Vigato i dodaje da u tom Bourekovom prepoznatljivom grotesknom svijetu „gadljivo postaje simpatično“.[413]

Georges R. Tamarin piše da groteska nastaje „u trenutku kad se uzvišeno (deformira i) pretvara u smiješno“.[414] I ta ideja Boureka posredno dovodi u bliski odnos s pučkim lutkarima koji su se tokom povijesti referirali na glumačke izvore s podsmijehom, glasnim smijehom i(li) rugalački, čime su gradili vlastiti groteskni izraz.[415] Na njihovom tragu Borislav Mrkšić

[411] više u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 74-75.

[412] Đerđ, Zdenka, *Dramaturgija lutkarskog kazališta*, Leykam international, Zagreb, 2018., str. 279.

[413] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 119.

[414] Tamarin, Georges R., *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962., str. 37.

[415] Rugalački raspoložen Polichinelle u 17. se stoljeću na Sajmišnom kazalištu obračunao s glumcima Comédie-Française koja je držala monopol na izvedbene umjetnosti, za kaznu dobivši *sifflet pratique*, odnosno piskalicu, koja mu je, iskrivljavanjem glasa, onemogućavala razgovijetan govor. Prema: Jurkowski, Henryk,

grotesku u suvremenom kazalištu vidi u direktnoj vezi s lutkom, odnosno maskom. Po njemu „groteska kao izraz svijeta pomaknutog iz svoje osi, kao izraz svijeta bez kontinuiteta, u suvremenom teatru je gotovo nezamisliva bez zaustavljene grimase, bez mehaničke geste, bez figure kao predmeta, bez lutke u svim smislovima“.[416]

Slika 22: Zlatko Bourek i lutke iz predstave *Meštar Pathelin*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta mladih

Svijet zaustavljene, ali i prepoznatljive grimase, takozvanih grdača,[417] Zlatko Bourek gradi u cijelom svom lutkarskom opusu kroz groteskno uvećana usta koja doslovce sežu od uha do uha, a svojom širinom ribaju sve redom, smrznuti cerek što se besramno podruguje, izbuljene oči što znatiželjnim, umornim ili skeptičnim pogledom skidaju sve maske, dok u isto vrijeme nesputanu tjelesnost i seksualnost podcrtava prepoznatljivim falusoidnim nosovima te izraženim i ogoljenim grudima, a sve dodatno podcrtava šarenim i jarkim bojama koje djeluju poput povećala. Sve to ne samo da podsjeća na pučke lutkarske junake i njihove pretjerano velike kljukaste nosove i groteskne crte lica, već ih nadrasta slobodom i smionošću. Te pomaknute i prepoznatljive grdače svijet je upoznao u najslavnijoj Bourekovoj predstavi *Hamlet*.

5.1.1. *Hamlet* na kotačima

Predstava *Hamlet*[418] premijerno je izvedena 1982. godine u kazalištu koje dotad nije imalo veze s lutkarstvom, ali je bilo jedino dovoljno, hrabro, odvažno i spremno da je uvrsti u svoj repertoar. Riječ je o Teatru &TD, tadašnjem „prelomnom čvorištu nacionalnog kazališta“[419] u

---

Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 124.

[416] Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 222.

[417] „Svoje lutke nazvao je 'grdači' jer su simpatično grde“. Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 119.

[418] William Shakespeare – Tom Stoppard, *Hamlet (A Fifteen Minute Hamlet)*. Preveo i adaptirao Damir Munitić, redatelj, autor lutaka, scenograf i kostimograf Zlatko Bourek, scenska glazba Neven Frangeš, premijera 9.1.1982. – 31.3.1990., 299 izvedbi. Podaci prema: *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 3: 1981.-1990.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb, 1990., str. 63.

[419] Bogner-Šaban, Antonija, *Europski kontekst hrvatskog lutkarstva,* u: *Luka*, god. 6, br. 8 / 9, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2000., str. 4.

kojemu je ravnatelj Vjeran Zuppa nešto ranije izgradio takozvani repertoar *Kolo oko Shakespearea*, u koji se *Hamlet* odlično uklopio. Srećom jer može se pretpostaviti da bi ga neko drugo gradsko kazalište vrlo teško uvrstilo u vlastiti repertoar. Lutkarskim kazalištima neprivlačno bi djelovala činjenica da se predstava obraća odraslim publikama, dok bi glumačkim kazalištima za odrasle zasmetalo lutkarsko ruho. Te pretpostavke potvrđuju kasnija Bourekova lutanja. Naime, i nakon što je *Hamlet* gostovao na svim kontinentima i postao jedan od najvažnijih i najprepoznatljivijih jugoslavenskih kazališnih i umjetničkih proizvoda, Bourek nije dobio vlastiti kazališni prostor u Hrvatskoj i(li) Jugoslaviji (za razliku od Njemačke).

Slike 33 i 34: Fotografije iz predstave *Hamlet*; Foto: arhiva Teatra &TD

Predstava je u hrvatsko lutkarsko kazalište za odrasle donijela nekoliko važnih novosti – s jedne strane po prvi je put u hrvatskom kazalištu postavljen digestiran *Hamlet*, oblikovan po Stoppardovom predlošku *15-minute Hamlet* u (nešto dužem) trajanju od 30-ak minuta, s druge, za lutkarsko kazalište puno važnije, Bourek je u njemu prvi put predstavio takozvani „guzovoz“ – originalnu tehniku koja uzor pronalazi u japanskoj tehnici *kuruma ningyo* doslovnog značenja „lutke na kotačima“. U tradicionalnoj japanskoj verziji kutija ima tri kotačića: dva sprijeda i jedan straga, koji daje smjer. Lutkar sjedi na kutiji te pred sobom drži cjelovitu lutku. Lijevom rukom drži lutkino tijelo i glavu, desnom animira desnu ruku, dok nogama animira lutkine noge. Animator je odjeven u crno s kukuljicom te pokreće lutku, dok tekst izgovara narator.[420]

Za razliku od japanskog uzora, Bourek je u svojoj europeiziranoj verziji odbacio naratora, a lutkama je dao jednu ruku i obje noge animatora, što ih je, uz „europeiziranu“ uvećanu glavu, već na razini proporcija oblikovalo neskladnim i grotesknim. Dodatni element grotesknosti nalazi se u mogućnosti razdvajanja tijela lutke od vlastitih i animatorovih nogu te

[420] Prema: Kroflin, Livija, *Duša u stvari. Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020., str. 158.

njihovom brzom pokretu. „Brzina kretanja prouzrokuje određenu proturječnost u odnosu na dostojanstvene pokrete lutaka, što stvara groteskni dojam“,[421] piše Henryk Jurkowski, a analiza dviju predstava u kojima se pojavljuju guzovozi – *Hamlet* i *Kato, Kato, moje zlato* – potvrdit će njegove riječi, odnosno činjenicu da upravo u pokretu leži ključ lutkarske igre ove tehnike, ali i njenog humornog, karikaturalnog i grotesknog sloja.

Livija Kroflin predstavu *Hamlet* opisala je kao „pola sata jurnjave na kolicima“,[422] čime se predstava našla na oprečnoj strani od pet godina ranije izvedenog *Jednog dana u životi Ignaca Goloba* te je usporeni pokret zamijenila još jednim čestim postdramskim elementom – ubrzanjem. Lehmannovim riječima, „suprotno usporavanju, zaustavljanju i ponavljanju, u drugim se formama postdramskog kazališta pokušava preuzeti, pa čak i nadmašiti brzina medijskog doba. Tu se može spomenuti oslanjanje na estetiku video spota, povezano s medijskim citatima, miješanjem žive prisutnosti i snimki ili segmentiranjem kazališnog vremena po uzoru na televizijske serije“.[423]

U duhu video spota bila je cijela predstava, a posebno dvominutni bis u kojemu su izvođači u dodatno ubrzanoj i skraćenoj verziji punktirali osnovne sadržajne točke *Hamleta*. Ipak, iako je jedna od glavnih karakteristika predstave bila brzina, sveprisutni tekst pokazao se kao kočnica i usporavatelj igre, samim time ubrzanje nije usmjeravalo predstavu prema postdramskom izrazu, već ga se može definirati efektno iskorištenim elementom suvremenosti i suvremenih medija.

Bourek u *Hamletu* nije koristio pokret samo za ubrzavanje, već i kao ključni element u razigravanju scenske igre i humorne note. Pokret je bio naglašen, glumci i lutke su se kretali cijelim prostorom, ustajali i padali s „guzovoza“, podizali noge uvis, čime su oživljavali lutku i njen odnos s vlastitim animatorom. U tom odnosu važnu je ulogu imala bjelina pozadine. Naime cijela je scena, skupa s animatorima, bila u bijelom. Takav okvir za igru asocira na jednog od važnih Bourekovih prethodnika Alfreda Jarryja koji „umesto dekora predlaže 'bojeno platno' koje gledaocima ostavlja mogućnost da sami zamisle dekor kakav sugerira sam komad“.[424] Bourek je ostavio platno praznim te je pustio tamnim lutkama grotesknih lica

---

[421] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 428.

[422] Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 90.

[423] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 251.

[424] Misailović, Milenko, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1988., str. 172. Jarryjevog *Ubua – kralja robijaša* Bourek će postaviti 2005. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu.

i falusoidnih nosova da crtaju po njemu te da stvaraju scenografiju trenutka što je vlastitom nestalnošću sugerirala nestalnost aktera i njihovih sudbina.

Slike 35 i 36: Fotografije iz predstave *Hamlet*; Foto: arhiva Teatra &TD

Susanne Heyden je u Bourekovoj scenografskoj bjelini, u tekstu o predstavi *Rigoletto* postavljenoj 1989. godine u berlinskom kazalištu Hans Wurst Nachfahren, vidjela psihijatriju u kojoj se „izvodi jedna luda ulična balada o strašnom događaju“.[425] Iako se i *Hamletova* bjelina može povezati s psihijatrijom, važniju je ulogu igrala na izvedbenom planu, na kojemu je omogućila gledateljima da vide glumce-animatore koji, iako skriveni kukuljicama, nisu bili povučeni iza lutaka. Scenski su bili prisutni kroz vlastite noge i ruku, potom u trenucima scenske smrti lutke, ali i u iznenadnim situacijama koje su pretvarali u duhovite minijature. U njima su animaciju zamijenili manipulacijom, a lutke-likove lutkama-rekvizitima.[426] U tim trenucima komunikacije lutkara i lutke događalo se podvojenje, odnosno opalizacija.

Pod pojmom opalizacije Henryk Jurkowski podrazumijeva lako prelaženje lutke „iz jednog stanja egzistencije u drugo, to jest njenu mogućnost da bude i lutka i scenski lik“,[427] čime se omogućuje lagana i efektna igra scenskom stvarnošću i fikcijom. Opalizacija je u *Hamletu* bila prisutna gotovo cijelim njegovim tijekom, no posebno je uočljiva bila u sceni u kojoj se ranjeni i polegnuti Laert pokušao podići kako bi se obratio Hamletu, no to ne uspijeva. U pomoć mu priskače animator, njegov tvorac i udahnjivač života, koristeći svoju i Laertovu zajedničku ruku kako bi podigao glavu vlastitog lika. U tim trenucima glumac je svjesno ukazao na svoju demijuršku poziciju, no ne u funkciji rušenja lutke, već teatralizacije i suigre s lutkom te pojačavanja grotesknog i humornog svijeta. Naime lutka Laerta cijelim je

[425] Heyden, Susanne, *Aus dem Staunen nicht herausgekommen*, *Volksblatt*, 15. 11. 1989., str. 6, s njemačkog prevela Katarina Žeravica.

[426] U trenutku kad se na snimci animatoru prevrnu kolica, on ustaje i podiže sad više ne lik Laerta, već mrtvi predmet, vrati klupicu na kotače, sjeda na njih i vraća Laertu scenski život.

[427] Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 234.

tijekom predstave ostala lutka, no u trenucima u kojima joj je bila potrebna pomoć animatora, ona je prestala biti samostalni lik i postala je znak ovisan o svom animatoru, samim time „treperila“ je, odnosno igrala se vlastitom pozicijom u očima recipijenta.

U odnosu na dosadašnje primjere otvorene animacije, odnosno odnos glumca i lutke, Bourek je u *Hamletu* napravio korak dalje u pogledu međusobne komunikacije. U *Muzičkim minijaturama* glumac, omotan mrakom, u potpunosti je bio u funkciji lutke, u *Lutkarskom varijeteu* glumac i ručna lutka naizgled su bili ravnopravni, no činjenica da su gledatelji vidjeli glumčevu ruku u tijelu lutke, kao i disproporcija u veličinama, stavili su glumca u prvi plan, više u funkciji demijurga nego suigrača, dok je u Brezovčevoj *Minnie* glumac na izvedbenom planu u potpunosti vladao lutkom te ju je pretvorio u znak (obrat na sadržajnom planu ovdje nije toliko važan). S druge je strane *Hamlet*, postavljen desetak godina nakon *Varijetea* i šest godina prije *Minnie,* najsuptilnije analizirao odnos glumca i lutke. Kako piše Anja Golob u kritici Bourekove predstave *Umišljeni bolesnik* postavljene 1998. godine u Lutkarskom kazalištu Ljubljana, „predstava […] na izuzetno duhovit način tematizira odnos animatora i lutke. Tijela u crnom u trenu, i samo za čas, stupe iz pozadine u odnos s lutkom koja kao da ovdje živi svoj, u potpunosti jednakovrijedan život“.[428] Slično je bilo i u *Hamletu*, osim što je bjelina scene dodatno produžila trenutnost. Ovom je diskretnom komunikacijom Bourek stvorio treperenje između iluzije i deziluzije, scenskog subjekta i objekta, lika i rekvizita. Glumca nije stavio u prvi plan, već je u proplamsajima ukazao na nestabilnu dvostrukost scenskog bivanja i napetost na relaciji glumac – lutka te lutkin scenski život i smrt. Time je s jedne strane prihvatio, a s druge propitao tadašnji trend pomaka fokusa lutkarskog kazališta s lutke na odnos između lutke i animatora. Učinio je to pod velom humora i groteske, te utkao taj element u raskošan i bogat vizualni sloj predstave. Na taj se način Bourek predstavio autorom koji trendove i fenomene ne preuzima nekritički, već ih scenski propituje.

Slika 37: Teatar &TD, *Hamlet*; Foto: arhiva Teatra &TD

[428] Golob, Anja, *Dovršeno, premišljeno, učinkovito*, *Večer*, 15. 5. 1998., sa slovenskog prevela Saša Došen.

Bez obzira na to što se u predstavi studiozno bavio različitim aspektima vizualnog sloja, Bourek je ulogu njenog nositelja ipak prepustio tekstu koji je, iako digestiran, razvijao radnju. On je bio nosiva nit na koju su se naslanjali ostali elementi igre, čime je Bourek zadržao klasičnu hijerarhiju dramskoga kazališta. Ipak, vizualni elementi nisu u potpunosti bili podčinjeni tekstu. U nekim je scenama dolazilo do dijaloga dvaju slojeva predstave, dok je na više mjesta vizualni sloj imao funkciju ponavljanja i dupliranja izgovorenog teksta, što bi u klasičnoj predstavi bilo označeno nepotrebnom redundancijom, no u predstavi pomaknutoj u grotesku ono dobiva ulogu gradacije humornog sloja. Također, na nekoliko je mjesta tekst ublažen ritmičnim ponavljanjem u kojemu je njegova značenjska uloga slabila, a zamijenila ju je zvučna i atmosferska. Slično je, no dosljednije, Brezovec napravio u *Ignacu Golobu*, gdje je samoj ideji prilagođen i Matanov tekst. Pridruži li se tome bitno važnija uloga vizualnog sloja, nameće se zaključak da je Brezovec u *Ignacu Golobu* uspio izjednačiti različite elemente predstave s tekstom, dok to Boureku nije u potpunosti uspjelo. Slabljenja teksta, istina, ukazala su na dramaturšku snagu vizualnih aspekata predstave i približila ih tekstu, no nisu ih uspjela izjednačiti s njim.

5.1.1.1. Plošnost „guzovoza“ u *Kato, Kato, moje zlato*

Zlatko Bourek neće u sljedećim predstavama s „guzovozom“ ići prema deverbalizaciji i jačanju vizualnog sloja, već suprotno. Nakon *Hamleta*, prvi će ga put koristiti 1995. godine u produkciji *Kato, Kato, moje zlato,*[429] nastaloj u Gradskom kazalištu lutaka Split s polaznicima dvogodišnjeg dramsko-lutkarskog studija.[430] U predstavi se vidi zaokret prema tradicionalnoj formi i izrazu. Autor je igru zadržao u prostoru iluzije, a to za „guzovoz“ znači igru *en face*, odnosno horizontalnu igru bez naglašenijeg korištenja dubine scene. Iako je Dalibor Foretić ovu predstavu okarakterizirao „stilski rafiniranijom, vizualno izražajnijom i dinamičnijom čak

[429] Shakespeare, William – Kljaković, Vanča, *Kato, Kato, moje zlato*, redatelj, kreator lutaka, kostima i scene Zlatko Bourek, asistent redatelja i koreograf Olga Glavina, skladatelj Bojan Beladović, pedagog govora Neva Bulić, igraju Lilian Vukić, Branimir Rakić, Roberto Kevo, Toni Šestan, Andrea Majica, Ana Lišnić, Bojan Beladović, praizvedba 6. 10. 1995. Podaci prema: *Gradsko kazalište lutaka Split*, sezone 1994./95. – 2001./02., Gradsko kazalište lutaka Split, Split, 2002. str. 27.

Analiza predstave vrši se na temelju video zapisa predstave u vlasništvu Gradskog kazališta lutaka Split i kritičkih tekstova.

[430] Dramsko-lutkarski studij pokrenuo je u sezoni 1994./95. tada novi ravnatelj kazališta Ratko Glavina. Kao predavače na praktičnim predmetima postavio je Zlatka Boureka, Joška Juvančića i Edija Majarona; Više u: Antonija Bogner-Šaban, *Gradsko kazalište lutaka – Split* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 34.

i od *Hamleta*“,[431] dvodimenzionalno kretanje u *Kato, Kato, moje zlato* podsjetilo je na igru u klasičnom crnom kazalištu i ukazalo na slabe strane „guzovoza“ koji u trenutku kad sakrije animatora, odnosno odbaci mogućnost teatralizacije i opalizacije, postaje plošna i pasivna tehnika.

Slika 38: Gradsko kazalište lutaka Split, *Kato, Kato, moje zlato*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Split

Poveznice predstave *Kato, Kato, moje zlato* sa crnim kazalištem uočavaju se i u tami koja je okružila lutke – i animatori i pozadina bili su crni, što je dodatno podcrtalo kazališnu iluziju odmaknutu od teatralizacije. Problem takvog pristupa leži u činjenici da je tehnika kojom se to postiglo nastala kao duhovita i groteskna verzija originala, koja samim time u svojoj srži sadrži teatralizaciju. Tama koja je omatala lutke u *Kato, Kato, moje zlato* pretvorila ih je u zasebne jedinke izdvojene iz konteksta koje s groteskom i humorom povezuje tek početni izgled. Te, na samom početku zadane karakteristike, izdvojene i izolirane, nisu imale realističnu točku u odnosu na koju su se mogle razvijati te je došlo do uozbiljenja tehnike, što se pokazalo neuspješnim.

Na tom tragu bit će i većina drugih predstava koje su oblikovane (i) „guzovozom“, tehnikom koja je nakon uspjeha Bourekovog *Hamleta* često korištena u hrvatskom lutkarskom kazalištu, posebice u Zagrebačkom kazalištu lutaka,[432] ali i drugim kazalištima poput Gradskog kazališta lutaka Split u kojemu je Joško Juvančić režirao *Mate s onega svita* (2006.). No redatelji je uglavnom neće istraživati na tragu *Hamleta* daljim prodorom u parodiju i igru scenskom iluzijom, već uozbiljavanjem na tragu *Kato, Kato, moje zlato,* čime će limitirati mogućnosti tehnike, a time i scensku igru, koja će se uglavnom svoditi na neprirodno scensko dijalogiziranje. U takvom konceptu, u kojemu je cilj zadržati se u prostoru iluzije, tijela su uglavnom okrenuta prema publici te se kretanje minimalizira ili

[431] Foretić, Dalibor, *Više od proslave*, *Vijenac*, 19. 10. 1995., god. 3, br. 47, str. 29.

[432] Jedan od uspješnijih primjera korištenja „guzovoza“, iako niti blizu razigranosti u *Hamletu,* predstavlja predstava *Čarobna frula* (2006.) u Zagrebačkom kazalištu lutaka u režiji Krešimira Dolenčića, dok je najnovije korištenje „guzovoza“, s bitno slabim rezultatima, u ZKL-ovoj predstavi *Cvilidreta* (2019.) u režiji Saše Broz. Više o predstavi: Tretinjak, Igor, *Lutkarstvo zastalo u razvoju*, *Kritikaz*, 27. 3. 2019., https://kritikaz.com/vijesti/kritike/45907/Lutkarstvo-zastalo-u-razvoju, posjet 22. 4. 2020.

svodi na kretanje unazad, no ne u funkciji pojačavanja humora ili karikaturalnosti likova, već kako se ne bi vidjelo lutkara. A kao što je pokazano, upravo je pokret ključ igre „guzovoza“. Samim time, površnim i realističnim pristupom „guzovozu“ i njegovom pokretu lutkarski će redatelji pokazati nerazumijevanje tehnike i njenih mogućnosti te neće realizirati sve njegove scenske potencijale.

5.1.2. Brbljave ručne lutke u *Petrici Kerempuhu i spametnom oslu*

„Guzovozom“ se Zlatko Bourek proslavio i upisao u povijest europskog lutkarskog kazališta, no tehnika koju je najviše koristio u svojim predstavama za odrasle bila je ručna lutka. „Najviše volim ginjol koji je na tri prsta. […] Volim lutke koje otvaraju usta, koje su poznate po Muppetima […] i nakon njih bunraku lutke (guzovoz)“,[433] izjavio je u intervjuu Ivani Slunjski. Iako je prvo spomenuo ginjol, u većini Bourekovih predstava s ručnim lutkama bila je riječ o zijevalicama, koje on naziva Muppetima, a koje svojim osobinama – izraženim i pokretnim ustima – usmjeravaju pažnju na verbalni sloj. Iako zijevalice trpe različite scenske prostore, Bourek ih je uglavnom smještao u tradicionalnu lutkarsku scenicu, odnosno castelet, kakvi su se u europskom lutkarstvu pojavili u srednjem vijeku. Tada su predstavljali veliku novinu jer su svojim karakteristikama omogućili lutkama da zastanu i razviju dijalog, što je bila bitna promjena u odnosu na tada popularne *marionnette à la planchette,* čije su se izvedbene mogućnosti uglavnom svodile na borbu ili ples na stolu. Te nemirne lutke povezane užetom na scenicama su zamijenile ručne lutke koje su u prvoj svojoj fazi shvaćene kao „brbljave“ lutke, no ubrzo su, dobrim dijelom zbog cenzure, naglasak s razgovora pomakle na scensku akciju.[434]

Za razliku od tradicionalnih pučkih ručnih lutkarskih junaka, uglavnom oblikovanih u tehnici ginjola, Bourek je u svojim predstavama s ručnim lutkama, odnosno zijevalicama, zadržao fokus na riječi, što je primijetila i Marija Grgičević u kritici predstave *Meštar Pathelin* (1992.) postavljene u Zagrebačkom kazalištu mladih. „Teško se oteti dojmu da su najnovije Bourekove lutke koje se tako zdušno uz lupu drvenih štapova svađaju, tuku, bludniče, pri tome malo odveč brbljave te im preobilje teksta zadaje teškoće“.[435] Dakle, ručne

[433] Slunjski, Ivana, *Biće lišeno nesavršenosti*, *Zarez*, 31. 1. 2002., god. 4, br. 73, str. 26. Zlatko Bourek tip lutaka kuruma ningyo pogrešno naziva bunraku lutkama.

[434] Više o prijelazu s borbenih na „brbljave“ lutke u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 54.

[435] Grgičević, Marija, *Pod novim krovom*, *Večernji list*, 10. 3. 1992., god. 36, br. 10258, str. 28.

je lutke vratio svojim srednjovjekovnim brbljavim počecima. Na tom tragu, iako je od fizički aktivnih, brzih i pokretnih ginjola preuzeo batinu, odnosno slapstick, nazvavši ga baston, oduzeo mu je moć odlučivanja. Autorovim riječima, „u mojem teatru ljudi se vrlo često bastonavaju, da bi pokazali koliko su vješti“.[436] Dok je kod tradicionalnih pučkih junaka slapstick ključna alatka kojom pobjeđuju neprijatelje, kod Boureka je on, dakle, uglavnom u funkciji scenskog nadigravanja koje stiže nakon što je situacija verbalno riješena, čime je izgubio na važnosti u dramaturškom smislu. Ujedno, pomak s fizičke akcije na verbalizaciju usmjerio je Boureka prema dramskim djelima poput *Meštra Pathelina*, što je veliki odmak od tradicionalnih ručnih junaka poput Pulcinelle, Puncha i Petruške, koji predstave ne grade se oko cjelovite dramske priče, već kao niz epizoda. Time se Bourek u velikoj mjeri utišao ono što bi trebalo biti u fokusu lutkarskog kazališta, a i ovoga rada – komunikaciju vizualnim elementima.

Slika 39: HNK Varaždin, *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta Varaždin

Pomicanje fokusa s vizualne i fizičke prema verbalnoj akciji Bourek je napravio i u predstavama s Petricom Kerempuhom u glavnoj ulozi koji ga s tradicijom povezuje dvostruko – prvo sa samim pučkim junacima, potom, nadovezano na njih, s početkom kontinuiteta hrvatskog lutkarskog kazališta i za odrasle, odnosno s predstavom *Petrica Kerempuh i spametni osel* Teatra marioneta. Uz tu predstavu veže ga i Domjanićev tekst koji je u suvremenoj obradi Hrvoja Hitreca postavio dvaput – u Zagrebačkom kazalištu lutaka (1996.) i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu (2005.). U tim predstavama Bourek je od pučkih lutkarskih junaka posudio tradicionalnu scenicu i batinu, no, za razliku od u pravilu bučnog slapsticka, Petričina je batina bila mekana, samim time nečujna. Ozvučenje su joj dali glumci ritmom riječi, a ne obratno, čime se dodatno potvrdila nadređenost verbalnog sloja. Prema riječima je išao i ostatak varaždinske predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel* (koja je u fokusu analize) u kojoj je većina akcije, duhovitih situacija i viceva prenesena u verbalni sloj.

[436] Slunjski, Ivana, *Biće lišeno nesavršenosti*, *Zarez*, 31. 1. 2002., god. 4, br. 73, str. 26.

Ključne se karakteristike *Petrice Kerempuha*, ali i ostalih Bourekovih predstava s ručnim lutkama, posebice zijevalicama, nalaze u spoju teksta kao nositelja radnje i pučkog lutkarstva kao ipak samo dodatka. U toj vladavini teksta vizualni su se aspekti svodili na početnu informaciju, odnosno na prepoznatljive groteskne osobine lutaka koje se putem nisu mijenjale niti dramaturški razvijale radnju. Uz lutke, poneka se vizualna informacija mogla iščitati tek iz okvira scenice, budući da je njena unutrašnjost bila gola tamna rupa. U ovim predstavama glumci u crnom i sa crnim kukuljicama nisu komunicirali s lutkama, već su bili zaduženi isključivo za animaciju, dok se scenska igra, uz udarce, svodila na hvatanja i „štipanja“ čije se značenje zadržavalo na razini usputne lascivne crtice i anegdote. Tako oblikovane, Bourekove predstave s ručnim lutkama predstavljaju povratak tradiciji i tekstu, samim time nisu obogatile hrvatsko lutkarstvo za odrasle na polju vizualnih elemenata.

Završnu točku fizičke pasivizacije ručne lutke Bourek je dotaknuo u još jednoj predstavi s Petricom Kerempuhom u glavnoj ulozi, no ovaj put posuđenim iz Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*. Riječ je o predstavi *Kerempuh i Smrt* premijerno izvedenoj 2015. godine na 4. Festivalu Miroslava Krleže. U njoj je odabrane stihove iz *Balada Petrice Kerempuha* pretočio u dijalog naslovnoga junaka i Smrti „u kojemu se Bourekov Petrica uglavnom 'borio' jezikom“, a scenski se susret i nužni sukob „sveo na statično, više-manje dijaloško, nizanje stihova iz *Balada*“.[437]

5.1.3. Maske u *Svetom Jurju*

S ručnim lutkama Zlatko Bourek je, dakle, došao gotovo do točke mirovanja lutaka, odnosno do njihove scenske smrti. Znatno više elemenata živog lutkarskog izraza oblikovao je sa scenskim „rekvizitom“ koji teatrolozi rubno povezuju s lutkarstvom – maskom, kao u predstavi *Sveti Juraj* (1994.), prvotno postavljenoj u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, potom s polaznicima dvogodišnjeg splitskog studija u Gradskom kazalištu lutaka Split.[438] U fokusu teksta, koji je po narudžbi Zlatka Boureka napisala Sanja Ivić, priča je o svetom Jurju koji oslobađa grad od strašnog zmaja i zauzvrat zahtijeva od kralja da se građani pokrste. Bourek i polaznici splitskog studija scenski su ga oblikovali maskama koje su, iako

[437] Tretinjak, Igor, *Petrica izgubljen u stihovima*, *Vijenac* br. 558 / 560, Zagreb, 2015.

[438] Redatelj, kreator i izrađivač maski i lutaka Zlatko Bourek, kreator scene Dinka Jeričević, skladatelj Arsen Dedić, asistent redatelja Dunja Adam, suradnik za scenski pokret Olga Glavina, igraju Dragan Despot (Vinko Mihanović), Dijana Savin, Alin Antunović Šimić, Ivica Beatović, premijera 29.7.1996. Podaci prema: Gradsko kazalište lutaka Split, sezone 1994./95. – 2001./02., Gradsko kazalište lutaka Split, Split 2002. str. 30.

se u ovom radu prvi put spominju, već ranije korištene u zadarskim predstavama Želimira Prijića i Wiesława Hejna, o kojima će više riječi biti u sljedećem poglavlju.

5.1.3.1. Maska

Maska je u izvedbenim praksama prisutna „u svim kulturama (s jedinom poznatom iznimkom Pigmeja)“,[439] piše Darko Lukić i tu raširenost objašnjava „antropološkom potrebom za krinkom, jednako kao i psihološkom potrebom za privremenim preuzimanjem drugog i drukčijeg identiteta, što u svim kulturama održava neku vrstu karnevalskih aktivnosti i krabuljinih plesova od pretpovijesti do danas“.[440] Iz karnevalskih izvora maska je nakon Drugog svjetskog rata stigla u suvremeno kazalište[441] te se smjestila, kako piše Werner Knoegden, „na granici glumačkog i lutkarskog kazališta“.[442] Samim time, njenu osnovu „čini glumac koji stvara scenske likove“, a suština joj je „maska koja zamenjuje glumčevo lice“,[443] kaže Jurkowski.

Da bi bila prihvaćena kao dio lutkarskog kazališta, maska i glumac, odnosno njen animator, moraju na sceni poštivati pravila koja vrijede za lutku. To prvenstveno znači da se glumac mora podrediti maski, prilagoditi vlastite pokrete njenom karakteru, izgledu i upisanosti.[444] Ako to ne učini, već podčini masku svom tijelu, ona se ne smatra dijelom lutkarskog kazališta, kao, primjerice u projektima družine Pozdravi, o čemu je bilo riječi u uvodu.

Osim izvedbene podčinjenosti kojom glumac maski daje prvenstvo i samostalnost, čime je približava scenskoj lutki, masku s lutkarstvom povezuje i činjenica da se „skrivanjem lica istovremeno svojevoljno odričemo izražavanja psiholoških stanja“,[445] kako piše Darko Lukić. Drugim riječima maska ne dozvoljava glumcu prodor u karakter lika, već ga zadržava u poziciji tipa, što potvrđuje i Borislav Mrkšić riječima da je „maska čuvala i sačuvala

---

[439] Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 1*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 74.

[440] Ibid.

[441] Jedan od prvih masku je u lutkarskoj predstavi iskoristio poljski redatelj i inovator Henryk Ryl u predstavi *Vesele maskarade* (1949.), dok će se u hrvatskom kazalištu pojaviti krajem 1970-ih pod poljskim utjecajem.

[442] Knoegden, Werner, *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013., str.

[443] Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 276.

[444] Kako piše Wiesław Hejno, glumac mora „delove tijela koji nisu zaklonjeni maskom dauklopi u odnosu na nju“. Hejno, Vjeslav, [Hejno, Wiesław], *Umetnost lutkarske režije,* Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012., str. 188.

[445] Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 1*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 76.

egzistenciju tipa“ te dalje kregovski primjećuje kako se „odupirala nestalnoj sreći i hirovitosti glumca koji se potpuno sakrio iza svog lika“.[446] Craig, naime, smatra da samo maska, oslobođena emocija i nestalnosti što u ljudsko lice upisuju stalne promjene, „uistinu može prikazati 'osjećaje duše', bitna raspoloženja čovječanstva“.[447] To joj polazi za rukom jer ne dozvoljava potpuno poistovjećivanje glumca i lika, odnosno, kako piše Fisher-Lichte, „može se glumac i duboko 'uživjeti' i subjektivno se potpuno identificirati s likom – ali gledatelj tu identifikaciju ne može ostvariti. Sama ga maska opominje da ostane svjestan razlike između glumca i uloge“.[448]

Nemogućnost identifikacije u sebi sadrži klicu deziluzije i diskretnu teatralizaciju, kakve odlikuju Bourekovu predstavu *Sveti Juraj*. U njoj Anatolij Kudrjavcev vidi upravo karnevalizaciju, o kojoj govori Darko Lukić kao izvoru maske, no Kudrjavcev tu vezu promatra kroz negativnu prizmu. Njegovim riječima, Bourekova režija u ovoj predstavi „poprima formu i stječe učinak nekakve karnevalske raspojasanosti“, čime „sve 'osobe' u komadu postaju na zajednički neozbiljan način zadirkivački nesvrhovite. Tako da se praktično više ne zna kakvomu gledalištu takva predstava može poslužiti. Osim, dakako, samom oku“.[449]

5.1.3.2. Kazalište *„za oko“*

U predstavi *Sveti Juraj*[450] Zlatko Bourek se, riječima Kudrjavceva, naglašeno obratio oku, što se u ovom radu, suprotno stavu spomenutog kritičara, smatra njenom pozitivnom osobinom. Glumci su u toj vizualnoj raskoši bili u funkciji maske te su naglašenom, pretjeranom i stiliziranom igrom tijela oblikovali raspojasan groteskni svijet karnevalizacijske atmosfere. U tomu su im, uz maske kao početni impuls, pomogli i kostimi koji su dijelom modificirali glumačku pojavnost te su nametnuli glumcima stanovit način igre i usmjerili

[446] Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 111.
[447] Craig, E.G., *The Artists of the Theatre oft he Future*, u: Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 2: Povijesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997., str. 197. Tekst je izvorno objavljen 1908. godine u Craigovom časopisu Maska, br. 1 / 3.
[448] Fisher-Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015., str. 120.
[449] Kudrjavcev, Anatolij, *Dominacija zornog trenutka*, *Slobodna Dalmacija*, 25. 1. 1997., god. 54, br. 16552, str. 14.
[450] Analiza predstave vrši se na temelju video zapisa u vlasništvu Gradskog kazališta lutaka Split.

njihovu interpretaciju, što je, riječima Martine Petranović, često u Bourekovim kostimima.[451] Ta karnevalska i groteskna pretjeranost stavila je naglasak i usmjerila pažnju na pokret.

Slike 40 i 41: Gradsko kazalište lutaka Split, *Sveti Juraj*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Split

Pokret je u ovoj predstavi bio nositelj scenskog života, na što je ukazano kroz nekoliko različitih aspekata. Ritam, kao prvi stupanj pokreta, na više je mjesta imao vrlo važnu ulogu. S jedne je strane bio u funkciji karakterizacije lika Zmaja (svaki njegov korak odjekivao je poput udarca, strašeći time i nanoseći bol), s druge bučni i šareni slapstickovi ritmiziranim su udaranjem oblikovali glazbeni ritam (za razliku od mekanih u *Petrici Kerempuhu i spametnom oslu*, ovdje je bila riječ o batinama koje se sastoje od više tankih daščica čija množina dodatno pojačava buku). Dok su u predstavama sa zijevalicama udarci bastonima izvirali iz teksta, ovdje se tekst na mjestima prilagođavao udarcima, odnosno ritmu, što im je dalo pravo prvenstva. Nadalje, naglašeni pokreti često su prelazili u plesne pokrete, da ih bi, paradoksalno, u vrijeme songova zamijenile smrznute slike u neobičnim pozama koje se mogu tumačiti kao svojevrsne parodije renesansnih plesova. Konačno, na mjestima se pojavio usporeni pokret, no ne na način kako ga je iskoristio Brezovec u *Jednom danu u životu Ignaca Goloba*, već u funkciji građenja komike na tragu animiranih filmova. Sve to pojačalo je elemente parodije te diskretno teatraliziralo predstavu, što su dodatno podcrtali glumci s maskama koji su se kretali, plesali i dijalogizirali usmjereni *en face* prema publici, čime su ukazivali na činjenicu da maska scenski postoji jedino ako je usmjerena prema publici. I dok je takva *en face* gluma u *Kato, Kato, moje zlato* djelovala limitirajuće, ovdje, u okruženju

[451] „Iznimno se važnim nadaje i suodnos kostima i glumca unutar kojega kostim svojom impostacijom ili fizičkim zadanostima, kao primjerice u nizu radova Zlatka Boreka, ponekad modificira cjelokupnu glumačku pojavnost, nameće glumcu stanovit način igre i usmjerava njegovu interpretaciju“. Petranović, Martina, *Sto godina hrvatske kostimografije – relevantna teatrološka tema,* u: Lederer, Ana, Petranović, Martina, Bakal, Ivana, *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH, Zagreb, 2011., str. 61.

parodičnog prizvuka, bogatila je cjelinu komikom i teatralizacijom. Također, prvi put u Bourekovim predstavama pojavilo se svjetlo kao lik (Božanskog Vida) – koje je jednostavnim pojačavanjem i treperanjem komuniciralo s kraljem.

Ovako bogat vizualni sloj progovorio je iz pozadine igre u čijem je fokusu ponovo bio tekst. Naime, Bourek se niti u ovoj predstavi nije odmaknuo od dramskog teksta, što je upisao i u lica maski koje su, osim Zmaja i Svetog Jurja, bile polumaske ili su imale pomična groteskna usta, čime su bile upućene na govor. No, kao i u *Hamletu*, vizualni aspekti ovdje nisu bili podčinjeni tekstu niti su bili u njegovoj funkciji, već su ga na diskretan način nadopunjavali i parodirali te su se često iz pozadine scene nametali značenjskim bogatstvom. Ovome su ponovo pridružena ponavljanja, ali i songovi u kojima je naglasak bio na glazbi koja je dodatno slabila značenjski sloj i autoritet teksta.

x x x

Kroz ovih nekoliko primjera nameće se zaključak da se Zlatko Bourek u svim tipovima svojih predstava za odrasle kolebao između riječi i slike, no nikad nije išao protiv teksta koji je zauzimao centralnu poziciju. U nekim predstavama, primjerice *Hamletu* i *Svetom Jurju,* pustio je vizualnim aspektima da pariraju, komentiraju ili dupliraju tekst. U tim predstavama likovnost nije zaustavljena na početnoj poziciji, već je kroz vlastiti razvoj pokretala diskretnu komunikaciju s tekstom, glumcem i medijem, plesala na ivici između kazališne iluzije i deziluzije te diskretnim pomacima preispitivala jednu i drugu. U njima je Bourekova likovnost znatno naglašenije došla do izraza nego u predstavama u kojima je ostala na razini početne informacije i tradicionalnog pučkoga i dramskoga lutkarskog kazališta.

Bez obzira na stupanj upotrebe i dinamike likovnih elemenata, sve su Bourekove predstave likovno prepoznatljive, što je s jedne strane stvorilo zaokruženu poetiku, no s druge strane ta je prepoznatljivost utišala mogućnost scenskog iznenađenja što je jedan od ključnih pokretačkih elementa u lutkarskom kazalištu. Kako su Bourekove lutke i njihova likovnost funkcionirale u „tuđim redateljskim rukama“ vidjet će se na primjeru još jedne antologijske lutkarske predstave.

5.2. BOUREKOV I JUVANČIĆEV *SKUP*

Slika 42: Fotografija iz predstave *Skup*; Foto: arhiva Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija

Likovnu i karakternu određenost lutaka odlično su iskoristili Zlatko Bourek i Joško Juvančić (1936.) u jednoj od najvažnijih predstava hrvatskoga lutkarskog kazališta za odrasle, Držićevom *Skupu* (1983.),[452] nastalom u koprodukciji Dubrovačkih ljetnih igara i Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija. Na ideju za predstavu došao je Joško Juvančić godinama u Dubrovniku gledajući Izeta Hajdarhodžića kako izvodi *Skupa* i kroz njega, poput animatora, nosi i pokreće igru i sve ostale glumce. Tu je ideju Juvančić kasnije konkretizirao – Hajdarhodžić je u lutkarskom *Skupu* bio jedini glumac, dok su ostale likove tumačile lutke, a fokus je usmjeren na konfrontaciju igre živog glumca i lutaka.[453]

U tom sukobu lutke su postale Craigovi savršeni glumci, predstavnici iskrenosti, karakterne nepromjenjivosti, dok je na suprotnom polu stajao glumac omotan slojevima i maskama emocija kojima je pokušao sakriti svoje blago.

Motivski okvir za susret glumca i lutaka stvorio je Zlatko Bourek konceptom kazališta u kazalištu. U okviru je Hajdarhodžić bio vlasnik putujućeg lutkarskog kazališta koje je u unutarnjem sloju oživjelo. „Jedini pravi čovjek koji je ostario kao glumac i kao škrtac […], više nikome ne vjeruje i cijelu priču igra sa svojim igračkama, jer je poinfantilio," rekao je uoči predstave Bourek i dodao: „Kredo cijele predstave jest 'staro dijete koje se igra vlastitim igračkama'. Izet je jedini stvarni lik predstave".[454]

---

[452] Držić, Marin, *Skup*, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija i Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara, prema komediji Marina Držića adaptirali Zlatko Bourek i Joško Juvančić, redatelji Zlatko Bourek i Joško Juvančić, scenografija i lutke Zlatko Bourek, kostimografija Diana Kosec-Bourek, kipar-izvođač lutaka Stjepan Gračan, scenski pokret Darko Kolar, scenska glazba Jaroslav Kubiček, premijera 16. 7. 1983., Dubrovačke ljetne igre, Gundulićeva poljana. Podaci prema: arhiva Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija.
Analiza predstave temelji se na povijesnim i kritičkim zapisima, budući da video zapisi nisu bili dostupni.
[453] Prema: Ivanković, Hrvoje, *Joško Juvančić Jupa*, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, 2011., str. 111.
[454] Šutić, Katja, *Zlatko Bourek: čovjek od ljudi*, *Studio*, br. 1003, 1983., str. 11.

Samim time po srijedi je igranje igrom, odnosno antologijskom (glumačkom) predstavom, i igranje lutkama u kojemu igrač bude izigran i od igre, ali i od lutaka. „Mislim da su ga [Izeta Hajdarhodžića, op. I. T.] u ovoj predstavi lutke nadigrale“,[455] govori Zlatko Bourek, a sličnog stava je i Dalibor Foretić koji je u kritici napisao da su „glavni junaci predstave ipak bile lutke“[456] koje su se uspjele izvući iz velike sjene Izeta Hajdarhodžića i zavladati scenom. Taj obrat Foretiću konceptualno ne odgovara: „Ostaviti Skupa kao živog glumca, a sve ostale oko njega pretvoriti u lutke znači učiniti ih većim karikaturama od samog Skupa, ma koliko Hajdarhodžićeva maska bila groteskna“.[457] No, kako i sam u nastavku kaže, taj odnos Bourek i Juvančić „dalje potenciraju temeljnom idejom predstave“, samim time svjesno ga rade. Naime, „Skup je, po njima, u suštini tragična figura s kojom ostali likovi-lutke prave okrutnu novelu, pretvarajući na kraju zlato iz njegove munčjele – u prah“.[458] To nije pogrešno, već samo izmijenjeno čitanje Držićeva *Skupa*, u potpunosti izvedbeno opravdano. Naime, u trenutku kad je pokrenuo svoje kazalište unutar kazališta, odnosno oživio lutkarsko kazalište i stupio u njega, Skup je stupio u izmijenjeni svijet, svijet u kojemu su lutke stvarnost i realnost, odnosno Držićevim riječima ljudi stvarni, *nazbilj*, dok Skup, uljez u svijetu lutaka, postaje predstavnik ljudi *nahvao*, ljudi lažnih i licemjernih. U tom kontekstu ljudi *nazbilj* poprimaju lutkarske osobine, groteskne i zaigrane, te izlađuju i pobjeđuju Skupa.

Izmijenjenu realnost Zlatko Bourek je objasnio sljedećim riječima: „Lutkina kazališna rola ujedno je njezina životna rola, ono što živom glumcu predstavlja tek fikciju, lutkina je jedina realnost. Njezina kazališna oživotvorenost nije ona lažna“.[459] U tom svijetu glumac, makar bio njegov vlasnik, čini vanjsko tijelo te na kraju, kako i spada, „odlazi vukući kola – sam“.[460] Napušten i poražen i od vlastitog svijeta lutaka.

5.2.1. Odnos glumca i lutke

Ključ izvedbe nalazi se u odnosu glumca i lutaka kojega se Zlatko Bourek u nekim svojim predstavama diskretno doticao, odnosno oblikovao uglavnom kroz dijalog animatora i njegove lutke. U ovoj predstavi, više u Juvančićevom stilu, komunikacija je bila usmjerena

[455] Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2017., http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/1/Do%C5%A1en%2C%20Sa%C5%A1a.pdf, str. 94, posjet 29. 8. 2018.
[456] Foretić, Dalibor, *Novela od Skupa*, *Vjesnik*, 22. 7. 1983., god. 44, br. 12889, str. 6.
[457] Ibid.
[458] Ibid.
[459] Slunjski, Ivana, *Biće lišeno nesavršenosti*, *Zarez*, 31. 1. 2002., god. 4, br. 73, str. 26.
[460] Foretić, Dalibor, *Novela od Skupa*, *Vjesnik*, 22. 7. 1983., god. 44, br. 12889, str. 6.

prema partnerskom odnosu glumca i 60-ak centimetara visokih stolnih lutki čiji se animatori, obučeni u crno sa crnim kukuljicama, nisu vidjeli. Kako piše Foretić, razlike između glumca i tih malih lutaka „pokretnih ruku i nogu, očiju i usta, koje pokreću jedan ili dvojica glumaca nisu smetale. Štoviše, upravo su one pridonosile najviše začudnosti predstave, na kojoj se znao ostvariti i poneki duhoviti geg".[461] Dakle odnos između glumca i lutaka gradio se kroz napetost i nesklad koje su podcrtavale Skupovu usamljenost i izoliranost i time vraćale njegove scenske partnerice lutke u poziciju subjekta, no ovaj put s glumcem koji se ne skriva, već se ponekad pretvara u objekt, a u nekim trenucima u prostor lutkine scenske igre, odnosno žive scenografije.

Slika 43: ZGK Komedija i Dubrovačke ljetne igre, *Skup*; Foto: arhiva Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija

O ovakvom promijenjenom odnosu Janni Younge piše da, „kako bi stvorio iluziju samostalnog života lutke, lutkarevo tijelo mora pratiti lutku i ispunjavati njene želje i potrebe"[462] te svoj stav potvrđuje primjerom lutkarice Ilke Schönbein koja svoje fizičko tijelo pretvara u scenski prostor lutkine igre.

Slično, i ponešto suptilnije, odvijalo se u *Skupu* gdje su lutke kao prostor scenske igre koristile i Hajdarhodžića i vlastite animatore te su ih podčinjavale sebi, svojoj igri i svojem scenskom svijetu. Korištenje animatora i glumačkog partnera na ovaj način označava obrat u odnosu glumca i lutke koji se, kao što je ranije spomenuto, prvo razvijao u smjeru isticanja demijurških osobina glumca, potom izjednačavanja glumca i lutke da bi sad glumac lutki, pruživši joj svoje tijelo kao scenografski znak, vratio ulogu subjekta. U tom promjenjivom odnosu između glumca i lutke uslijedio je pokušaj stvaranja ravnoteže, čime se lutka vratila u partnersku i ravnopravnu poziciju, samim time dana joj je mogućnost povratka u poziciju subjekta, no ovaj put ne pod svaku cijenu, već ovisno o potrebama predstave.

---

[461] Ibid.

[462] Younge, Janni, *Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein*, u: *Critical Stages / Scènes critiques*, br. 19, 2019. http://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/ , posjet 11. 9. 2019., s engleskog preveo I.T.

Brazilsko-nizozemski lutkar i plesač Duda Paiva smatra da „scenske lutke, za razliku od ljudskog tijela, imaju iznimnu mogućnost predstavljanja života 'većeg od života samog' ili pak njegove potpune suprotnosti“.[463] Samim time scenske lutke omogućuju prodor u čovjeka samog. Tu nije riječ o umanjenom čovjeku, kakvi su vladali europskim lutkarstvom do dvadesetog stoljeća, već prodoru u čovjekovo postojanje, u njegovu bit. S Paivom se slaže i Younge koji piše kako je „lutka najmoćnija kad su njeni pokreti nalik stvarnim, živim pokretima, kad napetost između neživog tijela i iluzije, svjesne (čula i osjeta) i fiziološke (težina, dah…) prisutnosti raste. Percepcija živog bića u lutki gradi se kroz prepoznavanje gledateljeve svakodnevnice u lutkinoj gesti“.[464] Ovdje nije riječ o tradicionalnoj antropomorfizaciji, već, iskoristi li se ideja Jurkowskog o spiralnom razvoju europskog lutkarstva, o povratku antropomorfizaciji na drugoj razini odnosa. Dok je u tradicionalnom lutkarstvu lutka težila što većoj sličnosti s čovjekom kojeg je tumačila, promatrajući razlike s negativnim predznakom, u ovom je slučaju razlika dobrodošla jer je izvor scenskih i dramaturških napetosti kojima se teži.

Dodatno pomaknut oblik antropomorfizacije pojavio se u *Skupu* u kojemu razlike lutke u odnosu na glumca nisu štetile njenoj, već, naizgled paradoksalno, njegovoj scenskoj uvjerljivosti, budući da je glumac, kao što je spomenuto, postao dio lutkina svijeta.

Lutka nije vladala predstavom samo na idejnom planu, već i na izvedbenom u cjelini. Naime, predstava je bila ispunjena lutkarskim elementima i duhovitostima proizašlim iz njih, odnosno, kako piše Foretić, „začaravala je publiku prije svega nekonvencionalnošću i duhovitošću svog scenskog izraza“. Kritičar dodaje kako su „obiljem dosjetaka (u kojima je katkada bilo izvrsno scenski postvarenih elemenata i apstraktnog i crnog humora), improvizacija, ekstemporiranja, Bourek i Juvančić toliko začinili ovu predstavu da su se zaista lako zaboravljali nedostaci njene osnovne linije“.[465]

Dakle, lutka je pokazala ne samo ravnopravnost, već i nadmoć nad glumcem u vlastitom svijetu, no niti ovdje nije uspjela utišati tekst, koji je, usprkos gustoj izvedbenoj mreži i vizualno vrlo složenom i napetom odnosu snaga na sceni, ostao u prvom planu. To potvrđuje i

[463] Mikolčić, Marijana, *Razgovor s Dudom Paivom*, u: *Luka*, god. 14, br. 42 / 43, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 24.

[464] Younge, Janni, *Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein*, u: *Critical Stages / Scènes critiques,* br. 19, 2019., http://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/ , posjet 11. 9. 2019., s engleskog preveo I.T.

[465] Foretić, Dalibor, *Novela od Skupa*, *Vjesnik*, 22. 7. 1983., god. 44, br. 12889, str. 6.

Foretić, koji piše kako je ansambl „dušu lutkama usadio pokretima ruku, a oživjeli su ih prije svega izvrsnim govorom“.[466]

Igra lutke i glumca bila je u fokusu većine Juvančićevih lutkarskih predstava, pa tako i u *Snu Ivanjske noći* (1996.)[467] kojeg je postavio s polaznicima dvogodišnjeg dramsko-lutkarskog studija u Splitu. Predstavu je oblikovao kao probu za lutkarsku predstavu, što mu je omogućilo da odnos glumca i lutke[468] dodatno umnoži, odnosno oblikuje na tri plana – „stvarnosni“ okvir u kojemu su igrali glumci, scensku stvarnost u kojoj su lutke igrale živa bića i predstavu u predstavi u kojoj su likovi navukli maske i kostime kako bi zakoračili u dvostruku fikciju. Unutar ta tri plana glumci i lutke uglavnom nisu dijalogizirali izravno, kako su to činili u *Skupu*, već su glumci u poziciji demijurga izvlačili nežive stolne lutke iz kovčega i oživljavali ih na stolu-sceni. U trenutku kad bi im udahnuli život, glumci su se povlačili u tamu i anonimnost kukuljice, tek povremeno izlazeći iz nje, što su sugerirali micanjem kukuljice s lica i obraćanjem redatelju. U tim dijelovima Anatolij Kudrjavcev pronalazi najveće kvalitete predstave: „Kad se gluma podredila lutkarstvu, postala je izrazito učinkovita. […] Gotovo je poprimila ozračje neke stilizirane profinjenosti, i počeli su se javljati odbljesci“.[469] U trenucima te „stilizirane profinjenosti“, primjerice u scenama u kojima glumci tumače nežive predmete poput zida ili mjeseca, glumci i lutke jesu dijelili prostor igre. No i tada, kad su lutke predstavljale življe dijelove scene, suprotno Kudrjavčevljevu stavu, glumci su zadržavali nadmoć te nisu dopuštali lutkama da se oslobode zavisnosti. Tako su i glavni likovi, koje tumače lutke, ostali koncima vezani za svoje demijurge, odnosno sudbinu. Samim time izostala je suptilna vladavina lutaka na tragu *Skupa*, te je u pogledu scenskog odnosa glumca i lutke riječ o povratku unatrag.

---

[466] Ibid.

[467] Shakespeare, William, *San Ivanjske noći*, adaptacija i režija Joško Juvančić, scenograf Zlatko Bourek, kreator lutaka i kostima Vesna Balabanić, skladatelj Mirko Krstičević, asistent redatelja i koreograf Olga Glavina, lektor Jagoda Granić, igraju Srđan Brešković, Alin Antunivić Šimić, Ana Lišnić, Sanja Vidan, Branimir Rakić, Vinko Mihanović, Andrea Majica, Ivica Beatović, Nebojša Paunović, premijera 19.7.1996. Podaci prema: Gradsko kazalište lutaka Split, sezone 1994./95. – 2001./02., Gradsko kazalište lutaka Split, Split 2002. str. 29.

Analiza na temelju video zapisa predstave dobivenog iz arhiva GKL-a Split.

[468] Lutke Vesne Balabanić „slijede dvije osnovne linije predstave – ironijsku, grotesknu i ljepoliku, istinoliku“. Ciglar, Želimir, *Pozornica u kovčegu*, *Večernji list*, 22. 7. 1996., god. 40, br. 11804, str. 29.

[469] Kudrjavcev, Anatolij, *Ljetno buđenje lutaka*, *Slobodna Dalmacija*, 21. 7. 1996., god. 54, br. 16369, str. 11.

5.3. SICILIJANKA VOĐENA RIJEČJU U JUVANČIĆEVOM *OSMANU*

Godine 1990. u hrvatskom je lutkarskom kazalištu započela faza intenziviranog istraživanja tekstova iz hrvatske baštine. Wiesław Hejno te je godine u Zadru postavio *Muku svete Margarite*, Zlatko Bourek u Gradskom kazalištu Marin Držić (prvenstveno glumačkog) *Dunda Maroja*, a Joško Juvančić u produkciji Zagrebačkog kazališta lutaka Gundulićevog *Osmana,*[470] premijerno izvedenog na Dubrovačkim ljetnim igrama. Ta tematska smjernica nije isključivo vezana uz lutke, već uz društvenu i političku klimu, što potvrđuje nešto kasnije postavljanje *Osmana* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u režiji Georgija Para,[471] no odigrat će važnu ulogu u razvoju lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj (posebice u zlatnom zadarskom razdoblju o kojemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju). Važnost i zrelost pokazuje i Juvančićeva predstava promišljenim i aktualnim lutkarskim pristupom klasičnom djelu hrvatske književne baštine, što Antonija Bogner-Šaban potvrđuje usporedbom dvaju *Osmana*. „Za razliku od potonjeg [Parovog glumačkog *Osmana*, op. I T.] sicilijanke u svojoj tradicijskoj i lutkarskoj pojavnosti (njihova uporaba poglavito označava ratničko raspoloženje), sugerirale su ono što se zorno zbivalo na političkom planu izvan kazališne zgrade“.[472]

Juvančić je, kao što je spomenula Bogner-Šaban, *Osmana* oblikovao pomoću marioneta na žicama koje se u hrvatskom lutkarstvu nazivaju sicilijanke. Te teške lutke gotovo metar visoke proslavio je sicilijanski žanr opra dei pupi atraktivnim viteškim borbama u kojima su naglasci na udarcima metalnim mačevima po metalnim oklopima i štitovima u funkciji stvaranja scenskog ritma, buke, napetosti i kaosa.

Drugi ključan aspekt predstave Juvančić je pronašao u Gundulićevom kolu sreće koje se na pozornici doslovce okreće, a „u čijem ritmu se“, riječima Dubravke Vrgoč, „ponavljaju naglašeni prizori Gundulićeva svjetonazora“.[473] Najbolji izbor za vrtnju u tom kolu sreće bila je marioneta, konkretno sicilijanka, u koju je od njenih scenskih početaka, a posebice od prosvjetiteljstva, upisana ovisnost o drugima, odnosno nemogućnost vladanja vlastitom

---

[470] Gundulić, Ivan, *Osman*, adaptirao Nikica Kolumbić, za lutkarsku scenu prilagodio Luko Paljetak, dramatizirala Iva Gruić, redatelj Joško Juvančić, scenograf Zlatko Bourek, scenska glazba Karlo Kraus, lutke Mila Divljaković Stefanović, praizvedba 26.6.1990., 14 izvedbi. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008*., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 180.

[471] Premijera je održana 6. 10. 1992. godine. Podaci prema: Špišić, Davor, *Odlazak ciničnog krležijanca i beckettovskog buntovnika*, https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/in-memoriam-georgij-paro-odlazak-cinicnog-krlezijanca-i-beckettovskog-buntovnika/7320675/, posjećeno 24. 3. 2020.

[472] Bogner-Šaban, Antonija, *Europski kontekst hrvatskog lutkarstva,* u: *Luka*, god. 6, br. 8 / 9, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2000., str. 5

[473] Vrgoč, Dubravka, *Zanimljiva priča*, *Vjesnik*, 5. 9. 1990., god. 51, br. 15434, str. 10.

sudbinom. U srednjem vijeku konce marioneta držao je Bog, u prosvjetiteljstvu političari, a u romantizmu sudbina od koje se ne može pobjeći. U *Osmanu* vojnici su pijuni, odnosno marionete, viših vojnih i političkih sila. Uz to što su progovorile metaforom, lutke autorice Mile Divljaković-Stefanović zavodile su i izgledom, odnosno, kako piše Hrvoje Ivanković, te „nježne i ljupke marionete […] naprosto su zračile“.[474]

Iako Zlatko Bourek u ovoj predstavi potpisuje samo scenografiju (uz asistenciju režije), njenim je karakteristikama bitno odredio tijek cijele predstave. Na tragu svojih predstava s ručnim lutkama, oblikovao ju je poput lutkarske scenice unutar scene Zagrebačkog kazališta lutaka. Time je u startu poništio iluziju te omogućio Jošku Juvančiću oblikovanje predstave s pripovjednim okvirom. Nadalje, na takvoj sceni lutkari su bili primorani animirati lutke odozgo, što načinom animacije i veličinom lutaka u odnosu na relativno mali prostor igre asocira na češko lutkarstvo iz faze romantizma koje su karakterizirali mala scena i velike lutke (također sicilijanke). Ta poveznica je zanimljiva zbog važne uloge u buđenju nacionalne svijesti koju su odigrali češki lutkari u romantizmu, a koju su u neku ruku u ovoj predstavi preuzeli zagrebački lutkari, donijevši na scenu dodatni impuls za buđenje pred kaosom koji će uskoro uslijediti.

Slika 44: Zagrebačko kazalište lutaka, *Osman*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta lutaka, https://www.zkl.hr/hr/80/70+godina+ZKL-a, posjet 20. 3. 2020.

Juvančić je u predstavi zadržao epsku strukturu,[475] a pripovjedni je okvir i doslovno stavio u prvi plan tako da je Žarka Savića u ulozi pripovjedača pozicionirao ispred scenice. Samim time njegovo je pripovijedanje bilo pokretač i voditelj lutkarskog svijeta i igre u scenici. To izviranje iz riječi, odnosno iz Gundulićevog teksta, Juvančić je prikazao i doslovnim padanjem lutaka na scenu odozgora. Iako iza toga leži praktičan razlog (riječ je o vrsti lutke koja se animira odozgo), ti stalni padovi likova na scenu motivirani tekstom djelovali su kao

[474] Ivanković, Hrvoje, *Joško Juvančić Jupa*, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, 2011., str. 342.

[475] „Odabrane lutke (sicilijanke) vizualno i tehnički funkcionalne i atraktivne, najprikladnije su (po uvjerenju autora) za epske sadržaje“. Šantić, Slavko, *Marionetsko prikazanje Osmana*, *Oslobođenje*, 17. 7. 1990., god. 47, br. 15113, str. 5.

da su pokretani od više sile, Gundulića kao boga i vladara njihovih sudbina i svijeta. Podčinjenost lutaka tekstu Juvančić je stalno dodatno podcrtavao i time ukazivao na njihovu svijest o vlastitoj zavisnosti, a čim lutka posjeduje tu svijest, već je napravila korak prema nezavisnosti i oslobođenju. U ovoj predstavi lutke se ipak neće pobuniti, niti osloboditi, već će se u potpunosti prepustiti ne samo tekstu i riječi, već i zvuku. Naime, za razliku od originalnih sicilijanskih opra u kojima udarci mačevima o mačeve, štitove i oklope stvaraju ritam igre, ali i napetosti i nelagode, ovdje su mačevi lutaka šutjeli, iako nisu mirovali, a kretali su se u ritmu koji im je zadavao pripovjedač udarcima o bubanj.

Iako je vizualni sloj bio u drugom planu, opet je, kao u nekim Bourekovim predstavama, bio ispunjen lutkarskim elementima i duhovitostima, čime je preusmjeravao pažnju od teksta na sebe. Tako su zastavice u nagibima žarijevski[476] predstavljale vojske, dok su lutke komunicirale s pripovjedačem koji je više puta prodro u lutkarsku scenicu, ljubeći im drvene ruke. Tim prodorom pripovjedač je s jedne strane učvrstio vlastitu poziciju i predstavio se nosivim dijelom svih slojeva igre, no s druge je strane priznao lutkama gotovo partnerski odnos u zajedničkoj težnji – pričanju i dočaravanju priče, čime se izjednačio s likovima i time posredno izjednačio okvir i unutarnji krug igre, odnosno autora i njegovo djelo.

Kao što se moglo uočiti na odabranim primjerima, Joško Juvančić se u lutkarskim predstavama, iako je stigao iz glumačkog kazališta, uglavnom prilagođavao specifičnosti lutkarskog izraza, ispitujući ga u odnosu na svoj „matični izraz“. Zato je u većini lutkarskih predstava naglasak stavio na odnos glumca i lutke – od partnerskog odnosa u *Skupu* preko dodatno uslojenog između animatora i lutke u *Snu Ivanjske noći* do demijurškog odnosa glumca-pripovjedača prema lutki-izvođaču u *Osmanu*. U isto vrijeme nije se odricao teksta koji je, uostalom, bio u fokusu većine redatelja njegove generacije, no u scenskoj mu igri nije olako prepuštao pravo prvenstva, već ga je suočavao, a ponegdje i sukobljavao s vizualnim elementima predstave. S tim susretom i sudarom teksta i ostalih elemenata započeo je još u predstavi *Escurial / Škola za lude* (1966.) u kojoj uspostavlja suodnos riječi i pokreta koji je „odredio suodnosom s pregnantnim, ekspresivnim govorom tijela, stvorivši s koreografkinjom Ivicom Boban jednu od prvih hrvatskih predstava u kojima je bitnu ulogu imao tzv. fizički

[476] U pismu Lugné-Poeu uoči premijere *Tate Ubua*, Jarry pod rednim brojem četiri piše: „Izbacite gomile. Izgledaju grozno na sceni i vrijeđaju pamet. Dakle, samo jedan vojnik u sceni mimohoda, i jedan kod stampeda kada Ubu kaže: 'Koja gomila ljudi, koja gužva' itd.“. Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 26.

teatar“,[477] a od fizičkog teatra do lutkarskog teatra potreban je tek jedan potez – zamijeniti živo tijelo neživim.

5.3.1. Dramski (glumački) redatelji u lutkarskom kazalištu za odrasle

Joško Juvančić bio je prvi, no ne i jedini dramski redatelj u lutkarskom kazalištu, pa tako i lutkarskom kazalištu za odrasle, posebice od 1980-ih godina i naglašenijeg korištenja otvorene animacije i suigre glumca i lutke. Ta pojava nije specifična samo za hrvatsko lutkarsko kazalište, već za europsko u kojemu su, kako piše Jurkowski, scenske vrijednosti lutke „pobudile interesovanje umetnika dramskog pozorišta koji se radi postizanja scenskih efekata, kao i zbog metaforizacije pozorišnog jezika, sve češće služe njom“.[478] Po njegovom mišljenju dramski su redatelji odlučili iskoristiti ontološka svojstva lutke koja „izražava određeno stanje neoživljene materije. S obzirom na njen figuralni oblik, sugeriše postojanje u prostoru između mrtvog i živog sveta“.[479] Upravo u tom odnosu i prelasku iz živog u mrtvo te ovisnosti lutke od njenog animatora dramski su redatelji pronašli vlastiti interes za lutke. No, bez obzira na interes i motiv, Jurkowski smatra da su lutkarskom kazalištu često pristupali u njegovom klasičnom obliku te su samim time „kasnili u odnosu na lutkare, koje fascinira traženje novih sredstava ekspresije“.[480]

Ovaj stav Jurkowskog dijelom je primjenjiv na lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj.[481] Igor Mrduljaš smatra ulazak glumačkih redatelja u domaće lutkarstvo dobitkom za lutkarstvo zbog svježih ideja i zamisli, kao i kazališnog profesionalizma te „neopterećenosti nekim stečevinama lutkarstva koje se prometnuše u kočnice novih oblika izričaja“, no u tom dolasku postoji i „manje sjajna strana medalje“ koju Mrduljaš vidi u nedostatku lutkarskog iskustva i nedovoljnom poznavanju lutkarstva, što predstavlja veliki problem i danas. Po Mrduljašu, u predstavama gostujućih redatelja „lutka se 'ponaša sputano', nekako čudno i lutkinim mogućnostima neprimjereno… redatelj lutku zapravo poistovjećuje

[477] Ivanković, Hrvoje, *Joško Juvančić Jupa*, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, 2011., str. 41.
[478] Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 20.
[479] Ibid., str. 80.
[480] Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 128.
[481] Bitno bliža stavu Jurkowskog je slika dramskih redatelja u lutkarskim predstavama za djecu, gdje su se znatno češće priklanjali sigurnosti tradicionalnog i klasičnog lutkarskog kazališta.

sa 'živim' glumcem. Njegovo iskustvo iz drugovrsnoga glumišta jednostavno mu ne dopušta da lutku prihvati drukčije doli kao glumca od krvi i mesa“.[482]

S Mrduljašem se slaže Teodora Vigato koja problem vidi u činjenici da „glumački redatelji zaboravljaju svemoć lutke, da lutka može poletjeti, razdvojiti se i opet pred našim očima sastaviti. Njihovi likovi-lutke čine samo ono što bi mogao učiniti živi glumac u susjednom kazalištu“.[483]

Riječi Mrduljaša i Vigato potvrđuju, primjerice, zadarske predstave *Stjepan, posljednji kralj bosanski* (1993.) u režiji Tomislava Durbešića ili *Michelangelo Buonarotti* (2010.) u koji je redatelj Dražen Ferenčina lutkarski sloj upisao na tradicionalan i doslovan način te je lutkama dodijelio isključivouloge likova koji ne pripadaju svijetu ljudi, poput miševa i gusjenice.

S druge strane, pojedini redatelji koji su došli iz dramskog, ili bolje reći glumačkog kazališta, donijeli su u lutkarsko kazalište Mrduljaševim riječima „svježinu drugačijih zamisli“.[484] Uz Juvančića u prvom redu tu je Marin Carić o kojemu će biti riječi u sljedećem poglavlju. Prije njega, fazu u čijem je fokusu likovni umjetnik koji voli riječi zaokružit će umjetnik koji u svom radu spaja likovnu i književnu umjetnosti, Tahir Mujičić te njegov i Mrduljašev lutkarsko-erotski projekt LEC MManipuli.

5.4. LEC MMANIPULI – DJELOMIČNO REALIZIRANI VIZUALNI POTENCIJALI

„Prošle godine, ponukani smjelošću Zlatka Boureka, izuzetnog kreativca i umjetnika koji je svojim *Hamletom* u Teatru ITD vratio mnogima vjeru u lutkarstvo za odrasle, pokušali smo Igor i ja napraviti nešto slično“,[485] izjavio je 1985. godine Tahir Mujičić koji je te godine s Igorom Mrduljašem osnovao Lutkarsko erotski cabaret MManipuli.[486] Izjavu je dao uoči premijere prvog kabareta družine, *Kulturološko bludilište*, igranog u ljetnim mjesecima u

[482] Mrduljaš, Igor, *Zašto lutka glumi glumca,* u: *Luka*, god. 7, br. 10 / 11, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2001., str. 14.

[483] Ibid.

[484] Mrduljaš, Igor, *Zašto lutka glumi glumca,* u: *Luka*, god. 7, br. 10 / 11, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2001., str. 14.

[485] Draganić, Marijan, *Lutke s okusom erotike*, *Vjesnik*, 29. 6. 1986., god. 46, br. 13937, str. 16.

[486] Autor je o družini LEC MManipuli ranije objavio tekst pod naslovom *LEC MManipuli - Slojevitost, originalnost i provokativnost u funkciji zabave*, Dani Hvarskog kazališta, Pučko i popularno II, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split. Zagreb – Split, 2018. Za razliku od teksta u zborniku u kojemu je naglasak bio na tekstu i humoru,, u ovom poglavlju fokus je na vizualnim aspektima i vezama s Bourekovim lutkarstvom te se radovi bitno razlikuju.

dvorištu Osnovne škole Miroslava Krleže u Zagrebu. Uslijedit će *Bludološko kulturilište ili Manipuli 2* (1986.) u dvorištu Malog lapidarija te *Teatrološko općilište ili Manipuli 3 – erotsko-sadistički lutkarski cabaret* (1987.) igrano u dvorištu Malog lapidarija i GSC Kulušić. Posljednji, kompilacijski program, *Ševozovof mmanipuli (Teatrološko općilište)* (1988.) igrao je u Omladinskom kulturnom centru.[487] Iako je LEC MManipuli zamišljen kao trajni projekt sa stalnim izvedbenim prostorom, kako prostor nije dobiven, družina se 1988. godine ugasila.

Mujičić i Mrduljaš u Boureku nisu vidjeli uzor u izvedbenom planu, već prvenstveno u obraćanju odraslim publikama, pa tako Mrduljaš u istom najavnom intervjuu kaže: „Mi smo razmišljali drukčije od Boureka koji se opredijelio za art teatar i *Hamletom* napravio kult predstavu u svjetskim razmjerima. […] Željeli smo otvoriti putove drugoj vrsti lutkarstva, onoj zabavnoj. Ili još točnije krenuli smo u formiranje zabavnog lutkarskog cabareta za odrasle s jakim erotskim nabojem“.[488] Kako će Bourek nakon *Hamleta* napraviti sličan zaokret prema pučkom izrazu i zabavi, posebice u predstavama s ručnim lutkama, to će dodatno približiti dva kazališna izraza koji neće dijeliti tek publike već i neke zajedničke elemente – od paravanske scene i izgleda lutaka[489] preko lascivnosti i erotike do naglaska na komici koja ide prema satiri, karikaturi i groteski (kod Boureka više u grotesku, kod MManipulija prema satiri). Uz poveznice, u nekim elementima će se razlikovati, a posebno se važnom čini razlika u strukturi predstava. Dok Bourek stvara zaokružene predstave vrlo često s dramskim i književnim klasicima kao predlošcima, MManipuli oblikuje kabaretske programe.

Prvi umjetnički kabareti u Europi su se pojavili krajem 19. stoljeća, predvođeni *Crnim mačkom* (*Le Chat Noir*), kojeg je 1881. godine otvorio Rodolphe Salis. Ti kabareti bili su rezultat „prve važne pobune protiv komercijaliziranog kazališta srednje klase“[490] koje je vladalo jednim dijelom europskog kazališta u drugoj polovici 19. stoljeća te predstavljaju važan element u razvoju ne samo suvremenog kazališta, već i suvremenog lutkarskog kazališta. Već u *Crnom mačku* važno mjesto je zauzimalo lutkarsko kazalište, točnije čuveno kazalište sjena Henrija Rivièrea, a u kabaretima će karijeru započeti i vlastiti izraz pronaći

[487] Arhiv Tahira Mujičića, Zagreb, programska kartica.

[488] Draganić, Marijan, *Lutke s okusom erotike*, *Vjesnik*, 29. 6. 1986., god. 46, br. 13937, str. 16.

[489] Marija Grgičević o lutkama u *Kulturološkom bludilištu* piše: „Lutke nisu originalne. Nagledale su se Muppeta, zavoljele Boureka s njegovim nosatim i prsatim figurama, no to je u dosluhu s igrom koja i ne želi drugo nego zapanjiti i zabaviti kombinacijom elemenata što ih sve odreda uzima iz druge ruke i maštovito njima manipulira“. Grgičević, Marija, *Preigrana burleska*, *Vjesnik*, 22. 7. 1985., 22. 7. 1985., god. 45, br. 13601, str. 11.

[490] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 10.

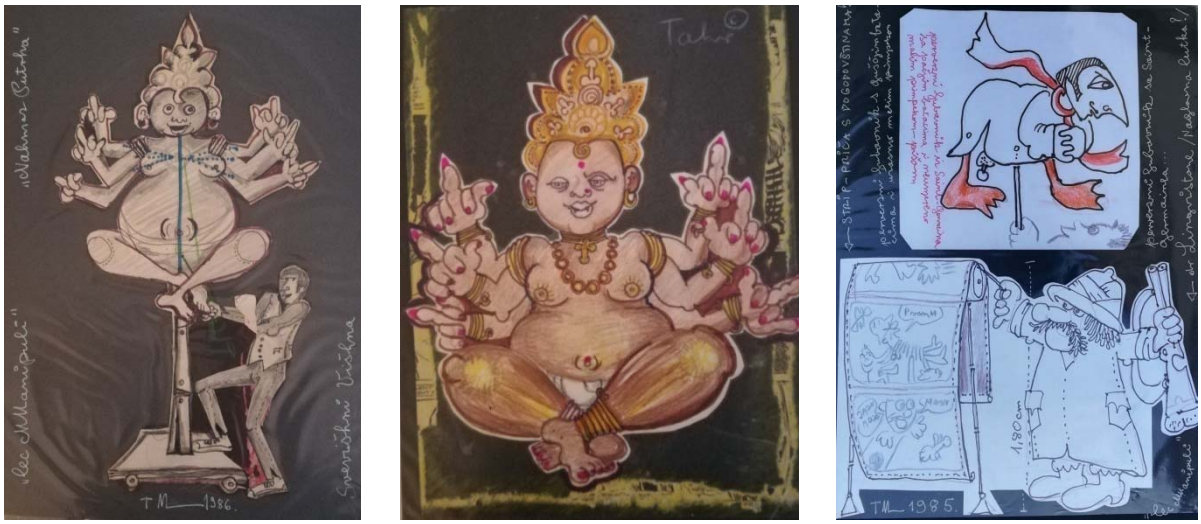
mnogi veliki lutkari poput Sergeja Obrazcova, koji je prve lutkarske izvedbe imao u moskovskom kabaretu *Proninov tavan*. Za razliku od Obrazcova koji je, poput ostalih lutkara Istočne Europe, karijeru nastavio graditi u kazališnom prostoru, karijere lutkara na zapadu Europe ostat će trajno vezane uz kabaret ili varijete.

Ključna razlika između kabareta i varijetea s jedne i cjelovite predstave s druge strane prvenstveno je u strukturi, a posredno u scenskom pristupu radnji, odnosno radnjama. Kabaret i varijete sastoje se od niza kratkih epizoda i crtica u kojima se ne ide za razvojem jedinstvene situacije, već za većim brojem kratkih iznenađenja (što je omogućilo potpunu afirmaciju trik marioneta u drugoj polovici 19. stoljeća), odnosno viceva ili anegdota. U takvom oblikovanju kontekst najčešće nije važan ili se podrazumijeva kao opće poznat, a ključni element je brzina prepoznavanja i djelovanja na publiku. Samim time izvođači su se, poput ranije spomenutih Jolyja i Lafayea, često okretali vizualnim aspektima koji poruku šalju jasno i bez posrednika, čime su obogatili lutkarsku umjetnost za brojne nove vizualne aspekte i izraze.

Za razliku od Jolyja i Lafayea, LEC MManipuli u svojim kabaretskim programima nije zanemario riječi i tekst, no pritom nije gušio ostale aspekte izvedbe, pa tako niti vizualne elemente. Pokretač epizoda u predstavama LEC MManipuli bila je početna ideja, najčešće vic, koja se uglavnom temeljila na poznatom predlošku poput *Romea i Giuliette, Gruntovčana, Gubec-bega*, baruna Trenka, *Robinsona Crusoea,* Mirka i Slavka iz poznatih jugoslavenskih viceva, *Opere za tri groša, Labuđeg jezera, Kama Sutre*, *Hasanaginice* ili, primjerice *Svoga tela gospodar*.[491] Sami predlošci bili su tek temelj za stvaranje pomaknute priče koja bi uglavnom skliznula u erotiku, ponekad politiku, a sve u funkciji stvaranja komike. Tu komiku družina je u prvom planu gradila kroz dijaloge koji su u nekim epizodama, poput *Hasan-Aj-Aginica ili Upadoh, bolan s Ćuprije, novokomponovana tragipjesan s lingvističkim problemima i srednjoeuropskom perspektivom,* u potpunosti vladali igrom te su postali i sama tema. I u tim epizodama vizualni aspekti uglavnom nisu ostajali tek na razini ilustracije, već su u njih upisane informacije o likovima. No, za razliku od nekih Bourekovih predstava (poput *Petrice Kerempuha i spametnog osla* ili *Kato, Kato, moje zlato*), uglavnom se nisu zadržavali samo na tome, već su vlastitim promjenama i transformacijama gradili radnju, mijenjali je, stvarali nagle obrate koji bi, baš zato što su oblikovani kroz vizualne aspekte, postali efektniji, jasniji i komunikativniji. U tim trenucima vizualni su aspekti izlazili iz drugog plana, zgušnjavali dramsku radnju u vizualne metafore i

[491] Arhiva Tahira Mujičića, Zagreb, programske kartice, tekstovi i vizuali iz predstava.

postali dominantni ili barem jednakovrijedni elementi koji su usporedo s riječima stvarali priču, na mjestima je gradeći zajedno i paralelno, na drugima kroz sukob i iznenađenje.



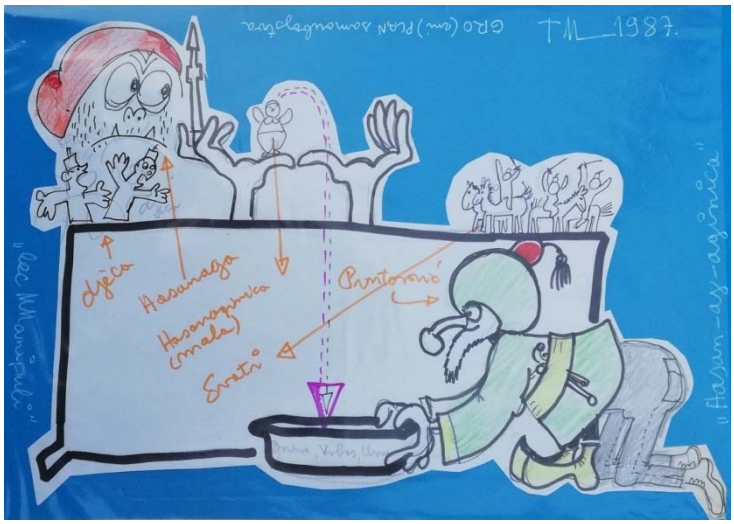
Slike 45, 46 i 47: Tahir Mujičić, skice lutaka i tehnoloških rješenja za predstave LEC MManipuli; Foto: arhiva Tahira Mujičića

Paralelnost su gradili na erotskom i seksualnom planu koji je puno efektniji u vizualnom, nego tekstualnom ruhu. To je vidljivo već na logu grupe koji izgleda poput iskrivljenog falusnog Eiffelovog tornja, dok je na sceni ta vizualna erotičnost i lascivnost upisana u većinu likova kroz pretjerano bujne i otkrivene obline. Osim u pogledu jasne vizualne poruke, seksualne doslovnosti ponekad su preuzimale funkciju građenja priče ili rješavanja problemskih zapleta. Primjerice u epizodi *Trenkolito* naslovni je lik spasio čast svoje dame zaskočivši je 70 puta, što su autori, riječima Tahira Mujičića, scenski oblikovali „pomoću stroboskopa i desetak malih Trenkolita koji se vrte na vrtuljku i klackaju na klackalici. […] Izbacili smo Trenkolita lutku, uveli glumca lutku i napučili scenu desecima malih erotiziranih kopija dotičnog. Vesna Šir pronašla je sjajnu glazbenu podlogu (Mozarta) i animacijom smo sve, eventualno vulgarno, doveli do apsurdnog, smiješnog, luckastog“.[492]

Vizualni elementi gradili su paralelnost radnje s tekstualnim elementima i kroz doslovne prijevode verbalnog u vizualni jezik te realizaciju metafore, to jest „doslovno prevođenje fraze ili idioma u odgovarajuću im sliku“.[493] Riječ je o scenskim rješenjima koja odlično odgovaraju lutkarskom mediju te koja su od 1950-ih godina, kad ih je etabliralo rumunjsko kazalište Ţăndărică, postala važni aspekti posebnosti lutkarskog izraza. U hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle prvi su se put dramaturški osmišljeno pojavili teks s

[492] Vnuk, Rada, *Kako bluditi čedno*, *Vjesnik*, 7. 9. 1985., god. 45, br. 13647, str. 12.
[493] Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 80.

MManipulijem, te su ukazali na veliki komični potencijal. Tako je sluga u farsi *Uškopljeni istraživač* preko glave imao krpu s natpisom „Od straha izbezumljeni sluga“, dok je bat čizama u istoj epizodi pretvoren u stvarne bat(k)e, Slavko u *Pazi, metac* za vrijeme rata glavu nije nosio na ramenu, već u torbi, dok je njemački vojnik bio „odjeven“ u tenk.



Slike 48 i 49: Tahir Mujičić, skice lutaka i tehnoloških rješenja za predstave LEC MManipuli; Foto: arhiva Tahira Mujičića

Sukobi teksta i vizualnih aspekata funkcionirali su na razini iznenađenja, odnosno obrata koji efekt stvara upravo trenutnošću i jasnoćom vizualne poruke. Kad vizualni aspekti ulijeću u radnju u funkciji naglog obrata, ne može biti riječi o homogenosti izraza koja je u suprotnosti s iznenađenjem. Na tom je tragu lutkarski izraz MManipulija heterogen, raznovrstan, neočekivan izraz u kojemu lutka nije subjekt, već objekt, ponekad rekvizit u rukama glumca, „sredstvo skrivanja, maskiranja“.[494] Kako objašnjava Tahir Mujičić, „lutka je važna, glumac je važniji, ali najvažnija je predstava u cjelini. Krajnji cilj stvaranja kazališta su zadovoljni glumci te prvenstveno dobra predstava i zadovoljna publika“.[495] Samim time lutka je u predstavama MManipulija bila tek alatka glumca – subjekta u pokušaju da zavede recipijenta. No u toj dvostrukoj zavisnosti, lutka je iz drugog plana svojom nedvosmislenošću, ekspresivnošću i duhovitošću u nekim dijelovima vladala izvedbenim slojem.

Za predstave MManipulija Mujičić je, uz pomoć Mojmira Mihatova (u prvoj sezoni) i Gordane Krebelj (u ostalim sezonama) uveo novi tip lutke koji se sastoji od glumčeve glave obogaćene uočljivim karakteristikama ili maskom i glumčevih ruku te neproporcionalno skraćenog tijela lutke koji visi s glumčeva vrata. To nefiksirano i lakopokretno tijelo omogućilo je lutkama brze pokrete, dok je mimika glumčeve glave pojačane elementima

[494] Senker, Boris, *Zapisi iz zamračenog gledališta*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996., str. 36.
[495] Razgovor s Tahirom Mujičićem, vođen 24. 11. 2017.

maske gradila razvoj radnje kroz dijalog. No, kao što je spomenuto, to je tek osnovni tip lutaka u predstavama MManipulija, kojima su društvo na scenici radile lutke različitih tipova, vrsta i tehničkih rješenja, od štapnih do mehaničkih, kojih je Mujičić za tri prva programa kreirao „preko 350 lutaka i dvostruko toliko skica za njih“.[496] Lutke vizualno podsjećaju na animirane Disneyeve likove čija djeci bliska i prepoznatljiva nedužnost u spoju s podcrtanim oblinama stvara duhovit spoj komike i erotike. Ipak brojnost, vizualna privlačnost, lascivnost i provokativnost lutaka, kao i mogućnost upisivanja značenja i sadržaja u njihovu suigru nisu u potpunosti iskorišteni te su vizualni elementi velikim dijelom ostali u sjeni teksta i glumačke igre.

x x x

Iako je Zlatko Bourek u nekim aspektima nastavio razvijati hrvatsko lutkarsko kazalište za odrasle na temeljima koje su u projektima na prijelazu sa 1960-ih u 1970-e godine postavili Brajković, Kós i Slávik, ključna razlika u odnosu na te projekte je vraćanje dramskoj strukturi i tekstu. Ponovo u duhu Jurkowskove ideje o spiralnom razvoju europskoga lutkarskog kazališta, povratak tekstu nije značio i povratak dramskom lutkarskom kazalištu, već izvedbi u kojoj je tekst tek jedan, istina, uglavnom nadređen, sloj komunikacije predstave s publikama. Ostali slojevi, iako nisu vodili predstavu, prodirali su kroz riječi, na mjestima „krali“ od njih primat, duplirali ih, komentirali i na taj način razvijali i bogatili hrvatsko lutkarsko kazalište za odrasle na vizualnom planu.

Bourek je obogatio hrvatsko, ali i europsko lutkarsko kazalište novom tehnikom – „guzovozom“, Juvančić je napravio nekoliko razvojnih koraka u pogledu odnosa glumca i lutke, dok je LEC MManipuli, strukturom bliži varijetetskim predstavama s prijelaza iz 1960-ih u 1970-e, koristio elemente koji dotad u lutkarskom kazalištu za odrasle nisu bili prisutni u dovoljnoj mjeri – doslovni prijevod verbalnog u vizualni jezik i scensku realizaciju metafore. Samim time, ova bi se faza mogla definirati kao dubinski razvoj vizualnih aspekata koji su povremenim prodorima na površinu uspijevali rušiti apsolutnost vladavine riječi. Kako nije riječ o velikim rezovima, kao što je bio slučaj kod Brezovčevih predstava, autori i predstave ovog razdoblja napravili su osjetan utjecaj na domaće lutkarsko kazalište općenito. Bourek je utjecao „guzovozom“, ali još više grotesknim crtama i izgledom lutaka, posebice na istaknutu likovnu oblikovateljicu Gordanu Krebelj, Juvančić je svojim autoritetom otvorio vrata

[496] Cvitan, Grozdana, *MManipuli – manipulatori naših simpatija*, u: *Krležini dani u Osijeku 1995*., Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas, druga knjiga, Osijek-Zagreb, 1997.,str. 255.

brojnim dramskim redateljima u lutkarski medij, a projekt Mujičića i Mrduljaša, direktni je nastavak dobio u ad HOC cabaretu,[497] koji se tri godine nakon gašenja MManipulija pojavio kao umjetnička reakcija na Domovinski rat. Posredan utjecaj uočit će se i u poglavlju koje slijedi, a koje označava zlatno razdoblje lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj. U njemu umjetnici neće odbaciti tekst, ali će usporedo s njim i naglašenije od Boureka, Juvančića i LEC MManipulija, razviti lutkarski izraz zrele lutkarske heterogenosti.

[497] Više u: Grupa autora, Ad hoc cabaret: Hrvatsko ratno glumište 1991./92., AGM, Zagreb, 1995.

6. ZLATNO RAZDOBLJE LUTKARSKOG KAZALIŠTA ZA ODRASLE

6.1. Celestina – „preuranjeni“ temelj

Za razliku od lutaka u LEC-u MManipuli, koje su u drugoj polovici 1980-ih godina nasmijavale publiku više duhovitom nego lascivnom erotikom, samo desetak godina ranije lutke su u Zadru svojom seksualnošću i eksplicitnošću izazvale šok.

Godine 1976. u Kazalištu lutaka Zadar premijerno je izvedena predstava *Celestina – tragicomedia de Calisto y Melibea,*[498] što je bila svjetska lutkarska praizvedba djela poznatog srednjovjekovnog španjolskog pisca Fernanda de Rojasa. Predstavu je režirao gost iz Poljske, Wiesław Hejno, a likovno oblikovanje potpisao jedan od najvažnijih hrvatskih lutkarskih oblikovatelja, Branko Stojaković (1937. – 1992.).[499] Za razliku od kasnijih povjesničara, publika u predstavi tada nije vidjela svjetsku praizvedbu niti važno gostovanje jednog od najboljih europskih lutkarskih redatelja, već „elemente pornografije“, zbog čega je predstava bila „zabranjena za mlađe od 18 godina“.[500] No to nije bio jedini aspekt predstave koji će tadašnji gledatelji i recipijenti krivo shvatiti. Drugu „slabost“ predstave uočio je dio tadašnje kritike već u predlošku. „Celestina, svodnica i intrigantica, ne stvara zaplet, nema pravog sukoba zbog kojeg ginu junaci pa su neki kritičari tvrdili kako predstava *Celestina* nije uopće do kraja dramaturški prilagođena scenskoj prikazbi“,[501] piše Teodora Vigato. Dok se obje zamjerke – izostanak klasičnog dramskog zapleta i pornografija – iz današnje perspektive s punim pravom mogu okarakterizirati anakronima, iz kuta onog vremena djeluju očekivano, budući da se još uvijek u zadarskom, ali i hrvatskom lutkarstvu, na lutku uglavnom gledalo kao na umanjenog glumca.

---

[498] Rojas, Fernando de, *Celestina*, na poljski preveo Kazimierz Zawanowsky, na hrvatski preveo Pero Mioč, redatelj Wiesław Hejno, scena i lutke Branko Stojaković, scenska glazba Antun Dolički, izvođači: Celestina – Marija Moković, Malibea – Dragana Marković, Lutka – Zdenko Burčul, Calixs – Karlo Šoletić, Lukrezia, Eliza – Josipa Gatara, Pleberio, Parmeno – Đuro Roić, Sempronio – Marijan Blaće; praizvedba: 24.9.1976. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 169.

[499] Branko Stojaković (1937. – 1992.) rođen je u Zadru. Od 1960. do smrti bio je stalni član umjetničkoga ansambla Kazališta lutaka u Zadru uz pauzu od 1980. do 1988., kad je djelovao kao samostalni likovni umjetnik. Surađivao je s gotovo svim kazalištima lutaka u bivšoj Jugoslaviji, a gostovao je i u Slovačkoj, Italiji i Poljskoj. Radio je u dramskim kazalištima u Zagrebu, Beogradu, Zadru i Varaždinu te na televiziji i filmu. Često je izlagao na samostalnim i skupnim izložbama. Nagrađen je većim brojem strukovnih i društvenih priznanja. Podaci prema: https://www.klz.hr/kazaliste/povijest, posjet 24. 3. 2020.

[500] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 58.

[501] Ibid.

No neki kritičari su i te 1976. godine uočili besmislenost napada, posebice za pornografiju lutaka. Ivanka Bešević napisala je nakon predstave da „polazeći od činjenice da lutke mogu sve i da se s njima može bilo što učiniti, redatelj ih je doveo u situaciju da orgijaju, gube glave i odjeću. Takvi prizori, budući ih dočaravaju lutke, ne djeluju suviše naturalistički, već su bliski nadrealističkim vizijama, ali i srednjovjekovnim scenskim prikazanjima“.[502] Pomak od ljudskog naturalizma prema lutkarskom nadrealizmu, kao i potrebu za oslobađanjem od dramaturgije dramskog kazališta, publika i kritika tada uglavnom nisu uočile, već su poistovjetile lutke s glumcima. Time su ukazale na činjenicu da se svijest o lutki i lutkarskom kazalištu sporije razvijala u aspektu recepcije, nego izvedbe. To će potvrditi i slučaj zadarskog kazališta lutaka u kojemu će, u trenutku njegovog velikog razvojnog skoka, umjetnici biti brži i suvremeniji od kritike i publika. No ustrajavanjem u traganju za novim izrazima zadarski će lutkari na koncu pridobiti svoju publiku koja će prihvatiti suvremeno lutkarstvo kao umjetnički izraz koji živi u stalnim mijenama.

Wiesław Hejno u Zadar je stigao iz jedne od najrazvijenijih lutkarskih sredina – Poljske, donijevši sa sobom izraz i poimanje lutke kakvo je zadarskom gledateljstvu bilo strano. Tako je u *Celestini* na sceni suočio glumca i lutku te njihove različite svjetove.[503] Dakle, lutka nije bila podčinjena glumačkim pravilima, već je progovorila i scenski se realizirala kroz sebe, svoje posebnosti i medij. U tako oblikovanom Hejnovom izvedbenom svijetu, kako je napisao Abdulah Seferović, „jasno su definirani odnosi između lutke i animatora, animatora i dramskog glumca te dramskog glumca i lutke, na jednoj strani, i animatora i lutke na drugoj“.[504] Mnogostrukost odnosa animatora, lutke i glumca stvorila je među publikama i izvođačima brojna pitanja na koja gledatelji, koji su uglavnom „još uvijek čvrsto vjerovali kako je lutkarstvo smanjena kopija dramskog kazališta“,[505] nisu pokušali pronaći odgovore. No predstava je djelovala poticajno na lutkare te iako je, kako piše Abdulah Seferović, „došla prerano“,[506] postala je, uz antologijsku predstavu za djecu *Postojani kositreni vojnik* (1978.) u

[502] Bešević, Ivanka, *Lutke sve mogu,* u: *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, Zadar, Kazalište lutaka, 2001., str. 26. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Lutkarsko pozorište za odrasle* u časopisu *Politika,* 20. 9. 1976. Stav Beširević potvrdilo je vrijeme. 35 godina nakon premijere Teodora Vigato je napisala da „ako je lutka lišena tjelesnosti i otkidanje glave ne izaziva nikakve naturalističke asocijacije, zašto bi onda neki drugi lutkini postupci mogli imati erotski predznak kad je to uvijek samo lutka i ništa više“. Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 59.

[503] Predstava se analizira pomoću kritičkih zapisa, eseja i povijesnih tekstova, budući da video zapisi i fotografski zapisi ne postoje.

[504] Seferović, Abdulah, *Lutkari svete Margarite: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 1997., str. 13.

[505] Ibid.

[506] Ibid.

režiji Luka Paljetka i likovnom oblikovanju Branka Stojakovića, jedan od ključnih pokretača promjena koje će se odigrati u 1980-im godinama u zadarskom kazalištu.

Hejno je predstavu *Celestina* oblikovao kao suvremeno čitanje lutkarskih početaka,[507] a izvore je pronašao u samom predlošku koji u španjolskoj književnosti označava prijelomno mjesto između srednjeg vijeka i renesanse. Scenu je oblikovao na tragu putujućih lutkara i njihovih kabinet kazališta koja su nastala u srednjem vijeku izvlačenjem oltara i retabla iz uništenih crkvica i kapelica. Prvotno su se ti retabli koristili kao scenografski elementi u kojima su kipovi svetaca pretvarani u neanimabilne lutke. Kasnijim razvojem lutkari su retable pretvorili u pokretne lutkarske scenice, a kipovima su dodali pokrete. Kako piše Tahir Mujičić, Hejno je sugerirao Branku Stojakoviću da pokuša rekonstruirati takav scenski svijet, a on je „tu osnovnu ideju talentirano vizualizirao postigavši silovit, impresivan dojam, pogotovu u scenama kad mrtvi kipovi-svetaca-lutaka metamorfiziraju lutkarskom animacijom u skladu najsvjetovnijih smrtnika, prostitutki, ubojica, nesretnih ljubavnika i svodnika".[508]

Stojaković se u scenografiji nije zadržao samo na rekonstrukciji i vremenskom, odnosno stilskom određenju, već je izgradio dinamičan prostor koji i sam igra i koji se nudi igri. Kako piše Vesna Burić, „duhovito koristeći elemente crkvenog moraliteta, ujedno rješavajući scenu i na način pokretne lutkarske pozornice-kutije, dobio je čak tri plana igre i mogućnost jednostavnih promjena".[509] U tako oblikovanom prostoru i okviru glumci nisu bili tek animatori i(li) suigrači, već su, poput srednjovjekovnih putujućih zabavljača, imali niz zadataka, od izvođenja najavne pjesme preko pripovjedačkih zadataka do animiranja neanimabilnih glava na štapu s rukom glumca koja je izvirala ispod plašta. Upravo ruka je, po mišljenju Vesne Burić, bila ključ animacije: „Osim pomicanja i treskanja lutke na štapu, upravo je ta jedna ruka svakog od likova bila spona s gledateljstvom, jer je ona odavala i emocije i pratila sva događanja u njenoj okolini".[510] Ta pokretna i scenski živa ruka na neki je

[507] Taj element povezuje predstavu *Celestina* s godinu dana ranijom predstavom *Jedan dan u životu Ignaca Goloba.*

[508] Mujičić, Tahir, *Kipovi-svetaca-lutaka* u: *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, Kazalište lutaka, Zadar, 2001., str. 26. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Kad lutka ljubi* u časopisu *Start*, br. 205., 1. – 15. 12. 1976. Mujičićeve riječi potvrdila je Ivanka Bešević koja je napisala kako „scenografija Branka Stojakovića, visokog umjetničkog dometa s nježnim pejsažom kvatročenta smještenim na izrezbarenu pozornicu iz razdoblja mješavine romanskog, gotskog i renesansnog stila, dočarava vrijeme nastanka djela". Bešević, Ivana, *Lutke sve mogu*u: Ibid., str. 26. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Lutkarsko pozorište za odrasle* u časopisu *Politika*, 20. 9. 1976.

[509] Burić, Vesna, *Vrhunski događaj sezone*, u: Ibid., str. 27. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Ljubavna priča lutaka* u *Glasu Slavonije*, 7. 5. 1977., str. 10.

[510] Ibid.

način i omogućila neanimabilnim kipovima u predstavi da ožive i postanu animabilni, odnosno da po Charlesu Magninu prijeđu iz predfaze u prvu fazu lutkarskog kazališta.[511]

Predstava *Celestina*, iako nije imala većeg recepcijskog uspjeha, na Susretu lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske je osvojila nagradu novinara „zbog hrabrosti zadarskih lutkara da se otpute u nepoznato radi pokušaja realiziranja nečeg drukčijeg".[512] Wiesław Hejno, možda nezadovoljan recepcijom zadarske *Celestine* ili nedovoljno iskorištenim potencijalima predloška, istom se djelu vratio pet godina kasnije u Poljskoj, gdje je oblikovao predstavu *La Celesine: tragikomedija Calisto i Melibea.* Sa scenografom Eugeniuszom Get-Stankiewiczem „stvorio je okvir za scenske događaje o vjerskoj alegoriji kao i u Kazalištu lutaka Zadar, međutim, glavnu priču su vodile nepristojne lutke".[513] Samim time pažnju je dodatno usmjerio prema „lutkarskoj pornografiji", čime je potvrdio svemoć lutke, nerazumijevanju usprkos.

I dok se *Celestini* vratio nakon pet godina, Zadru će se Hejno vratiti nakon četrnaest godina kad će postaviti antologijsku predstavu *Muka svete Margarite* (1990.). S njom će započeti jedino razdoblje u hrvatskom lutkarstvu u kojemu je lutkarstvo za odrasle oblikovano repertoarno, a ne redateljski. Dotad, zadarsko će lutkarsko kazalište u 1980-im godinama doživjeti veliki uzlet u kojemu će razvijati i klasično lutkarsko kazalište i suvremeno kazalište animacije.

6.2. Uzlet u 1980-im godinama

Nekoliko je razloga velikog uzleta lutkarskog kazališta u Zadru krajem 1970-ih i u 1980-im godinama, a ključna je činjenica da je Kazalište lutaka niz godina, točnije od 1963. do 1972. godine, bilo jedina profesionalna umjetnička ustanova u Zadru. Zbog toga „ubrzo je postalo mjesto okupljanja dijela intelektualaca, književnika, glazbenika, likovnih umjetnika, dramskih amatera i, uopće, ljudi sklonih umjetnosti".[514] U lutkarsko kazalište stigli su studenti s Filozofskog fakulteta, među kojima i Luko Paljetak (1943.) koji će označiti prijelomno

[511] Više o počecima lutkarstva po Charlesu Magninu u: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 21. Sličan razvoj spomenut je kod Branka Brezovca, koji ga je, za razliku od Hejna, oblikovao kroz nekoliko predstava.

[512] Ibid.

[513] Ibid.

[514] Seferović, Abdulah, *Lutkari svete Margarite: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 1997., str. 9.

razdoblje u tom kazalištu, zadužiti hrvatsko lutkarstvo na izvedbenom i teorijskom planu te koji će prvi „kazati, ali i pokazati, da se lutkarska predstava može odvijati bez puno riječi“.[515]

Mladi lutkari nisu se u kazalištu zadovoljili tek ispunjavanjem formalnih zadataka stvaranja predstava „kvaziodgojnoga i zabavnoga usmjerenja“,[516] kakve su prevladale u prvoj fazi zadarskog lutkarstva (1952. – 1962. godine), već su od početka težili umjetnosti. Istodobno su, riječima Abdulaha Seferovića, „u sintagmi 'kazalište lutaka' težište stalno pomicali na riječ 'kazalište'. Pri tome nisu zaboravili lutku. Naprotiv. Postojano su joj širili pojam dok konačno nije postala sinonimom animacije“.[517]

Ovakav pristup lutkarstvu rezultirao je velikim uzletom u 1980-im godinama, koje Abdulah Seferović u svojoj podijeli naziva zlatnom fazom Kazališta lutaka Zadar, a zatvara je s 1991. godinom i predstavama *Muka svete Margarite* i *Judita*.[518] Za razliku od Seferovića, dvije spomenute predstave u ovom istraživanju označavaju početak ključnog razdoblja za lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj. Samim time 1980-e godine u ovoj će disertaciji biti promotrene kao pripremno razdoblje u kojemu se istražuju mogućnosti lutkarstva i animacije i stvara teren za zlatno razdoblje lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj.

Kao što je istaknuto, predstava koja je uz *Celestinu* najviše utjecala na zadarsko lutkarstvo 1980-ih godina bio je *Postojani kositreni vojnik* (1978.). U njemu je Luko Paljetak oblikovao svoj totalni teatar te oživio sve elemente scenske igre, od lutke preko scene do svjetla. Uz tu predstavu Teodora Vigato ističe predstave *Bajka o caru Saltanu* (1975.) i *Ribar Palunko i njegova žena* (1989.) u režiji Edija Majarona te *Šumu Striborovu* (1996.) u režiji Zlatka Svibena.[519] S obzirom da je interes ovog istraživanja usmjeren prema predstavama za odrasle, od spomenutih predstava fokus će u ovom „pripremnom zlatnom razdoblju“ biti na Ediju Majaronu i njegovom *Ribaru Palunku i njegovoj ženi*, a prije njega na važnoj predstavi za odrasle iz 1982. godine, *Čovjek koji je tražio svoje lice* u režiji Želimira Prijića.

---

[515] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 34.
[516] Seferović, Abdulah, *Lutkari svete Margarite: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 1997., str. 5.
[517] Ibid., str. 3.
[518] Više u: Ibid., str. 6.
[519] Prema: Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 90.

6.2.1. Želimir Prijić u stalnim traganjima

U osvrtu na 3. *Bijenale jugoslavenskog lutkarstva* održano 1983. godine u Bugojnu, Ljubica Ostojić napisala je kako se lutkarstvo u bivšoj državi razdvojilo na dva pola. „Na jednom polu: ambiciozna umjetnost koja se bavi sama sobom, istražuje vlastite moći i mogućnosti, ima svijest o samoj sebi i svojoj funkciji. Na drugom mjestu: nemoć, konfuzija, nesigurnost u vlastite mogućnosti, materijalna oskudica".[520] Četrnaest godina kasnije Abdulah Seferović je u monografiji Kazališta lutaka Zadar napisao da je „te 1983. uočeno u Bugojnu kako se lutkari sve više približavaju dramskome kazalištu uvjereni da tako pred sebe postavljaju složenije i ozbiljnije zadatke".[521] Iz ova dva stava može se zaključiti da je tih godina lutkarsko kazalište u Jugoslaviji ušlo u krizu iz koje je spas potražilo s jedne strane u istraživanjima i širenju medija, s druge u povratku dramskom lutkarskom kazalištu.

Prvi, hrabriji i za samo lutkarstvo puno važniji put izabrao je lutkarski redatelj poznat po eksperimentima i stalnim potragama za novim izrazima i mogućnostima, Želimir Prijić. Upravo njegova predstava *Čovjek koji je tražio svoje lice* (1982.)[522] postavljena u Kazalištu lutaka Zadar te je godine u Bugojnu podigla najviše buke zbog prodora u novo.

Prije zadarske predstave Prijić je uglavnom bio vezan uz riječko kazalište u kojemu je bio umjetnički voditelj i redatelj te napravio ključan odmak od poetike Brajkovićeva doba. U svojim riječkim predstavama za djecu istraživanje je pomaknuo na odnos lutke i ostalih elemenata predstave, od glumca do scenografije. Tako je u predstavi *Lovačke priče* (1977.) paravanu dodijelio „funkciju trodimenzionalne lutke",[523] da bi godinu dana kasnije u *Tri mušketira* (1978.) „proturio diskretno svoje ideje lutke kao znaka (u pojavljivanju kralja i kraljice kao uokvirenih portreta ili pak sićušnih lutaka što izvode ples na kraljevskom balu)",[524] kako piše Darko Gašparović. Za ovaj rad posebno je zanimljiv film *Aska i vuk* iz 1980. godine u kojemu je zajedno s koreografom Antunom Marinićem istoimenu pripovijetku Ive Andrića ispričao pomoću pokreta i maske, čime je filmski realizirao stav Borislava

---

[520] Ostojić, Ljubica, *Neki aspekti jugoslovenskog lutkarstva (Bijenale jugoslovenskog lutkarstva),* u: *Scena*, časopis za pozorišne umetnosti, god. 20, br. 1, Novi Sad, 1984., str. 135.

[521] Seferović, Abdulah, *Lutkari svete Margarite: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 1997., str. 44.

[522] Olujić, Grozdana, *Čovjek koji je tražio svoje lice*, režija i dramatizacija Želimir Prijić, scena i lutke Mojmir Mihatov, scenska glazba Davor Grzunov, koreografija Antun Marinić; premijera 7. 9. 1982. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 99. Predstava se analizira na temelju kritičkih i esejističkih zapisa, budući da vizualni zapisi, niti sam redatelj nisu bili dostupni za vrijeme pisanja rada.

[523] Gašparović, Darko, *Prema modernom kazališnom izrazu*, *Novi list*, 20. 6. 1977., str. 8.

[524] Gašparović, Darko, *Ambiciozan pristup*, *Novi list*, 15. 6. 1978., str. 8.

Mrkšića da „riječ kao umjetničko izražajno sredstvo ima uvijek svoju masku jer je metaforična, jer je znak, jer je simbol“.[525] Maska je, dakle, metafora riječi, što je čini zahvalnim medijem za preoblikovanje verbalnog sloja u vizualni, posebno u filmu i kazalištu. Ujedno, kako je napisao Bernardin Modrić u kritici filma *Aska i vuk*, „ostavlja gledaocu široke mogućnosti za stvaranje vlastitih zaključaka“.[526]

Susret maske i pokreta Prijić je ponovio u predstavi *Čovjek koji je tražio svoje lice* nastaloj prema priči Grozdane Olujić o potrazi za vlastitim identitetom. Predstava je u Bugojnu otvorila brojna pitanja o shvaćanju i razumijevanju lutkarstva te Abdulah Seferović piše da je „većina ostala zatečena, odbacujući tu invenciju kao nešto što nema veze s lutkarstvom“.[527] No predstava je u isto vrijeme bila „ne samo na tragu stvaralačkog nemira zadarskih lutkara, nego i od odsudne važnosti kao scenska etida za predstojeće složene scenske projekte“.[528] Odbacivanje leži u dubinskoj promjeni shvaćanja lutkarstva u kojemu, po Prijiću, lutka ne samo da ne treba više biti u fokusu, već nije niti potrebna, te je zamjenjuje glumcima s maskom „koji pokretima tijela na momente preuzimaju ulogu lutke“.[529] Bez obzira na tadašnje kritičke polemike i neslaganja, predstava je uspjela u širenju granica zadarskog (i hrvatskog) lutkarskog izraza, čemu je svakako pridonijela dopadljivost, ozbiljnost i dosljednost u pristupu. Tako Ljubica Ostojić piše kako je „predstava realizirana precizno, vizualno kultivirano i u prijevodu gotovo cijelog govornog dijela na adekvatan scenski jezik simbola, pokreta, pantomime, maske, zvučnog efekta, muzike“.[530] U ovom opisu za rad je od posebne važnosti prijevod teksta na druge jezike scenske igre, čime je potvrđeno ne samo da vizualni i ostali elementi scenske igre mogu biti ravnopravni s tekstom, već ga mogu u potpunosti zamijeniti i nadomjestiti, a njegovu doslovnost pretočiti u metaforu otvorenu dodatnim upisivanjima i različitim čitanjima.

Prijićeva predstava neće zacrtati glavne razvojne pravce zadarskog niti drugih lutkarskih kazališta. Ipak ostavit će trag u nekoliko autorskih projekata Prijićevog suradnika Antuna Marinića *Vjetar uvijek nešto nosi* (1988.), *Zaplešimo kroz povijest* (1995.) i *Adam, Eva i…* (1995.). Marinić će, kao plesni umjetnik, pokret u njima pretvoriti u ples, za koji Duda Paiva

[525] Mrkšić, Borislav, *Riječ i maska*, Školska knjiga, Zagreb, 1971., str. 7.
[526] Modrić, Bernardin, *Aska i vuk*, *Novi list*, 16. 5. 1980., str. 10.
[527] Seferović, Abdulah, *Kazalište lutaka Zadar,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 78.
[528] Ibid.
[529] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 94.
[530] Ostojić, Ljubica, *Neki aspekti jugoslovenskog lutkarstva (Bijenale jugoslovenskog lutkarstva),* u: *Scena*, časopis za pozorišne umetnosti, god. 20, br. 1, Novi Sad, 1984., str. 137.

smatra da „lutkarstvu donosi poetski svemir u kojemu riječi postaju besmislene“.[531] Također, maska i pokret pojavit će se u većem broju predstava zlatnog razdoblja lutkarstva za odrasle, no ne kao isključivi, već sastavni dijelovi heterogene cjeline. Između ostalih i u Carićevoj zadarskoj *Juditi,* o čemu će Seferović napisati: „tek osam godina poslije *Judita* je pokazala da maska i pokret, kao univerzalno sredstvo svih kazališnih poetika, pripadaju i lutkarstvu“.[532] Bez obzira na Seferovićeve riječi, Prijić je u *Čovjeku koji je tražio svoje lice* spojem maske i pokreta proširio izražajne mogućnosti vizualnih aspekata lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj.

6.2.2. Edi Majaron između zlatnog zadarskog razdoblja i zlatnog razdoblja lutkarskog kazališta za odrasle

Dok je Prijić metaforiku riječi zamijenio metaforikom scene – maskom, Edi Majaron u svojim je predstavama uglavnom naglasak stavljao na odnos glumca i lutke. U nekim predstavama taj je odnos gradio kroz dvostruki totalni teatar. Tako je u Shakespeareovoj *Oluji* (1996.)[533] nastaloj sa studentima splitskog lutkarskog studija, glumac bio u funkciji lutke u pogledu društvenih odnosa (glumci su tumačili Kalibana i robove) i izvedbenih funkcija (korišteni su kao dijelovi scenografije po kojima se lutke kreću). Dodatnu zanimljivost ovog pristupa predstavlja činjenica da je Majaron za lutke, te vladarice ove scenske igre, izabrao marionete kao metafore zavisnosti, čime je udvostručio, ali i preokrenuo metaforu. *Oluja* je jedna od rijetkih Majaronovih hrvatskih predstava u kojima se prvenstveno

Slika 50: Gradsko kazalište lutaka Split, *Oluja*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Split

[531] Mikolčić, Marijana, *Razgovor s Dudom Paivom*, u: *Luka*, god. 14, br. 42 / 43, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 24.

[532] Seferović, A(bdulah), *Lutkarski „zlatni rez“,* u: *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, Zadar, Kazalište lutaka, 2001., str. 44. Tekst je izvorno objavljen u *Slobodnoj Dalmaciji*, 4. 5. 1991., str. 20.

[533] Shakespeare, William, *Oluja*, redatelj Edi Majaron, scenograf, kostimograf i kreator lutaka Agata Freyer, asistent redatelja i scenski pokret Olga Glavina, dramaturg Magdalena Lupi, glazba (po G. F. Handelu) Jakša Lado, igraju: Branimir Rakić, Andrea Majica, Roberto Kevo, Ana Lišnić i Toni Šestan; premijera: 28. 3. 1996. Podaci prema: Gradsko kazalište lutaka Split, sezone 1994./95. – 2001./02., Split 2002. str. 28.

obratio odraslima. U većini ostalih, „boreći se protiv infantilnosti u lutkarstvu, Edi Majaron je izjednačio lutkarstvo za djecu i odrasle pa sve njegove predstave i djeci i odraslima pružaju veliki estetski užitak“,[534] kako piše Teodora Vigato. Bez obzira na užitak, te predstave Edija Majarona teško je definirati predstavama za odrasle, posebice u kontekstu vremena u kojemu su redatelji i kazališta ciljano stvarali projekte i predstave za odrasle.[535] Ipak, režirajući nekoliko antologijskih predstava za djecu i odrasle, vlastiti redateljski rukopis upisao je i u povijest lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj, posebice predstavom *Ribar Palunko i njegova žena*,[536] premijerno izvedenom u Kazalištu lutaka Zadar 1989. godine. Ta predstava ujedno označava vezu između 1980-ih godina koje su bile presudne za zadarsko lutkarsko kazalište i 1990-ih ključnih za (zadarsko) lutkarsko kazalište za odrasle.

Slike 52 i 53: Kazalište lutaka Zadar, *Ribar Palunko i njegova žena*; Foto: https://www.klz.hr/repertoar/predstave/ribar-palunko-i-njegova-zena, posjet 14. 3. 2020.

Predstava je nastala po istoimenoj priči Ivane Brlić-Mažuranić. Majaron i likovni oblikovatelj[537] Branko Stojaković scenu su oblikovali od velikog obruča za koji je zakvačena mreža te koji je okretanjem i pomicanjem mijenjao lokacije priče, od kućice siromašnih naslovnih junaka do morskog svijeta. Ujedno, svojom zaokruženošću sugerirao je zatvorenost životnog kruga. Osim metaforom scene, Stojaković je vizualno progovorio i lutkama,

[534] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 92.

[535] Za razliku od predstava režiranih u Hrvatskoj, u tandemu sa Zlatkom Bourekom u Sloveniji je postavio antologijsku predstavu *Lizistrata* postavljenu 1987. godine u Lutkovnom gledališču Ljubljana, kojom su se obratili isključivo odraslim publikama.

[536] Brlić-Mažuranić, Ivana, *Ribar Palunko i njegova žena*, dramatizacija Milan Čečuk, redatelj Edi Majaron, pomoćnik redatelja Karlo Šoletić, scena i lutke Branko Stojaković, Mojmir Mihatov, scenska glazba Antun Dolički, oblikovanje svjetla Ivo Nižić, izvođači: Palunko – Srećko Šestan, Žena Palunkova – Milena Dundov, Vlatko, njihov sinak, Galeb ptica – Srećko Šestan, Morske djevice – Amalija Pekota, Asja Rebac, Gabrijela Meštrović, Najmlađa djevica – Tamara Krneta, Morski kralj – Zlatko Košta, Zmija orijaška – Amalija Pekota, Ptica orijaška – Zlatko Košta, Zlatna pčela – Asja Rebac, Zora djevojka – Gabrijela Meštrović-Mašturko, Animator – Zlatko Košta; premijera: 30.5.1989., Crkva sv. Dominika. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 177.

[537] Termin „likovni oblikovatelj“ prihvaćen je u lutkarskom kazalištu za osobe koje likovno oblikuju predstavu.

odnosno materijalima od kojih su napravljene. Naslovni junaci su izgrađeni od čvrstog materijala, morske su životinje svedene na kostur, dok more predstavlja mreža. Taj sadržajno i značenjski bogat vizualni sloj odteretio je verbalni sloj, no Majaron ga nije u potpunosti odbacio, već ga je odgurnuo u drugi plan. To je dodatno podcrtao na razini strukture u kojoj je uglavnom odbacio klasični dramski sukob i uzročno-posljedične veze (koje je svega 13 godina ranije u *Celestini* zazivala kritika) te ih je zamijenio slikama. U prvi je plan došla „montaža sadržaja slika u jednu prostorno-vremensku strukturu", dok je književni predložak postao predložak „za pripovijedanje u slikama",[538] piše Teodora Vigato. Na taj se način slike, odnosno vizualni elementi predstave, nisu tek dramaturški osamostalili, već su postali nositelji predstave, dok su ostali elementi „dobili jednaku važnost jer doprinose složenosti ukupne slike".[539] Time je Majaron u predstavi realizirao neke od ideja postdramskog kazališta, dok se zamjenom uzročno-posljedične dramaturgije dramaturgijom slika približio teatru objekta o kojem će biti riječi u sljedećem dijelu. Puninu i čistoću tih dvaju izraza u svom će radu postići Kruna Tarle desetak godina nakon *Ribara Palunka i njegove žene*.

Uz razvoj u poimanju vizualnih elemenata i odnosu prema tekstu, u ovoj predstavi dogodila se promjena i u likovnom rukopisu Branka Stojakovića, posebice u obliku glava i izraženih očiju. Dječju radoznalost i mekoću okruglih očiju, koje su karakterizirale dotadašnje Stojakovićeve predstave, zamijenile su oštre oči zaokružene ravnim obrvama i jasnim bridovima.[540] Na taj način lutke su izgubile toplinu i nevinost, no dogodio se još jedan važan pomak – lutke su gotovo u potpunosti svedene na glave, a glave na oštre oči i crte lica. Time su prestale biti scenske metafore i postale metonimije, odnosno sinegdohe (pars pro toto).[541]

U pomaku lutke s pozicije metafore na poziciju metonimije događa se zanimljiv paradoks o kojemu Jurkowski piše sljedeće: „Lutka shvatana kao autonomni scenski lik bila je metafora, odnosno simbolični supstitut glumca ili čoveka (odnosno metafora)", dok je „lutka kao metonimija stvarni, realni predmet". Rezultat toga je da „simboličnost i realizam u

---

[538] Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 52.

[539] Ibid., str. 53.

[540] Kako piše Teodora Vigato, „njegove lutke iz doba *Kositrenog vojnika* sada su sasvim drukčije. Na licima i dalje dominiraju velike oči, ali oblici glave više nisu geometrijski određeni već su modelirane tako da dobivaju stroge izraze. Oči nisu okrugle već su oštro s jasnim bridovima smještene ispod ravnih obrva". Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 117.

[541] „Retorička figura metonimije ne uspostavlja odnos i ekvivalenciju između dvoga poput metafore time što naglašava neku sličnost (između vožnje brodom i života u izrazu 'životni put'…), nego time što u njoj neki dio vrijedi kao cjelina (pars pro toto, pametna glava) ili što upotrebljava neki vanjski kontekst (Washington demantira)". Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004., str. 212-213.

lutkarstvu stvaraju oprečne situacije – metafora se trudi da stvori svet realizma, a metonimija, koja je čisti realizam, stvara svet slojevitosti i scenske iluzije, metaslojevitosti".[542] Metonimičnu slojevitost i metaslojevitost Stojaković će upisati i u sljedeće svoje predstave, a o nekima od njih bit će riječi u nastavku.

Prije zadarskog nastavka rad će se zadržati na Ediju Majaronu koji je u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka samo mjesec dana nakon zadarske premijere predstave *Muka svete Margarite*, 20. 5. 1990. godine, postavio projekt *De rerum natura*[543] po motivima epa rimskog pjesnika i filozofa Tita Lukrecija Kara. Projekt je rezultat suradnje Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, Gradskog kazališta lutaka Rijeka i riječke klase Akademije dramskih umjetnosti Zagreb, te je odigran tek jednom. Samim time nije ostavio dubljeg traga na lutkarski izraz u riječkom kazalištu, no naznačio je smjer kojim će se tih godina uputiti zadarski lutkari. Riječki studenti, pod mentorstvom Edija Majarona, „zagrijali su se za ekspresiju maske i mogućnosti eksperimentiranja s njom"[544] napisala je Svjetlana Hribar, te su, poput Prijića u *Čovjeku koji je tražio svoje lice,* odbacili tekst i progovorili prvenstveno vizualnim elementima izvedbe. Njima su prilagodili i radnju te su se usmjerili prema filozofskoj temi, odnosno „sivilu svakidašnjice i mediokritetstva i pokušajima pojedinca da se iz tog sivila izdvoji".[545] Samim time stvorili su jednu od tek nekoliko predstava u hrvatskom lutkarstvu, predvođenih Coccolemoccovim *Jednim danom u životu Ignaca Goloba*, koje scenski progovaraju o egzistencijalnim i filozofskim pitanjima malog čovjeka u svijetu velikih ljudi, vlasti i problema.

Maska riječke studente povezuje s Prijićem, ali i sa zadarskim predstavama 1990-ih godina u kojima će biti najčešći oblik izraza, između ostaloga i zato što je odlično odgovarala političkom i društvenom kontekstu vremena. Naime, maska svojom zadanošću briše sve uloge i maske u glumcu, čime mu onemogućuje emocionalnu, društvenu i druge prijetvornosti, odnosno, kako kaže Kruna Tarle, „maska je iskonska. S njom ne možeš lagati, ne možeš plakati. Ona skriva ostale maske".[546]

---

[542] Jurkovski, Henrik, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica, 2007., str. 266

[543] Lukrecije Kar, Tit, *De rerum natura*, prilagodio Edi Majaron, režija kolektiv, scenografija i kostimografija Lada Badurina, nema podataka o glumačkoj podjeli; premijera 20.5.1990., jedna izvedba. Podaci prema: Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010. str. 119.

[544] Hribar, S. [Svjetlana], *Boja kao scensko biće*, Novi list, 18. 5. 1990., str. 9.

[545] Ibid.

[546] Razgovor s Krunom Tarle, Zagreb, 6. 2. 2019.

Uz maske, riječki su studenti u projekt ubacili još jednu zanimljivu novost u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle – boju kao scensko biće. Majaronovim riječima, „istraživalo se na dvije osnove i to boju kao rešetku koja zatvara čovjeka u svoje okvire, te čovjeka unutar boje i njegovo nastojanje upravo da kroz boju pronađe mogućnosti svog vlastitog izražavanja“.[547] Apstrahiranje scenskog lika do potpune dematerijalizacije ukazuje na širinu shvaćanja lutkarstva i animacije Majarona i studenata. Taj element u hrvatskom se lutkarstvu neće koristiti u dovoljnoj mjeri iako skriva brojne potencijale.

6.3. ZLATNO ZADARSKO RAZDOBLJE HRVATSKOG LUTKARSTVA ZA ODRASLE

Predstava *Ribar Palunko i njegova žena* stoji na točki koja razdvaja i spaja zlato doba zadarskog kazališta (riječima Abdulaha Seferovića) i zlatnu fazu lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj. Razdvaja jer je još uvijek riječ o predstavi koja se obraća svim publikama. Također izvire iz optimizma 1980-ih, razdoblja u kojemu je hrvatsko lutkarsko kazalište doživjelo veliki uzlet. Razvoj u prvoj polovici 1990-ih nije stao, ali je s društvenim i političkim nemirima promijenio fokus, što je najuočljivije upravo u Kazalištu lutaka Zadar. Iz sličnih razloga iz kojih razdvaja, *Ribar Palunko i njegova žena* spaja dva razdoblja. Naime, Edi Majaron u njemu se uz dječje, usmjerava odraslim publikama (kojima se zadarsko kazalište nije obraćalo od *Celestine*, izuzev Prijićevog i Marinićevog izvedbenog eksperimenta), čime otvara vrata Kazališta lutaka Zadar predstavama za odrasle. Na izvedbenom planu predstava povezuje dva razdoblja najavom propitivanja scenskih i izvedbenih odnosa koji su uspostavljeni u 1980-ima s naglaskom na odnosu glumca i lutke, ali i svih drugih elemenata totalne lutkarske igre, od scenografije i svjetla do zvuka i ritma riječi. Konačno, uzimanjem za temu jedne od priča Ivane Brlić-Mažuranić usmjerava tematiku na hrvatsku književnost koja je u razdoblju koje će uslijediti otišla dublje u povijest, prema hrvatskoj baštini u kojoj su se zadarski lutkari, kako piše Teodora Vigato, „vratili nekoj početnoj lutkarskoj naivnosti, da bi na trenutak zaboravili grotesknost sajamskih lutaka ili infantilno lutkarstvo namijenjeno isključivo djeci“.[548]

Od 1990. do 1998. godine Kazalište lutaka Zadar postavilo je čak devet predstava za odrasle. Riječ je o predstavama *Muka svete Margarite* (1990.) u adaptaciji i režiji Wiesława

[547] Hribar, S. [Svjetlana], *Boja kao scensko biće*, Novi list, 18. 5. 1990., str. 9.
[548] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište, Kazalište lutaka, 2011., str. 95.

Hejna, potom Hemingwayevom *Starcu i moru* (1990.) u režiji Jelene Sitar, Marulić-Maroevićevoj *Juditi* (1991.) u režiji Marina Carića, Bogovićevom *Stjepanu, posljednjem kralju bosanskom* (1993.) u adaptaciji i režiji Tomislava Durbešića, *Božićnom triptihu* (1994.) Luka Paljetka, *Zvjezdanu* (1995.) Oscara Wildea u režiji Milene Dundov, autorskom projektu Antuna Marinića *Adam, Eva i…* (1995.), Zoranićevim *Planinama* (1997.) u režiji Marina Carića i posljednjoj Hejnovoj režiji u Zadru, *Don Quijoteu* (1998.). U predstavama, kao što se vidi, prevladavaju tekstovi iz hrvatske baštine, od najstarije zabilježene drame, *Muka svete Margarite*, do suvremene praizvedbe drame danas uglavnom zaboravljenog Mirka Bogovića.

Kao što je ranije spomenuto, nakon gašenja Narodnog kazališta 1963. godine lutkarsko je kazalište bilo jedino kazalište u Zadru sa stalnim repertoarom, no u isto vrijeme bilo je bez stalnog kazališnog prostora. Samim time, „postojala je zgrada kazališta, a nije bilo ansambla, s druge strane postojao je lutkarski ansambl, a nisu imali zgradu“.[549] U toj paradoksalnoj situaciji 1990-ih će se godina spojiti ansambl i pozornica, što će rezultirati „'velikim' lutkarskim predstavama“[550] koje će u vrijeme predraća, rata i ranog poraća postati nositeljice repertoara zadarskog lutkarskog kazališta, ali i umjetničkog bunta protiv ratnog ludila. Sve to kulminirat će na samom početku zlatnog razdoblja lutkarskog kazališta za odrasle u Zadru i Hrvatskoj, u predstavama *Muka svete Margarite* i *Judita* koje predstavljaju vrhunce susreta lutkarstva, hrvatske književne baštine i odraslih gledatelja. Samim time, upravo će na tim dvjema predstavama biti fokus ovog dijela rada.

6.3.1. *Muka svete Margarite* – vjera u lutku

Wiesław Hejno je za drugu suradnju sa zadarskim kazalištem i prvu s likovnim oblikovateljem Mojmirom Mihatovim (1952.)[551] izabrao najstariji dramski tekst ovih

[549] Vigato, Teodora, *Scenska izvođenja Judite u zadarskom okruženju*, u: *Zadarski filološki dani 6*, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2017., str. 197.

[550] Ibid.

[551] Mojmir Mihatov rođen je u Zadru gdje je završio osnovnu školu. Već je rano pokazao interes za crtanje pa je pohađao umjetničku srednju školu u Splitu. Od slikanja počeo je zarađivati vrlo rano pa je već u drugom razredu srednje škole 1968. za nacrtane karikature u Pometu dobio prvi honorar. U toj rubrici *Slobodne Dalmacije* još dugo je objavljivao karikature. Prvo stalno zaposlenje je dobio kao aranžer izloga u trgovačkom poduzeću Tekstil, a onda se zaposlio u Zagreb filmu gdje su se snimali animirani filmovi. Kraće vrijeme radio je u atalijeru tvornice tekstila Boris Kidrič u Zadru, a kada je Branko Stojaković 1980. godine otišao iz Kazališta lutaka Zadar u samostalne umjetnike, Mihatov se zaposlio u kazalištu. U Studiju animiranog filma Zagreb snimio je 1980. šestminutni animirani film *Reklamomanija*. Podaci prema: Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 118.

prostora, *Muku svete Margarite* (1500.).[552] S njom je zakoračio duboko u prošlost u kojoj se nije zadržao, već je stvorio predstavu koja spaja, suočava i sukobljava prošlost i sadašnjost te lutke, glumce i maske.[553] Povijesnim je elementima obogatio suvremeni izraz, a svježim čitanjem osuvremenio tekst. Time je potvrdio sličnosti i brojne dodirne točke između suvremene lutkarske scene i srednjovjekovnih komada, koje Teodora Vigato vidi u javnom prostoru kao mjestu izvedbe srednjovjekovnog i suvremenog kazališta, kao i u „naivnosti igre i u grotesknom izrazu". Tim aspektima, nastavlja dalje Vigato, „možemo dodati i 'svetost' suvremenog glumca i biblijske reference što također pronalazimo u srednjovjekovnom scenskom izrazu".[554] Spomenute i druge srednjovjekovne elemente i osobine Hejno u suvremenom čitanju nije koristio doslovno, već u novom ključu, što će pokazati daljnja analiza.

Tekst[555] koji je nastao u vremenu u kojemu je vjera bila ključna identifikacija u cijeloj Europi, a posebice na ovim prostorima (prodor Turaka označavao je i prodor druge vjere), gotovo u potpunosti je usmjeren na borbu između pravovjerja i krivovjerja. U tom duhu jedini je grijeh antagonista drame Olibrija krivovjerstvo. Naime, on je u tekstu prikazan kao uglavnom plemenit čovjek koji ne otima protagonisticu Margaritu, već opetovano moli njenu ljubav i više joj puta nudi da vjeru zamijeni drugim prioritetima.[556] No Margarita ne može protiv svoje vjere, koja se pokazuje i najjačim oružjem. S molitvom na usnama ona postojano izdrži strašna mučenja te iz njih izlazi nesalomljiva duha. Usput pobjeđuje drakuna (zmaja) i Belzebuba da bi na koncu na krilima golubice i s krunom na glavi otišla svojoj istinskoj ljubavi – Isusu.

---

[552] *Muka svete Margarite*, Crkveno prikazanje za lutkarsku scenu adaptirao Wiesław Hejno, redatelj Wiesław Hejno, scena i lutke Mojmir Mihatov, koreografija Wiesław Hejno, scenska glazba Antun Dolički, izvođači: Margarita – Milena Dundov, Đaval – Zlatko Košta, Olibri – Srećko Šestan, Prolog – Asja Rebac, Zlatko Košta, Sluga I – Zdenko Burčul, Sluga II – Ivica Antić, Službenice – Asja Rebac, Amalija Pekota, Anđela Ćurković, Ovce – Asja Rebac, Amalija Pekota, Anđela Ćurković, Vuci – Zlatko Košta, Zdenko Burčul, Ivica Antić, Zmaj – Ivica Antić, Golubica - Amalija Pekota, Golubica na križu – Linda Begonja, Golubica s krunom – Asja Rebac, Đavoli – Zdenko Burćul, Ivica Antić, Kocan – Zdenko burćul, Anđeli – Amalija Pekota, Anđela Ćurković; praizvedba: 18.4.1990. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 177.

[553] U knjizi *Umetnost lutkarske režije* Hejno uime Redatelja piše: „Korišćenje lutki, maski i glumaca u jednoj predstavi može da se objasni samo kada oni nisu međusobno isključivi, nego komplementarni". Hejno, Vjeslav, [Hejno, Wiesław], *Umetnost lutkarske režije*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012., str. 31.

[554] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 95-96.

[555] Analiza se vrši prema tekstu u: Hećimović, Branko, *Antologija hrvatske drame*, *svezak 1: Od srednjeg vijeka do prosvjetiteljstva*, Znanje, Zagreb, 1988.

[556] O ljubavi u današnjem poimanju te riječi ne može se govoriti, već više o koristi, no u kontekstu vremena u kojemu je nastao tekst ljubav je bila rijetki motiv za brak, stoga sve što Olibri nudi u skladu je s vremenom.

Kako na kraju 20. stoljeća vjera nije toliko moćno oružje, Hejno je zaoštrio odnose i već na samom početku predstave podijelio scenu na dio s ovcama i dio s vukovima.[557] Margarita, koju je u predstavi utjelovila stolna lutka, u dijelu je s naivnim i slabim ovcama, dok se Olibri, veća stolna lutka, pojavljuje na strani s vukovima. Ta početna karakterizacija, odmaknuta od vjere prema animalnim karakteristikama, apstrahirala je odnos do univerzalnog sukoba slabijeg i jačeg, dobra i zla, čime nije odvukla predstavu od izvora. Naime, tim uopćavanjem Hejno se nadovezao na srednjovjekovna djela u kojima „anonimni (srednjovjekovni) pisci probleme promatraju kroz krajnje polove svetosti i groteske, mistike i nakaradnosti“.[558]

Slika 54: Kazalište lutaka Zadar, *Muka svete Margarite*, plakat; foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar

U novodefiniranim pozicijama Olibri je toplinu i plemenitost iz predloška zamijenio autokratskim držanjem, dvostruko prikazanim na vizualnom planu. S jedne strane očima usmjerenim prema dolje, ne u smislu skromnosti, već pogleda s visoka, s druge odbacivanjem pokreta (Olibri je smješten na stolu koji djeluje poput otoka) čime ne umrtvljuje sama sebe, već ukazuje na moć i nepotrebnost za kretanjem (on ne prilazi, već njemu dolaze). To je efektno demonstrirao i ustajanjima koja nisu bila u funkciji pomicanja na drugo mjesto, već ukazivanja na vlastitu moć i veličinu (osjetno je viši od Margarite). Taj element Mihatov je u Olibriju likovno pojačao tako da je njegovu stolnu lutku oblikovao na tragu bunraku lutaka,[559] što je bilo posebno uočljivo u trenucima dok je sjedio i gestikulirao ekspresivnim pokretima trupa i ruku, ozbiljnog izraza lica s izražajnim obrvama na ćelavoj glavi.

Ćelava je bila i Margarita, no, dok je Olibrijeva ćelavost upućivala na zrelost, odlučnost i usmjerenost te davala izgledu dodatnu strogoću, Margaritina je ukazivala na krhkost, slabost i

[557] Predstava se analizira na temelju video zapisa predstave u vlasništvu Kazališta lutaka Zadar.
[558] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 95.
[559] Sličnost je i u pogledu animacije: jedan animator je animirao glavu i jednu ruku, a drugi drugu ruku. Potencijalni treći animator u trenucima sjedenja niti u bunraku kazalištu ne bi imao posla (bunraku lutku animiraju tri lutkara. Jedan glavu i ruku, drugi drugu ruku, a treći noge).

boležljivost. Njeni pokreti nisu bili toliko ekspresivni, štoviše, u početku su bili pomirljivi, da bi s razvojem predstave i mučenja kojima ju je Olibri podvrgnuo, u prvi plan došla njena tvrdoća, krutost i drvenost, odnosno artificijelnost. Ne u smislu obeživotvorenja, već upisivanja srednjovjekovnih značenja lutke. Naime, kao što je rečeno, Hejno i Mihatov u predstavi su koristili elemente tradicije i suvremenosti te ih unosili po potrebi. Tako su u pogledu Margaritina tijela i muka iskoristili srednjovjekovno poimanje lutke u kojemu je ona izjednačena s likom. Samim time, bičevanje, iako pravo, a ne scensko, nije ostavilo nikakve tragove na njoj. Štoviše, u sceni nakon čupanja udova Margarita se pojavila cjelovita. Dok Anatolij Kudrjavcev u tim trenucima vidi rasap lika („Margarita je izgubila ljudske pretpostavke; ostaju tek sami znaci, kao apsolutna prevlast likovne ideje nad smislom"),[560] u ovom su radu pročitani kroz srednjovjekovni ključ. U njemu potvrđuju postojanost Margaritinog lika, karaktera i vjere koja se ne smanjuje bez obzira na udarce i čupanje dijelova tijela (tijelo možda jest razdijeljeno, ali lik nije). Umjesto toga pretvara se u mirnoću, spokoj, sigurnost i statičnost koja bi u klasičnom lutkarskom okruženju bila protumačena scenskom pasivnošću i neživošću lutke, no ovdje je ključni pokazatelj njene snage. Naime, lutke u ovoj predstavi nisu zamjena za glumce, što je pogrešno zaključila Sanja Nikčević napisavši da ih je Hejno uvukao samo zato što mogu nešto što ne može živi glumac – patiti,[561] već progovaraju svim lutkarskim aspektima, od izgleda i pokreta do odnosa s glumcima i maskama.

Mirnoću Margarite pojačala je prisutnost glumaca koji su, iako scenski energični i živi, tijekom cijele predstave ostali u funkciji naslovne junakinje i Olibrija. U tom susretu glumci su se u sadržajnom pogledu povukli u drugi plan iz kojega su utjelovili s jedne strane Margaritine mučenike po naređenju Olibrija, s druge narod koji vodi Margarita, odnosno njena vjera. Sadržajna podčinjenost prelila se na izvedbeni plan u kojemu glumci nisu preuzeli poziciju demijurga, već su djelovali kao sluge koje, istina, pokreću lutke, ali vođene drugim lutkama – Olibrijem kao svojim svjetovnim autoritetom i Margaritom kao duhovnim pokretačem. Hejnovim riječima, „prvo i najvažnije u lutkarskom pozorištu je lutka. To

[560] Kudrjavcev, Anatolij, *Više ritual nego predstava*, u: *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, Zadar, Kazalište lutaka, 2001., str. 42. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Mjere pristojnosti* u *Slobodnoj Dalmaciji*, 2. 5. 1992.

[561] Sanja Nikčević u kritici je napisala: „Upravo da bi mogao doslovno prikazati realitet put nelogičnosti Hejno je, inače vrstan znalac lutkarstva, posegnuo za konvencijama lutkarskog teatra. Margareta je, tako, lutka jer samo ona može podnijeti doslovno čupanje udova, Olibri zato da bi se time istakla njegova veličina, a onostrani likovi su označeni maskama". Nikčević, Sanja, *Muke po Margariti*, u: Foretić, Dalibor, *Hrid za slobodu, Dubrovačke ljetne kronike 1971.-1996.*, Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik, 1998. Tekst je izvorno objavljen u *Večernjem listu*.

legitimiše ime ovog kazališta. Lutka je njegov glumac".[562] Samim time, lutka je i protagonist i antagonist. Ujedno, lutka je, kako smatra Danuta Jagła, „neka vrsta medija kroz koji Hejno pokušava da odgonetne tajne ljudske prirode".[563]

6.3.1.1. Suvremeno ruho rituala

Vladavina lutaka upisana je u predstavu već na početku oblikovanom poput procesije u kojoj ih glumci donose, čime prizivaju srednjovjekovne procesije u kojima su tek lutke mogle glumiti kraljeve i vladare.

Procesijski početak Hejno je često koristio u svojim predstavama. Između ostaloga, to je učinio u zadarskoj *Celestini* kao i u njenoj kasnijoj poljskoj verziji, *Tragikomediji o Kalistu i Malibeji*.[564] Procesijsko otvaranje u *Muci svete Margarite*, osim što je usmjerilo pažnju prema Srednjem vijeku, stvorilo je okvir i otvorilo prostor teatralizaciji igre, odnosno građenju svjesno teatraliziranog i artificijelnog scenskog svijeta. Ujedno, i porukom, i atmosferom, i posvećenošću usmjerilo je daljnji tijek radnje prema ritualnosti koja je, kako smatra Richard Schechner, sveprisutna u kazalištu. Njegovim riječima, „ma gdje se osvrtali i ma koliko daleko gledali u prošlost, kazalište se uvijek pokazuje kao prepletenost rituala i zabave. U jednom se trenutku čini da je izvor ritual, u sljedećem je to zabava – kao blizanci akrobati koji se premeću jedan preko drugoga, nikada jedan duže u prevlasti drugoga".[565] Ritualnost je vrlo zastupljena u suvremenom europskom lutkarstvu, što Henryk Jurkowski objašnjava „željom za povratkom u 'izgubljeni raj'",[566] odnosno izvor lutkarstva koji dio povjesničara lutkarstva i lutkara, kao što je spomenuto u uvodu, vidi u ritualu.[567]

---

[562] Hejno, Vjeslav, [Hejno, Wiesław], *Umetnost lutkarske režije*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012., str. 30.

[563] Jagła, D. [Danuta], *Lalki Wiesława Hejny,* u: Ibid., str. 199. Tekst je izvorno objavljen u časopisu *Didaskalia – Gazeta Teatralia*, br. 25 / 26, 1998.

[564] Spomenuta predstava počela je „povorkom glumaca u formi religijske procesije". Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 235. Jurkowski dalje piše da je „fasada religioznosti u 15. veku skrivala telesne žudnje koje su podsećale na svoja prava. U uslovima prokletstva seksa, one su otvarale izvesne šanse za podvodačice, a to je već vodilo ka potpunoj katastrofi ako je, kao u Celestini, cilj nastojanja ljubavnika bila istinska ljubav". Ibid. U *Muci*, ciljevi potencijalnog para su se razlikovali. Dok je Olibri težio istinskoj ljubavi s Margaritom, ona je svoju težnju uputila Bogu, samim time, od zemaljske ljubavi upućene Olibriju.

[565] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 183.

[566] Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX. veku*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarnodni festival pozorišta za decu „Pionir", Subotica, 2006., str. 217.

[567] Jurkowsky, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva, I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 21.

U srednjovjekovnom duhu Wiesław Hejno je u *Muci svete Margarite* lutkama dodijelio uloge bogova i demijurga u odnosu na glumce. Naime, glumci u predstavi nisu bili u funkciji lutaka samo na sadržajnom i konkretnom planu, već i u pogledu dodatne karakterizacije likova. Njihova je prisutnost na sceni smanjivala ionako malenu Margaritu, a podizanjem iznad vlastitih glava dodatno uzvisivala Olibrija, dok su u nekim trenucima postajali pokretne kulise, ali i svojevrsne lutke u rukama Margarite i Olibrija. Dvije godine prije *Muke svete Margarite* Branko Brezovec je, kao što je već spomenuto, u predstavi *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* gotovo kantorovski pretpostavio lutke glumcima, no isključivo na sadržajnoj razini. Hejno je u *Muci* taj odnos udvostručio te ga je oblikovao na sadržajnom i izvedbenom planu. Kako kaže sam redatelj, „lutkar ima određenu prednost nad lutkom i ne može se porediti sa njom ni po čemu. On je jednostavno neko, a lutka je nešto. Na sceni, međutim, postoji konfuzija između ovih entiteta. Glumac se opredmećuje; lutka-figura poprima ljudske karakteristike".[568] Iako je u ovoj njegovoj izjavi riječ vjerojatno o odnosu animatora i njegove lutke, odnos glumaca i lutaka u *Muci svete Margarite* mu je srodan. Naime, lutka je tijekom cijele predstave vladala igrom i sadržajem i time je glumce i animatore pretvorila u vlastite objekte.

Između svijeta lutaka koje su oblikovale ključnu liniju igre i svijeta glumaca koji su bili tek u njihovoj funkciji, u *Muci svete Margarite* našle su se maske koje su utjelovile Belzebuba i zmaja, predstavnike mračnih sila. Za razliku od Prijićevog *Čovjeka koji je tražio svoje lice*, u kojem su se maske pojavile u homogenom okruženju u kojemu su gradile priču isključivo u odnosu na pokret, Hejno je u ovoj predstavi, ali i u svojim ostalim predstavama, maske smjestio u heterogeni izvedbeni svijet u kojemu ih je suočio s glumcima i lutkama, odnosno s različitim stupnjevima artificijelnosti.

Kazališna maska je za Hejna „zamrznut zbir neverbalnih informacija o liku", njegov „svojevrstan arhetip" te „pojednostavljena informacija i zamena opisa karaktera"[569] koja liku daje neuobičajenu izražajnost i koja se, kao što je ranije istaknuto, kreće između glume i lutkarstva. Upravo je zato Hejno u *Muci svete Margarite* iskoristio masku kao ključnu zapreku između lutke Margarite i njene ljudske težnje. Naime, maska će se u predstavi pokazati puno opasnijim protivnikom od glumaca i njihovih udaraca, čime će pokazati da za artificijelne lutke u svijetu artificijelnog života puno veća opasnost stiže iz tog prostora nego

[568] Hejno, Vjeslav, [Hejno, Wiesław], *Umetnost lutkarske režije,* Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012., str. 32.
[569] Ibid., str. 171.

iz stvarnosti. Artificijelnost samog čina time će gradirati prema umjetnoj scenskoj stvarnosti u totalu, u kojoj tijelo lutke ne predstavlja tijelo lika, već lik sam, dok je glumac-pokretač mišlju pokretan od strane vlastite lutke. U tom svijetu maska nije u funkciji glumca na kojeg je navučena, već je on u potpunosti u njenoj funkciji te joj se podređuje pokretom i scenskim bivanjem.

Artificijelni scenski svijet Hejno je uvukao u pripovjedni okvir, u prostor riječi iz kojega izvire i koji ga okružuje, ali koji ga ne guta, ne podčinjava niti pretvara u puku ilustraciju. Štoviše, „verbalna razina samo je polazište, a ne cilj izričajnosti“,[570] piše Teodora Vigato. U tom kontekstu riječi su ostale okvir, one su otvorile prostor igri kroz izgovorene didaskalije, da bi se potom prepustile njenom vođenju.

Niti ritam osmeraca, kojim je oblikovan tekst, nije ostao podčinjen sadržaju, već se na mjestima osamostalio, kao na početku predstave kad je pokretao vukove i preplitao se s njihovim glasanjem. U tom osamostaljenju sudjelovali su i naratori i korovi koji su vodili igru i diktirali tempo. Ritmičnost se pretočila i na izgovaranje didaskalija, u početku duže, da bi ih s gradacijom igre glumci kratili i žurno izgovarali. Sve je to na verbalnom planu pomaklo naglasak sa sadržaja na zvučnost i ritmičnost, dok je u građenju sadržajnog sloja važnu ulogu odigrala jednostavnost i čistoća znakova, poput jasne podjele na vukove i ovce.

Na kraju predstave, nakon što je Margarita vjerom i ustrajnošću simbolično pobijedila Olibrija, njena pobjeda neće biti slavljena buntom i pobunom, već tihom vjerom u bolje sutra, u sretan kraj bez obzira na nesretan put, u isplativost trpljenja, vjerovanja u Boga, obitelj i narod. Predstava je, kao što je rečeno, premijerno postavljena 1990. godine, u vrijeme kad je u zaduženoj Jugoslaviji raslo nezadovoljstvo koje će kulminirati raspadom. Samo godinu dana kasnije predstava će, zajedno s *Juditom*, dobiti epitet proročanske najave dolaska zla, ali i ponuditi rješenje u trpljenju i ustrajnom zadržavanju vjere u najviše vrijednosti. Nešto drukčije rješenje ponudit će Marin Carić koji neće tražiti u zadarskoj *Juditi* izlaz iz opasnosti u vjeri, već u konkretnoj akciji.

6.3.2. Carićeve *Judite i Planine* – heterogena igra prostorom i vremenom

Iako je u vrijeme kad je nastala djelovala proročanski, *Judita* nije bila tek rezultat trenutne, politički uvjetovane, inspiracije, već je bila dugogodišnja želja zadarskih lutkara.

[570] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 172.

Pero Mioč, ravnatelj kazališta od 1969. do 1974. godine te ključna osoba u povezivanju zadarskih i poljskih lutkara, još je 1973. u razgovoru s Jakšom Fiamengom izjavio: „Ovdje mi se čini zgodno prvi put objelodaniti zamisao o lutkarskoj realizaciji tekstova iz naše starije književnosti. Tako je književnik Luko Paljetak uzeo na sebe obavezu da za lutkarski medij adaptira Zoranićeve *Planine* i Držićevu *Tirenu*, a ja sam preuzeo Marulićevu *Juditu* i Lucićevu *Robinju*. Interesantna ideja, zar ne? Na taj ćemo način oživjeti tekstove koje je (primjerice *Planine*) nemoguće dati na 'živoj' sceni“.[571]

Od Miočeve ideje do djelomične realizacije proći će 18 godina (*Judita*), odnosno 24 godine (*Planine*), no povijest će pokazati da su došle u pravi trenutak, ali i u prave ruke. „Desetljećima sam tražio način na koji bih scenski oživio zadarsko zlato i srebro. Kada se pojavio Marin Carić s *Juditom*, za sat vremena smo riješili moj dio posla“,[572] izjavio je Branko Stojaković, koji potpisuje likovni dio predstave. Režiju potpisuje Carić kojemu ovo nije prva lutkarska režija, no svakako je jedna od onih za koje je bio najpripremljeniji. Naime, prije zadarske lutkarske *Judite*, Carić se s Marulićevim djelom susreo u Splitu, gdje je 1979. godine postavio glumačku *Juditu*, s kojom je otvorio Splitsko ljeto.

Radnju splitske *Judite* Carić je smjestio i „razvio u samome srcu grada, u dva središnja trga i po okolnim ulicama Splita, koji je u toj predstavi oživio biblijsku Betuliju“.[573] Taj složeni izvedbeni projekt oblikovao je kao tijelovsku procesiju u kojoj se svaka lokacija „može čitati kao jedna njena postaja. Osmišljen je na događanju

Slika 55: Splitsko ljeto, *Judita*; foto: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu

[571] Fiamengo, Jakša, *Planine i Judita*, u: *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva,* Kazalište lutaka, Zadar, 2001., str. 21. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Demistifikacija scene* u *Slobodnoj Dalmaciji*, 20. 3. 1973.

[572] U: Seferović, Abdulah, *Lutkari svete Margarite: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 1997., str. 37.

[573] Prema: Maroević, Tonko, *Držićev imenjak, Lucićev sugrađanin, Šnajderov vršnjak,* u: *Marin Carić, monografija,* Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011., str. 18.

jedinstva Grada i pjesnika, društva i umjetnika“,[574] piše Lada Martinac Kralj i dodaje kako je namjera takvog građenja „da bi isti taj Grad i Pjesnik koji o njemu pjeva, vrijeme kad je napisan ep i vrijeme predstave bili izjednačeni, sljubljeni u Jedinstvo“.[575]

Hans-Thies Lehmann ovakav prodor kazališta u prostor naziva *Theatre on location* u kojemu „nastaje pozornica u pozornici, stvara se odnos između njih dviju koji može kazivati na više ili manje razgovijetna proturječja, zrcaljenja, korespondencije“. Riječ je o jednoj od varijanti *site specific kazališta* u kojemu „sam *site* dospijeva u novo svjetlo. […] On postaje suigrač, a da nije vezan uz neku određenu signifikantnost. On se ne prerušava, nego se čini vidljivim. No u takvoj su situaciji i gledaoci sudionici“.[576] Na tragu Lehmanna, Split je u splitskoj *Juditi* postao suigrač koji je bio u fokusu i ideje i igre. Nekoliko godina kasnije Carić je to potvrdio riječima: „Marulićevu *Juditu* u Splitu čitali smo kao *Molitvu suprotivu Turkom*, Betulija je postala Split, a Asirci Turci. Gledatelji kojima je bilo do aktualnih primisli mogli su čitati u to doba o opsadi Bejruta, ali nama je puno bliži bio Marulićev Split i turska opasnost“.[577] Situacija će se iz korijena promijeniti svega dvanaest godina kasnije.

6.3.2.1. Zadarska *Judita* – od prostora prema vremenu, od glumca prema lutki

> „Turci“ su nam se sasvim približili i postali konkretna „bratska“ opasnost s istoka, a u metaforu Betulije upisali su se Vukovar, Vinkovci, Osijek, Dubrovnik, Zadar… Grad se u Hrvatskoj potvrdio kao lice, kao tragični protagonist, braneći se protiv gole sile svojom uljudbom, svojim tradicijama, umjetnošću, jezikom, sviješću i žrtvom samih građana.[578]

Tako je pisao Marin Carić o svojoj drugoj *Juditi* (1991.),[579] nastaloj u Kazalištu lutaka Zadar neposredno uoči Domovinskog rata. I u njoj je Carić, kao i u splitskoj predstavi, u prvi plan stavio Grad, odnosno prostor. „Voda je u Gradu u koji ulazimo zatrovana… A Marin

[574] Martinac Kralj, Lada, *Arhipelag,* u: *Marin Carić, monografija*, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011., str. 109.

[575] Prema ibid.

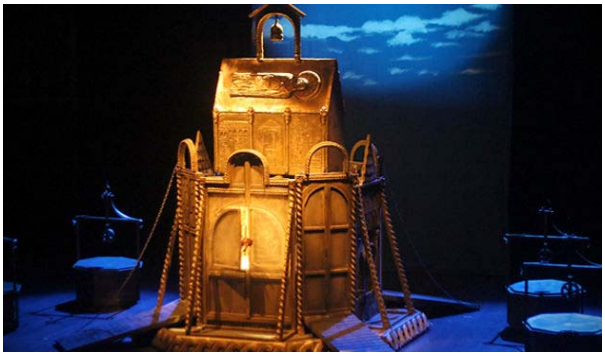
[576] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 224 - 225.

[577] Carić, Marin, *Tri prizora u prilog ambijentalnog* kazališta, u: *Marin Carić*, *monografija*, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011., str. 238.

[578] Ibid.

[579] Marulić, Marko – Maroević, Tonko, *Judita*, redatelj Marin Carić, scena i lutke Branko Stojaković, scenska glazba Joško Koludrović, izvođači: Judita – Gabrijela Meštrović-Mašturko, Oloferno – Zlatko Košta, Žene – Milena Dundov, Amalija Pekota, Tamara Krneta, Anđela Ćurković, Vitezovi – Zdenko Burćul, Srećko Šestan, Robert Košta, prolog Djaval – Asja Rebac, Bona – Milena Dundov, Oholija – Amalija Pekota, Saržba – Tamara Krneta, Linost – Amalija Pekota, Žalost – Tamara Krneta; praizvedba: 22.4.1991. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 178.

upravo ide raditi predstavu o udovici koja spašava okruženi, izolirani Grad, Grad čiji su stanovnici ostali bez jela i bez pića“,[580] opisala je Dubravka Crnojević-Carić početak rada na zadarskoj *Juditi.* Iako njene riječi odlično opisuju prostor koji je dočekao Carića i ekipu pri dolasku u Zadar, još točnije opisuju vrijeme, odnosno političke prilike u kojima su se zatekli. Samim time, zadarska će *Judita* igrom povijesti puno naglašenije progovoriti o vremenu koje je sustiže te koje će se i u predstavu i prostor upisati višeslojno te će ih korijenski izmijeniti.



Slike 56 i 57: Kazalište lutaka Zadar, *Judita*; foto: Saša Čuka (slika 56) i arhiva Kazališta lutaka Zadar (57)

Dok je splitska *Judita* bila procesija koja se rasprostrla po dijelu starog Splita, zadarska se *Judita* stisnula u sebe, mansije na otvorenom zamijenila je klasičnom kazališnom scenom, a glumce lutkama. Poput Juvančića, Carić, prvenstveno glumački redatelj, u „novom“ se mediju predstavio kao redatelj otvoren novim izrazima i mogućnostima. U scenskom istraživanju nastavio je na mjestu na kojemu je sa zadarskim lutkarima stao Hejno u *Muci svete Margarite*, o čemu Abdulah Seferović kaže: „Iskustvo stečeno u radu na *Margariti* bilo je dragocjeno, jer je *Judita* bila znatno teža i odgovornija zadaća“.[581]

6.3.2.1.1. Lutkarski elementi zadarske *Judite*

U *Juditi* je Carić, poput Hejna, spojio različite tipove lutaka, maske i glumce, no u promijenjenim odnosima. Predstavu je otvorila epizoda koja se odvijala na pokretnoj lutkarskoj sceni oblikovanoj poput utvrde koja bi, riječima Teodore Vigato, mogla biti „kapetanova kula na čijem se vrhu u funkciji krova nalazi raka svetog Šimuna“.[582] Pridruže li

[580] Crnojević-Carić, Dubravka, *U potrazi za izgubljenim zavičajem*, u: *Marin Carić, monografija*, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011., str. 199.

[581] Seferović, Abdulah, *Kazalište lutaka Zadar,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 80.

[582] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 114.

joj se i „drugi prepoznatljivi motivi iz zadarske arhitekture na kojoj dominiraju bunari“[583] te rasplesane i raspjevane benediktinke koje su „zaštitni znak Zadra“,[584] a oblikovane su kao male sicilijanke „nastale od relikvijara iz riznice Zlata i srebra grada Zadra“,[585] jasna je Stojakovićeva intencija za prostornim određenjem igre. Svi ti očiti elementi grada u kojemu se postavlja predstava u funkciji su ne samo lokalizacije i stapanja igre na sceni s prilikama u stvarnosti, već i u funkciji oživljavanja slavne prošlosti i buđenja svijesti o opasnosti grada kroz ugrožavanje njegovih simbola.

Slike 58 i 59: Kazalište lutaka Zadar, *Judita*; foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar

Opasnost su Stojaković i Carić dodatno podcrtali tako da su smjestili, odnosno ugurali, benediktinke u grad-scenicu, čime su sugerirali uvlačenje grada u sebe sama pred opasnošću koja prodire izvana. No pokazat će se da opasnost stiže i iznutra. Naime, uz benediktinke, u uvodnoj sceni pojavio se i vrag koji je letio oko njih (zbog potrebe za horizontalnom pozicijom u letu oblikovan je u tehnici stolne lutke na duljem nosivom štapiću). Pojava vraga u razigranoj priči i plesu benediktinki jasno je ukazala na opasnost koja se budi, ali i sugerirala da se krivce ne treba tražiti samo izvan zidina, već i u vlastitim redovima, među sugrađanima i susjedima.

U prijelomnom trenutku predstave male su sicilijanke zamijenile glumice s polumaskama, koje su ponijele dotadašnje likove u rukama poput rekvizita. Time je Carić igru u isto vrijeme teatralizirao i približio stvarnosti te je epizoda lutaka u lutkarskoj scenici postala kazalište u kazalištu, odnosno fikcija koju zamjenjuje zastrašujuća stvarnost. Lutke nisu mogle ostati likovi, one su bile tek znakovi vremena u kojem su vladali mir i sklad, a ples i pjesma nosili grad. Također, taj prijelaz s malih lutaka na znatno više glumice s maskama djelovao je poput

583 Ibid.
584 Ibid.
585 Ibid.

fokusiranja na radnju i urona u zaplet, filmskog zumiranja u kojemu pravi likovi nose vlastitu prošlost, sada tako nestvarnu, tek u rukama i sjećanju.

Sljedeći korak fokusiranja radnje došao je s pojavom Oloferna i njegovih vojnika oblikovanih kao naglavne lutke koje su, za razliku od gigantskih naglavnih lutaka u *Jednom danu u životu Ignaca Goloba*, bile stiliziranije i manje u odnosu na tijelo, što je same likove činilo izduženijima. Uz neprijateljske vojnike, u istoj je tehnici oblikovana Judita s „glavom svete Stošije koja se nalazi na stalnoj izložbi Zlata i srebra grada Zadra".[586] Simbol svete Stošije dodatno je pojačao veličinu Juditinog čina, a razdvajanje od ostalih građan(k)i i izjednačavanje (u pogledu vrste lutaka) s napadačima podcrtali su u naslovnoj junakinji borbenost i odlučnost, ali i opasnost kojoj se izlaže. Naime, osim što su demonstrirale doslovnu fizičku dominaciju na sceni, posebice u odnosu na male sicilijanke, naglavne lutke ukazale su i na svoju ključnu osobinu – nestalnost glave na ramenu, što je karakteristično za vojnike općenito, ali i za Juditu u njenom (samo)ubilačkom pohodu. Stojaković je to dodatno naglasio oblikovanjem glava poput (neživih) bisti na (živim) tijelima, čime je ukazao na nesklad u cjelovitosti likova, što je pojačalo nestabilnost cjeline. Ujedno, Carić i Stojaković tu su osobinu iskoristili u sceni smaknuća Oloferna koje se odvija ispod prozirnog vela. U tom prostoru tek naizgled skrivenom od pogleda gledatelja, Judita Olofernu skida glavu, odnosno „nadglavu". Prva vizualna asocijacija koja se u umjetnosti javlja uz *Juditu* jest odsječena Olofernova glava. To je, kako piše Dalibor Foretić, u splitskoj *Juditi* izostalo: „Tamo je scena ubojstva Oloferna riješena elegantno, bez prolivene ijedne kapi krvi, ali se ipak čini da malo granginjolskih efekata u njoj ne bi bilo naodmet".[587] Iako se ni u zadarskoj *Juditi* Carić nije uputio prema „granginjolskom" izrazu, glava je pala i ispunila svoju funkciju te je na kraju predstave postala simbol pobijeđene opasnosti u rukama građana i izgubljene ljubavi u Juditinim rukama.

Osim lutaka, Stojaković je oživio i scenografiju. Utvrda i bunari svojom su prepoznatljivošću metonimijski ukazivali na Zadar, čime su stvarali stalnu vezu između predstave i stvarnosti, događaja na sceni i (pokazat će se skorih) događaja izvan scene. S druge strane, isti ti bunari, zaposjednuti od vojnika (na svakom je bunaru bio po jedan vojnik) metaforički su ukazali na opasnost od oduzimanja vode kao osnovne životne potrebe, opasnost koja je u trenucima igranja *Judite* bila doslovna. Bunari su se na sceni pojavili tek u trenutku kad se pokazala dramaturška potreba za njima. Tim ukazivanjem na „samosvijest"

[586] Ibid.
[587] Foretić, Dalibor, *Predstava utkana u grad*, *Vjesnik*, 16. 8. 1979., god. 40, br. 11486, str. 5.

bunara (istina, nisu se pojavili sami, već su ih vojnici dovukli) Stojaković je u predstavu upisao totalnost lutkarske predstave koju je desetak godina ranije s Lukom Paljetkom gradio u zajedničkim predstavama za djecu, prvenstveno u spomenutom *Postojanom kositrenom vojniku* (1978.).

Slike 60 i 61: Kazalište lutaka Zadar, *Judita*; foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar

Na tragu bunara bio je i veo u sceni ubijanja Oloferna. Prevučen preko Judite i Oloferna, kretao se u ritmu plesa, ali i nemira te je dinamičnim gibanjem ukazivao na podijeljenost u Juditi, odnosno na lom između ljubavnih osjećaja i potrebe za spašavanjem grada. U trenutku kad je zarila nož u Oloferna, veo je pao, a na njegovo je mjesto došla praznina. Promotri li se ta praznina u odnosu na kraj *Muke svete Margarite,* koji je ispunjen Margaritinim sljedbenicima u vjeri, u toj razlici može se iščitati gradacija stvarne opasnosti izvan kazališnog svijeta, a s njom i promjena „obrambenog“ pristupa na sceni. Iako su i Margarita i Judita uspjele u svom naumu te su pobijedile same sebe i okolinu, Margarita je s jedne strane presudila dobrom dijelu grada (nakon njene smrti bit će smaknuta većina sudionika kao potencijalnih svjedoka), no pronašla je sebe, dok je Judita, spasila grad, ali izgubila dio sebe. Taj pomak od sebe (Margarita) prema okolini (Judita) ukazuje na prodor, odnosno bliženje opasnosti koja je iz egzistencijalnog problema (uzrokovanog ekonomskom krizom u Jugoslaviji) prešla u kolektivnu opasnost (bliženjem ratnih događanja).

Značenjski bogat vizualni sloj predstave u velikoj je mjeri prekrio riječi koje su se, u ritmičnoj arhaičnosti, na nekim mjestima stapale s ritmom glazbe (odnosno sa zvonom) i animacije, a na drugima poprimale više auditivnu nego sadržajnu funkciju. Primjerice u trenutku u kojemu su se pojavili Oloferno i vojnici, njihov isprepleten govor koji se pretakao u milozvučnu buku prerezao je i zamijenio strog, odlučan i mračan ritam bubnjeva koji je

promijenio ritam i atmosferu igre.[588] Samim time, Carić i Stojaković uspjeli su u predstavi koja izvire iz riječi, odnosno iz prvog i jednog od najvažnijih epova hrvatske književnosti, oblikovati totalni lutkarski teatar u kojemu su riječi tek jedan od elemenata izvedbe. I upravo takav slojevit scenski jezik, koji je arhaičnost stihova i izraza prekrio živošću i svevremenošću scenskih slika i informacija, predstavi je dao ključni sloj svježine i suvremenosti.

6.3.2.2. Planine – između splitske i zadarske *Judite*

U sljedećem susretu sa zadarskim lutkarima, kazališnoj praizvedbi Zoranićeva romana *Planine* (1997.),[589] Carić je povezao dvije *Judite*, procesiju i lutke. Zadrani su dugi niz godina tražili ključ za scensko čitanje Zoranićeva romana te su ga zajedno sa Carićem pronašli u lutkarskoj procesiji Zadrom. Riječima Helene Peričić, „kao što pjesnik Zoran hodočasti kroz razne predjele Planina – rasute bašćine – i 'iščući lik za betegljubveni' susreće pastire i vilenice ili grozne prispodobe u danteovskim prizorima, tako i gledateljstvo obilazi različite postaje na svom putu, od crkve sv. Frane, preko Foruma, do crkve sv. Dominika, Kapetanove palače i konačno Perivoja kraljice Jelene, gdje šetnja i završava“.[590]

U ovoj ambijentalnoj predstavi Carić je lutkarskom izrazu pristupio s drugim partnerom – pokojnog Stojakovića zamijenio je Mojmir Mihatov, koji iza sebe ima rad na antologijskoj predstavi *Muka svete Margarite* te čije je ishodište scenografija i lutaka bitno različito od Stojakovićeva. Kako piše Teodora Vigato, dok je Stojakovićevo vrijeme „apstraktno eksatovsko vrijeme čistih rasporeda linija i ploha začinjeno snažnim kolorizmom, Mihatovo ishodište je Biafra u kojoj se poziva na ružno, izlaganje nečistoće svijeta“.[591] Ta estetika ružnog zadržat će se u svim Mihatovljevim predstavama gradeći jedan od najprepoznatljivijih rukopisa u hrvatskom lutkarstvu.

---

[588] To je uočio i Anatolij Kudrjavcev koji je napisao da je utišavanje provedeno i doslovno. „Dinamika predmeta prevrtljivih dimenzija i oblika izazvala je neku novu, tajanstvenu dramatičnost, jaču od riječi“. Kudrjavcev, Anatolij, *U tami legende*, *Slobodna Dalmacija*, 24. 4. 1991., god. 49, str. 15.

[589] Zoranić, Petar, *Planine*, dramaturgija i režija Marin Carić, scenske lutke i kostimi Mojmir Mihatov, koreografija Nives Šimatović Predovan, scenska glazba Ivo Nižić, izvođači: Zoran – Zlatko Košta, Milost – Asja Rebac, Dinara, Stana – Sanja Zalović, Vila Hrvatica – Gabrijela Meštrović-Mašturko, Vila Latinka – Vjera Vidov, Vila Grkinja – Anđela Ćurković, Krka – Tamara Šoletić, Sladimil – Juraj Aras, Sidimoj – Zdenko Burčul, Slavogor – Dragan Veselić; praizvedba: 20. 6. 1997. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 181.

Analiza predstave radi se na temelju kritika i fotografija, budući da video zapisa nema.

[590] Peričić, Helena, *Hrvatska književnost u repertoaru zadarskoga Kazališta lutaka u devedesetim godinama XX. stoljeća,* u: *Tekst, izvedba, odjek*, Erasmus naklada, Zagreb, 2008., str. 42.

[591] Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 118.

Carić i Mihatov *Planine* su oblikovali kao oživljenu izložbu likova iz podzemnog svijeta i vila u kojoj su kombinirali dramski i lutkarski pristup, glumce, različite tipove lutaka, maske, automate i oživljenu scenografiju. Vrhunac predstave kritičari su vidjeli u likovnosm sloju predstave. Dalibor Foretić napisao je da mobilnost „asemblaža čudesne izražajnosti i dramatičnosti […] i statični elementi imaju začudnu dinamičnost, preobražavaju scenski okoliš u alegorijske predjele mašte“.[592]

Slike 62 i 63: Kazalište lutaka Zadar, *Planine*; foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar

Dok je u splitskoj procesiji, *Juditi,* Carić ciljano izabrao Grad kao „protagonista“, u *Planinama* nije imao drugog izbora. Naime, sam predložak nije mu ponudio dramatičnosti,[593] te se okrenuo onomu kroz što Zoranićev roman prvenstveno progovara – ambijentu. U isto vrijeme, u *Planinama* je naglašenije nego u splitskoj *Juditi* došlo do stapanja izvedbe i gledatelja koji su ovdje postali sudionici u izvedbenom činu, pri čemu je aktivirana „razina zajedništva glumaca i gledalaca. Svi su istodobno gosti mjesta […] oni doživljavaju isto nesvakodnevno iskustvo golemog prostora“.[594] No nisu svi bili jednako zadovoljni time. Kudrjavcev je svoje nezadovoljstvo aktivnim sudjelovanjem u izvedbi upisao već u naslov kritike – *Ulična gužva*[595] te je dodao: „Ostaje nametljiv dojam da je zadarska publika, najblaže rečeno, ostala zbunjena tim čudnim scenskim događanjem na ulicama svojega grada i u svojim znamenitim objektima, ali teško da je itko u svemu tome doživio Petra Zoranića kao zanimljiva glasnogovornika“.[596]

---

[592] Foretić, Dalibor, *Punktacija romana*, *Novi list*, 26. 6. 1997., god. 51, br. 15791, str. 12.

[593] „Zoranićevim *Planinama* ipak nedostaje dramatičnosti jedne, recimo, Marulićeve *Judite* i njihova je rječitost isključivo ona duhovnih znakova. Ti se znaci mogu izraziti likovnošću, glazbom ili deklamacijom, ali čovjek im je, u svojoj osobnoj neposrednosti, naprosto nepotreban“. Kudrjavcev, Anatolij, *Ulična gužva!, Slobodna Dalmacija*, 23. 6. 1997., god. 55, br. 16696, str. 11.

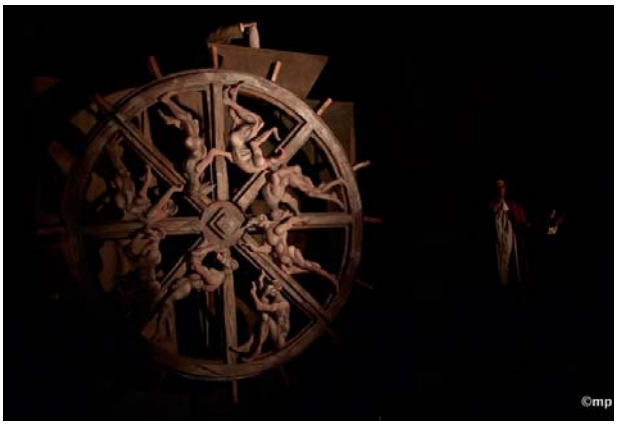
[594] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 225.

[595] Kudrjavcev, Anatolij, *Ulična gužva!, Slobodna Dalmacija*, 23. 6. 1997., god. 55, br. 16696, str. 11.

[596] Ibid.

Iako je iz građe kojoj nedostaje dramatičnosti Marin Carić pokušao izvući dramatičnu srž, to su, riječima Dalibora Foretića, bile „čiste Samim time ambijent je postao izvor i cilj izvedbe. No Carić se nije u potpunosti odrekao dramatičnosti, već ju je sa sadržajnog sloja prebacio na strukturni te je cjelinu gradio „kontrapunktiranjem scena“,[597] Foretićevim riječima.

Početni put kroz pakao, uz koji iz zemlje vire torza patnika, vodio je gledatelje „do mnogoglavog zmaja. […] Po povratku na forum, ta groza biva kontrapunktirana umilnim prizorom pastirskog sijela, s davno već zaboravljenim diplenjem gajdi“. Uslijedio je dio predstave u crkvi sv. Dominika koji je Carić zamislio „kao neku vrstu 'peepshowa'“ u kojemu su gledatelji kroz otvore promatrali prizor paklenih muka u režiji strašnih čudovišta. Nasuprot ovome, slijedi realističan dio u dvorištu Kapetanove palače. Kontrapunktiranje se nastavilo u sceni u kojoj se Zoranić susreće s Dinarom, „prastarom staricom koju u svome humanističkom nadahnuću povezuje s prelijepom Dejanirom iz antičkih iskona“. Iz alegorije Zoranić i publika su prešli u realističnost urbanog pejsaža, nakon čega je uslijedilo veliko zastrašujuće finale. „Umjesto vodenice koja daje brašno, oni će vidjeti mlinski kotač od ljudskih tijela, u čiji žrvanj neki metafizički mlinar neprestano ubacuje nove ljudske udove“.[598]



Slike 64 i 65: Kazalište lutaka Zadar, *Planine*; foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar

Kontrapunktiranje je Carić, dakle, proveo dvostruko – na stvarnosnoj i dramatskoj razini. Izmjenom realnih i paklenskih elemenata stvorio je vezu između izvedbene stvarnosti i fikcije, a njihovim suočavanjem i sukobljavanjem izmjenu i kontrapunkciju između dramatičnosti i *umilnosti*.

[597] Prema: Ibid.
[598] Ibid.

Strukturnu kontrapunktaciju dodatno je podcrtala glazba koju je oblikovao Ivo Nižić, a izveli pjevački zbor Filozofskog fakulteta i Zadarski madrigalisti čije je pjevanje s jedne strane „vraćalo iskonima, postajući konstitutivni element scenskoga događanja“, a s druge su „vješto funkcionirali i kao izvođači modernog glasovlja i zvukovlja“.[599]

Samim time, 19 godina nakon negodovanja zbog izostanka klasične dramske situacije u *Celestini*, zadarska je publika dobila predstavu u kojoj je dramska napetost dodatno apstrahirana, odnosno prebačena na razinu strukture. Iako predstava nije ponovila uspjeh *Judite*, bolje je primljena od *Celestine*, što ukazuje na razvoj publike koja je dotad uglavnom prihvatila zadarsku razvojnu poetiku i rasla s njom.

x x x

Sagledaju li se splitska i zadarska *Judita* te zadarske *Planine*, dobiva se tematska, ali i izvedbena cjelina koja raste i zaokružuje se unutar sebe. U prvoj *Juditi* Carić je napravio početni korak u toj cjelini kojim je stvorio predstavu što mobilnošću spaja srednjovjekovne mansije i suvremeno ambijentalno kazalište,[600] da bi zadarska *Judita* došla kao svojevrsna opreka splitskoj, odnosno polemika redatelja sa samim sobom. Mobilnost je zamijenila zatvorenost u vlastite zidine, glumce su zamijenile lutke, a s njima i naglašenija eksplicitnost. Razlog autopolemici ne leži u nezadovoljstvu prvom *Juditom*, već u osjećanju vremena i trenutka, kao i u promjeni medija i utjecaju likovnog suradnika. S Brankom Stojakovićem Carić je dobio jasnu viziju *Judite*, ali i uvid u bogatstvo i mogućnosti lutkarstva kao izvedbene umjetnosti. U završnom koraku, *Planinama*, spojio je procesiju iz splitske i lutke iz zadarske *Judite*. U svim predstavama poseban naglasak stavio je na vizualni sloj koji je progovarao doslovno, simbolično, metonimijski i metaforički, čime je stvorio gusto vizualno pismo što spaja arhaičan izraz sa suvremenošću u funkciji svevremenosti.

Poetika Carićevih zadarskih predstava upisala se u poetiku zadarskih predstava za odrasle 1990-ih godina, ali i kasnije, posebice u pogledu istraživanja mogućnosti heterogenog lutkarskog izraza. S druge strane, u lutkarsko kazalište za djecu stigla je neposredno, preko Carićevih režija usmjerenih dječjim publikama, poput antologijske *Djevojčice sa žigicama* (1995.) postavljene u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku. U toj predstavi, kronološki smještenoj između zadarskih prededstava *Judita* i *Planine*, ponovo je koristio naglavne lutke, no izgledom i scenskom funkcijom sličnije lutkama u *Jednom danu u životu*

[599] Ibid.
[600] Više u: Foretić, Dalibor, *Predstava utkana u grad*, *Vjesnik*, 16. 8. 1979., god. 40, br. 11486, str. 5.

Ignaca Goloba. Njima je podcrtao veličinu likova u odnosu na naslovnu junakinju, koju je tumačila glumica. Kako bi je dodatno umanjio, povećao je i scenografiju, a konkretnu razliku u veličini iskoristio je u metaforičkom značenju. U jednoj sceni Carić je iskoristio crno kazalište koje su u Osijek krajem 1960-ih godina doveli Kós, Slavík i Ozábal. Time je pokazao kako je kazališno okruženje u kojem se našao bogatio vlastitim redateljskim izrazom, no u isto je vrijeme prihvaćao posebnosti prostora i njegove poetike, čime je gradio i sebe i kazalište te stvarao veze između različitih kazališnih središta i njihovih poetika.

6.3.3. Od *Stjepana* do *Zvjezdana*

U vrijeme dok je Carić radio u Osijeku, zadarski lutkari nastavili su istraživati mogućnosti lutkarskog izraza upućenog odraslim gledateljima, a pažnju su uglavnom, ali ne i isključivo, usmjerili prema maski. Godine 1993. Tomislav Durbešić je u ratnom Zadru postavio predstavu *Stjepan, posljednji kralj bosanski*[601] po tekstu Mirka Bogovića, koja je igrana samo dvaput „jer su huligani iz obijesti za vrijeme jedne uzbune uništili lutke".[602] Dramski redatelj Durbešić predstavi je pristupio iz glumačkog i dramskog kuta što je primijetio i Anatolij Kudrjavcev koji je napisao kako je predstava „bila najmanje lutkarska" te da se „uglavnom sastoji od toga da glumci pod maskama izgovaraju Bogovićeve stihove, što je zorni efekt, ali i tehnička smetnja".[603]

Kudrjavcev je, kao što se vidjelo iz nekih njegovih ranije citiranih riječi, bio kritičan prema suvremenom lutkarstvu koje je pomicalo lutku izvan fokusa, samim time niti maska, kao izraz na granici između glume i lutkarstva nije bila na tragu njegovih očekivanja od lutkarske predstave. Budući da ovo nije bio prvi susret Zadrana s maskom, može se zaključiti da su joj se uspješno podredili, no činjenica da je riječ o dramskoj predstavi u kojoj je Durbešić, što zbog samog teksta, što zbog vlastitog redateljskog izraza, izvedbu podredio tekstu, ide u prilog Kudrjavcevljevoj kritičnosti. Naime, vrlo vjerojatno je riječ, prigušena maskom, u najvećoj mjeri ugušila scensku igru.

[601] Bogović, Mirko, *Stjepan, posljednji kralj bosanski*, adaptirao Tomislav Durbešić, redatelj Tomislav Durbešić, scena i lutke Mojmir Mihatov, izvođači: Stjepan – Zlatko Košta, Gavran – Milena Dundov, Crni Clown – Anđela Čurković-Petković, Toma Krstić Ostojić – Zdenko Burčul, Marija – Gabrijela Meštrović-Mašturko, Mati Stjepanova – Asja Rebac; praizvedba: 4. 4. 1993. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 178. Predstava je analizirana na temelju tekstualnih zapisa i kritika, budući da fotografije i video zapisi nisu sačuvani.

[602] Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 23.

[603] Kudrjavcev, Anatolij, *Minoran ishod*, *Slobodna Dalmacija*, 30. 4., 1. i 2. 5., 1993., god. 51, str. 20.

Likovni sloj predstave potpisao je Mojmir Mihatov čiji se groteskni likovni po Kudrjavcevu nisu uspjeli nametnuti cjelini[604] što također ukazuje na činjenicu da je tekst bio u prvom planu, dok su ostali elementi predstave bili tek pratitelji. Koliko je verbalni sloj bio jak pokazuje i činjenica da ga ni Mihatovljeva prepoznatljiva i upečatljiva likovnost nije mogla nadjačati i usmjeriti pažnju redatelja, a kasnije i gledatelja, na vizualne aspekte predstave.

Godinu dana nakon *Stjepana*, Luko Paljetak postavio je u Zadru svoju prvu predstavu i za odrasle, *Božićni triptih,*[605] u kojoj se odmaknuo od tada prevladavajuće poetike u Zadru. U predstavi je Paljetak posegnuo za sljedećim djelima iz starije hrvatske književnosti: *Prikazanje navišćenja prečiste Divice Marije* Sabe Mladinića, *Prikazanje od rojenja Gospodinova* Šimuna Vitasovića, *Od poroda Jezusova* Mavra Vetranovića, *Dundo Maroje* Marina Držića, *Porodjenje Gospodinovo* Antuna Gleđevića te bogojavljenjska igra *Tractus stella*, rasporedivši ih u tri tematske cjeline – *Navještenje, Rođenje* i *Tri kralja*. Taj kolaž tekstova oblikovao je u spoju crkvenog prikazanja i suvremenog crtića[606] te je, u skladu s vlastitom idejom o totalnom lutkarskom kazalištu, a sceni suočio, združio i oživio lutke, maske, pomične kipove i pomične paravane „poput pluteja s pletenim ornamentikama“,[607] sve pokretane od strane skrivenih animatora. Već ovaj kratak opis ukazuje na činjenicu da je riječ o predstavi koja odudara od drugih predstava toga razdoblja. U prvom planu, na sceni se ponovo pojavljuju paravani iza kojih su skriveni animatori. No iako bi se na temelju toga moglo zaključiti da je Paljetak u ovoj predstavi napravio par koraka unatrag u razvoju lutkarskog izraza, riječ je o potvrdi Jurkowskove ideje o spiralnom razvoju lutkarskog kazališta u Europi. Naime, iako je Paljetak na scenu vratio paravane, koje je Berislav

[604] Kudrjavcev je dodao: „ispada da između likovne i scenske vrijednosti te predstave ne vlada sporazum i sklad, nego se nešto svađaju“. Ibid.

[605] Mladinić, Sabo, Vitasović, Šimun, Vetranović, Mavro, Držić, Marin, Gleđević, Antun, *Božićni triptih*, adaptacija i režija Luko Paljetak, scena i lutke Mojmir Mihatov, scenska glazba Antun Dolički, izvođači: Glas i Prvi anđeo Tamara Šoletić-Krneta, Drugi anđeo – Sanja Zalović, Treći anđeo – Vjera Vidov, Četvrti anđeo – Anđela Ćurković, Zbor anđela – Ansambl, Adam – Dragan Veselić, Eva– Anđela Ćurković, Zmija– Asja Rebac, Lucifer– Zdenko Burčul, Otac nebeski– Zlatko Košta, Arhanđel Gabrijel– Milena Dundov, DjevicaMarija– Gabrijela Meštrović-Maštruko, Josip – Zlatko Košta, Gašpar– Asja Rebac, Baltazar– Anđela Ćurković, Melkior – Dragan Veselić, Herod – Zlatko Košta, Pismoznanac – Milena Dundov, Mali Isus – Gabrijela Meštrović-Maštruko, Prvi gostioničar– Zdenko Burčul, Drugi gostioničar – Asja Rebac, Treći gostioničar – Sanja Zalović, Prvi pastir – Dragan Veselić, Drugi pastir – Zdenko Burčul, Treći pastir – Tamara Šoletić-Krneta, Četvrti pastir – Anđela Ćurković, Peti pastir, Prorok – Milena Dundov, Pastirica – Vjera Vidov, Djevica Marija, Josip, Gostioničar, Pastir, Baltazar, Arhanđel Gabrijel – Milena Dundov, Zmija – Asja Rebac, Četiri anđela – Tamara Šoletić-Krneta, Sanja Zalović, Vjera Vidov, Anđela Ćurković; praizvedba: 11. 4. 1994. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 178.

[606] Tatjana Stupin u kritici piše: „Nastala je sretna sinteza starog i novog, starih tekstova i prizora iz suvremenih crtanih filmova. Upečatljivi svjetlosni efekti u jednom su trenutku više podsjećali na light show u discoclubu nego na nebesku grmljavinu s navještenjem“. Prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 50.

[607] Ibid., str. 51.

Brajković još 1966. godine odbacio, oni više nisu mrtve pregrade, već u Paljetkovom stilu oživljene i dramaturški osamostaljene lutke.

6.3.3.1. Umrtvljeni *Zvjezdan*

Nakon *Božićnog triptiha* Zadrani su se vratili maskama u predstavi *Zvjezdan* (1995.)[608] u kojoj adaptaciju i režiju kratke fantastične priče Oscara Wildea potpisuje zadarska lutkarica Milena Dundov. Predstavu, koju je likovno oblikovao Mojmir Mihatov, svjetlo oblikovao Ivo Nižić, a glazbu njegov imenjak i prezimenjak Ivo Nižić, Dalibor Foretić je proglasio najboljom lutkarskom predstavom 1995. godine.[609] U ovom će radu stav prema predstavi biti nešto suzdržaniji te će biti podcrtani neki njeni bitni nedostaci, ali i vizualno zanimljivi elementi.

Slike 66 i 67: Kazalište lutaka Zadar, *Zvjezdan*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar

Za razliku od *Muke svete Margarite* i *Judite*, kojima su početne impulse i gradbeni sloj dali tekstovi, u *Zvjezdanu* su tekst iz prvog plana izgurali prepoznatljiv Mihatovljev likovni

[608] Wilde, Oscar, *Zvjezdan*, redateljica Milena Dundov, scena i lutke Mojmir Mihatov, scenska glazba Ivo Nižić, izvođači: Zvjezdan – Gabrijela Meštrović-Maštruko, Prosjakinja kraljica – Asja Rebac, Šumar, Gubavac-kralj – Zlatko Košta, Šumareva žena, Vjeverica, Stražar II – Sanja Zalović, Šumar II, Stražar I, Dječak – Dragan Veselić, Čarobnjak– Zdenko Burčul, Ptica, Dječak – Anđela Ćurković, Zec, Krtica, Dječak – Tamara Šoletić-Krneta, Djevojčica, Prosjak – Vjera Vidov; premijera: 7. 4. 1995. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 179.

[609] „Zvjezdani 'Zvjezdan' najveće je lutkarsko ostvarenje u hrvatskom glumištu u minuloj sezoni“. Foretić, Dalibor, *Isijavajuća energija*, u: *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, Zadar, Kazalište lutaka, 2001. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Zvjezdani „Zvjezdan“* u *Novom listu* 5. 9. 1995.

sloj i struktura koja odgovara lutkarskoj i vizualnoj dramaturgiji. Dalibor Foretić o tomu piše sljedeće: „Milena Dundov verbalno je zadržala samo naznake fabule, a scensku je priču dojmljivo i sigurno, emocionalno i interpretativno uzbudljivo ispričala dinamičnom scenskom slikom“.[610] Sa slikom u prvom planu Dundov je stvorila odličan temelj za građenje vizualne dramaturgije, no s razvojem predstave došlo je do neočekivanog i neželjenog obrata. Naime, dok je razvojem igre u *Muci svete Margarite* i *Juditi* vizualni sloj jačao i time potisnuo verbalni sloj u drugi plan, a dijelom ga sveo na okvir i zvučnu kulisu, u *Zvjezdanu* je s razvojem radnje jačao dramski sloj, budući da se metaforičan sloj slika tijekom igre brzo potrošio, a na njegovo je mjesto došla doslovnost. Rezultat toga bilo je „ukopavanje“ vizualnih slojeva koji su postali statični i nepromjenjivi znakovi te su razvoj sadržaja i ritma predstave morali prepustiti auditivnom sloju. On je to činio na dva načina – glazbom i pjesmom renesansnog prizvuka (Ivo Nižić) usmjeravao je i vodio igru i njen ritam, a ekonomiziranim tekstom objašnjavao događaje. Na taj je način predstava kočila vizualni sloj kao vlastiti izvor te ga je svela na doslovne poruke gledatelju, što nije odgovaralo niti fantastičnom sadržaju priče – naslovni junak koji se smatra zvjezdanim potomkom potiče u sebi zlo, a nakon što upozna svoju priprostu majku, pokaje se i posvećuje život dobrim djelima – niti poetičnoj i mističnoj atmosferi predstave. Dok je Dalibor Foretić pohvalio „dovitljiva i jednostavna rješenja, poput preobrazbe *Zvjezdana*“,[611] jednostavnost je postala ključni problem predstave koja nije iskoristila potencijalnu slojevitost sadržaja predloška te se pretočila u vizualnu očitost i jednodimenzionalnost. Također, igra je naglašenije na vizualnom nego na verbalnom planu upala u zamku klasične lutkarske strukture triju spoznajnih točaka u kojoj su se vizualni elementi prečesto ponavljali.

Statičnost, doslovnost i opetovanost vizualnih elemenata predstave nisu u potpunosti zatomili likovni sloj predstave. Mojmir Mihatov je oblikovao upečatljive začudne likove kojima su glavne karakteristike davale maske izdubljenih umornih crta lica i bora, sa crnim dupljama na mjestima očiju koje su licima i likovima davale sablastan pogled i izgled, te neprirodno dugačke ruke s velikim šakama koje su pojačavale dojam statičnosti i ukočenosti, ali i grotesknosti i neprirodnosti. Te životno umrtvljene lutke nosile su u sebi snažno upisanu tugu i sjetu, apatičnost i bezizlaznost, o čemu Abdulah Seferović piše: „Nije se u tim lutkama, zapravo, glumcima 'produženim' na izraz lutke, moglo nazrijeti jesu li to ljudi ili tek žalosni

[610] Ibid.
[611] Ibid. Preobrazba se svela na nedovoljno lutkarsko rješenje okretanja lika.

moralni batrljci svijeta“.[612] Iako vizualno efektni i rječiti, ti „moralni batrljci“ ni su dovoljno oživljeni u pokretu te nisu uspjeli razvijati komunikaciju s gledateljima pokrenutu početnom rječitošću. Istina, u igri se osjećala sigurnost u prepuštanju maski, no ne u dovoljnoj mjeri i pokretu koji bi odgovarao sadržajnom i atmosferskom sloju predstave.

Slike 68 i 69: Kazalište lutaka Zadar, *Zvjezdan*; foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar

Dinamičnija i scenski rječitija od samih lutaka bila je scenografija. Dundov i Mihatov oblikovali su je, gradili i pregrađivali zastorima i plahtama koje svojim promjenama nisu stvarale konkretne, već emocionalne, mentalne i društvene prostore, granice između raznih svjetova i različitih stupnjeva svijesti. U susretu i sudaru s mrakom pozadine ti zastori od jute upisivali su u likove, događaje i igru siromaštvo, ogoljelost, apstrahiranost i poetičnost događaja, ali i dinamiku radnje i njenih slojeva.

U upisivanju apstraktnih značenja i prostora u pokretnu scenografiju veliku ulogu odigralo je svjetlo Ive Nižića koje „nije više popratni dekor, već postaje punopravni sudionik u kreiranju scenske izražajnosti likova i zbivanja“.[613] Dakle svjetlo i scenografija uspjeli su u onome u čemu lutke nisu – dramaturškom osamostaljenju kroz oblikovanje apstraktnih i opipljivih prostora, u likovima i oko njih. Time su stvorili most do Krune Tarle o kojoj će biti riječ u sljedećem poglavlju, a koja će godinu dana nakon *Zvjezdana* sa svojim Fasadama početi istraživati rječitost i slojevitost kazališta materijala.

[612] Seferović, Abdulah, *Lutkari svete Margarite: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 1997., str. 39.

[613] Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 53.

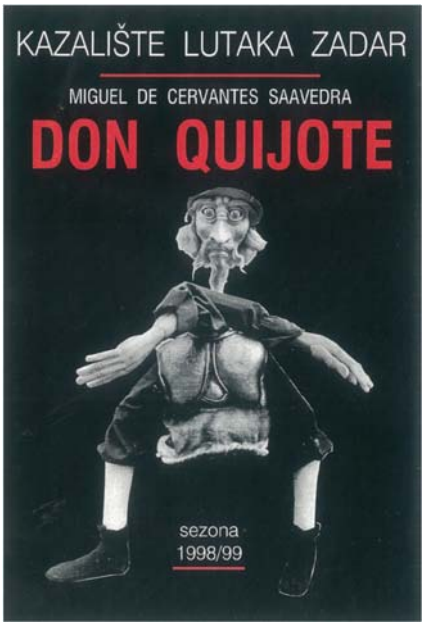
6.3.3.2. Raspad lutke na kraju zlatnog razdoblja lutkarstva za odrasle

Wiesław Hejno je 1976. godine predstavom *Celestina* otvorio Kazalište lutaka Zadar odraslim publikama te potaknuo njegov razvoj. Drugom zadarskom predstavom *Muka svete Margarite* upisat će se u antologiju hrvatskoga lutkarskog kazališta te označiti početak zlatnog razdoblja hrvatskog lutkarstva za odrasle, da bi treća i posljednja suradnja Hejna i zadarskih lutkara, predstava *Don Quijote* (1998.)[614] zatvorila to poglavlje.

Iako će Zadrani i nakon *Don Quijotea* povremeno postavljati predstave za odrasle, od posebno zanimljive, no tek triput izvedene *Kitice* (2001.) u režiji Miroslava Melene, preko *Ljubavi u gradu noći po Cortu* (2004.) u režiji Morane Foretić i Krležinog *Michelangela Buonarottija* (2010.) u režiji Dražena Ferenčine do *Nečistog i djevojke* (2014.) u autorstvu i režiji Renea Medvešeka, te predstave neće biti plod sustavnog građenja repertoara, već promišljanja pojedinih gostujućih redatelja, samim time neće nastaviti graditi poetsku cjelinu kakva se pojavila u ovom razdoblju. Ipak, sve će predstave, osim Medvešekove o kojoj će biti riječi u sljedećem poglavlju, prepoznatljivim rukopisom povezati Mojmir Mihatov koji potpisuje njihovo likovno oblikovanje. Pridruže li se te predstave *Muci svete Margarite*, *Planinama* i *Zvjezdanu*, u kojima je imao jednu od ključnih uloga, Mojmir Mihatov se i na kvantitativnom i na kvalitativnom planu nameće kao jedan od najvažnijih i najutjecajnijih likovnih oblikovatelja u lutkarskom kazalištu za odrasle u Hrvatskoj.

Važnu ulogu Mihatov je imao i u Hejnovom *Don Quijoteu* koji, iako nije ostavio dubok trag u povijesti hrvatskog lutkarskog kazališta poput *Muke svete Margarite*, ukazao je na važan razvoj odnosa prema lutki u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle koji će otkriti usporedba tih dviju predstava i njihovog odnosa prema lutki.

[614] De Cervantes Saavedra, Miguel: *Don Quijote*, prijevod Pero Mioč, redatelj Wiesław Hejno, pomoćnica redatelja Milena Dundov, scena i lutke Mojmir Mihatov, koreografija Zaga Živković, scenska glazba Zbigniew Pietrowski, Antun Dolički, izvođači: Don Quiote, Glumac VI – Zlatko Košta, Sancho, Glumac V – Dragan Veselić, Dulcinea – Gabrijela Meštrović-Maštruko, Rocinante, Melisandra, Vrag – Tamara Šoletić-Krneta, Rocinante, Don Gaifero, Smrt, Kupido – Anđela Ćurković, Magarac, Roland, Luda – Vjera Vidov, Ogledalo, Pietro, Glumac III, Krčmar – Juraj Aras, Župnik, Car, Glumac I – Zdenko Burčul, Vidar, Glava, Karlo Veliki, Glumac II – Sanja Zalović, Krčmarica, Magarac, Glumac IV – Asja Rebac; premijera: 4. 12. 1998. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 181.



Slika 70: Kazalište lutaka Zadar, *Don Quijote*, plakat; foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar

Kao što je ranije spomenuto, u jednoj sceni u *Muci svete Margarite* glumci su u ulogama mučitelja doslovno čupali dijelove Margaritina tijela te su je sveli na trup i glavu, da bi se naslovna junakinja već u sljedećoj sceni pojavila sa svim udovima. To negiranje tjelesne usitnjenosti, odnosno vraćanje u prvobitno stanje, ukazalo je na cjelovitost lika te snagu lutke kao njegovog predstavnika. Samim time, lutka je u *Muci svete Margarite* ostala od početka do kraja vladarica igre. U početnoj sceni *Don Quijotea* na krevetu leže dijelovi lutaka, što podsjeća na Margaritinu razdvojenost, no, za razliku od nje, u sljedećoj sceni neće doći do spajanja dijelova, već će naglasak ostati na razdijeljenosti koja će se pretočiti na predstavu u cjelini. Kako piše Jakša Fiamengo, kod *Don Quijotea* „raskomadane lutke su kao fragmentirana priča sa žestokim i bolnim prizvukom“.[615] Umjesto njih, Hejno „u središte scenske igre postavlja lutkare koji od komada lutaka stvaraju Don Quijotea“.[616]

Prijelaz lutke iz cjelovitosti i pozicije vladavine u fragmente i rubnu poziciju ukazuje na razvojni trend u zadarskom lutkarskom kazalištu za odrasle 1990-ih godina – fokus se s lutke prebacio na njenog partnera, kasnije apsolutnog vladara – glumca. Prevlast je nenamjerno pokazana u *Stjepanu, posljednjem kralju bosanskom*, gdje su dijalozi i tekst gušili vizualni sloj te masku-lutku sveli na govorni aparat, a namjerno u *Planinama* u kojima su glumci bili vodiči kroz igru, dok su lutke i maske progovarale iz drugog plana.

Da nije samo riječ o trendovima u zadarskom lutkarstvu za odrasle pokazala je i predstava *Bistri vitez Don Quijote od Manche, drugi dio,*[617] koju je Zlatko Sviben režirao u osječkom

[615] U: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 25

[616] U: Ibid.

[617] Cervantes Saavedra, Miguel de, *Bistri vitez don Quijote od Manche, drugi dio*, za lutkarsku scenu dramatizirala Magdalena Lupi, dopunio, prilagodio i prilagođene scene iz komada Mihaila Bulgakova i dramatizacije Jana Dormana dodao Zlatko Sviben, redatelj Zlatko Sviben, pomoćnici redatelja Lidija Kundert i Zvjezdana Bučanin, scena i lutke Željko Zorica, kostimografija Marina Štemberger, scenska glazba Davor Rocco, koreografija Zaga Živković, oblikovanje svjetla Ivo Nižić, lektor Sanda Ham, izvođači: Don Quijote, bude opet… Alonso Quijana Dobri – Krešimir Mikić, Sancho Panza, perjanik don Quijoteov, a bude i namjesnik otoka – Areta Čurković, Gazdarica, ključarica – Zvjezdana Bučanin, Sinovica, Anonija – Inga Šarić / Snježana Ivković, Rocinante, konj, Magarac, sivac, lutkar, međtar Pedro – Lidija Kundert / Ante Zubović, Pomoćnik, lutkarski djetić – Inga Šarić, Don Giaferos, Car Karlo Veliki, Melisandra, Maur, Kralj Marsilio / Oružnici, lutke

kazalištu iste sezone s Hejnovim *Don Qijoteom*. U toj predstavi glumci su u potpunosti zavladali igrom, dok su lutke činile tek rekvizite i kontekst, odnosno likove u Quijoteovim avanturama. Potvrdu glumačkog trenda dala je i struka koja je te sezone na Susretu lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske osječkom *Don Quijoteu* dodijelila najviše nagrada.

x x x

Nakon što su se lutkarskim predstavama za odrasle okrenuli iz nužde (nepostojanje scene za odrasle) i potrebe za umjetničkim ukazivanjem na političke nepravde (rat), zadarski su lutkari u posljednjem desetljeću 20. stoljeća stvorili nekoliko antologijskih predstava za odrasle, čime su se upisali u povijest lutkarskog kazališta za odrasle kao jedino kazalište koje je u jednom svom razdoblju tom izrazu pristupilo sustavno i osmišljeno. Dok je tematski put uglavnom oblikovan političkim prilikama te prevladavaju tekstovi iz hrvatske književne baštine koji, osuvremenjeni, direktno ili indirektno govore o agresiji na Hrvatsku i Zadar, poetski put u velikoj je mjeri zacrtao gost iz Poljske, koji je spojio poljski i vlastiti lutkarski izraz s rukopisom zadarskih likovnih oblikovatelja Branka Stojakovića i Mojmira Mihatova te s društvenim i političkim prilikama i stvorio izraz koji je jednako poljski i hejnovski koliko zadarski. Riječ je o razvijenom heterogenom lutkarskom izrazu omotanom u ruho suvremenog rituala u kojemu se redatelj, likovni oblikovatelj i izvođači podjednako igraju i istražuju mogućnosti komunikacije različitih tipova lutaka, maski i glumaca, koliko i samog kazališta. Uz Hejna, zadarski lutkarski rukopis tih je godina najsnažnije oblikovao „gost“ iz glumačkog kazališta Marin Carić, koji nije nametnuo glumca lutki, već je pustio lutke i likovne oblikovatelje da ga vode u igru metafora, metonimija i scenskih simbola. U tako koncipiranim predstavama tekst, iako se nalazio u njihovim temeljima, postajao je tek okvir koji je prepustio primat vizualnim aspektima.

U fokusu većine predstava bile su maske koje već svojim fizičkim osobinama (ako nije riječ o polumaskama kakve se pojavljuju u *Juditi* i Bourekovom *Svetom Jurju*) limitiraju riječ, ali i ukazuju na potrebu za stalnim dramaturškim građenjem i samograđenjem vizualnog sloja.

---

kazališta lutaka – Lidija Kundert, Ante Zubović, Snježana Ivković, Svirala , kazališta lutaka – Zvjezdana Bučanin, Đorđe Dukić, Ivica Lučić, Vojvotkinja od provoda – Aleksandra Colnarić, Vojvotkinja od literature – Tihomir Grljušić, Glas, stražarev – Đorđe Dukić, Pratilje vojvotkinjine – Zvjezdana Bučan, Đorđe Dukić, Snježana Ivković, Lidija Kundert, Mario Rade, Ante Zubović, Inga Šarić, Ivica Lučić, Merlin, krabulja čarobnjaka – Ivica Lučić, Matrone, kao bradate gospe – Zvjezdana Bučanin, Đorđe Dukić, Snježana Ivković, Konj, Klinodrvac krilati – Snježana Ivković, Paž, Vojvodin – Snježana Ivković, Sanson Carrasco, jest baukalaurej i Vitez Bijelog Mjeseca – Ivica Lučić, Aldonza Lorenzo, nije Dulcineja od Tobosa – Aleksandra Colnarić; pretpremijera: 9.2.1999., 24 izvedbe. Podaci prema: Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. - 2008.*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, 2009., str. 129.

Pomak od lutke prema glumcu koji je pokazan na usporedbi *Muke* i *Don Quijotea* nije zadarska niti hrvatska posebnost, već trend koji se pojavio u europskom lutkarstvu, ali koji neće izbrisati lutkarski izraz, već će lutki, oslobođenoj uloge subjekta, otvoriti mogućnosti raznovrsne scenske igre i, u krajnjem slučaju, zamjene uporabnim predmetom. U tom svijetu predmeta glumac neće biti otvoreni vladar scenske igre, već pritajeni demijurg – organizator, animator i manipulator scenskih predmeta, materijala i likova. Upravo taj izvedbeni svijet, kojemu će u fokusu biti predmet i materijal, teatar objekta i novih medija, dovest će ovaj rad do završnog poglavlja i aktualnih smjerova u lutkarskom kazalištu za odrasle u Hrvatskoj.

7. SLOJEVIT SVIJET PREDMETA I MATERIJALA

Europsko se lutkarsko kazalište, kao što je ranije spomenuto, prvi put susrelo s idejom predmeta i materijala u avangardi, da bi na sceni oživjeli krajem 1940-ih u predstavama Yvesa Jolyja. U hrvatsko lutkarstvo i lutkarstvo za odrasle predmet je stigao krajem 1960-ih s Brajkovićevim *Muzičkim minijaturama*, da bi ubrzo, kao i u europskom kazalištu, ispao iz fokusa do punog sazrijevanja konteksta. Naime, predmetu, a s njim i materijalu, na sceni je potreban živi suigrač te se prije ponovnog okretanja kazalištu predmeta i materijala pažnja usmjerila prema heterogenosti s naglaskom na odnosu lutke i glumca. Povratak predmetu i materijalu u hrvatskom se lutkarskom kazalištu za odrasle dogodio sredinom 1990-ih godina, u vrijeme kad je glumac sve naglašenije pomicao lutku iz fokusa. Iako se moglo očekivati da će uslijediti glumčevo potpuno osvajanje centralne pozicije, dogodilo se suprotno – umjetnu, no za scenu oblikovanu lutku zamijenio je umjetni, ali ovaj put uporabni predmet i još apstraktniji materijal. Lutkari su im u predstavama za odrasle u Hrvatskoj pristupili iz različitih kutova, ideja i motiva: Kruna Tarle u svojim je poetskim slikama ukinula priču i dramsku napetost, Rene Medvešek vratio se priči u novom ruhu, Larry Zappia okrenuo se suvremenim medijima, dok je u fokusu projekata Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku bila analiza scenskog materijala razdvojenog na oblikovanje i predstavljanje.

7.1. SUSRET ŽIVOG I NEŽIVOG U POETSKIM SLIKAMA KRUNE TARLE

Razmatrajući ideju postdramskog kazališta iz kuta lutkarstva, teatrologinja Margaret Williams postavlja pitanje je li i u suvremenom lutkarstvu zavladala ta ideja i zaključuje kako se „čini da smo u vremenu lutkarstva nakon lutke, odnosno post-lutke“.[618] Njezin zaključak razumljiv je u pogledu suvremenog širenja junaka lutkarske predstave s antropomorfne, potom stilizirane lutke na predmet i materijal, no ta definiranost ne povlači nužno paralelu s postdramskim kazalištem. Naime, kazalište predmeta često se zadržava u prostoru dramskog kazališta te izvire iz dramskog predloška i gradi se kroza nj. Bez obzira na „post-lutkarske“ osnove, za takvo se kazalište ne može reći da je „kazalište stanja i scenski dinamičnih tvorevina“,[619] kako je, između ostaloga, postdramsko kazalište definirao Lehmann. Za razliku od tog „dramskog postlutkarskog izraza“, na rubovima suvremenog lutkarstva krajem 20.

[618] Williams, Margaret, *The Death of „The Puppet“?,* u: *Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, The Routledge, Florence, KY, USA, 2014., str. 23, s engleskog preveo I.T.

[619] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 89.

stoljeća razvio se izraz koji u sebi stapa i postdramske i postlutkarske elemente. Peter Weitzner nazvao ga je teatrom objekta i objasnio kao „suzvučje svih elemenata izvučeno na površinu. Sva se zbivanja vizualiziraju, dramatiziraju u slikama. Iznošenje na površinu i zorno prikazivanje označavaju postupak objektiviranja. Vizualiziraju se čak i psihološke sastavnice igre; one postaju konkretne poput slike ili figure. Utoliko svi upotrijebljeni mediji postaju objekti“.[620] Samim time, Weitznerov teatar objekta može se shvatiti dvojako – kao teatar objekata, odnosno predmeta (i srodnih im materijala), te kao izraz u kojemu nema subjekta, odnosno gdje se potencijalni i stvarni subjekti objektiviziraju kako bi se izjednačili s drugim elementima izvedbe. Upravo taj element za Wernera Knoegdena predstavlja obrat u odnosu na pučko i tradicionalno lutkarstvo. Naime, „u pučkoj tradiciji lutkarstva beživotni objekti proglašeni su živućim subjektima. Ovdje su, pak, obrnuto, zbiljski subjekti 'objektivizirani' i utoliko se njihov rad na ulozi s objektima jasnije uviđa“.[621]

Raspršivanjem fokusa dolazi do izmjene izvedbene estetike za koju Weitzner daje nekoliko smjernica: „osloboditi se literarno-linearnog kontinuiteta pripovijedanja; prevladati psihološko-naturalistički teatar; ostvariti spoj različitih umjetničkih grana u jedno scensko djelo; razviti prevlast slike i objekta kao i pokreta, nasuprot dosadašnjoj prevlasti teksta i ne prihvaćati statičnu, čisto dekorativnu scenografiju u svrhu uvođenja objekta kao subjekta izričaja dramatskih sadržaja“.[622] Iz toga se iščitava da je riječ o izvedbenom obliku koji se maksimalno udaljava od dramskog predloška i dramske strukture, odnosno od riječi kao nositeljice igre. On teži totalnom izrazu u kojemu su svi elementi jednako važni i zastupljeni, što odgovara postdramskom teatru, ali i koji čine cjelinu, odnosno nisu samostalni, što ga jednim dijelom odvaja od njega, budući da se u postdramskom teatru, riječima Hansa-Thiesa Lehmanna, „uspostavlja mogućnost da se, nakon rastvaranja logocentrične hijerarhije, uloga dominante dodijeli drugim elementima“.[623]

U prostoru totalnog izraza između potencijalne postdramske samostalnosti i skupnosti teatra objekta Kruna Tarle je oblikovala vlastiti izraz, specifičan u hrvatskom lutakarskom kazalištu.

---

[620] Weitzner, Peter, *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*, ULUPUH, Zagreb, 2011., str. 46.

[621] Knoegden, Werner, *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013., str. 104.

[622] Weitzner, Peter, *Teatar objekta : Uz dramaturgiju slika i figura*, ULUPUH, Zagreb, 2011., str. 40.

[623] „Unutar parataktičke, dehijerarhizirane upotrebe znakova u postdramskom se kazalištu […] ipak uspostavlja mogućnost da se, nakon rastvaranja logocentrične hijerarhije, uloga dominante dodijeli drugim elementima, a ne dramskom logosu i govoru. To se odnosi više na vizualnu nego na auditivnu dimenziju“. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004., str. 120.

7.1.1. Poetski prostor Krune Tarle

U epilogu uvodnog teksta monografije *Hrvatsko lutkarstvo* (1996.) Dalibor Foretić napisao je: „U Splitu je utemeljen lutkarski studij, jedini dosad koji će svojim polaznicima dati diplome svršenih lutkara, a ova je sezona sigurno jedna od najboljih koje je hrvatsko lutkarstvo ikad imalo“.[624] Riječi kojima je Foretić okarakterizirao lutkarsko kazalište u 1996. godini mogu se iskoristiti i za lutkarsko kazalište za odrasle. Još uvijek je trajalo zlatno razdoblje u Zadru s nekim od važnih predstava na repertoaru, ali i *Planinama* i *Don Quijoteom* u pripremi, Splićani su 1995. i 1996. postavili *Kato, Kato, moje zlato*, *Svetog Jurja, San Ivanjske noći* i *Oluju*, u Osijeku je na repertoaru bila i danas povremeno živa predstava *Vještičji pir* (1995.), da bi 1997. godine Zagrebačko kazalište lutaka obnovilo *Osmana*, a godinu dana kasnije Riječani postavili antologijsku predstavu *Nadpodstolar Martin*.

Popis predstava za odrasle tih godina ukazuje na njihovu prisutnost u svim glavnim lutkarskim sredinama, što je rijetkost u povijesti hrvatskoga lutkarskog kazališta, dok različitost poetika i izraza ukazuje na otvorenost kao rezultat zrelosti i širine lutkarskog izraza za odrasle u Hrvatskoj. Zadrani su intenzivno istraživali heterogenost s ritualnim elementima, a Splićani učili i razvijali poetike Boureka, Juvančića i Majarona, Osječani su u *Vještičjem piru* analizirali komičnu stranu maske u komediji *dell'arte*, Zagrepčani povratkom *Osmana* na repertoar potvrdili njegovu vrijednost i gledanost, dok su se Riječani usmjerili prema kazalištu predmeta i dijalogu s glumcem. Promatrano iz tog aspekta, hrvatsko je lutkarsko kazalište i lutkarsko kazalište za odrasle bilo spremno na sljedeći korak u razvoju suvremenog lutkarstva – teatar materijala i objekta. Za taj korak zaslužna je Kruna Tarle (1948.)[625] koja će spomenute 1996. godine s ansamblom Fasade[626] postaviti prvu zajedničku predstavu *Kaleidoskop*. Uslijedit će *Pješčani sati* (1998.), *Clair-obscur* (1999.), *Djevin skok ili proljeće*

---

[624] Foretić, Dalibor, *Hrvatsko lutkarstvo,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 8.

[625] Kruna Tarle (Zagreb, 1948), kazališna je i likovna umjetnica. Njeno obrazovanje i umjetničku praksu obuhvaćaju filozofija, engleski jezik i književnost, klasični i suvremeni ples te likovna umjetnost. Ostvarila je niz autorskih projekata, međunarodnih suradnji i gostovanja, edukativnih i art radionica te multimedijskih projekata. Prevela s engleskog odnosno njemačkog jezika Ples kao kazališna umjetnost, Teatar objekta i Nemogući teatar – O fenomenologiji kazališta figura. Oblikovala i vodila Lutkarski studio ZKL-a, Atelier ZKL-a, osnovala ansambl Fasade, humanitarni projekt Panaceja. Predstavnica je takozvanog image-teatra i kazališta poetskih slika. Podaci prema: http://www.krunatarle-art.com/biografija.html, posjet 24. 3. 2020.

[626] Prvu generaciju Fasada činile su Katarina Budak, Lidija Dujić, Debora Hustić, Natalie Murat i Dragica Pehar. Kasnije se ansambl mijenjao, a u predstavama o kojima će biti riječi igrali su i Tina Borčić, Marijana Delić, Morana Dolenc, Sandra Grižić, Betina Ilić, Mladen Josipović, Ana Malnar, Tanja Novak, Ankica Radalj, Jelena Radmanović, Magda Sinković, Tena Šnajder i Marijana Županić. Podaci prema: http://www.krunatarle-art.com/lutkarske_predstave.html, posjet 24. 3. 2020.

u slijepoj ulici (2001.) i *Nadir* (2008.), sve predstave premijerno izvedene u njihovom matičnom kazalištu, Zagrebačkom kazalištu mladih. S Fasadama će Tarle realizirati i neke predstave za djecu,[627] no one nisu u fokusu ovoga rada. S druge strane, predstava za odrasle *Draga Tilla Durieux* (2010.) koju je Tarle režirala u Zagrebačkom kazalištu lutaka, neće biti posebno analizirana jer se odmakla od poetike Fasada te eksperiment zamijenila klasičnim dramskim predloškom (autor teksta Slobodan Šnajder).

Iako je autorstvo, režiju i likovno oblikovanje svih zajedničkih projekata potpisala Tarle, važan autorski udio imale su izvođačice te je glavnina materijala predstava nastajala „zajedničkim radom svih članova kazališne skupine tijekom 'pokusa'", po uzoru na „skupno osmišljeno kazalište",[628] kako takav oblik stvaralačkog pristupa naziva Višnja Kačić Rogošić. Iako je jedna od njegovih posebnosti nepostojanje predloška „prije djela što ga je stvorila skupina"[629] te da je konačni proizvod od početka do kraja kreativni i umjetnički rezultat skupine, kod Fasada je Tarle određivala tematski smjer i okvir predstava, stoga je riječ o skupno osmišljenom, no od pojedinca usmjeravanom kazalištu. Njegove krajnje točke čine prve dvije predstave *Kaleidoskop* i *Pješčani sati*, a povezuje ih predstava *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* koja čini most između dva aspekta njihove poetike.

7.1.2. Od usitnjenosti *Kaleidoskopa* do cjelovitosti *Pješčanih sati*

Kruna Tarle osnovala je ansambl Fasade 1993. godine „s ciljem istraživanja alternativnog teatra koji se u osnovi, razvio iz lutkarskog mišljenja. On uključuje kazalište maske, materijala, objekta; to je filozofično, asocijativno i meditativno kazalište, vrlo osobne i prepoznatljive estetike",[630] riječima same umjetnice. Tri godine nakon osnutka Tarle i Fasade premijerno su izvele prvu predstavu, *Kaleidoskop*,[631] koja se od lutkarskih predstava u

[627] Predstave za djecu Krune Tarle i Fasada: *Plavi zvuk* (ZKM, 1999.), *Crveni muk* (ZKM, 2001.), *Sretni princ* (ZKM, 2003.) i *Zemlja je okrugla* (ZKM, 2003.). Podaci prema: http://www.krunatarle-art.com/lutkarske_predstave.html posjet 24. 3. 2020.

[628] Kačić Rogošić, Višnja, *Skupno osmišljeno kazalište: opće značajke i hrvatski primjeri*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2017., str. 19.

[629] Ibid., str. 16.

[630] Iveković, Ozana, *Lutkarstvo kao filozofija*, u: *Dramski odgoj*, Hrvatski centar za dramski odgoj, Zagreb, 2012. Internet izdanje: http://www.hcdo.hr/wp-content/uploads/2019/01/Dramski-odgoj-17.pdf, posjet 23. 1. 2020.

[631] Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, maske Debora Hustić, oblikovanje svjetla Aleksandar Čavlek, igraju: Katarina Budak, Lidija Dujić, Debora Hustić, Mario Kovač, Natalie Murat, Dragica Pehar. Podaci prema: http://www.krunatarle-art.com/Kaleidoskop.html, posjet 18. 1. 2020.

Predstava je analizirana na temelju video zapisa u vlasništvu Krune Tarle.

Hrvatskoj tih godina razlikovala u više aspekata, posebice strukturno i dramaturški – riječ je bila o skupu izrazom bitno različitih etida koje međusobno uglavnom nisu komunicirale na razini sadržaja, teme ili ideje, kao niti na izvedbenom planu, a na okupu ih je držala tanka nit osnovne ideje.

Etida je, kako kaže Kruna Tarle, „najbolji način da se osjeti autentičan lutkarski izraz. U njoj su autori slobodniji da razviju ono čisto lutkarsko i ne opterećuju se elementima koji za ovu umjetnost nisu ključni“.[632] Tu slobodu potvrdila je i u *Kaleidoskopu* te u svom radu općenito u kojemu je vlastitu poetiku najbolje upisala upravo u etide čija je kratkoća i jasnoća omogućila oslobađanje apstraktnosti vizualnog sloja, najčešće oblikovanog od papira i elastičnih materijala, čiji je značenjski i metaforični sloj ponudila gledateljima na čitanje i upisivanje vlastitih sadržaja. Nestalnost i lagana pokretljivost, ali i mogućnost brzog nestajanja materijala omogućili su izvođačima da u kratkim formama bez riječi ispričaju zaokruženu priču, dok bi se u dužim formama sadržajni sloj prebrzo potrošio i ostao bi značenjski prazan pokret.

Slika 73: Fasade, *Kaleidoskop*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Kaleidoskop.html, posjet 24. 3. 2020.

Raznorodnost, odnosno kolažiranost, upisana je već u naslov predstave *Kaleidoskop*, što pokazuje da je Tarle „krenula iz likovnog impulsa, da je to slijed fragmenata ili slika koje se međusobno povezuju, ne formalno; bez naracije, bez početka i kraja“.[633] Te slike, koje od klasičnog pojma slike razdvaja činjenica da nisu statične, već se razvijaju na sceni, čine osnovu poetike Krune Tarle koja svoj kazališni izraz upravo po njima naziva „image-teatrom, odnosno kazalištem poetskih slika“. Riječ je o slikama koje se „pojavljuju u svijesti i krenu se razvijati. Dobivaju prostor, vrijeme, muziku, zvuk“.[634] Tako oblikovane, poetske slike, na tragu Lehmanna i Weitznera, istiskuju dramski zaplet, a s njim i riječi.

[632] Iveković, Ozana, *Lutkarstvo kao filozofija*, u: *Dramski odgoj*, Hrvatski centar za dramski odgoj, Zagreb, 2012. Internet izdanje: http://www.hcdo.hr/wp-content/uploads/2019/01/Dramski-odgoj-17.pdf, posjet 23.1.2020.

[633] Gruić, Iva, *Kaleidoskop bez predloška*, neobjavljeno (arhiva Krune Tarle).

[634] Ibid.

Verbalni sloj u poetskim slikama zamjenjuje vizualni, koji prodire dublje od riječi, smatra Tarle. „Riječ staje na nivou znanja, činjenica, interpretacije i artikulacije, uzročno-posljedičnih veza, svega onoga što nosimo s odgojem, dok slika tome ne podliježe. Ona je naprosto svevremena, zaustavljeni trenutak“,[635] kaže Tarle i nastavlja: „slike su moje pismo, dinamične slike koje posjeduju dimenziju vremena, ili bolje, koje se otvaraju u jedno svevrijeme i zgušnjavaju u znak“.[636]

Upisivanjem strukture predstave u naslov Tarle je stavila naglasak na nju, a ključ stvaranja i čitanja usmjerila prema razlomljenosti, nepovezanosti i kratkoći te izostanku dramske cjeline i sukoba. Tako oblikovan lutkarski projekt za odrasle bio je rijetkost u hrvatskom izvedbenom prostoru, a razlomljenom je strukturom podsjećao na varijetetske predstave s prelaska 1960-ih na 1970-e godine. Strukturna usitnjenost koja ih povezuje pokazala se zahvalnom za istraživanje i eksperiment – dok je Brajković uz glazbu eksperimentirao s novom tehnikom, a Kós i Slavík mogućnostima heterogenosti, Tarle u svojoj poetskoj slici istraživala materijal i neverbalnost. S druge strane, od tih je predstava razlikuje osnovna ideja – za razliku od riječkih i osječkih lutkarskih varijetea kojima je u fokusu bila zabava, Tarle se u svojim etidama usmjerila prema scenskoj poeziji, filozofiji, metafizici i ontologiji, koje je tematizirala i promišljala u prostoru dvostruke apstrakcije: vizualne i auditivne – „pokrenuta“ slika postala je okidač teme, a glazba izvedbeni graditelj slike.

Izvore za taj spoj Tarle je pronašla u plesnoj i likovnoj umjetnosti, duboko upisanim u njeno poimanje lutkarstva, ali i umjetnosti. Prve je umjetničke korake napravila u klasičnom plesu nakon čega se okrenula suvremenom plesnom izrazu u drugoj generaciji Komornog ansambla slobodnog plesa Milane Broš. Tamo se upoznala s improvizacijom, avangardnom glazbom te postmodernističkim razmišljanjem, što će, nimalo slučajno, bitno utjecati na njen lutkarski izraz. Naime, kako piše Margareta Sörenson, ples i lutkarsko kazalište su „stari izvedbeni partneri koji su u većini kultura i tradicija imali zajednički početak. U dugoj povijesti izvedbenih umjetnosti sve počinje s lupanjem nogama, pljeskanjem rukama i bubnjarskim ritmovima, glazbom, plesom – i figurama“.[637] Samim time ples i lutka od početka su upućeni jedno na drugo, s ritmom kao poveznicom i jednim od osnovnih elemenata. Uz ples, Tarle izvore vlastitog lutkarskog izraza vidi u likovnosti koju shvaća

[635] Razgovor s Krunom Tarle, Zagreb, 6. 2. 2019.
[636] Lazić, Radoslav, *Lutkarski teatrum mundi*, Biblioteka dramskih umetnosti, Beograd 2010., str. 34.
[637] Sörenson, Margareta, *Dance and Puppet Theatre,* u: *Critical Stages / Scenes critiques*, br. 19, 2019., http://www.critical-stages.org/19/dance-and-puppet-theatre/, posjet: 2. 1. 2020., s engleskog preveo I.T.

„integralnim dijelom razmišljanja, dijelom sinteze materije i pokreta“.[638] Iz susreta i spoja plesa i likovnosti, posebice kiparstva, izraslo je Tarlino lutkarstvo koje „sobom samim postavlja odnose koji spadaju u domenu filozofije, to jest ontologije“.[639] Stavljanjem naglaska lutkarskog izraza na ples, likovnost i filozofiju, Tarle je gotovo u potpunosti istisnula verbalni sloj, a kao logičan povezni medij odabrala je glazbu koja u njenim predstavama, kako kaže, „vrši ulogu koju u klasičnim predstavama vrši tekst“.[640]

U drugoj predstavi *Pješčani sati*[641] Tarle je napravila pomak na strukturnom planu – oblikovala je predstavu kao cjelinu (istina, razdijeljenu na epizode, no poetski i izvedbeno međusobno srodne) vezanu uz jedinstveni sadržaj – nastanak i razvoj života od početaka planeta Zemlje do rata kao završnog stupnja ljudskog razvoja i (samo)uništenja. U prvi je plan stavila ideju, odnosno priču, čime je smirila vizualni sloj predstave i podredila joj ga. Time je utišala vizualna iznenađenja, u dobroj mjeri zatomila apstrakciju poetskih slika i zamijenila je konkretnošću. U takvom konceptu i glazba se podredila priči te se povukla u drugi plan.

Slika 74: Fasade, *Pješčani sati*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Pjescani_sati.html, posjet 24. 3. 2020.

Bez obzira na utišanost vizualnih i auditivnih aspekata, u ovoj se predstavi, doslovnije nego u *Kaleidoskopu,* Tarle referirala na vlastite uzore poput umjetnika Bauhausa, ali i na neke predstave spomenute u ovom radu. Kao jedna od poveznih niti pojavili su se likovi vizualno inspirirani *Trijadnim baletom* Oscara Schlemmera, na njegovom tragu i realizirani kao glumci s kostimima koji ih pretvaraju u lutke. Poveznica Tarle i Bauhausa ne svodi se samo na epizodne likove u ovoj predstavi, već se utjecaj slavne njemačke visoke škole za arhitekturu i oblikovanje osjeća u njenom radu u cjelini, između ostaloga i u poimanju kostima. „U mojoj poetici kostim postaje lutka, pa i sam akter, on postaje scenografija (i obratno), podložan je scenskom

[638] Škuflić-Horvat, Ines, *Na tragu Bauhausa*, *Vizualni projekt* Kaleidoskop *Krune Tarle u ZKM-u*, *Novi list*, 18. 12. 1995.

[639] Iveković, Ozana, *Lutkarstvo kao filozofija*, u: *Dramski odgoj*, Hrvatski centar za dramski odgoj, Zagreb, 2012., Internet izdanje: http://www.hcdo.hr/wp-content/uploads/2019/01/Dramski-odgoj-17.pdf, posjet 23. 1. 2020.

[640] Razgovor s Kunom Tarle, 6. 2. 2019., Zagreb.

[641] Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, oblikovanje svjetla: Aleksandar Čavlek, igraju: Katarina Budak, Morana Dolenc, Lidija Dujić, Mladen Josipović, Natalie Murat, Dragica Pehar, Tena Šnajder, Marijana Županić. Podaci prema: http://www.krunatarle-art.com/Pjescani_sati.html, posjet 18. 1. 2020.

Predstava je analizirana na temelju video zapisa u vlasništvu Krune Tarle.

preoblikovanju, dakle živ je“,[642] kaže Tarle i tim se stavom odmiče od klasičnog poimanja kostima prema njegovom scenskom i dramaturškom oživljavanju koje je krenulo upravo s Bauhausom. U isto vrijeme pomiče fokus s klasične lutke prema materijalu, budući da se kostim može definirati kao obrađen materijal.

Druga poveznica bile su naglavne lutke koje su izgledom podsjećale na Brezovčeva *Ignaca Goloba* te su se nastavile na njegovu priču i sadržajno i idejom, odnosno naglasile su, kako piše Nataša Govedić, „benignost i svakodnevlju okrenutu dobrohotnost cijelog uprizorenja: uvećana i naivno-dobroćudno naslikana lutkarska lica gledatelju u kosti ne ulijevaju benjaminovsku stravu, već pomalo utopijsku familijarnost“.[643] Ponovo se na lutkarskoj sceni, dakle, pojavio mali čovjek velikih dimenzija izgubljen u okrutnosti vremena.

7.1.3. *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* – između dva pola

Kaleidoskop i *Pješčani sati* predstavljaju dva osnovna smjera u radu Krune Tarle i Fasada, posebice u pogledu strukture, koja je u velikoj mjeri odredila druge izvedbene slojeve. Između njih nalaze se sve ostale predstave. *Claire-obscur* i *Nadir* bliže su *Kaleidoskopu*, dok je *Draga Tilla Durieux* još naglašenije od *Pješčanih sati* preuzela strukturnu cjelovitost. Kao most našao se *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* (2001.)[644] u kojemu su povezana dva izvedbena pristupa.

Predstavu je s *Pješčanim satima* povezalo građenje cjeline oko zajedničke teme. Provodna i povezna nit bila je priča o slikarici Slavi Raškaj, no koja, za razliku od *Pješčanih sati*, nije gradila izvedbenu cjelovitost, već je rasla kroz veći broj etida međusobno različitih izrazom, izvedbenim pristupom priči i stupnjem apstrakcije, a upravo to je predstavu povezalo s *Kaleidoskopom* i njegovom raznovrsnošću. Samim time u *Djevinom skoku* su spojene dvije krajnje točke dramaturškog građenja predstava Krune Tarle, skupa s elementima koji ih razdvajaju. U isto vrijeme u predstavi se uočava element koji spaja dva dramaturška pristupa te koji predstavlja jednu od ključnih osobina Tarlina izraza. Riječ je o prekidu svih veza s

---

[642] Bakal, Ivana, *Kazališni kostim između performansa, instalacije i objekta – vizualno kazalište*, doktorska disertacija, Akademija likovnih umjetnosti, Poslijediplomski doktorski studij – slikarstvo, Zagreb, 2015.

[643] Govedić, Nataša, *Kuća kao učiteljica egzila*, *Vijenac*, 2. 7. 1998., god. 6, br. 117, str. 32.

[644] Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, scenski pokret Milana Broš, oblikovanje svjetla Aleksandar Čavlek, igraju: Katarina Budak, Natalie Murat, Tanja Novak, Dragica Pehar, Jelena Radmanović, Tena Šnajder, Marijana Županić. Podaci prema: http://www.krunatarle-art.com/Djevin_skok.html, posjet 18. 1. 2020.

Predstava je analizirana na temelju video zapisa u vlasništvu Krune Tarle.

klasičnom uzročno-posljedičnom dramaturgijom u dramskom ili tradicionalnom lutkarskom kazalištu. Taj element ujedno dovodi Tarlin izraz u direktnu vezu s teatrom objekta.

Predstava u teatru objekta, kako piše Peter Weitzner, može polaziti „od literarnog predloška, interpretacije postojećeg ili pak vlastitog teksta“,[645] no njihov potencijalni dramski zaplet mora ustuknuti „pred slikovnom predodžbom, likovnom zamisli, poetikom slika i predmeta“, odnosno „umjesto kontinuirane pripovjedne niti, umjesto prikazivanja uzročno-posljedičnih odnosa, mnogo [je] važnija montaža sadržaja slika u jednu prostorno-vremensku strukturu“.[646]

Slika 75: Fasade, *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Djevin_skok.html, posjet 24. 3. 2020.

Za *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* može se reći da se gradi na konkretnom izvoru – biografiji Slave Raškaj, no Tarle i Fasade njenom životu i radu nisu pristupile faktografski, kronološki niti uzročno-posljedično, već su ga iskoristile kao inspiraciju i motiv za stvaranje samostalnih poetskih slika. Samim time, biografija je postala tek „predložak za izmijenjeni pripovjedački postupak, za pripovijedanje u slikama“, odnosno za „ponovno ispisivanje, ali u slikama“.[647] Biografija Slave Raškaj poslužila je Tarle i Fasadama isključivo kao izvor za asocijacije, odnosno potencijalne biografske činjenice, od uopćenih poput klackanja, do konkretnih poput dijelova sa slikarskim platnom. Te asocijacije su potom „prevedene“ na jezik i u prostor apstrakcije i scenske poezije. U tom su procesu Tarle i Fasade odbacile sadržajni sloj, a zadržale metaforu i emociju. Primjerice, u samotnom klackanju značenje dječje igre zamijenjeno je emocijom

[645] Weitzner, Peter, *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*, ULUPUH, Zagreb, 2011., str. 17.
[646] Ibid., str. 22.
[647] Ibid, str. 23. Weitzner piše dalje da se „radi o prevodilačkom postupku – uvjetovanom odricanjem od uzročno-posljedičnih veza i isključivo racionalnog razumijevanja“. Ibid.

usamljenosti, oblikovanom vizualnim elementima. U ovakvom konceptu gubi se smisao uzročno-posljedičnih veza, štoviše on dolazi u svojevrsni sukob s apstrakcijom izvedbe i poruke.

Usporede li se ove dramaturške odrednice teatra objekta s dramaturgijom lutkarskog igrokaza, kako ga definira Zdenka Đerđ, uočit će se brojne poveznice, što će taj izraz prikazati kao logičnu razvojnu fazu lutkarskog izraza. U lutkarskom se igrokazu, riječima Đerđ, radnja „ne odvija u kronološkom nizanju događaja, nego se organizira u skokovita čvorna zbivanja“, odnosno „više se najavljuje i naslućuje nego što se kazuje. […] Stoga je bit radnje u lutkarskom igrokazu u preokretima ili iznenađenjima, a ne toliko u sukobu“.[648]

Iako Đerđ govori uopćeno o lutkarskom igrokazu, već se i ovdje uočavaju važni odmaci od dramskog kazališta, s jedne strane u odbacivanju kronologije, s druge u zanemarivanju sukoba. U tom kontekstu teatar objekta i Tarlin izraz nisu ništa drugo nego daljnji logičan razvoj lutkarske dramaturgije prema apstraktnosti i artificijelnosti. Tako su u *Djevinom skoku*, kao i u ostalim Tarlinim predstavama, na dramaturškom planu gotovo u potpunosti izostali dramski sukob, uzročno-posljedične veze, jasna priča ili linearna struktura, a naglasak je stavljen na susret glumca i materijala, što ga usmjerava prema kazalištu materijala.

7.1.4. Brisanje granica između živog i neživog

Kazalište materijala najmlađi je izraz lutkarskog kazališta čiji su počeci, kako piše Henryk Jurkowski, „bili razmjerno skromni“.[649] Prva istraživanja izvedbenih mogućnosti materijala krenula su u avangardi, potom ih je proslavio Yves Joly, da bi Phillipe Genty 1970-ih „posijao sjeme 'kazališta materijala', pokazujući kako se obična krpa može pretvoriti u scenski lik, ponekad kao zasebna figura, a ponekad kao kolektivno biće“.[650] Punu afirmaciju kazalište materijala dostiglo je od 1980-ih, između ostaloga i u teatru objekta, a s njim i nešto kasnije u kazalištu Krune Tarle. Tamo se našlo u rukama glumca koji ne vrši tek ulogu animatora, već i ravnopravnog partnera. Materijal, najčešće nefiksiran poput tkanine, u Tarlinom je kazališnom svijetu, na tragu teatra objekta, svojom nezadanošću i podlijeganjem stalnim

[648] Đerđ, Zdenka, *Dramaturgija lutkarskog kazališta*, Leykam international, Zagreb, 2018., str. 157.

[649] Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 461. Riječima Jurkowskog, „Nadrealisti su bili odgovorni za seciranje ljudskog tijela i personificiranje udova i dijelova tijela, poput nosa, uha, glave, ruke itd. Lutkari kao što je bio Obrazcov otkrili su mogućnosti gole ljudske ruke kao vidljive duše ručne lutke. Yves Joly pošao je korak dalje, koristeći ruke kao materijal kojim je stvarao podvodna stvorenja: hobotnice, morske zvijezde i drugo“. Ibid.

[650] Ibid.

mijenama propitivao vlastitu neživost oživljavajući je. U isto je vrijeme limitiranošću svoje živosti testirao stupanj živosti svog scenskog partnera, glumca.

Teatar objekta ne odriče se glumca, već ga prilagođava vlastitom izrazu. On je u njemu „sastavni dio, ali također on je i protagonist, on je objekt, ali i manipulator objekta, on je dio pejsaža, ali on je isto tako i osoba“.[651] Samim time uloga glumca-animatora ne razlikuje se od uloga koje je imao u dosad analiziranim predstavama – od protagonista u Svibenovom *Don Quijoteu* i partnera u *Skupu* preko manipulatora objekta u predstavama u kojima lutka postaje znak do dijela scenografije u *Oluji*. No u teatru objekta glumac je to sve odjednom, samim time njegova se pozicija umnogostručuje. Paradoksalno, tu mnogostruku ulogu vrši tako da se podređuje cjelini i svodi na objekt, čime se umanjuje na izvedbenom planu. Weitznerovim riječima, „glumac, dakle, čovjek na sceni i objekt koji igra jesu ravnopravni elementi. […] Ako je sve u službi slike, te je podčinjeno metaforičkim slijedovima slika, onda je i glumac toj cjelini podređen, ili bolje, on je sastavnica te cjeline“.[652] U odnosu glumca i materijala nalazi se ključ lutkarstva kako ga shvaća i stvara Tarle. Riječ je o odnosu, ne i sukobu, između živog i neživog. „Neprestano se krećemo po tankoj liniji koja razdvaja živo i neživo. […] Iz toga slijede izvrnuti i složeni odnosi subjekta i objekta“.[653]

Stavljanjem naglaska na odnos, odnosno prostor između živog i neživog, Kruna Tarle poništila je granicu između tih ontoloških opreka, a s njom i potencijalni sukob, čime ih je scenski izjednačila. Tim s jedne strane zumiranjem, a s druge uopćavanjem odnosa živog i neživog, zakoračila je u prostor kojim se domaći lutkari još nisu bavili, a koji je oblikovao njenu ars poeticu kao „brisanje granica između tzv. živog i tzv. neživog“.[654] Ona, dakle, nije negirala jednu od dvije scenske opreke, kao u homogenom lutkarstvu, niti je sukobila živo i neživo, kao u heterogenom lutkarskom izrazu, već je izbrisala granice između njih i dovela ih u izvedbeni odnos. Upravo to za Tarle predstavlja „ono po čemu se lutkarstvo razlikuje od dramskog kazališta“ u kojemu „smrt može biti tema, ali sekundarna“, dok u lutkarskom kazalištu postaje primarna, odnosno „predstavu lutkarskom čini i opravdava dijalog živog i neživog“.[655]

---

[651] Weitzner, Peter, *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*, ULUPUH, Zagreb, 2011., str. 31.
[652] Ibid., str. 30.
[653] Iveković, Ozana, *Lutkarstvo kao filozofija*, u: *Dramski odgoj*, Hrvatski centar za dramski odgoj, Zagreb, 2012., Internet izdanje: http://www.hcdo.hr/wp-content/uploads/2019/01/Dramski-odgoj-17.pdf, posjet 23. 1. 2020.
[654] Lazić, Radoslav, *Lutkarski teatrum mundi*, Biblioteka dramskih umetnosti, Beograd 2010., str. 34.
[655] Razgovor s Krunom Tarle, 6. 2. 2019., Zagreb.

Brisanje i negiranje granice između živog i neživog u fokusu je svih Tarlinih predstava od *Kaleidoskopa* do *Nadira*. U *Kaleidoskopu* propitivala ga je i poništavala različitim pristupima. U prvoj etidi obični su papiri oživjeli i postali maske ucrtavanjem očiju i usta da bi im potom animatori uzeli scenski život, trgajući ih. Živo i neživo gradili su odnose i u etidi u kojoj su scensku živost maski razbile ruke kao njihove pokretačice i demijurzi. Povratkom na ruke maske su prestajale biti stvarne i time su potvrđivale vlastitu artificijelnost. Jednako tako, u jednoj od etida potencijalni se lik razbio na predmete, dok su u sljedećoj animatori pokušali udahnuti život gigantskoj lutki, odnosno oživiti predmet izložen na podu.

Slika 76: Fasade, *Kaleidoskop*, Foto: http://www.krunatarle-art.com/Kaleidoskop.html, posjet 24. 3. 2020.

Znatno slojevitije Tarle je propitala odnos živog i neživog u predstavi *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici,* gdje ga je upisala već u naslov u kojemu nije sukobila djevu kao predstavnicu života i skok kao njegov kraj, odnosno Slavu Raškaj i njenu tužnu sudbinu, već ih je združila i dodatno povezala i preplela pojmovima proljeća kao mladosti i slijepe ulice kao kraja i konačnosti. U samoj predstavi prenijela ga je na odnos glumca i materijala te ga je dodatno umnožila i dramaturški opravdala elementom oko kojeg se predstava gradila – slikarskim platnom. U prvoj etidi ono je bilo razvučeno u nekoliko razina paravana, koji je vršio svoju uobičajenu ulogu skrivanja animatora, no ne i građenja paravanske priče. Naime, Tarle se ovdje odmakla od klasičnih paravanskih predstava te nije iskoristila paravan kao prostor linearne igre i strukture.[656] Razbijanjem linearnosti, stvorila je epizode-crtice koje su iskakale iz paravana na neočekivanim mjestima. Te naizgled nevezane otoke-priče povezala je spajanjem kućica u gradić nalik Slavinom rodnom Ozlju, čime je oblikovala potencijalne događaje iz djetinjstva, ali i referentne točke za kasnije dijelove predstave.

[656] Razbijanje paravana predstavu posredno povezuje s predstavom *On i on* kao i s Vandom Šestak koja je sredinom 1980-ih godina u svojim projektima za odrasle „razbijala klasičan lutkarski paravan na mnogo manjih, razmještenih po cijelom proširenom prostoru 'pozornice'". Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 73.

Autor linearnom strukturom naziva strukturu linearnog puta spoznaje čiju je funkciju često preuzimao upravo paravan.

Slika 77: Fasade, *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Djevin_skok.html, posjet 24. 3. 2020.

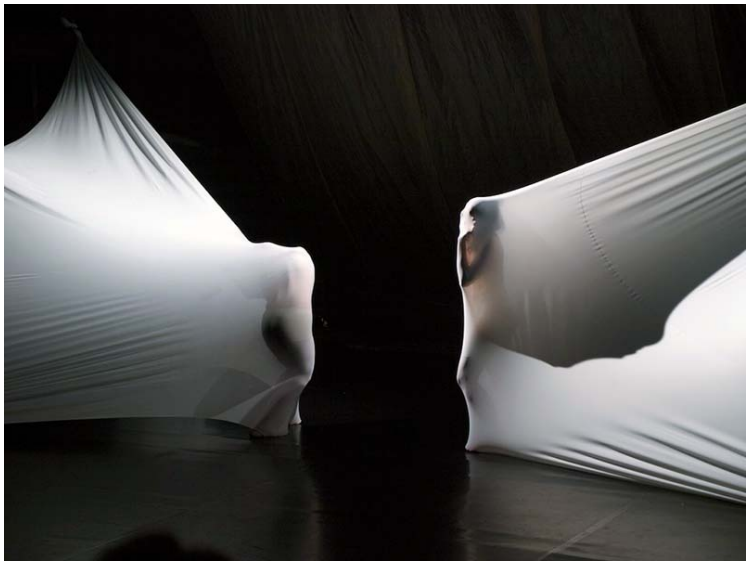
U drugoj etidi paravan je postao elastično slikarsko platno u koje se utiskuju tijela animatorica poput slika-skulptura. Osim slikarskog platna, paravan je predstavljao i neživu opnu koja razdvaja dva živa tijela s različitih strana stvarnosti, slikarice i njenih slika. U trećoj etidi iz slikarskog se platna odmotala izvođačica kojoj je ono postalo prostor scenskog života, ali kojemu je u isto vrijeme, skupljanjem u naručje i grljenjem poput bebe, udahnula potencijalni život, da bi ga ubrzo raspustila i ugasila. Uslijedio je zaokret u materijalima i u potencijalu života. Dok su u prvim etidama platno oživljavala tijela koja su živjela u njemu i(li) prodirala kroz njega, u četvrtoj je platno zamijenjeno sapunicom čiji se scenski život svodi na mijene i pripreme za skulpturu. U trenutku kad je dostigla cilj, odnosno postala skulptura, scenski život sapunice se ugasio. Novi zaokret Tarle je oblikovala u petoj etidi u kojoj je predstavljen kružni put od gusjenice do leptira s povratkom u kukuljicu, daleko od okoline koja osuđuje. U kasnijem dijelu predstave protagonistica se pojavila na već spomenutoj klackalici, referirajući se na početnu crticu na paravanu, no zumiranjem na dječju igru uočena je slikaričina samoća. Ta usamljenost na igrački za koju je potrebno dvoje može se čitati kao prisjet na djetinjstvo koji s godinama poprima elemente samoće, ali i na opraštanje od njega, posebice jer je u nastavku platno razrezano na trake, a scenske slike i naslovni skokovi ukazali su na posljednje životno razdoblje koje je slikarica provela u umobolnici u Stenjevcu, uz sugestiju pokušaja samoubojstva i pripreme na neminovnu smrt skokom u rijeku.

U predstavi *Nadir* (2006.)[657] Tarle je u prvi plan stavila elastičnu tkaninu, čime je napravila daljnji pomak u odnosu živog i neživog. Neživa elastičnost sputavala je živost tijela i umrtvljivala ga, dok je tijelo svojim pokretima i pokušajem prodora udahnjivalo život tkanini. U jednom trenutku oboje su bili živi u tom nastojanju, da bi u krajnjoj točki,

[657] Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, autorska glazba Ivana Kiš, oblikovanje svjetla Saša Fistrić, igraju: Marijana Delić, Sandra Grižić, Betina Ilić, Ana Malnar, Ankica Radalj, Jelena Radmanović, Magda Sinković, Tena Šnajder. Podaci prema: http://www.krunatarle-art.com/Nadir.html, posljednji posjet 18.1.2020.
Predstava je analizirana na temelju video zapisa u vlasništvu Krune Tarle.

oduzimanjem pokreta kao smisla scenskog života, i tkanina (p)ostala neživa. U tako oblikovanom spoju živog i neživog najizravnije je došlo do važne karakteristike kazališta materijala – stapanja oblikovanja i predstavljanja. Riječima Wernera Knoegdena, tvorački proces oblikovanja „sam postaje scenskom radnjom. Scena se razvija tako što se obličje mijenja“. Dakle, „oblikovanje i predstavljanje uloge stapaju se u jedno, kao scenski rad koji se obavlja istodobno“.[658]

Kako bi što efektnije stopio oblikovanje i predstavljanje, glumac u kazalištu materijala najčešće koristi fleksibilni materijal, budući da je njegovo preoblikovanje „podobno […] za predstavljanje“.[659] Tako je i Tarle u *Nadiru* živost neživog pronašla u mekanom i fleksibilnom materijalu, na formalnoj razini neživom, no s potencijalom brzog oživljavanja u scenskom gibanju, samim time u materijalu koji u sebi izjednačava predstavljanje i oblikovanje.[660] No i prije *Nadira* Tarle je koristila mekane i promjenjive materijale. U *Kaleidoskopu* i *Clair-obscuru*[661] od nestalnog je materijala, kako je već spomenuto, oblikovala maske, koje su vrlo zastupljene u njenom radu, a koje u pravilu svojom zadanošću neutraliziraju promjenjivost izvođačeva lica. Tarle je, umjesto kaširanja ili gipsa kojima bi dobila konačnost, stvarala maske od tankog papira da bi ucrtavanjem očiju i usta te gužvanjem i trganjem papira spajala oblikovanje i predstavljanje, odnosno oživljavanje i oduzimanje života.



Slika 78: Fasade, *Nadir*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Nadir.html, posjet 24. 3. 2020.

[658] Knoegden, Werner, *Nemogući teatar : O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013., str. 60.

[659] Ibid. S druge strane „preoblikovanje čvrste materije uvijek je konačno, a time je i skulptorski čin“. Ibid.

[660] Riječima Krune Tarle, „specifičnost lutkarske umjetnosti upravo je dijalog s materijalom, oživljavanje neživotnog“. Šnajder, Tena, *Lutkarska umjetnost ne poznaje granica*, *Školske novine*, br. 13, 8. 4. 2014.

[661] Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, oblikovanje svjetla Aleksandar Čavlek, igraju: Tina Borčić, Katarina Budak, Morana Dolenc, Lidija Dujić, Natalie Murat, Dragica Pehar, Marijana Županić. Podaci prema: http://www.krunatarle-art.com/Clair_obscur.html, posjet 18. 1. 2020.

Predstava je analizirana na temelju video zapisa u vlasništvu Krune Tarle.

Izmjene su bile upisane i u druge vizualne elemente Tarlinih predstava, primjerice u scenografiju koja nije bila prisutna u svim njenim predstavama, no u onima u kojima jest, imala je jasnu dramaturšku funkciju. Posebno važnu ulogu imala je u predstavi *Pješčani sati* u kojoj je oblikovana od nestalnih i lelujavih plahti što su se pretvorile u tijelo u pokretu te upisale u kuću, kao temelj obitelji, nestalnost, nesigurnost, slabost i nemoć pred mijenama vremena.

7.1.5. Dramaturški osamostaljeni svjetlo i glazba

Slika 79: Fasade, *Clair-obscur*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Clair_obscur.html, posjet 24. 3. 2020.

Dok je u *Pješčanim satima* dramaturški osamostalila scenografiju, u *Clair-obscuru* i *Nadiru* Tarle je s oblikovateljima svjetla Aleksandrom Čavlekom (*Clair-obscur*) i Sašom Fistrićem (*Nadir*) osamostalila statično svjetlo te ga pretvorila u dramaturški važan element. U tim predstavama izvor svjetla stavila je iznad animatora koji je pokušavao prodrijeti kroz elastični materijal. Njihov ples svjetlo je dinamiziralo i oživljavalo tek izmjenom boja, a dinamiku igre gradilo oblinama i sjenama, dok je svojom statičnošću prepustilo tijelu i materijalu da ga scenskom suigrom ožive. Time je svjetlo vlastitom neživošću pojačalo scensku živost izvedbe.

U isto vrijeme Tarle je svjetlom stvarala i kontraefekt. „Prijelazi i kontrasti svjetla i sjene omogućuju da se lutka percipira kao trodimenzionalna“,[662] piše Alois Tománek o uobičajenom korištenju scenskog svjetla. Kruna Tarle je svojim statičnim svjetlom uperenim na žive izvođače radila suprotno – umjesto da podcrta „živu“ trodimenzionalnost izvođača, njihove je obline pretvorila u nežive zaobljenosti i sjene, čime im je dala ne samo drugu funkciju, već i oprečan scenski status – živost je pretvarala u neživost. Svjetlo je, dakle, u isto

[662] Tománek, Alois, *Vrste lutaka*, Hrvatski centar UNIMA, Matica hrvatska, ogranak Osijek, Umjetnička akademija u Osijeku, Zagreb / Osijek, 2018., str. 136.

vrijeme pojačavalo živost neživog i neživost živog te postalo ne samo dramaturški samostalno, već u trenucima i nositelj dramaturškog sloja scenske igre.

I u drugim je Tarlinim predstavama svjetlo imalo važnu ulogu. Podcrtavalo je postdramskost u njenom radu te upisivalo nove vizualne i poetske slojeve u odnos živog tijela i neživog materijala. U nekim je etidama u *Djevinom skoku ili proljeću u slijepoj ulici* bilo nositelj igre – određivalo je prostor, značenje i atmosferu, upisivalo boje u slikarsko platno, izdvajalo dijelove igre i scene i time brisalo njenu cjelovitost, a prostor pretvaralo u apstrakciju, san i snoviđenje.

Bogat vizualni svijet u stalnim mijenama odbacio je riječi i zamijenio ih glazbom, čime je Tarle na izvedbenom planu izbjegla potencijalni sukob značenjske zadanosti riječi i otvorenosti poetskih slika. Uloga glazbe mijenjala se od predstave do predstave. Njena oblikovna funkcija uočava se u predstavama *Kaleidoskop* i *Clair-obscur* u kojima je pokretala vizualne aspekte, gradila ritam igre i dramaturgiju etida. U *Djevinom skoku ili proljeću u slijepoj ulici* više nije bila u prvom planu, već je gradila predstavu paralelno s vizualnim elementima, dok je u *Nadiru* „progovorila kroz tišinu, lom i iznenadni prekid, čime je postala neovisna, samostalna, s vlastitom dramaturgijom“.[663] U toj promjeni uočava se i pomak od teatra objekta prema postdramskom teatru, odnosno od dramaturške ravnopravnosti do dramaturške samostalnosti.

x x x

Kazalište poetskih slika Krune Tarle jedinstven je scenski svijet u hrvatskom lutkarstvu koji nije tražio uzore u vlastitoj tradiciji, već je, u potrazi za izrazom, istomišljenike pronašao u teatru objekta. Spajajući u neverbalnim etidama i predstavama likovnost, pokret, ples, masku i lutku u najširem smislu tog pojma, Tarle je stvarala poetične svjetove u kojima je prodirala duboko u živost materijala i rječitost vizualnih aspekata predstave. Odbacila je klasični dramski sukob protagonista i antagonista i zamijenila ga iskonskim susretom živog i neživog, izbrisala razlike među njima i pomaknula stupanj (ne)živosti s čovjeka na materijal i obratno. Time je na izvedbenom planu fokus s pokreta preusmjerila na unutarnju promjenu u stupnju živosti. Ujedno, nakon što je odbacila riječi, progovorila je pokretnim slikama koje su, u trenucima kad nisu bile sputane temom ili zajedništvom, stvarale bogat svijet asocijacija i značenjskih apstrakcija.

[663] Razgovor s Krunom Tarle, Tarle, Zagreb, 6. 2. 2019.

Sve to predstavljalo je odličan temelj za daljnja istraživanja koja bi Tarline eksperimente približila srednjim strujama i time omogućila širu recepciju i utjecaj. Ipak, usprkos djelomičnoj otvorenosti hrvatskog lutkarstva za odrasle na kraju 20. stoljeća, izvedbeni umjetnici nisu nastavili istraživati prostor poetskih slika i teatra objekata. Nastavljači se nisu našli niti među članicama Fasada kojih je dio ostao u lutkarstvu, no uglavnom u pedagoškim vodama. Jedino se Morana Dolenc posvetila lutkarskom kazalištu te je u prvim projektima nastavila s istraživanjem na tragu Fasada, posebice u plesno-lutkarskom projektu o slikarici Fridi Kahlo, *Meni samo krila ostaju…* (2009.). U njemu je fokus stavila na odnos materijala, pokreta i glazbe, no ubrzo je napustila neverbalnost i istraživanje i okrenula se dječjim predstavama i scenskoj priči. U predstavi *S razlogom* (2006.)[664] koja je nastala u koprodukciji njenog LOFT-a i Kazališne družine Pinklec, vratila se neverbalnosti, no spojila ju je prvenstveno s glumčevim tijelom uz tek poneka lutkarska rješenja.

S izvedbenim izrazom Krune Tarle u disertaciji je došlo do završnog stupnja apstrakcije lutkarskog kazališnog izraza. Slijedi „korak unatrag“ prema konkreciji i istraživanju predmeta i materijala u susretu s riječima.

7.2. GLUMAC POD CIPELOM I NEANIMABILNOM LUTKOM U PREDSTAVAMA RENEA MEDVEŠEKA

Uz autore s prijelaza iz 1960-ih u 1970-te godine te Edija Majarona, i Rene Medvešek (1963.)[665] u svojim predstavama negira dobne granice i obraća se svim gledateljima. No za razliku od Brajkovića, čiji je motiv bio ponovno otvaranje lutkarstva odraslim publikama i Majarona koji je težio izjednačavanju lutkarstva za djecu i odrasle, Medvešek ne stavlja u fokus izraz, već poruku. Naime njegove predstave karakterizira univerzalna poruka koja zahtijeva univerzalni izraz, samim time ne bira niti dobnu niti izvedbenu „čistoću“ medija, već koristi sve mogućnosti, medije i „alatke“. Zahvaljujući tome Medvešek se vrlo rano susreo s lutkama, predmetima i materijalima te ih je uvodio u predstave po potrebi, ponekad kao nositelje igre, katkad kao tek pojedine likove, metafore ili epizode. Primjerice u predstavi *Mrvek i Crvek* (1994.) nastaloj u produkciji Miga oka u Zagrebačkom kazalištu mladih, Crveka je oblikovao kao takozvanu prstolutku, odnosno „zeleni, živahni vrh žutoga tuljca od

[664] Više o predstavi u: https://kritikaz.com/vijesti/kritike/26438/%C5%A0armantna-neverbalnost-koja-ru%C5%A1i-granice, posjet 24. 3. 2020.

[665] Rene Medvešek rođen je u Velikoj Gorici. Kazališni, filmski i televizijski glumac, kazališni redatelj te profesor scenskog govora na zagrebačkoj Akademiji dramskih umjetnosti.

čoje nataknuta na glumčev prst“,[666] u *Kontrabasu* (2010.) u Teatru Exit naslovni lik tumačio je sam instrument, dok je u *Kristoforu Kolumbu* (2014.) u Zagrebačkom kazalištu mladih scenski oživio kostur broda. Od predstava u kojima je lutkarski medij stavio u prvi plan, za ovo je istraživanje posebno važan antologijski *Nadpodstolar Martin* (1998.) u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka, koji će biti u fokusu analize Medvešekovog lutkarskog rukopisa. Uz njega, u radu će biti analizirane predstave *Veli Jože* (2011.) također postavljena u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka i *Nečisti i djevojka* (2014.) Kazališta lutaka Zadar, čije će izvedbene posebnosti ukazati na razvoj odnosa Medvešeka i lutkarstva.

7.2.1. *Nadpodstolar Martin* – hod cipele kroz slojeve scenske zbilje

Naslovni junak predstave *Nadpodstolar Martin,*[667] u hvaljenoj izvedbi Ranka Lipovšćaka,[668] pokušava, na tragu Tolstojeva teksta *Gdje je ljubav, ondje je Bog,* usrećiti ljude pronalaskom savršenih cipela koje će zadovoljiti svaku nogu i glavu. Da nema opće formule za sreću pokazat će mu vlastiti pronalazak koji će odteretiti ljude briga i problema, no samim time i razmišljanja, a posljedica te bezglave sreće bit će – kokodakanje.

Slika 710: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Nadpodstolar Martin*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/nadpodstolar-martin/, posjet 2. 4. 2020.

„Priča se stvarala u procesu rada“, piše Dalibor Foretić i nastavlja: „stjecao se dojam da su u početku bile neke slike, naznake zbivanja, pa da su potom sklopljene u priču koja je

[666] Đerđ, Zdenka, *Dramaturgija lutkarskoga kazališta*, Leykam International, Zagreb, 2018., str. 652.

[667] Medvešek, Rene, *Nadpodstolar Martin*, redatelj i scenograf Rene Medvešek, asistentica redatelja Tanja Lacko, pomoćnik redatelja Serđo Dlačić, oblikovatelj rasvjete Damir Babić, izvode: Ranko Lipovšćak, Karin Fröhlich, Božena Maletić, Zdenka Marković, Snježana Piršljin, Sibila Ceizek, Branko Smiljanić, Alex Đaković, premijera 6.2.1998., 129 izvedbi. Podaci prema: Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010., str. 147.

[668] Riječima Jakše Fiamenga „Ranko Lipovščak u naslovnoj ulozi pokazao je cijeli repertoar mikromimijskih i pantomimskih dosjetaka uvijek u funkciji radnje koja ostaje razgovjetna i vrlo plastična“. Fiamengo, Jakša, *Doktor za cipele*, *Slobodna Dalmacija*, 8. 2. 1998., god. 55, br. 16919, str. 12., dok Magdalena Lupi piše kako je „Lipovšćak toliko uvjerljiv da mu cijelo vrijeme zapravo potpuno vjerujemo da je oličenje M-a“. Lupi, Magdalena, *Čar Medvešekove dječje maštovitosti*, *Hrvatsko slovo*, 13. 2. 1998., god. 4, br. 147, str. 24 / 25.

postala dramski okvir koji je okupio njihovu raspršenost".[669] Na sličnom tragu Magdalena Lupi piše kako je „riječ o maštovitoj priči koja počinje 'ni od čega', a iz koje nastaje čudesno živahan svijet".[670] Riječi Foretića i Lupi potvrđuje sama predstava[671] koja započinje na praznoj sceni (poput praznog platna), iz čega se može zaključiti da je Medvešek impuls za građenje predstave pronašao u prvotnoj ideji, ali i u slikama, pokretima i tek naznakama zbivanja, samim time važan motivski impuls stigao je iz vizualnog sloja. Te slike, odnosno epizode, Medvešek je potom omotao pripovjednim slojem i stvorio epsku strukturu, izuzetno popularnu u hrvatskom i europskom lutkarskom kazalištu u drugoj polovici 20. stoljeća, posebice jer je nudila jednostavno rješenje za scensko pričanje priča. Problem je bio što je s vremenom i trošenjem početne ideje pričanje došlo u fokus, dok je vizualni sloj predstave postao tek ilustracija.

Na tom epskom tragu Rene Medvešek je predstavu *Nadpodstolar Martin* omotao riječima i tekstom, no kako ne bi „pao u klasičnu zamku", pripovjedni je sloj oblikovao neutralno, a distanciranost pojačao činjenicom da ga glumci nisu izvodili uživo, već je emitiran snimljeni tekst u izvedbi samog autora predstave. Takav udaljeni pokretač, umjesto da je gušio vizualni sloj, otvorio mu je prostor za upisivanje koji je Medvešek gradio u duhovitoj pojačanosti prema karikaturi i groteski i time nadograđivao verbalni sloj, ali i polemizirao s njim. Vizualni su elementi, dakle, aktivirali pripovjedni sloj, ali nisu mu dopustili da ih nadjača, već su se osamostalili u njegovom okviru i postali nositelji scenske igre. No ne u potpunosti. Naime, iako im je otvorio prostor, Medvešek veliki obrat nije prenio u vizualne aspekte, već u verbalne – kokodakanje. Na taj je način zadržao ravnotežu između dva sloja igre koji su se gradili jedan iz drugoga, ali i u slobodi vlastite nadogradnje.

Nakon što je izbjegao loše aspekte epske strukture, Medvešek se u *Nadpodstolaru Martinu* okrenuo narativnosti kakva je korištena u popularnom animiranom serijalu *Profesor Baltazar*, na kojega se i direktno referirao riječima: „Martin je mislio i mislio…" te scenskim oblikovanjem čudotvornog stroja. Veza s *Profesorom Baltazarom* usmjerila je predstavu i prema animiranom filmu i filmskom kadriranju.

---

[669] Foretić, Dalibor, *Čudesni nogopis*, *Novi list*, 9. 2. 1998., god. 52, br. 16012, str. 17.

[670] Lupi, Magdalena, *Čar Medvešekove dječje maštovitosti*, *Hrvatsko slovo*, 13. 2. 1998., god. 4, br. 147, str. 24 / 25.

[671] Predstava se analizira na temelju video zapisa u vlasništvu Gradskog kazališta lutaka Rijeka i kritičkih zapisa.

Slika 711: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Nadpodstolar Martin*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/nadpodstolar-martin/, posjet 2. 4. 2020.

U igri kadrovima Medvešek nije dinamizirao statičnost scene u totalu, već je oživljavao njene pojedine dijelove, odnosno scenografiju. Pomakom prozorčića, koji bi u tim trenucima preuzimao ulogu filmske kamere, mijenjao je kut gledanja, a njegovim uklanjanjem stvarao krupni plan, dok je smještanjem Martinovog radnog stolića ispod stvarnog radnog stola suočavao dva plana. Tim stalnim pomicanjem planova na sceni te igranjem njihovom širinom bez stvarnog zumiranja, odnosno razbijanjem cjelovitosti scene na niz malih scena, Medvešek nije tek preuzeo način filmskog kadriranja, već je razvio suptilni dijalog s filmskom montažom i kadrovima te ih scenski razotkrivao. Usitnjavanje je dodatno naglasio u epizodi s klasičnim oblikom crnog kazališta u kojoj je standardno svjetlo „razbio“ na niz lampica na glavama animatora uperenim prema vlastitim cipelama. Tu usitnjenost cjelovite slike na više malih slika skladni su pokreti animatora i njihovih cipela pretvarali u smisleni mozaik.

Razbijanjem cjelovitosti scene i oživljavanjem njenih dijelova Medvešek je otvorio prostor suptilnoj igri kazališta s kazalištem, sna s javom, što je dodatno podcrtao snovitom epizodom oblikovanom kao teatar sjena. Na prepletenost jave i sna, odnosno sjena, ukazali su animatori koji su u jednom trenutku podigli zastor i time stvarnosnim elementima razbili san. Taj prodor jave u san pripremio je teren i na koncu omogućio Martinu da u spoju mraka sna i pokreta budnosti oblikuje odsanjanu cipelu. Novi i konačan obrat odigrao se u sceni u kojoj je Martinu u san iz nekazališne zbilje stigao djed „Albert Einstein“ koji je vezu sa zbiljom potvrdio rečenicom: „Gledam te već preko pola sata“ i time se pozicionirao kao gledatelj iz realnog svijeta. Nakon te rečenice Martin se probudio u stvarnoj „stvarnosti“ i otkrio da su (scenski) san i java bili tek različiti stupnjevi sna.

Stalna igra sna i jave, kao različitih slojeva kazališta (teško je reći kazališta u kazalištu jer je preplitanje izjednačilo slojeve) upisala se u cipele kao glavne junake Martinovog sna i tek dijelove obuće Martinove jave. Naime, one su u predstavi preuzele nekoliko uloga. U prostoru jave bile su dio obuće s karakteristikama vlasnika, čime su poprimile metonimijsku funkciju. U prostoru sna ostale su cipele, no osamostaljene i dijelom personificirane. Tu se promijenio

odnos cipela i njihovih animatora. Dok su u javi cipele preuzimale osobine animatora / vlasnika, ovdje su im upisivale karakteristike. Na taj način u predstavi su se suočavala, ne i sukobljavala, dva oprečna odnosa predmeta i glumca, jedan u kojemu glumac određuje odnos i karakter pokreta i drugi u kojemu je predmet taj koji određuje kretanje (kao smisao vlastite egzistencije).

Iako negativno intonirano, Jakša Fiamengo je u svojoj kritici predstave dobro primijetio kako „cipela ostaje prečesto na razini metafore, odnosno znaka".[672] Ona niti u jednom trenutku nije prešla u poziciju lika, a upravo ta činjenica omogućila joj je dvostruku ulogu – stalno mijenjanje odnosa prema glumcu kao svom demijurgu i suigraču. Zahvaljujući tome cipela je zadržala osnovnu funkciju i nadogradila je novim. Kako kaže Jean Baudrillard, pozivajući se na Ernsta Dichtera, „u svojim osnovnim funkcijama, predmet služi rešavanju praktičnih problema. S obzirom na druge, dodatne aspekte, on takođe može da rešava društvene i psihičke konflikte".[673] Na njihovom tragu Medvešekove cipele u predstavi omogućile su svojim vlasnicima kretanje, ali i očitavale njihovo emocionalno, psihičko i mentalno stanje, one su bile njihova potpuna slika. Samim time, uz dobru formulu mogle su postati i njihov spas. Činile su to plesom od sna do jave, od personificiranog predmeta (čime su predstavljale same sebe), do metonimije (kojom su predstavljale svoje vlasnike), što im je omogućila teatralizacija predstave, umnažanje njenih slojeva te oživljavanje svih elemenata scene.

7.2.2. Od predmeta prema materijalu u *Velom Joži*

Jedna od osnovnih osobina redateljskog opusa Renea Medvešeka stalno je traganje za novim rješenjima na izvedbenom planu, samim time u svojim sljedećim lutkarskim predstavama nije nastavio istraživati predmete, scensko kadridanje i odnos teatarskih slojeva. U *Velom Joži*, kojeg je premijerno postavio 2011. godine u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka, fokus scenske igre pomaknuo je na materijal i scenografiju, a u *Nečistom i djevojci*, premijerno postavljenom 2014. godine u Kazalištu lutaka Zadar, usmjerio se na odnos neanimabilne lutke i glumca.

---

[672] Fiamengo, Jakša, *Doktor za cipele*, *Slobodna Dalmacija*, 8. 2. 1998., god. 55, br. 16919, str. 12.

[673] Jean Baudrillard, *Le Systeme des objets,* u: Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006., str. 254. Tekst je izvorno objavljen u Parizu, 1968., str. 177.

Velog Jožu[674] Medvešek je gradio na poznatom predlošku, Nazorovoj pripovijetci, što je uvelike utjecalo na scenski rukopis predstave u kojoj je do izražaja došao autorov stav o riječi koji je izrekao dvije godine ranije uoči premijere dramske predstave *Život je san.* Tada je izjavio kako je za njega riječ „najčišći medij, posuda kojoj u najvećoj mjeri sadržaj daje slušatelj sam. Što više predstavu […] određujem na vizualnoj vanjskoj spektakularnosti, oduzimam joj djelotvornost na ovom znatno važnijem planu. Pogotovo kad je riječ o klasičnim tekstovima“.[675] Vođen riječima i tekstualnim predloškom, Medvešek je predstavu oblikovao na tragu klasičnoga lutkarskog izraza, dok je razlike između malenih ljudi i velikih kmetova dodatno pojačao veličinom štapnih lutaka.[676]

Slika 12: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Veli Jože*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/veli-joze/, posjet 2. 4. 2020.

Narativnu strukturu iz *Nadpodstolara Martina* Medvešek je u *Velom Joži* zamijenio dramskom strukturom, dok je pripovjedne dijelove pretočio u dijaloge, čime je dobrim dijelom umrtvio igru lutaka. Umjesto njih, naglasak scenske igre usmjerio je prema scenografiji oblikovanoj od drveta, pokojeg užeta i platna, samim time materijal je stavio u prvi plan.

Predstavu[677] je otvorila sječa stabala (velike grane s tuljcima na prstima animatora u funkciji krošnji) da bi se drvo, kao materijal koji okružuje Velog Jožu i ostale divove, pretočilo u njihove maske oblikovane od košara i granja. Isti materijal Medvešek je iskoristio u oblikovanju crkve, efektno minimalistički oblikovane od nekoliko grana, špaga i jednog zvonca, te u njenoj metamorfozi u galiju, ponovo šuplju i minimalistički oblikovanu, što je djelovalo kao efektna metafora ispraznosti svijeta u kojemu su divovi ugnjetavani i pretvarani

[674] Nazor, Vladimir, *Veli Jože*, redatelj i dramaturg Rene Medvešek, autori lutaka i scenografije Milena Matijević Medvešek i Rene Medvešek, koautorica lutaka Luči Vidanović, skladatelj Matija Antolić, glazbena suradnja Čedo Antolić i Zlatko Vicić, oblikovatelj rasvjete Deni Šesnić igraju: Božena Delaš, Alex Đaković, Dina Đuka / Andrea Špindel, Karin Fröhlich, Goran Zelić, David Petrović, Almira Štifanić, Zlatko Vicić. Podaci prema: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/veli-joze/, posjet 19. 1. 2020.

[675] Mihanović, Dubravko, *Kazalište je konačna stvarnost*, u: Calderon de la Barca, Pedro, *Život je san*, Programska knjižica, GDK Gavella, Zagreb, 2009., str. 26. Ta izjava predstavlja oprečan stav u odnosu na razmišljanje Krune Tarle, koja u riječima vidi značenjsku zadanost. Više u poglavlju o Kruni Tarle.

[676] Riječ je o tipu štapnih lutaka u kojima je animator jednom rukom animirao glavu lutke, a drugom oživljavao njenu lijevu ruku, dok je tijelo činio dio platna.

[677] Analiza predstave vrši se na temelju video zapisa u vlasništvu GKL-a Rijeka.

u kmetove. Suprotnost tom poroznom prostoru predstavljao je svijet u kojemu su divovi odbacili okove, a koji su činila njihova velika tijela oblikovana platnima što su u gibanju i stapanju djelovala poput lutkarskih paravana u pokretu. To pretakanje dijelova lutaka u scenografiju, kao i punoća materijala i tijela te ispunjenost scene sugerirali su pasiviziranu[678] veličinu i moć potlačenog čovjeka. U tom dramaturškom prodoru scenografije u sadržaj i igru, Medvešek je scenografske elemente upisao i u naslovnog junaka. U jednoj je sceni tijelo Velog Jože efektnim izbočinama i sjenama metamorfizirao u glavu boga Pana, da bi ga na kraju predstave pretočio u platno za teatar sjena u kojemu se naslovni junak prisjeća događaja koji su ga doveli do završne situacije.

Kako piše Milenko Misailović u *Dramaturgiji scenskog prostora*, dvije su osnovne vrste scenografije – „scenografija u kojoj glumac igra i scenografija s kojom glumac igra".[679] U *Velom Joži* riječ je o drugoj vrsti, no dodatno nadograđenoj. Naime, lutke (u funkciji glumaca) u predstavi ne samo da su igrale sa scenografijom, već su, kao što je spomenuto, postale njen dio. No scenografija je igrala i komunicirala i sama sa sobom, čime je stvarala dinamične odnose unutar sebe te postala najigriviji dio cjeline, odnosno, u Paljetkovoj interpretaciji – lutka.[680]

Oživljavanje scenografije Medvešeku je omogućila upravo lutka kao medij. Naime, kako piše Berislav Deželić, lutka „ima gotovo neograničene mogućnosti. Oslobođena zakona sile teže, ona se i bez izgrađenog objekta dekoracije može kretati po svim koordinatama konkretnog, mikrokozmičkog prostora, koji joj disponiramo za čin igre".[681] Samim time, scenografija u lutkarskom kazalištu ne treba služiti izvođaču, već se može osloboditi i postati aktivni dio izvedbe, odnosno izvođač sam, što je Medvešek iskoristio usmjeravanjem fokusa izvedbenog sloja na nju te podcrtavanjem njenih sadržajnih i izvedbenih potencijala. I bez obzira na to što je fokus *Velog Jože* ostao na riječi, Medvešek joj nije podčinio druge slojeve izvedbe, već ih je združio s njom i izgradio totalitet u bogatstvu spoja scenografije i riječi.

---

[678] Pasivizaciju sugerira činjenica da su se likovi pretakali u dijelove scenografije koja je u pravilu (no ne i u ovoj predstavi) nesamostalan i pasivan element.

[679] Misailović, Milenko, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad, 1988., str. 301.

[680] „U pojam scenskog bića, ako ga izjednačimo s lutkom, uključuju se i animator i lutka, ne samo lutka u užem smislu, nego sve što lutki pomaže da bude „lutka", a to je scena, scenografija, glazba, takozvani rekviziti, svjetlo i ostala pomoćna sredstva. Redatelj je u tom slučaju nadzirač i usmjerivač procesa s kreativnim predumišljajem. Lutka znači upravo sve to zajedno, uključujući i čovjeka kao ravnopravan, ali nikako ne nadređeni dio". Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 43-44.

[681] Deželić, Berislav, *Lutka i prostor* u: *Prolog*, br. 23, god. 7, Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975., str. 21.

Iako se čini da je lutka i njena igra u takvom razvoju pasivizirana, ona je u predstavi progovorila višeznačno – i kao lik, ali i kao dio scenografije, a s njom i šireg sadržajnog konteksta.

7.2.2.1. Neanimabilni demijurg u *Nečistom i djevojci*

Za predstavu *Nečisti i djevojka*[682] Medvešek je adaptirao hrvatsku narodnu priču u kojoj djevojka, u potrazi za idealnim mladićem, nalijeće na naslovnog, nimalo idealnog Nečistog. Živu scenografiju *Velog Jože* u ovoj je predstavi zamijenio minimalističkom scenografijom u suautorstvu sa zadarskim kreatorom lutaka i tehnologom Robertom Koštom, koja je na mjestima progovarala metonimijski (križ kao simbol crkve). Minimalistička rješenja zadržali su i Ivo Nižić i Frane Papić u oblikovanju statičnog i neutralnog svjetla koje je sa stropa (poput Tarlinog) precizno i scenski izražajno ukazivalo na svijet Nečistoga u crkvi, dok je „neživost" Košta upisao (i) u lutke koje je oblikovao poput neanimabilnih idola.

Kao što je već spomenuto, još je Julija Slonimskaja početkom 20. stoljeća fokus scenske živosti, a samim time i smisla lutke u lutkarskoj predstavi, pomakla s lutkinih likovnih osobina na njen pokret. Lutka bez pokreta na sceni postaje „zaustavljen život",[683] smatra Luko Paljetak, a zaustavljanjem scenskog života lutka više nije lik i subjekt, već postaje znak, odnosno objekt. No i u toj funkciji, kao što je ranije pokazano, sadrži scenski potencijal, samim time lutka na sceni može funkcionirati dvojako – kao aktivni subjekt i pasivna ikona, odnosno, riječima Henryka Jurkowskog, s jedne strane „može da zamenjuje scenski lik, koristeći sve privilegije scenskog subjekta, a s druge strane, može da bude pasivan znak toga lika, instrument, kojim se služi glumac, prikazujući uzgred vlastito profesionalno umeće".[684]

U predstavi *Nečisti i djevojka* spojile su se te dvije krajnosti. Neanimabilna lutka, koju će u kasnijem tijeku predstave zamijeniti neanimabilna maska, bila je pasivna ikona u potpunosti ovisna o svojem animatoru. Samim time nije postala lik, već se zadržala u poziciji znaka, odnosno simbola lika. S druge strane, svojom pasivnošću i neanimabilnošću usmjeravala je,

[682] *Nečisti i djevojka*, prema usmenoj predaji, dramatizacija i režija Rene Medvešek, scenografija Rene Medvešek i Robert Košta, lutke i maske Robert Košta i Milena Matijević Medvešek, scenska glazba Rene Medvešek i Matija Antolić, oblikovanje svjetla Ivo Nižić i Frane Papić, izvođači: Gabrijela Meštrović-Maštruko, Vjera Vidov, Paola Slavica, Juraj Aras, Dragan Veselić, Josip Mihatov; praizvedba: 20. 9. 2014. Podaci prema: Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018., str. 194.

[683] Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 22.

[684] Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 289.

poticala i tjerala animatora da vlastitim tijelom udahne pokret liku i time preslika likove i lutke u sebe. Na taj je način animator postao znak znaka te je svoju početnu ulogu demijurga prepustio lutki, sada pokretačici vlastitog pokretača, demijurgu vlastitog demijurga. Tom „vođenom“ pokretu glumci su bili vjerni uglavnom tijekom cijele predstave, čak i u trenucima kad nisu imali lutke u rukama, što ih je i na izvedbenom planu dodatno približilo statusu lutke.

Slika 13: Kazalište lutaka Zadar, *Nečisti i djevojka*; Foto: https://www.klz.hr/repertoar/predstave/necisti-i-djevojka, posjet 2. 4. 2020.

Ovom suigrom i su-manipulacijom lutke i glumca Medvešek je relativizirao scensku stvarnost. Lutke je iskoristio kao dodatni fiktivni omotač, a scensku igru pretvorio u dvostruku bajku, čime je atmosferu i igru približio vlastitom izvoru – usmenoj narodnoj priči. Ujedno, po prvi je put iskoristio neanimabilnost lutke u njenu korist. Naime, lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj već se susrelo s neanimabilnim lutkama, a prvi primjer bio je u Brezovčevoj „predfazi“, no u ovom slučaju neanimabilnost po prvi put nije označavala nemoć, već, upravo suprotno, moć i nadmoć lutke nad vlastitim demijurgom.

x x x

Tri spomenute predstave Renea Medvešeka potvrda su činjenice kako linearni razvoj kazališta ne postoji u praksi. Naime, redatelj je u predstavama u kojima je stavio naglasak na lutkarstvo krenuo od kazališta predmeta kao jednog od najnovijih izraza lutkarskog kazališta, te je u njemu koristio i preispitivao predmete na suvremen način, potom se okrenuo tradicionalnijoj strukturi s riječju u prvom planu uz oživljavanje scenografije, da bi se konačno vratio u „prapovijest“ lutkarstva, no ponovo u suvremenom ruhu i čitanju. Nešto drukčiji razvojni put imat će Lary Zappia koji će u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka 2005. godine postaviti *Šumu Striborovu* te dvije godine kasnije *Romea (i Giuliettu)*.

7.3. PRODOR U PREDMET I „CHAT“ U PREDSTAVAMA LARYJA ZAPPIJE

Između Medvešekovog *Nadpodstolara Martina* i *Velog Jože* u riječkom je lutkarskom kazalištu postavljeno nekoliko predstava koje su se podjednako obraćale odraslim i dječjim publikama. Goldonijeve *Ribarske svađe* Anđelko Štimac je preveo na čakavicu i naslovio *Vele barufe* (1998.), a dramski intoniranu režiju potpisao je Zoran Mužić koji je s likovnim umjetnikom Vjekoslavom Vojom Radoičićem lutkarski ključ čitanja usmjerio prema odnosu ženskih likova (statične domaćice) i muških likova (pokretni ribari). U tom ključu žene su postale kućice, a muškarci brodovi. Četiri godine kasnije Gianfranco Pedullà postavio je svoju verziju *Odiseja* kojeg je osuvremenio i smjestio u hotelsku sobicu. Samo putovanje je oblikovao kroz reminiscenciju, zbog čega je scenu podijelio na dva plana, a glumce pretvorio u „svojevrsne nadmarionete“.[685] Uslijedila je 2005. godine *Šuma Striborova* u režiji Laryja Zappije.

7.3.1. *Šuma Striborova* – scenska realizacija metafore

Jedna od najpoznatijih priča iz davnina Ivane Brlić-Mažuranić, *Šuma Striborova*, obavezna je osnovnoškolska lektira, no Lary Zappia u riječkoj se predstavi nije zadovoljio tek scenskim oblikovanjem lektire za mlađe tinejdžere, već je stvorio značenjski jasnu, no gustu predstavu koja se slojevitošću obratila podjednako dječjim i odraslim publikama. Ključ čitanja *Šume Striborove*[686] Zappia je, u suradnji sa scenografom Daliborom Laginjom (1954.),[687] pronašao u samom tekstu, odnosno u karakteristikama antagonistice djela, guje koja se pretvara u lijepu djevojku. Zappia je iskoristio mogućnost scenske realizacije metafore te se u oblikovanju djevojke zadržao na guji, kojom ju je Ivana Brlić-Mažuranić u startu karakterno odredila.

---

[685] Cuculić, Kim, *Od nadrealizma do klasike - Mit u okvirima svakodnevice,* u: *Književna Rijeka*, god. 7, br. 1., Rijeka, 2002., str. 106-107.

[686] Brlić-Mažuranić, Ivana, *Šuma Striborova*, dramatizacija i režija Lary Zappia, scenografija Dalibor Laginja, glazba Duško Rapotec-Ute, svjetlo Deni Šesnić, izvode: Božena Delaš, Karin Fröhlich, Anđelko Somborski, Zlatko Vicić, premijera 15.9.2005., 88 izvedbi. Podaci prema:Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010., str. 179.

[687] Dalibor Laginja rođen je u Rijeci, diplomirao je slikarstvo u klasi jednog od najvećih talijanskih suvremenih slikara Emilia Vedove na Accademia di belle arti u Veneciji. Godine 1986. vraća se u Rijeku gdje aktivno slika i izlaže na brojnim kolektivnim i samostalnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Kroz osamdesete sudjeluje u formiranju alternativne art scene koja je povezivala glazbu, likovnu umjetnost i pisanje. Od 1988. počinje se baviti kazališnom scenografijom, a prvih desetak scenografija vezano je uz slovenskog redatelja Vite Taufera. Do danas u hrvatskim i slovenskim kazalištima potpisuje preko 200 scenografija s priznatim redateljima, kostimografima, kompozitorima i glumcima. Dobitnik je niza nacionalnih i internacionalnih priznanja i nagrada. Podaci prema: https://hnk-zajc.hr/clanhnk/dalibor-laginja/, posjet 2. 4. 2020.

Hrvatsko lutkarsko kazalište za odrasle prvi se put sa scenskom realizacijom metafore susrelo, površno, krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina u predstavama riječkih i osječkih lutkara, da bi dramaturšku opravdanost, prvenstveno u funkciji scenskog vica, dobila u predstavama LEC-a MManipuli. Za razliku od tih primjera, Zappia je *Šumu Striborovu* u cjelini oblikovao kao scensku realizaciju metafore. U tom ključu snaha je ostala guja. Na početku predstave glumila ju je grana, da bi je po ulasku u obitelj zamijenio remen, čijim su fizičkim osobinama dodatno podcrtani prijetvornost, prilagodljivost i snaga udarca, a vizualnim elementom, odnosno kopčom, bliskost s gujinim jezikom. I sina je, poput snahe, odredila početna karakterizacija. Budući da je susreo svoju buduću ženu dok je sjekao drva u šumi, Zappia i Laginja pretvorili su ga u sjekiru. Time su naglasili njegov posao, cijepanje stabala i granja, ujedno, podijeli li se sjekira na dvije strane (oštru i tupu), s jedne strane ukazali na nepotrebnu oštrinu u obraćanju prema majci, s druge na tupost i nemoć u komunikaciji sa ženom. Oblikovanjem sina kao sjekire, a snahe kao savitljivog remena, odredili su i snage u predstavi – sjekira remenu ne može ništa, dok remen sjekiru može naoštriti, ali i figurativno udaviti. U daljnjim scenskim realizacijama metafora majka je postala tkanina nalik kuhinjskoj krpi te se poistovjetila s njenim funkcijama i zadacima, jelen, čija je jedina funkcija bila prevesti baku do Stribora, pretvorio se u kotač, Domaći su oblikovani kao novogodišnje kuglice kojima život donosi svjetlo, dok je Stribor, pretočen u kuglu ispunjenu vodom i okruženu grančicama, karakteristikom špigliranja i usmjeravanja prema publici sugerirao da se rješenje problema nalazi u njoj.

Slika 14: Gradsko kazalište lutaka rijeka, *Šuma Striborova*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/suma-striborova/, posjet 2. 4. 2020.

Kao što je ranije istaknuto, dva su osnovna i suprotna smjera u kojima se predmet u kazalištu predmeta može scenski razvijati – personifikacija i antropomorfizacija. Iako se u pravilu u pojedinoj predstavi drži jednog razvoja, predmeti su se u *Šumi Striborovoj* „razdvojili“ unutar sebe – u sadržajnom su smislu bili u funkciji ljudskih likova, no na izvedbenom se planu nisu tako ponašali, niti su gradili scenske sličnosti s ljudima kroz međuljudske odnose i anegdote,

već su zadržali osobine predmeta.[688] Sjekira se kretala kruto, bučno i odlučno, kao da udara po stablu, remen je lelujao i udarao po tlu kao remen-bič, marama se kretala šireći se i skupljajući, a kolut okrećući se. To razdvajanje na „antropomorfizirani sadržaj“ i „personificiranu izvedbu“ onemogućilo je predmetima daljnji karakterni razvoj, čime su ih autori svjesno zadržali u poziciji znakova. Naime, daljnji razvoj, bez obzira u koji od dva smjera, pretvorio bi predmete u likove u kojima bi dodatne karakteristike utišale osnovnu te bi ih udaljio od početne ideje – scenske realizacije metafore. Zappia je zato krenuo drugim putem – oblikovao je predmete karakterno plošnima, odnosno izgrađenima od tek osnovne karakteristike, čime je zaustavio njihov razvoj, no u isto je vrijeme bogatio ostale aspekte scenskog djelovanja lika čiji je predmet bio znak. Samim time Zappia, čija je jedna od osnovnih redateljskih osobina scensko i izvedbeno istraživanje, u ovoj predstavi nije išao prema pomicanju izvedbenih granica u jednom od dva osnovna smjera kazališta predmeta, već se okrenuo njihovom dubinskom istraživanju i međuodnosu, odnosno samoj srži kazališta predmeta.

Slika 15: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Šuma Striborova*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/suma-striborova/, posjet 2. 4. 2020.

Dodatni odmak od poistovjećivanja predmeta i lika Zappia i Laginja upisali su u scenografiju. Na početku predstave scenu su oblikovali poput instrumenta koji glumci podešavaju, da bi kasnije iznad prostora igre postavili okvir prazne slike. Tom su uokvirenošću izvedbu dodatno približili atmosferi poznate pripovijetke koja priziva davnine, narativnost i usmenost predaje. Tako oblikovani, vizualni aspekti, kao i kod Medvešeka, nisu postali ilustracija verbalnom sloju, već su snagom, rječitošću i metaforičnošću usmjerili fokus predstave na sebe, dok su riječi pretvorili u zvučni okvir koji je i dalje nosio sadržajni sloj predstave, no iz drugog plana.

[688] Po Jurkowskom „pokret 'dodat predmetu' može da potvrdi ili da opovrgne njegovu ikoničnost. U prvom slučaju radi se o personifikaciji – pokret izražava vrstu mogućeg, stvarnog pokreta datog predmeta. […] U drugom slučaju – reč je o negaciji ikoničnosti predmeta – moglo bi se reći da se radi o antropomorfizaciji“. Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 267.

Rječitost i sadržajnost vizualnih aspekata predstave upisana je i u oblikovanje svjetla Denija Šesnića koje je omogućilo Domaćima scenski život, dok je u prijelazima scena pretvaralo igru u vidljiv i tajnovit teatar sjena, čime je gledatelje stavilo u poziciju sveznajućih promatrača. Svjetlo je bilo ključno i u sceni u kojoj se realizacija metafore s likova prebacila na zvuk. Naime, apstraktnost i metaforičnost glazbe (Duško Rapotec-Ute), koja je tijekom cijele predstave imala važnu funkciju građenja atmosfere i ritma igre, u sceni plesa Domaćih pretočila se u vizualnost i pretvorila ih u svjetleće note. U tom trenutku vizualni je sloj konkretizirao apstrakciju auditivnosti.

Zappia je u predstavi koristio i video zid no tek multimedijski – kao nadopunu scenografije.[689] Korak dalje u istraživanju mogućnosti video projekcija, predmeta, heterogenosti suvremenoga lutkarskog kazališta, ali i pionirski korak u testiranju scenskih i izvedbenih mogućnosti društvenih platformi redatelj će napraviti 2007. godine u predstavi *Romeo (i Giulietta)*.

7.3.2. Romeo (i Giulietta) – pionirski prodor u društvene medije

Treći važan korak prema postdramskom totalnom teatru, nakon Branka Brezovca i Krune Tarle, napravio je Lary Zappia u svojoj dosad jedinoj lutkarskoj predstavi upućenoj isključivo odraslim publikama, *Romeu (i Giulietti)*[690] postavljenoj u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka. Štoviše, riječ je o prvoj predstavi nakon *Celestine*[691] zabranjenoj za gledatelje mlađe od 14 godina,[692] što je, kako piše Maja Verdonik, „bio važan iskorak na planu recepcije lutkarskih predstava“.[693] Iako postoje elementi nagosti (ovaj put ljudske, a ne lutkarske), jasno je da je

[689] Kod multimedijalnosti „film ili video najprije dopunjavaju iluziju scenografije i režije, djeluju pravocrtno“. Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 2*, Leykam d.o.o., Zagreb, 2011., str. 51.

[690] Shakespeare, William – Zappia, Lary, *Romeo (i Giulietta)*, redatelj Lary Zappia, scenograf Dalibor Laginja, autori lutaka Dalibor Laginja, Luči Vidanović, Lary Zappia, skladatelj Duško Rapotec-Ute, oblikovatelj rasvjete Deni Šesnić, igraju: Božena Delaš, Anđelko Somborski, Zlatko Vicić, Alex Đaković, David Petrović – kamera, premijera 21.9.2007., 20 izvedbi. Podaci prema: Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010., str. 189. Analiza predstave temelji se na gledanju uživo 2008. godine na festivalu PIF u Zagrebu, gledanju snimke predstave u vlasništvu GKL-a Rijeka te analizi kritičkih zapisa.

[691] *Celestina* je, kako je već spomenuto, zbog „pornografije“ naknadno zabranjena za sve gledatelje mlađe od 18 godina.

[692] U kritici predstave Tatjana Gašparović piše kako je „Zappijina predstava *Romeo (i Giulietta)* lutkarska predstava zabranjena za mlađe od četrnaest godina koja točno pogađa senzibilitet današnjega naraštaja tinejdžera; predstava koja razbija uobičajene predrasude mladih da u lutkarsko kazalište idu samo nedorasli klinci“. Gašparović, Tatjana, *O vječnoj ljubavi*, u: *Vijenac*, br. 359, 6. 12. 2007., Zagreb, 2007. http://www.matica.hr/vijenac/359/O%20vje%C4%8Dnoj%20ljubavi/, posjet 2. 12. 2019.

[693] Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010., str. 162.

zabrana imala prvenstveno promidžbenu ulogu, što je pojačao i plakat sa crvenim tanga gaćicama koje se suše na užetu za rublje.

Slika 16: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Romeo (i Giulietta); Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/romeo-i-giulietta/, posjet 2. 4. 2020.

Dva su osnovna načina scenskog čitanja klasične literature – čitanje vjerno originalu i novo čitanje. Iako suvremeni lutkarski medij zbog otvorenosti različitim izrazima nudi velike mogućnosti novih čitanja, lutkarsko kazalište u Hrvatskoj još je uvijek češće vjerno originalima. No u rijetkim slučajevima u kojima se prepusti istraživanju, najčešće obogati i izvor i sam medij. Tako je bilo i u slučaju Zappijinog (redatelj i dramaturg) čitanja Shakespeareovog *Romea i Giuliette*. Autor je pomak od originala upisao već u naslov: Giuliettu je smjestio u zagradu, čime je u startu pažnju usmjerio prema Romeu te njegovom odnosu s Giuliettom, ali i bivšom djevojkom Rosalinom koja se u Shakespeareovoj drami pojavljuje tek rubno.

Osim pomakom čitanja sadržajnog sloja, Zappia je Shakespeareov original testirao i u odnosu na vlastito vrijeme. Učinio je to direktnim suočavanjem dviju scenskih stvarnosti – suvremene, koja čini okvir predstave, i literarne kao teatra u teatru. Te razine scenske stvarnosti i igre oblikovao je različitim izrazima i kroz različite medije – Shakespeareove ljubavnike tumačile su male sicilijanke, dok je dijalog suvremenih Romea i Giuliette smjestio u virtualni prostor – „chat“ na društvenom mediju. Time je po prvi put u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle još prije 12 godina važno mjesto u dramaturškom građenju predstave dao „chatu“, ključnom suvremenom načinu komunikacije.

Mediji se u postdramskom kazalištu pojavljuju u različitim ulogama. Mogu se, smatra Lehmann, unijeti u igru direktno, što „u temelju ne definira kazališni koncept“,[694] a mogu biti i „izvor inspiracije za kazalište, njegovu estetiku ili formu“.[695] Lary Zappia je u *Romeu (i Giulietti)* spojio ta dva pristupa: inspiraciju za oblikovanje susreta suvremenih RM-a i JC

[694] Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 305.
[695] Ibid.

pronašao je u komunikaciji na društvenim mrežama te ih je potom i doslovno unio u tijelo predstave. Time je ne samo preuzeo predvodničku ulogu u scenskom propitivanju društvenih medija, već je do danas ostao gotovo usamljen u tomu. Naime, iako su se „chat“ i društvene platforme udomaćili u, primjerice, stranim televizijskim emisijama, serijama i filmovima, ali i kazalištu, u hrvatskom izvedbenom prostoru rijetko se pojavljuju te predstavljaju neistražen rukavac koji umjetnost koja želi ići ukorak sa stvarnošću ne bi trebala zaobilaziti.[696]

Usprkos tome što su bili jasno odvojeni medijima i stupnjem scenske fikcije, stvarnosni i literarni sloj u predstavi su se referirali jedan na drugi, posredno su komunicirali i usporedo rasli s videozidom kao mjestom ključnih susreta dviju stvarnosti. Sadašnjost se u potpunosti prelila na njega, dok su male sicilijanke i statični pijuni koji su tumačili literarne Romea, Giuliettu i ostale likove, na videozidu bili zumirani u funkciji suvremenog razotkrivanja književnih idealizama. U tom fokusiranju u prvi su plan došle njihove mane kroz pokrete koji iz daljine izgledaju stvarno, a na ekranu ukočeno i neprirodno. No video projekcija nije ostala tek pasivan prostor realizacije, već je širenjem kadra na pozadinu scene uvlačila žive glumce-animatore u projekciju u kojoj ih je izjednačavala s vlastitim lutkama i na taj način direktno suočavala demijurge i njihove kreacije. Samim time video projekcija je tim intermedijalnim[697] prodorom u prostor igre i odnose likova na sceni postala teatralizirani, odnosno filmizirani prostor igre.

Videozid je u predstavi bio i mjesto susreta i sukoba teksta i slike. Za razliku od većine predstava o kojima je u ovom radu bila riječ, a u kojima je vizualni sloj na različite načine pokušavao rušiti autoritet teksta, nadopunjavanjem, prekrivanjem dodatnim slojevima, ili protjerivanjem, u ovoj su predstavi tekst i slika dosad najizravnije suočeni i to u dijalogu RM-a i JC oblikovanom preko ekrana – prvo kroz tekstualno dopisivanje, potom paralelno kroz tekst i video. Iako se moglo pretpostaviti da će vizualizacija riječi bez auditivnih karakteristika poput boje i snage glasa, intonacije i mimike, djelovati prazno i osiromašeno, pokazala se sadržajno bogatom. RM-ova brzina pisanja ukazivala je na element strasti i nestrpljivosti, a citiranje Shakespearea i ispravljanje pravopisnih grešaka i tipfelera na želju da se svidi JC, dok su psovke ukazivale na njegov buntovni karakter i slabosti. Kako je gledatelj promatrao dopisivanje iz RM-ove perspektive, došlo je do poistovjećivanja s njim. S druge

[696] Recentni je primjer pokušaja komuniciranja uživo s publikama putem društvenih medija predstava *Kralj Ubu* Kazališta Virovitica u režiji Sama M. Streleca.

[697] Pojam intermedijalnosti, piše Darko Lukić, „doslovno označava prožimanje različitih medija, suradnju i međudjelovanje više medija koji međusobno razmjenjuju svoja medijska svojstva i stvaraju tako posve nove (medijske) učinke“. Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 2,* Leykam d.o.o., Zagreb, 2011., str. 51.

strane, od JC je stizao gotov tekst iz čega gledatelj nije mogao otkriti prave razloge pauza u njenom tipkanju – je li riječ o ispravljanju grešaka, razmišljanju o stupnju razotkrivanja, neodlučnosti ili nezainteresiranosti.

Površnost, labilnost i nepouzdanost ovakvog odnosa pokazana je s jedne strane brzim tjelesnim razgolićavanjem i ponudom braka, a s druge još bržim iznenadnim odlascima JC, posebice nakon pokoje RM-ove psovke, ali i činjenicom da JC do kraja nije objasnila(/o?) vlastite inicijale – je li riječ o Juliji Capuletti ili Juliju Cezaru (ili nekom sasvim trećem). U tom svijetu paradoksa suvremenoga virtualnog ljubovanja, u kojemu se nudi ruka i vlastito tijelo osobi o kojoj se ništa pouzdano ne zna, vrhunac je činjenica da se veze kojima je u fokusu isključivo tjelesno odvijaju u prostoru virtualnog, odnosno bestjelesnog.

Osim što je uočio glavne paradokse suvremene, tada još relativno nove, virtualne komunikacije, Zappia je u njenom razvoju ukazao i na slabe strane takozvanog slikovnog obrata. Naime, u trenutku kad je u odnos RM-a i JC putem video „chata“ u donjem dijelu ekrana prodrla tjelesnost i golotinja, tekstualne poruke iz gornjeg dijela pale su u drugi plan. Taj trenutak pokazuje se ključnim u shvaćanju suvremenog poimanja komunikacije – vizualni aspekti istiskuju riječi, no u isto vrijeme ne progovaraju vlastitom apstrakcijom i slojevitošću, već površnošću, konkretnošću i doslovnošću, čime riječi i njihovu značenjsku zadanost zamjenjuju svojom vizualnom istoznačnicom.

Vladavina slike, a s njom i razmišljanje o njenim negativnim aspektima, nije novijeg datuma te je bila prisutna još u klasičnoj moderni,[698] piše Lehmann. Isti autor dodaje da danas, u aktualnoj „'postmodernoj' multimedijskoj civilizaciji predstavlja izvanredno moćan medij, informativniji nego glazba, brže konzumiran nego pismo“, dok „pokrenute fotografske, a potom i elektronske slike djeluju na imaginaciju – i na ono imaginarno – mnogo jače od živo prisutnog tijela na pozornici“.[699] S druge strane, sve su brojnija razmišljanja da „stalno bombardiranje slikama i znakovima, povezano sa sve većim raskolom između opažanja i osjetilno-realnog tjelesnog kontakta, vremenom uvježbava organe da registriraju sve površnije“.[700] Ako je tako, onda bi „pletorični svijet slika mogao dovesti do smrti slika, tako što se svi zapravo vizualni dojmovi više ili manje registriraju još samo kao informacije i sve

[698] „I klasična je moderna već stajala s jedne strane u znaku sve veće vladavine slika (fotografija, film), a s druge u znaku kritike paralizirajućeg učinka konzumiranja iluzionirajućih slika na jezičnu kompleksnost, maštu, refleksiju“. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 294.

[699] Ibid.

[700] Ibid., str. 115.

se manje opažaju kvalitete onoga što je na slikama zapravo 'ikoničko'",[701] zaključuje Lehmann. Video umjetnik Gary Hill ide korak dalje ili nekoliko koraka unatrag i zaključuje da zapravo „samo jezik poput pandže zasijeca u unutrašnjost, dok većina slika klizi s nas upravo onako površno kao dojmovi pri gledanju automobila u vožnji",[702] čime odnos riječi i vizualnih aspekata vraća u fazu prije oslobođenja lutkarskog medija od vladavine riječi.

Promotre li se ti stavovi kroz predstavu *Romeo (i Giulietta)*, slika ukazuje na svoje prednosti, no očita je tendencija prema konkretizaciji vizualne informacije, što je približava tekstu i riječi.

Slika 17: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Romeo (i Giulietta)*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/romeo-i-giulietta/, posjet 2. 4. 2020.

Paralelno s paradoksom suvremenih ljubavnika koji odnos temelje na tjelesnosti u prostoru netjelesnosti, u predstavi se razvijao paradoks Shakespeareovih ljubavnika. Dok je suvremeni potencijalni par razdvajao medij kojim su komunicirali, originalni par, razdvojen obiteljskim zabranama, smješten je u zasebne akvarije. No Zappia u ovom sloju predstave nije prodro u poznati odnos, već je fokus pomaknuo na Romeov odnos s bivšom djevojkom Rosalinom, dok je Giuliettu promatrao uglavnom kroz prizmu krivca za njihov prekid. Taj odnos povezao je sa suvremenim odnosom u okviru, čime je mijenjao poziciju RM-a, ali i ukazivao na sličnost, odnosno univerzalnost ljubavničkih problema i paradoksa.

Shakespeareove likove u predstavi, kao što je već spomenuto, oblikovale su male sicilijanke čiji su neprecizni pokreti, u realnoj izvedbi ublaženi malim dimenzijama i udaljenošću od gledatelja, videoprojekcijom u krupnom planu postali znaci nesigurnosti likova. Samim time redatelj je osobine tipa lutke, odnosno naizgledne nedostatke animacije, pretočio u karakterizaciju. Uz njih, Montecchije i Capulettije predstavljale su statične figure, čiji je sukob oblikovan poput partije šaha u kojoj su svi akteri tek pijuni. Kako su neanimabilne, njihov scenski život sveo se tek na pomicanje na šahovskoj ploči, dok su im

[701] Ibid.
[702] U: Ibid., str. 318.

stvarni život dodali glumci-animatori ekspresivnom mimikom i gestikulacijom. Time su doveli predstavu u vezu s Medvešekovim *Nečistim i djevojkom*, no kod Zappije lutke nisu uspjele zavladati vlastitim animatorima. Dodatnu živost i scenski život statičnim lutkama dala je ponovo kamera, ali ovaj put ne ukrupnjavanjem, već podrhtavanjem, čime je na videozidu stvaran „umjetni“ kaos koji će utjecati na „stvarne“ događaje na sceni i pretočiti se u kaos na šahovskoj ploči.

U predstavi nije došlo do direktnog dijaloga između glumca i lutke, već je njihov odnos prvenstveno progovarao razlikama – fizički zadane i nepromjenjive lutke tumačile su na papiru oblikovane i definirane likove, dok su suvremene ljubavnike, kod kojih je stalna tek nestalnost i promjena, tumačili glumci, video zapisi i slova na ekranu (čija pouzdanost je još manja od samih glumaca). U tom sudaru razlika lutke su postale lutkovitije, odnosno papirnatije, dok su glumci, obogaćeni tipkovnicom i ekranom kao predstavnicima nestalnosti, bili ljudskiji.[703] Ujedno lutke nisu bile pokretačice scenske igre, već pijuni u prostoru koji živi višestrukim scenskim životom – od akvarija u funkciji razdvajanja i voajerskog promatranja, do videozida koji je spojio literaturu i stvarnost, dinamizirao scensku i lutkarsku igru te suočavao i sukobljavao tekst i sliku. U tom prostoru u kojemu su svi slojevi scene igrali, glumci su vršili i funkciju likova i animatora lutaka, voajera i snimatelja (odnosno redatelja gledateljevog kuta gledanja).

Važnu ulogu imala je glazba Duška Rapoteca Utea, ispisana „u luku od žestoka suvremenog beata do atmosferične melodioznosti“,[704] koja je različitim zvukovima, instrumentima i melodijama razdvajala dvije scenske stvarnosti, dva prostora i vremena te gradila opipljivu atmosferu i dramatičnost, posebice električnom gitarom. U isto vrijeme cjelovitošću je povezivala različite scenske svjetove u jedan, i time problem ljubavnika, nekad i sad, u literaturi i stvarnosti, spajala u univerzalan problem vječne razdvojenosti.

U sljedećoj predstavi u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka Zappia će nastaviti istraživati, no i vratiti se svim uzrastima, ovaj put s naglaskom na dječjoj publici. Riječ je o predstavi *Slavuj* (2009.)[705] u kojoj je, možda ohrabren pobjedom slike nad tekstom u *Romeu (i*

---

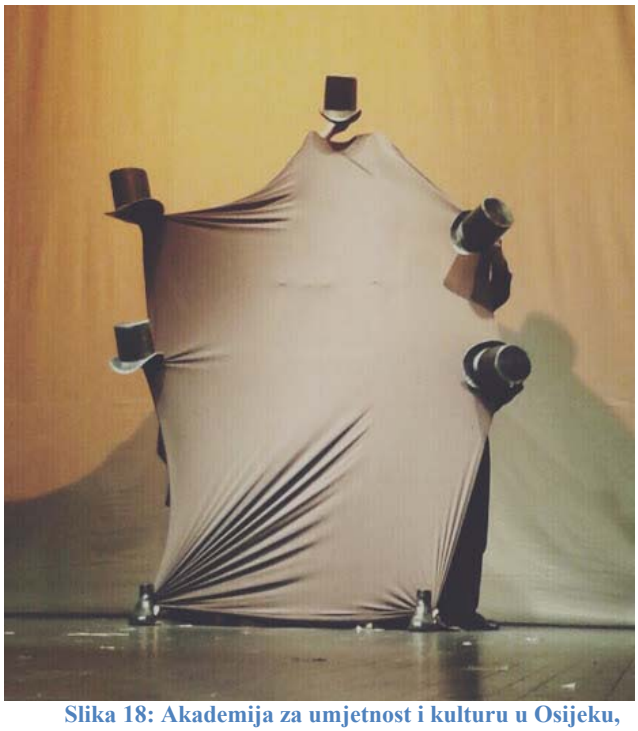
[703] Kako piše Jurkowski, „konfrontiranje lutke i čoveka na sceni značajno je za oba učesnika tog čina; jer, prema načelu kontrasta, lutka postaje 'lutkovitija', a čovek 'ljudskiji'. Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 269.

[704] Gašparović, Tatjana, *O vječnoj ljubavi*, u: *Vijenac*, br. 359, 6. 12. 2007., Zagreb, 2007. http://www.matica.hr/vijenac/359/O%20vje%C4%8Dnoj%20ljubavi/ , posjet 2. 12. 2019.

[705] Andersen, H.C., *Slavuj*, redatelj i dramaturg Lary Zappia, scenograf Dalibor Laginja, skladatelj Duško Rapotec-Ute, oblikovatelj svjetla Deni Šesnić, igraju: Božena Delaš, Alex Đaković, David Petrović, Anđelko

Giulietti), riječi sveo na sliku te ih je ponovo ispisivao, odnosno oblikovao nalik tekstu u nijemim filmovima. Andersenovu bajku o slavuju na kineskom dvoru pročitao je kroz jasnu metaforu Kineza – stolni tenis. U tom ključu priču je oblikovao pomoću ping-pong loptica koje, kao u *Šumi Striborovoj*, nije personificirao niti antropomorfizirao, već ih je zadržao u funkciji znaka, a priču i scensku igru gradio je kroz njihove osobine i oko njih.

7.4. OD ANIMACIJE PREDMETA I MATERIJALA DO TOTALNE ANIMACIJE NA AKADEMIJI ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU



Slika 18: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, *Kabanica*; Foto: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

U drugom desetljeću 21. stoljeća kao glavno se mjesto istraživanja i propitivanja odnosa odraslih gledatelja i lutkarskog medija nametnula Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku na kojoj je studijske godine 2004./2005. pokrenut studij glume i lutkarstva. Na njemu su studenti od početka istraživali mogućnosti lutke bez dobnih ograda, te su se vrlo često u svojim eksperimentima ciljano obraćali odraslim publikama. U fokusu ovoga rada neće biti pregled ukupnog rada studenata, već njihovi diplomski ispiti koji su bili uvršteni u programe lutkarskih festivala ili u repertoare profesionalnih lutkarskih kazališta i družina. Riječ je o predstavama *Kabanica*, *Duga*, *Fragile*, *Pleti mi, dušo, sevdah* i *Smrt ili o životu*. Navedene predstave obraćale su se odraslim gledateljima prepoznatljivim, iako bitno različitim izrazima u kojima su važan dio autorstva nosili studenti. Njihove umjetničke osobnosti davale su projektima pečat i smjer koji su potom razvijali u zajedničkom radu s Tamarom Kučinović koja potpisuje režiju predstava i Majom Lučić Vuković u ulozi mentorice.

Somborski, Zlatko Vicić, Giorgio Surian kao Slavuj. Podaci prema: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/slavuj/, posjet 19.1.2020.

U *Kabanici* (2013.)[706] nastaloj po Gogoljevoj noveli, u fokusu je bila animacija materijala i vlastitih tijela koja su postajala lutke i dijelovi stroja, te animacija zvuka i riječi koje su sadržajno značenje gotovo u potpunosti zamijenile funkcijom ritmizacije igre i predstave. U fokusu *Fragilea* (2017.)[707] bila je metatema smrti lutke kroz oduzimanje ne samo pokreta, već i scenskog svjetla doslovnim zatvaranjem u kofer. Smrt lutke predstavljena je animacijom marionete, ali i predmeta čime je na izvedbenom planu spojena lutkarska tradicija i suvremenost. Predstava *Pleti mi, dušo, sevdah* (2018.)[708] oblikovana je od etida pokretanih naslovnim sevdahom, odnosno glazbom koja otvara prostor ideji i igri, animaciji materijala i predmeta s koncima u prvom planu. U *Smrti ili o životu* (2019.)[709] u izvedbeno su tijelo predstave uz predmete i materijale poput perja, uključena kuhala za vodu. Svaki predmet oblikovao je vlastitu životnu priču u smrt – perje svojim letom i nemirom u blizini plamena, kuhala u grijanju vode do njene smrti u pari.

Na različitost predstava ukazuje ne samo odabir različitih tipova predmeta i materijala, već i odnos prema tekstu. U *Kabanici*, kao što je rečeno, tekst je pretvoren u zvuk, a slična funkcija, iako drukčije realizirana, bila je u *Pleti mi, dušo, sevdah*, gdje je riječ „animirala“ glazba. S druge strane, u *Fragileu* i *Smrti ili o životu* riječ je postala omotač, u prvoj predstavi više zvučni, u drugoj sadržajni. Bez obzira na različitost pristupa predlošcima, svim je predstavama zajednička usmjerenost prema istraživanju i otkrivanju novih mogućnosti animacije, u čemu presudan utjecaj ima Tamara Kučinović.

---

[706] Redateljica Tamara Kučinović, mentorica Maja Lučić Vuković, asistentica Katarina Arbanas, likovno oblikovanje Alena Pavlović, studenti: Matea Grabić, Ivana Gudelj, Lidija Kraljić, Selma Mehić, Martina Stjepanović, Tvrtko Štajcer, Justina Vojaković Fingler i Dina Vojnović. Analiza se vrši na gledanju uživo i kritici predstave. Podaci preko: Tretinjak, Igor, *Mudro i duhovito proljeće hrvatske lutke* u: Artos, online časopis Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, I./2014. http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/studentska-scena/vasiljevic-gogolj-nikolaj-kabanica-mentorstvo-maja-lucic-i-asistentica-katarina-arbanas-redateljica-tamara-kucinovic-diplomski-ispit-iz-lutkarstva-v-godine/tretinjak-igor-mudar-slojevit-i-zaigran-lutak-akakije-ili-mudro-i-duhovito-proljece-hrvatske-lutke , posjet 16. 1. 2020.

[707] Režija Tamara Kučinović i ansambl predstave: Ivana Vukićević, Antonio Jakupčević, Ines Zmazek, Krešimir Jelić, Anamarija Jurišić, Hana Kunić, Maja Lučić Vuković, Hrvoje Seršić, Nenad Pavlović i Katarina Arbanas. Likovno oblikovanje Alena Pavlović. Analiza predstave vrši se na gledanju predstave uživo, 1.7.2017. u talijanskom gradu Cividale del Friuli. Više o predstavi i projektu u kojem je nastala: https://kritikaz.com/vijesti/vijesti/33532/Poeti%C4%8Dni-%22Fragile%22-kao-%C5%A1lag-na-torti-velikog-lutkarskog-projekta.

[708] Predstava je premijerno postavljena u sezoni 2017./2018.; Redateljica Tamara Kučinović, mentorica Maja Lučić Vuković, suradnica na kolegiju Katarina Arbanas, Igraju: Matea Bublić, Matko Buvač, Andro Damiš, Anna Jurković, Maja Lučić Vuković, Tena Milić-Ljubić, Gordan Marijanović, Luka Stilinović. Analiza se temelji na gledanju predstave na festivalima Lutkokaz i PIF. Podaci prema: https://pif.hr/hr/component/k2/item/438-predstava-duga19-30.html posjet 19. 1. 2020.

[709] Predstava je premijerno izvedena u sezoni 2018./2019.; Redateljica Tamara Kučinović, mentorica Maja Lučić Vuković, ansambl: Stipe Gugić, Antonia Mrkonjić, Josipa Oršolić, Gabrijel Perić i Katarina Šestić.

U nastavku teksta bit će analiziran pristup osječkih studenata animaciji, tekstu i vizualnim aspektima na predstavi koja je dosad imala najbolju recepciju te je sudjelovala u natjecateljskim programima većeg broja međunarodnih festivala, uz nekoliko osvojenih nagrada.[710] Riječ je o predstavi *Duga*, premijerno izvedenoj 2015. godine.

7.4.1. Rječitost vizualnih aspekata u *Dugi* i razdvajanje oblikovanja od predstavljanja

Dinko Šimunović smjestio je pripovijetku *Duga*[711] u izmišljeno selo u Dalmatinskoj zagori, što su Kučinović, Lučić Vuković i studenti Filip Eldan, Nikša Eldan, Kristina Fančović, Nino Pavleković, Sara Lustig / Petra Šarac i Luka Bjelica iskoristili kao ključ scenskog čitanja. Samim time scenu i likove oblikovali su od kamena, pijeska i blata. Kamen je bio simbol okrutne, sušne okoline i tvrdog i tvrdoglavog karaktera, ali i osobina na kojoj su animatori gradili likove, njihove pokrete i način komunikacije. Lupanje je označavalo koračanje, dizanje prašine bijes i ljutnju, a „zijevanje“ kamenja govor, ali i usmjeravanje materijala prema antropomorfizaciji. No autori svjesno nisu išli dalje u tom smjeru, već su zadržali osobine kamena koje su, kao u Zappijinoj *Šumi Striborovoj*, bolje odgovarale likovima nego humanizacija.

Slika 87: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, *Duga*; Foto: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

Nasuprot tvrdom i suhom kamenjaru našli su se likovi Klare i Save, oblikovani od blata, odnosno gline. Činjenicu da je riječ o materijalu koji nije zadan poput kamena, već se lagano oblikuje, autori su iskoristili tako da su stvarali i scenski oživljavali likove na sceni, ali i

[710] Na 48. PIF-u 2015. godine predstava *Duga* dobila je tri nagrade https://www.pif.hr/images/51pif/RaznoDokumenti/nagrade-prizes-1997-2016.compressed.pdf, posjet 19. 1. 2020.

[711] Predstava je premijerno izvedena u sezoni 2014./2015.; Autor Dinko Šimunović, redateljica Tamara Kučinović, mentorica Maja Lučić, scenografija i lutke Tamara Kučinović, Maja Lučić i izvođači, oblikovanje svijetla Tamara Kučinović, izvođači Nikša Eldan, Filip Eldan, Kristina Fančović, Nino Pavleković, Luka Bjelica, Petra Šarac / Sara Lustig. Predstava je analizirana na temelju gledanja uživo i analize video zapisa u vlasništvu AUK.

uništavali prirodnim putem – raspadanjem i rastapanjem (Sava se doslovno rastopila u spoju vlastitih suza i kiše).

Ujedno, u odnosu na tvrd, zadan i nepromjenjiv kamen došlo je do razdvajanja scenske igre na dva bitno različita dijela – sloj priče koji se gradi kroz animaciju kamenja, odnosno kroz, Knoegdenovim riječima, „proces predstavljanja“,[712] i sloj koji se gradi „oblikovanjem“[713] gline. Čvrstoćom i zadanošću koja kamenu ne omogućuje preoblikovanje na samoj sceni autori su stvorili svijet Srnine okoline koju karakteriziraju tvrdi, nazadni i nepromjenjivi stavovi zbog kojih protagonistica kreće u trk ispod duge. S druge strane mekoćom i toplinom gline te mogućnošću njene promjene scenskim oblikovanjem i preoblikovanjem stvarali su i razvijali, odnosno „animirali“, likove otvorene promjenama. Tim jasnim razdvajanjem predstavljanja i oblikovanja, autorski tim predstave podijelio je okruženje Srninog svijeta na onaj davno zadan koji odbija promjene pod svaku cijenu, pa i cijenu gubitka vlastitog djeteta, i svijet koji se u prostoru i vremenu Srne, ali i današnjice, tek stvara i nastaje – ljudi koji shvaćaju da su promjene nužne i koji se mijenjaju zajedno s njima. Ujedno, po prvi je put u hrvatskom lutkarskom kazalištu i kazalištu za odrasle ukazano na izvedbene potencijale oblikovanja. Naime, do ove predstave, kad se i pojavilo kao dio scenske igre, kao u predstavama Krune Tarle, scensko oblikovanje raslo je usporedo s predstavljanjem kao svojim izvedbenim predstavnikom.

Likovi u predstavi nisu izrastali tek iz materijala, već i iz narativnog sloja, koji je otvarao i gradio radnju te određivao karakter i odnose likova. Osim narativnog okvira, auditivni sloj sastojao se od dijaloških dijelova koji su animirani i oživljeni pjevanjem, ponavljanjem („Ja mislim da se može pretrčati ispod duge“; „Srna, ti nijesi dječak“; „Sve duše nijesu iste, niti svaki život…“), jekom („Mukli udarci…“) i ritmiziranjem („Skači, Srna, skači“), čime su naglašenije oblikovali vizualne slike od sadržajnog sloja. Tako je izgovaranje riječi „sunce“ u kontekstu prašine, golog kamena i jakog svjetla vizualno i taktilno prizivalo toplinu sunca, što je dodatno pojačavalo izgovaranje riječi „vrućina“. Pjevanje gangi „zijevanjem“ i udaranjem kamenja upisalo je tu vrstu glazbe u samu bit tamošnjih ljudi, ali i njihove grube i tvrde okoline. Na taj način auditivni sloj proširio se s pozicije donošenja sadržajnih informacija na druga osjetila, ali i na građenje ritma kao i bogaćenje animacijskog sloja.

[712] Više u poglavlju o Kruni Tarle.
[713] Ibid.

Auditivnost i vizualnost u predstavi su se preplitale i nadopunjavale te mijenjale mjesta i pozicije. U nekim trenucima riječi su postale gotovo suvišne, dok bi u drugim auditivni sloj bio nadređen vizualnom, kao u kiši koja je oblikovana po zvučnoj, a ne vizualnoj sličnosti, padanjem pijeska. S druge strane vizualni se plan naturalističkom rječitošću i doslovnošću materijala, njegove krutosti, odnosno nestalnosti, upisivao u sadržajni sloj te je dijelom došlo do zamjene uloga. U tom kontekstu narativni je sloj otvarao priču vizualnim aspektima, a na mjestima se povlačio u poziciju okvira koji je naglašenije progovarao melodičnošću i prepoznatljivošću Šimunovićevog jezika nego sadržajnošću.

Kako je riječ o materijalima koji ne idu za antropomorfizacijom, nije došlo do poistovjećivanja materijala i lika. Samim time glumci su preuzimali uloge animatora i „scenskih sila“ i u toj su se grupnoj animaciji komada kamenja mijenjali i zajedno ih kupali i brisali, prekrivali pijeskom, gradili likove iz gline… Time su postali kolektivni demijurg koji ne udahnjuje život pojedinom liku, nego igri u totalu te su u potpunosti zavladali scenskim svijetom koji je upravo doslovnošću vlastite artificijelnosti oživio priču.

x x x

Materijal i predmet u hrvatskom su lutkarskom kazalištu za odrasle punu afirmaciju doživjeli od 1990-ih godina te su se zadržali u fokusu do danas. U tom dugom periodu pristupili su mediju predstave na bitno različite načine. Materijal je bio pokretačka točka predstava Krune Tarle koja je odbacila priču, dramsku napetost i narativnu strukturu. Njima su se vratili Rene Medvešek i Lary Zappia, koji su pristupili predmetu i materijalu iz različitih kutova te su ih razvijali i u smjeru personifikacije i antropomorfizacije, ali i u smjeru opredmećivanja, odnosno isticanja predmetnosti predmeta. Završnu točku ovog istraživanja, točku koja nije zaokružena, već je u fazi razvoja, dale su predstave Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, kojima su i dalje u fokusu predmet i materijal, ali koje šire animaciju na tijelo glumca i zvuk te po prvi put u hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle izvedbeno osamostaljuju oblikovanje lutke.

Kao što se mijenjao odnos prema materijalu i predmetu, tako se mijenjao i prema glumcu. Dok je kod Tarle bio pokretač igre, no po dramaturškoj važnosti izjednačen s ostalim elementima izvedbe, kod Medvešeka i Zappije bio je uglavnom suigrač s promjenjivim odnosom prema predmetu, dok je u *Dugi* osječke Akademije postao kolektivni demijurg izvedbe u cjelini.

Različite mogućnosti scenskog pristupa predmetu i materijalu pokazale su se i u odnosu prema narativnosti. Tarle ju je u potpunosti odbacila te je gradila predstave vizualnom dramaturgijom i dramaturgijom slike, Medvešek je fino ironizirao epsku strukturu, Zappia sukobljavao različite narative dok su se osječki studenti odnose prema narativu na različite načine – od odbacivanja u *Kabanici* i utišavanja sadržajnog sloja u *Pleti mi, dušo, Sevdah* do sadržajnog, ali i zvučnog okvira u *Fragile, Smrti* i *Dugi*. Time lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj i ovo istraživanje nisu iscrpili sve potencijale kazališta materijala i predmeta, ali su došli do kraja i time zaokružili prvih sto godina lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj.

8. ZAKLJUČAK

U svojih prvih sto godina hrvatsko je lutkarsko kazalište za odrasle doživjelo razvojni luk od dramskog lutkarskog kazališta iluzije do zrelog kazališta predmeta i materijala, uz nekoliko osjetnih zaostajanja za europskim lutkarskim kazalištem za odrasle. Ključni razlog zaostajanja leži u izostanku kontinuiteta, odnosno nekoliko većih pauza među kojima se izdvaja gotovo dvadesetogodišnja pauza između *Iskušenja sv. Antuna* (1948.) i *Muzičkih minijatura* (1966.), u vrijeme kad je europsko lutkarsko kazalište doživjelo veliki uzlet. Ujedno, nakon što je lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj uspostavilo svojevrstan kontinuitet, nije se oblikovalo paralelno u više glavnih lutkarskih središta, već su se žarišne točke premještale od Rijeke i Osijeka na prijelazu sa 1960-ih na 1970-e preko Zagreba u 1980-im i Zadra u 1990-im godinama do Rijeke u prvom desetljeću i Osijeka u drugom desetljeću 21. stoljeća, te nisu rasle jedna uz drugu i iz druge, već uglavnom iz sebe same. Te dvije činjenice onemogućile su hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle logičan izvedbeni razvoj, no usprkos njima ono je uspjelo proći sve ključne faze europskoga lutkarskog kazališta za odrasle, a zaostatke je anuliralo preskocima koji su se pokazali kao vrlo važne osobine razvoja.

Skokovit razvoj, u kojemu su glavnu ulogu u većini slučajeva imali strani utjecaji i gostujući redatelji (u prvom redu Bohdan Slavík i Wiesław Hejno), osigurao je hrvatskom lutkarskom kazalištu za odrasle dodir s europskim uzorima, no s druge strane mnoge su novosti ostale na razini fenomena, bez dubljeg prodora u njih. Tako eksperimenti Branka Brezovca, Krune Tarle i Laryja Zappije, primjerice, do danas nisu dobili nastavljače koji bi scenski preispitali i razvili njihove izraze, dok je „guzovoz“ Zlatka Boureka vrhunac doživio u svojoj premijernoj predstavi *Hamlet*, budući da se u kasnijim predstavama niti sam autor, niti njegovi sljedbenici nisu uputili u daljnje istraživanje te tehnike i njenih mogućnosti.

Ovaj skokovit razvoj u radu je analiziran s naglaskom na vizualne aspekte te je podijeljen u šest osnovnih faza: u prvoj, svojevrsnoj predfazi, prevladavalo je dramsko lutkarsko kazalište iluzije s rijetkim prodorima u avangardu i deverbalizaciju, nakon čega je uslijedila ključna faza stvaranja temelja suvremenoga heterogenog izraza. Treća, Brezovčeva faza, pomalo je izdvojena iz cjeline, ne izvire iz hrvatskoga lutkarskog kazališta niti utječe u većoj mjeri na njega, no hrvatsko lutkarstvo je obogatila brojnim novinama. U četvrtoj su se fazi autori naglašenije usmjerili prema odnosu glumca i lutke, da bi istraživanje heterogenosti lutkarskog izraza kulminiralo u petoj fazi, zlatnom razdoblju hrvatskog kazališta za odrasle.

Uslijedilo je još uvijek aktualno razdoblje u kojemu su autori fokus usmjerili prema kazalištu predmeta i materijala.

Faze se unutar sebe, kako je rad pokazao, nisu gradile skladno, već su različitim pristupima prema temi koja im je bila u fokusu formulirale polemičnu heterogenost. S druge strane tek su se manjim dijelom nizale kronološki. Više su se razvijale paralelno, ponekad u preplitanju, no češće u podcrtavanju razlika i tim su međuodnosima povezivale naizgled zasebne izraze u cjelinu. Tako su se dijelom paralelno razvijali Brezovčeva postdramskost i Bourekova dramska likovnost, kao i Bourek-Juvančićev sudar glumca i lutke, zadarsko oživljavanje neživog te Tarlino brisanje granica između živog i neživog. Tim paralelnim suživotom ukazali su na ključnu osobinu suvremenog lutkarstva – stalnu mijenu i bezgranične mogućnosti.

Uz sinkronijske susrete i „sukobe“, za razvoj hrvatskoga lutkarskog kazališta za odrasle izuzetno su važne dijakronijske veze koje su se pokazale ključnima u građenju njegove poetike. Prvo razdoblje s drugim povezao je Berislav Brajković koji je s istraživanjem odnosa lutke, pokreta i glazbe započeo u Družini mladih i razvio ga u riječkim *Muzičkim minijaturama*. Na njih se u pogledu tehnike kao pokretača predstave nadovezao Zlatko Bourek, koji se preko *Petrice Kerempuha* tematski povezao s Teatrom marioneta iz prve faze. Juvančić je nastavio istraživati odnos glumca i lutke, s kojim su započeli Osječani 1970-ih, dok LEC MManipuli s tim razdobljem povezuju epizodna struktura, scenska realizacija metafore i zabavna nota. Zadrani su spojili heterogenost riječkih i osječkih predstava s prijelaza 1960-ih u 1970-e i odnos lutke i glumca iz Bourek-Juvančićevih predstava te ih nadogradili u visoko razvijen heterogeni lutkarski izraz, da bi daljnji korak napravili Tarle, Medvešek i Zappia koji su lutku zamijenili materijalom i predmetom što se ponovo prvi put u lutkarskom kazalištu za odrasle pojavio u predstavama s prijelaza 1960-ih na 1970-e. Tarle se, ujedno, pridružila Brajkoviću, Kósu, Slavíku i LEC MManipuliju u građenju predstava kroz epizodnu strukturu, dok su studenti Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku napravili korak dalje u istraživanju animacije svih elemenata izvedbe, od lutke, glumca i glasa do predmeta i materijala. Iako stoji izdvojeno iz cjeline, i Branka Brezovca može se posredno, preko teatra sjena, povezati s *Petricom Kerempuhom*, dok je njegova *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* izrazom prethodila postdramskim predstavama Krune Tarle i Zappijinom *Romeu (i Giulietti)*.

I ovaj kratki rezime ukazao je na presudnu ulogu predstava s prijelaza 1960-ih u 1970-e koje su svojim heterogenim izrazima stvorile temelje suvremenoga lutkarskog jezika, a naglasak po prvi put planski pomaknule s verbalnog na vizualni plan.

Od riječko-osječke faze s prijelaza iz 1960-ih u 1970-e godine većina predstava koje su bile u fokusu ovog rada okrenula se vlastitim vizualnim aspektima i njihovoj sadržajnosti i rječitosti dok su tekst i govor uglavnom „skinule“ s izvedbenog trona te ih u postdramskom duhu izjednačile s drugim elementima izvedbe. U toj poziciji Brajković, Slavík i Tarle, a u jednoj predstavi i Majaron, u potpunosti su se odrekli verbalnog sloja, Hejno, Carić i Zappia tekst su utišavali, a na mjestima u potpunosti prekrili vizualnim aspektima, Bourek, Juvančić i Medvešek u nekim su ga predstavama izjednačili s ostalim elementima, dok ga je Brezovec u *Minnie* doveo do samoponištenja. Ti različiti pristupi tekstu i verbalnom sloju općenito pokazuju da je hrvatsko lutkarsko kazalište za odrasle u većoj mjeri od glumačkog kazališta uspjelo uzdrmati u europskom kazalištu sveprisutan logocentrizam, odnosno „naivnu vjeru u riječ“,[714] i time u većoj mjeri otvoriti izvedbeni prostor ostalim elementima scenske igre.[715]

Umanjivanjem važnosti teksta, lutkarske predstave za odrasle okrenule su se uglavnom vizualnim elementima u koje i kroz koje su upisivale i gradile radnju, time posredno gradile i razvijale njih same. Prvo su fokus pomakle s lutke kao statične likovne informacije na pokret, čime su dobile mogućnost razvoja i građenja početne informacije, potom su ga usmjerile na (sukobljeni) odnos s glumcem i time otvorile vrata svijetu metafora i metonimija, da bi stigle do susreta živog i neživog, u kojemu su zakoračile u scensku poeziju i filozofiju. Uz lutku, razvijale su ostale vizualne elemente scene, oživile kostim, scenografiju i svjetlo, da bi se potom otvorile drugim medijima, od videa do društvenih medija, s kojima su suočavale i sudarale izvedbeni izraz.

Iako je hrvatsko lutkarsko kazalište za odrasle, kao što je istaknuto, prošlo sve ključne etape razvoja suvremenoga lutkarskog kazališta, a s njim i njegovih vizualnih elemenata, kod većine autora o kojima je bilo riječi u ovom radu, prisutna je suzdržanost od potpunog prepuštanja vizualnom sloju predstave. Naime, iako su tekst u pravilu detronizirali, zadržali su ga uglavnom u funkciji čvrstog okvira ili niti koja gradi scensku priču, da bi vizualni

[714] u: Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju : Knjiga 1*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 12.

[715] Ovdje je riječ o predstavama koje su bile u fokusu istraživanja, a koje po mišljenju autora istraživanja predstavljaju ključne predstave u razvoju lutkarskog kazališta za odrasle. Uz njih, cijelim razvojnim tijekom nastajale su i dramske lutkarske predstave za odrasle, no one nisu u većoj mjeri utjecale na razvoj izraza, samim time nisu u fokusu ovog rada.

aspekti svoj izvedbeni prostor dobivali tek u tim strogo kontroliranim i oblikovanim uvjetima. S druge strane, rijetki autori koji su se u svojim projektima u potpunosti prepustili vizualnim aspektima ili njihovom susretu s glazbom, poput Želimira Prijića i Krune Tarle, u pravilu su bili odbijeni od strane kritike. Razloge toj rezerviranosti može se pronaći (i) u recepciji. Naime, lutkarske predstave za odrasle obraćale su se publikama odgajanim u okruženju dramskog kazališta,[716] a kako su se rijetko postavljale, ostale su u poziciji povremenih fenomena. U takvom okruženju gledatelji nisu uspjeli izgraditi vlastiti ključ čitanja vizualnih slojeva predstave te su i autori, svjesni tog recepcijskog konteksta, u predstavama kontrolirali vlastiti izraz. Jedinu iznimku u tom pogledu čini zadarsko zlatno razdoblje u kojemu su i autori i gledatelji u manje od desetljeća zajedničkog kontinuiranog rasta prihvatili visoki stupanj heterogenosti. U njemu, istina, nije odbačen tekst, ali su predstave koje izviru iz hrvatske književne baštine uspjeli pretvoriti u vizualne svjetove u kojima su riječi imale više zvučno, nego sadržajno značenje.

Kontroliranost i opreznost čine se ključnim kočnicama lutkarskog izraza za odrasle u Hrvatskoj koji nije realizirao sve svoje potencijale. Štoviše, iz današnje se perspektive čini kao niz točaka, skica i mogućnosti koje se nude na ucrtavanja i daljnja istraživanja.

Bez obzira na nerealiziranost potencijala, lutkarsko kazalište za odrasle obogatilo je hrvatsko lutkarsko kazalište (za djecu) brojnim važnim i utjecajnim novostima i mogućnostima, od poimanja i pristupa lutki, preko njenog odnosa s drugim sudionicima izvedbenog čina do konkretnih stvari poput novih lutkarskih vrsta i tehnika koje su gradile dječje repertoare (luminiscentno crno kazalište u GKL-u Rijeka) ili bile njegova uzdanica („guzovoz“ u ZKL-u). Veliki utjecaj lutkarsko kazalište za odrasle izvršilo je i na likovnom planu. Lutke po uzoru i na tragu Bourekovih „grdača“ zavladale su dječjim scenama posredstvom Gordane Krebelj i drugih „nastavljača“ Bourekove estetike, dok su Branko Stojaković i Mojmir Mihatov u predstavama za odrasle razvili vlastite, izuzetno važne, likovne i lutkarske izraze koje su kasnije upisivali u predstave za djecu.

Ovo dovodi do dvojakog zaključka. S jedne strane, lutkarsko kazalište za odrasle više je ukazalo na brojne potencijale, no što ih je realiziralo te ostavlja dojam da je u svojih prvih sto godina tek stvorilo (čvrste i važne) temelje za daljnja građenja i dubinska istraživanja usmjerena prema totalnom kazališnom izrazu. S druge strane, i takvo, nerealizirano u

[716] Odrasli gledatelji kojima su se upućivale predstave svoju gledateljsku su estetiku gradili u dramskim kazalištima.

potpunosti, izvršilo je velik utjecaj na lutkarsko kazalište za djecu te se pokazalo izuzetno važnim prostorom istraživanja koje je presudno za razvoj lutkarskog kazališta u cjelini.

9. LITERATURA

9.1. Knjige, monografije i doktorske disertacije

- *Ad hoc cabaret: Hrvatsko ratno glumište 1991./92.*, Grupa autora, AGM, Zagreb, 1995.
- Astles, Cariad, ur., *International Puppetry Research: Tracing Past and Present*, 22nd Congress of UNIMA 2016, San Sebastian, Tolosa, Union International de la Marionnette, UNIMA Research Commision 2012-2016, Slovak UNIMA Centre).
- Bakal, Ivana, *Kazališni kostim između performansa, instalacije i objekta – vizualno kazalište*, doktorska disertacija, Akademija likovnih umjetnosti Poslijediplomski doktorski studij – slikarstvo, Zagreb, 2015.
- Barlett Doe, Connor, *Puppet Theatre in the German-Speaking World*, *A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in German*, Portland State University, 2010.
- Blažević, Marin, *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2007.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. - 2008.*, monografija, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, Osijek, 2009.
- Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Tragom lutke i pričala*, *Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka 1948.-2008.*, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008.
- Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 2: povijesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.
- Carlson, Marvin, *Kazališne teorije 3: povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.

- Craig, Edward Gordon, *O umjetnosti kazališta*, Prolog, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, 1980.
- Domjanić, Dragutin, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005.
- Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2017., http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/1/Do%C5%A1en%2C%20Sa%C5%A1a.pdf, posjet 29. 8. 2018.
- Đerđ, Zdenka, *Dramaturgija lutkarskog kazališta: Teorija, lutkarske poetike i igrokazi Borislava Mrkšića, Zlatka Boureka i Sanje Ivić, Milana Čečuka, Višnje Stahuljak, Tahira Mujičića i Borisa Senkera, Lade Martinac-Kralj, Magdalene Lupi i Renea Medvešeka*, Leykam international, Zagreb, 2018.
- Fisher-Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015.
- *Gradsko kazalište lutaka Split, sezone 1994./95. – 2001./02., Prilog monografiji,* Gradsko kazalište lutaka Split, Split 2002. U rukopisu.
- Hećimović, Branko, prir., *Antologija hrvatske drame, svezak 1: od srednjeg vijeka do prosvjetiteljstva*, Znanje, Zagreb, 1988.
- Hećimović, Branko, ur., *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 3: 1981.-1990.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb, 1990.
- Hećimović, Branko, *U zagrljaju kazališta*, Zagreb, HC ITI – UNESCO, 2004.
- Hejno, Vjeslav, [Heino, Wiesław], *Umetnost lutkarske režije: Praksa. Razmatranja*, Otvnoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012.
- Ivanković, Hrvoje, *Joško Juvančić Jupa*, monografija, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, 2011.
- Ivanković, Hrvoje, ur., *Marin Carić, monografija*, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011.
- Jelušić, Siniša, *Razumjeti lutku: Ogledi o traganju za arhetipom*, Pozorišni muzej Vojvodine, Otvoreni univerzitet Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Nova knjiga, Podgorica, 2017.
- Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica, 2006.
- Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva: Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007.

- Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005.
- Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.
- Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk], *Svet Edvarda Gordona Krega: prilog istoriji ideje*, Otvoreni univerzitet, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica – Beograd, 2008.
- Kačić Rogošić, Višnja, *Skupno osmišljeno kazalište: opće značajke i hrvatski primjeri*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, prosinac, 2017.
- Kleist, Heinrich von, *O marionetskom kazalištu*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009.
- Knoegden, Werner, *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013.
- Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: Zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine: Prilog proučavanje hrvatskoga lutkarstva*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992.
- Lazić, Radoslav, *Lutkarski teatrum mundi: Mala teatrologija lutkarstva*, Biblioteka dramskih umetnosti, Beograd 2010.
- Lazić, Radoslav, *Umetnost lutkarstva: U potrazi za estetikom lutkarskog teatra*, Foto Futura i autor, Beograd, 2007.
- Lederer, Ana, Petranović, Martina, Bakal, Ivana, *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, Zagreb, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd, 2004.
- Loboda, Matjaž, *Iskalec lepote in pravljičnih svetov*, Lutkovno gledališče Ljubljana i Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2011.
- Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 1: Kazališni identiteti: Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010.
- Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 2: Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost: Kazalište u medijskom i globalizacijskom okruženju*, Leykam d.o.o., Zagreb, 2011.

- Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019.
- Majaron, Edi, *Vera u lutku*, Novi Sad, 2014.
- Midžić, Seadeta, Bezić, Nada, ur., *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017.
- Misailović, Milenko, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – „Dnevnik“, Novi Sad, 1988.
- Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006.
- Mrkšić, Borislav, *Riječ i maska*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.
- Paljetak, Luko, *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.
- Petranović, Martina, *Kamilo Tompa i kazalište*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, Zagreb, 2017.
- Posner, Dassia N., Orenstein, Claudia, Bell, John, ur., *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014.
- Seferović, Abdulah, ur. *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva: prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru*, Zadar, Kazalište lutaka, 2001.
- Seferović, Abdulah, ur., *Lutkari svete Margarite: 1952-1997.: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 1997.
- Senker, Boris, *Uvod u suvremenu teatrologiju I.,* Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010.
- Senker, Boris, *Zapisi iz zamračenog gledališta*, kazališne kronike, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.
- Tamarin, G. R., *Teorija groteske*, Sarajevo, Svjetlost, 1962.
- Tománek, Alois, *Vrste lutaka*, Hrvatski centar UNIMA, Matica hrvatska, ogranak Osijek, Umjetnička akademija u Osijeku, Zagreb / Osijek, 2018.
- Tretinjak, Igor, *Fenomen Pinklec: Od rituala do igre: 30 prvih godina Kazališne družine Pinklec*, monografska studija, Centar za kulturu Čakovec, Čakovec, 2017.
- Verdonik, Maja, *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*: *Monografija Gradskog kazališta lutaka Rijeka (1960-2010),* Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka, 2010.
- Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište, Kazalište lutaka, 2011.

- Vigato, Teodora i Valčić, Vedrana, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar, 2018.
- Walter, Manon van de, *Theater, Youth and Culture: A Critical and Historical Exploration*, New York, Palgrave MacMillan, 2012.
- Zlatović, Dragan, Pulić, Ante, Mioč, Pero, Krnčević, Željko, Lovrić Caparin, Dranko, ur., *U labirintu suvremenog lutkarstva*, Zbornik sa simpozija 46. Međunarodnog dječjeg festivala Šibenik – Hrvatska, Šibensko kazalište – Međunarodni dječji festival, Šibenik, 2007.

9.2. Članci, katalozi, zbornici, programske knjižice, letci

- Arbutina, Zoran, *Arbitrarno poslagana značenja ili: o jeziku postmodernističkog kazališta (dva primjera) Burgtheater, Beč, Ovidije,* Metamorfoze*, režija: Achim Freyer; ZKL,* Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*, režija: Branko Brezovec*, u: *Novi Prolog: revija za dramsku umjetnost*, god. 3, br. 8 / 9, Gotovac, Mani, Mrduljaš, Igor, ur., Grafički zavod Hrvatske, Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1988.
- Astles, Cariad, *Wood and Waterfall: Directing Puppet Theatre,* u: Astles, Cariad, ur., *International Puppetry Research: Tracing Past and Present*, 22nd Congress of UNIMA 2016, San Sebastian, Tolosa, Union International de la Marionnette, UNIMA Research Commision 2012-2016, Slovak UNIMA Centre
- Bačić, Marcel, *Radovan Ivšić i Družina mladih*, u: Midžić, Seadeta, Bezić, Nada, ur., Družina mladih: Čudesna teatarska igra, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017.
- Bass, Eric, *Visual Dramaturgy – Some Thoughts for Pupper Theatre-Makers,* u: Posner, Dassia N., Orenstein, Claudia, Bell, John, ur., *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014.
- Batušić, Nikola, *Sjene / Fantastična igra Ljube Babića i Božidara Širole*, u: *Dani Hvarskog kazališta*, *Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina 20. stoljeća*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb – Split, 2004.
- Bešević, Ivanka, *Lutke sve mogu*, u: Seferović, Abdulah, ur., *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*: *prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru,* Zadar, Kazalište lutaka, 2001. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Lutkarsko pozorište za odrasle* u časopisu *Politika*, 20. 9. 1976.

- Bezić, Nada et al., *Družinari*, u: Midžić, Seadeta, Bezić, Nada, ur., *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Družina mladih u svojem i našem vremenu*, u: Midžić, Seadeta, Bezić, Nada, ur., *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Europski kontekst hrvatskog lutkarstva,* u: *Luka – Revija za lutkarsko kazalište – Glasilo Zagrebačkog kazališta lutaka*, god. 6, br. 8 / 9, god. 6, Mrduljaš, Igor, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2000.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Gradsko kazalište lutaka – Split,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Zagrebačko kazalište lutaka,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.
- Bošnjak Velagić, Lada, *Rječita scena Ljube Babića*, u: *Ljubo Babić – Antologija*, Katalog povodom izložbe o 120 godišnjici rođenja Ljube Babića, Reberski, Ivanka, Jirsak, Libuše, ur., Moderna galerija, Zagreb, 2010.
- Burić, Vesna, *Vrhunski događaj sezone,* u: Seferović, Abdulah, ur., *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva: prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru*, Zadar, Kazalište lutaka, 2001. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Ljubavna priča lutaka* u *Glasu Slavonije* 7. 5. 1977.
- Carić, Marin, *Razgovor u Biltenu Splitskog ljeta* povodom premijere *Filokteta*, 1980. u: Ivanković, Hrvoje, ur., *Marin Carić, monografija*, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011.
- Carić, Marin, *Tri prizora u prilog ambijentalnog kazališta*, u: Ivanković, Hrvoje, ur., *Marin Carić*, monografija, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011.
- Crnojević-Carić, Dubravka, *U potrazi za izgubljenim zavičajem*, u: Ivanković, Hrvoje, ur., *Marin Carić*, monografija, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011.

- Cuculić, Kim, *Od nadrealizma do klasike – Mit u okvirima svakodnevice,* u: *Književna Rijeka*, god. 7, br. 1., Društvo hrvatskih književnika Rijeka, Rijeka, 2002.
- Cvitan, Grozdana, *MManipuli – manipulatori naših simpatija*, u: *Krležini dani u* Osijeku, 1995., *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas, druga knjiga*, Osijek-Zagreb, 1997.
- Čečuk, Milan, *Pogled na II. susret kazališta lutaka (u Osijeku),* u: *Umjetnost i dijete*, god. 2, br. 8, Oblak, Danko, ur., Centar za vanškolski odgoj Saveza društava „Naša djeca“ SRH, Zagreb, 1970.
- Česal, Miroslav, *Lutka i epski princip*, u: *Scena*, časopis za pozorišne umetnosti, god. 20, br. 1, Marjanović, Petar, gl. ur., Jovanović, Zoran, Lazić, Radoslav, ur., Novi Sad, 1984.
- Deželić, Berislav, *Lutka i prostor,* u: *Prolog,* br., god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur. br., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975.
- Dujić, Lidija, *Lutka i(li) tekst, pitanje narativnog prestiža,* u: *Luka, Revija za lutkarsko kazalište*, god. 10, br. 24 / 25, Mrduljaš, Igor, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2004.
- Dujić, Lidija, *Lutka s tekstom oko vrata, dio prvi,* u: *Luka, Revija za Lutkarsko kazalište*, god. 13, br. 36 / 37, Mrduljaš, Petra, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2007.
- Fiamengo, Jakša, *Planine i Judita,* u: Seferović, Abdulah, ur., *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva: prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru*, Zadar, Kazalište lutaka, 2001. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Demistifikacija scene* u *Slobodnoj Dalmaciji*, 20. 3. 1973.
- Foretić, Dalibor, *Hrvatsko lutkarstvo,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.
- Foretić, Dalibor, *Isijavajuća energija*, u: Seferović, Abdulah, ur., *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*: *prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru,* Zadar, Kazalište lutaka, 2001. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Zvjezdani „Zvjezdan“* u *Novom listu* 5. 9. 1995.

- G., M., Neimenovani članak, u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975. Članak je izvorno objavljen u *Novostima* 11. 4. 1920.
- Habunek, Vlado, Midžić, Seadeta, *Uspomene i svjedočanstva iz etera*, u: Midžić, Seadeta, Bezić, Nada, ur., *Družina mladih: Čudesna teatarska igra*, ArtTresor Naklada, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb, 2017.
- Ivanković, Hrvoje, *Mi bašćinci – o Carićevim postavama djela starih hrvatskih pisaca,* u: Ivanković, Hrvoje, ur., *Marin Carić*, monografija, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011.
- Iveković, Ozana, *Lutkarstvo kao filozofija*, u: *Dramski odgoj*, Glasilo Hrvatskog centra za dramski odgoj, Iveković, Ozana, gl. ur., 17. 12. 2012., Hrvatski centar za dramski odgoj, Zagreb, 2012., internet izdanje: http://www.hcdo.hr/wp-content/uploads/2019/01/Dramski-odgoj-17.pdf, posjet 23. 1. 2020.
- Jagła, D. [Danuta], *Lalki Wiesława Hejny*, u: Hejno, Vjeslav, [Hejno, Wiesław], *Umetnost lutkarske režije: Praksa. Razmatranja*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012. Tekst je izvorno objavljen u časopisu Didaskalia – Gazeta Teatralia, br. 25 / 26, 1998.
- Jones, Basil, *Puppetry, Authorship, and the Ur-Narrative,* u: Posner, Dassia N., Orenstein, Claudia, Bell, John, ur., *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014.
- Jurković, Ivan, *Lutkareve uspomene, razgovor s Berislavom Brajkovićem,* u: *Luka, Revija za lutkarsko kazalište*, god. 13, br. 34 / 35, Mrduljaš, Petra, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2007.
- *Kazalište lutaka*, u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975. Tekst je izvorno objavljen u časopisu Jug – Glasilo jugoslavenskog demokratskog kluba 23. 4. 1920.
- Kourilsky, Françoise, *Kazalište kruha i lutke*, u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975.

- Kovše, Tea, *The Triumph of the Puppet: the Victory of Death is a Blow to Life – The Movements of Life and Death in the Opus od Silvan Omerzu,* u: *Maska – Časopis za scenske umetnosti / Lutka – revija za lutkovno umetnost in gledališče animiranih form*, god. 31, br. 179, god. 50, br. 59, Kraigher, Ameila, Rooss, Ajda, ur., Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost, Lutkovno gledališče Ljubljana u sodelovanju z UNIMA Slovenija in Ustanovo lutkovnih ustvrajelcev Slovenije, Ljubljana, 2016.
- Kravljanac, Branislav, *Odnosi između lutkarstva i nekih umetnosti*, u: *Scena*, časopis za pozorišne umetnosti, god. 20, br. 1, Marjanović, Petar, gl. ur., Jovanović, Zoran, Lazić, Radoslav, ur., Novi Sad, 1984.
- Kroflin, Livija, *Berislav Brajković – redatelj u temeljima hrvatskog lutkarstva,* u: *Krležini dani u Osijeku 2017., Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta, Prvi dio*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2018.
- Kroflin, Livija, *Lutke izvan lutkarskih kazališta,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.
- Krušić, Vlado, *Zavičaj i njegova sjenka*, u: *Novi Prolog*, god. 2, br. 4 / 5, Gotovac, Mani, Mrduljaš, Igor, ur., Grafički zavod Hrvatske, Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1987.
- Kudrjavcev, Anatolij, *Više ritual nego predstava*, u: Seferović, Abdulah, ur., *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*: *prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru,* Zadar, Kazalište lutaka, 2001. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Mjere pristojnosti* u Slobodnoj Dalmaciji, 2. 5. 1992.
- Kužat-Spaić, Kosovka, *Animacija lutke*, u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975.
- Lazić, Radoslav, *Dramaturgija materijala – razgovor s Jozefom Kroftom*, u: Lazić, Radoslav, *Umetnost lutkarstva: U potrazi za estetikom lutkarskog teatra*, Foto Futura i autor, Beograd, 2007.

- Lazić, Radoslav, *Jubilej pozorišta lutaka Pinokio – razgovor s ravnateljem Živomirom Jokovićem* u: Lazić, Radoslav, *Umetnost lutkarstva: U potrazi za estetikom lutkarskog teatra*, Foto Futura i autor, Beograd, 2007.
- Lederer, Ana, *Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti*, u: Lederer, Ana, Petranović, Martina, Bakal, Ivana, *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, Zagreb, 2011.
- Livadić, Branimir, *Teatar marioneta u Zagrebu*, u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975. Tekst je izvorno objavljen u Jutarnjem listu 8. 4. 1920.
- Lotman, Jurij, *Lutke u sistemu kulture,* u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Antologija, Autorsko izdanje, Beograd, 2002.
- Magaš Bilandžić, Lovorka, *Kazalište na Bauhausu: platforma za teorijsko i praktično promišljanje izvedbenih umjetnosti*, u: Vinterhalter, Jadranka, ur., *Bauhaus - umrežavanje ideja i prakse*, katalog, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagreb, 2015.
- Maroević, Tonko, *Držićev imenjak, Lucićev sugrađanin, Šnajderov vršnjak*, u: Ivanković, Hrvoje, ur., *Marin Carić*, monografija, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011.
- Martinac Kralj, Lada, *Arhipelag*, u: Ivanković, Hrvoje, ur., *Marin Carić*, monografija, Hrvatski centar ITI i Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, 2011.
- Mejerholjd, Vsevlod. E., *Dva pozorišta lutaka*, u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Antologija, Autorsko izdanje, Beograd 2002.
- Mihanović, Dubravko, *Kazalište je konačna stvarnost. Razgovor s Reneom Medvešekom,* u: Calderon de la Barca, Pedro, *Život je san,* Programska knjižica, GDK Gavella, Zagreb, 2009.
- Mikolčić, Marijana, *Razgovor s Dudom Paivom*, u: Luka, Revija za lutkarsko kazalište, Glasilo Zagrebačkog kazališta lutaka, god. 14, br. 42 / 43, Mrduljaš, Petra, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008., str. 24.
- Mrduljaš, Igor, *Zašto lutka glumi glumca,* u: *Luka, Revija za lutkarsko kazalište, Glasilo Zagrebačkog kazališta lutaka*, god. 7, br. 10 / 11, Mrduljaš, Igor, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2001.

- Mujičić, Tahir, *Kipovi-svetaca-lutaka,* u: Seferović, Abdulah, ur., *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*: *prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru,* Zadar, Kazalište lutaka, 2001. Tekst je izvorno objavljen pod naslovom *Kad lutka ljubi* u časopisu *Start*, br. 205., 1. – 15. 12. 1976.
- N., R., Nenaslovljeni tekst, *Novi list,* 25. i 26. 3. 1967. Arhiva Maje Verdonik.
- Nikčević, Sanja, *Muke po Margariti*, u: Foretić, Dalibor, *Hrid za slobodu*, Dubrovačke ljetne kronike 1971.-1996., Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik, 1998.
- Ostojić, Ljubica, *Neki aspekti jugoslovenskog lutkarstva (Bijenale jugoslovenskog lutkarstva),* u: *Scena*, časopis za pozorišne umetnosti, god. 20, br. 1, Marjanović, Petar, gl. ur., Jovanović, Zoran, Lazić, Radoslav, ur., Novi Sad, 1984.
- Pengov, Jože, *Rediteljeve beleške*, u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Antologija, Autorsko izdanje, Beograd 2002.
- Peričić, Helena, *Hrvatska književnost u repertoaru zadarskoga Kazališta lutaka u devedesetim godinama XX. stoljeća,* u: *Tekst, izvedba, odjek: trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti*, Erasmus naklada, Zagreb, 2008.
- Perić Kraljik, Mira, *Lutkarske karike, razgovor s prof. Edijem Majaronom – drugi dio*, u: *Luka, Revija za lutkarsko kazalište, Glasilo Zagrebačkog kazališta lutaka*, god. 14, br. 40 / 41, Mrduljaš, Petra, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008.
- Perić Kraljik, Mira, *Lutkarske karike, razgovor s redateljem Zvonkom Festinijem,* u: *Luka, Revija za lutkarsko kazalište, Glasilo Zagrebačkog kazališta lutaka*, god. 14, br. 46 / 47, Mrduljaš, Petra, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008.
- Perić Kraljik, Mira, *Nemojmo od lutke praviti fetiš – razgovor sa slovačkim redateljem, dramaturgom, teatrologom Vladimirom Predmerskym,* u: *Luka, Revija za lutkarsko kazalište, Glasilo Zagrebačkog kazališta lutaka*, god. 14, br. 42 / 43, Mrduljaš, Petra, gl. ur., Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2008.
- Petranović, Martina, *Sto godina hrvatske kostimografije – relevantna teatrološka tema,* u: Lederer, Ana, Petranović, Martina, Bakal, Ivana, *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, Zagreb, 2011.
- *Petrica Kerempuh u Kazalištu marioneta*, u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975. Tekst je izvorno objavljen u *Obzoru*, 9. 4. 1920.

- Piris, Paul, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet,* u: Posner, Dassia N., Orenstein, Claudia, Bell, John, ur., *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014.
- Posner, Dassia N., *Life-Death and Disobedient Obedience – Russian Modernist redefinitions of the Puppet,* u: Posner, Dassia N., Orenstein, Claudia, Bell, John, ur., *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Routledge, Florence, KY, USA, 2014.
- Plassard, Didier, *Actor and Puppet on the Contemporary Stage,* u: u: *Maska – Časopis za scenske umetnosti / Lutka – revija za lutkovno umetnost in gledališče animiranih form*, god. 31 br. 179, god. 50, br. 59, Kraigher, Ameila, Rooss, Ajda, ur., Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost, Lutkovno gledališče Ljubljana u sodelovanju z UNIMA Slovenija in Ustanovo lutkovnih ustvrajelcev Slovenije, Ljubljana, 2016.
- Schumann, Peter, *Kazalište lutaka shvaćeno kao razvitak plesa*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975.
- Schumann, Peter, *O kruhu i lutki*, u: *Prolog*, god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975.Seferović, Abdulah, *Kazalište lutaka Zadar,* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, ur., *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.
- Seferović, A(bdulah), *Lutkarski „zlatni rez“,* u: Seferović, Abdulah, ur., *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva: prilozi za povijest Kazališta lutaka u Zadru*, Seferović, Abdulah, priređivač, Zadar, Kazalište lutaka, 2001. Tekst je izvorno objavljen u *Slobodnoj Dalmaciji*, 4. 5. 1991.
- Senker, Boris, *Lutka u kazalištu živog glumca*, u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975.
- Skok, Joža, *Domjanićeva politička satira u ruhu kajkavskoga dječjeg igrokaza,* u: Domjanić, Dragutin, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005.

- Stanković, Srboljub, *Režija u pozorištu lutaka*, u: Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, Antologija, Autorsko izdanje, Beograd 2002.
- Sörenson, Margareta, *Dance and Puppet Theatre,* u: Critical Stages / Scenes critiques, The IATC journal, br. 19, 2019., http://www.critical-stages.org/19/dance-and-puppet-theatre/ , posjet 2. 1. 2020.
- Šnajder, Slobodan, *Lutka kao kruh, U traženju utkarskog izraza,* u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975.
- Šulc, Bruno, [Schulz, Bruno], *Traktat o manekenima,* u: Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva: Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*, Subotica, 2007.
- Tot-Šubajković, Dunja, *Kazalište za djecu: što je to?,* u: *Prolog*, god. 9, br. 31, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur. br., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1977.
- Tretinjak, Igor, *Brezovec i lutke – od gigantske nemoći do pasivne nadmoći*, u: *Krležini dani u Osijeku 2018, Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta, Drugi dio*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek, 2019.
- Tretinjak, Igor, *Carićeve Judite i Planine, Putovanje u lutkarsku heterogenost i ritualnosti*, u: *Dani Hvarskog kazališta, Književnost, kazalište, domovina*, Hrvatska akademija znanosti i umjentosti, Književni krug Split. Zagreb – Split, 2019.
- Tretinjak, Igor, *LEC MManipuli - Slojevitost, originalnost i provokativnost u funkciji zabave*, u: *Dani Hvarskog kazališta, Pučko i popularno II*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split. Zagreb – Split, 2018.
- Vernić, Zdenko, *O Teatru marioneta profesora Babića*, u: *Prolog,* god. 7, br. 23 / 24, Šnajder, Slobodan, gl. ur., Mujičić, Tahir, Senker, Boris, Škrabe, Nino, Šnajder, Slobodan, ur., Centar za kulturnu djelatnost Savez socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1975. Tekst je izvorno objavljen u Agramer Tagblatt 11. 4. 1920.
- Vigato, Teodora, *Scenska izvođenja Judite u zadarskom okruženju*, u: Zadarski filološki dani 6, Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa Zadarski

filološki dani 6 održanog u Zadru i Novalji 25. i 26. rujna 2015., Sveučilište u Zadru, Zadar, 2017.

- Younge, Janni, *Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein*, u: Critical Stages / Scenes critiques, The IATC journal, br. 19, 2019., http://www.critical-stages.org/19/dance-and-puppet-theatre/, posjet 2. 1. 2020.
- Waszikel, Marek, *Promaknuće lutke,* u: Zlatović, Dragan, Pulić, Ante, Mioč, Pero, Krnčević, Željko, Lovrić Caparin, Dranko, ur., *U labirintu suvremenog lutkarstva*, Zbornik sa simpozija 46. Međunarodnog dječjeg festivala Šibenik – Hrvatska, Šibensko kazalište – Međunarodni dječji festival, Šibenik, 2007.
- Weitzner, Peter, *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*, Zagreb, ULUPUH, 2011.
- Žiugžda, Oleg, *Symbol, spatial metaphor and diversity od performance by actors in puppet theatre,* u: Astles, Cariad, ur., *International Puppetry Research: Tracing Past and Present*, 22nd Congress of UNIMA 2016, San Sebastian, Tolosa, Union International de la Marionnette, UNIMA Research Commision 2012-2016, Slovak UNIMA Centre).

9.3. Kritike i novinski članci

- Antonić, Lj. [Ljerka], *Kako su se voljele dvije ruke*, *Glas Slavonije*, 18. 1. 1968.
- *B. Slavik: „Moment muzikal*“, *Glas Slavonije*, 9. 6. 1967.
- Ciglar, Želimir, *Čamac za kuću nositi*, *Večernji list*, 20. 10. 1996., god. 41, br. 11893, str. 17.
- Ciglar, Želimir, *Pozornica u kovčegu*, *Večernji list*, 22. 7. 1996., god. 40, br. 11804, str. 29.
- Draganić, Marijan, *Lutke s okusom erotike*, *Vjesnik*, 29. 6. 1986., god. 46, br. 13937, str. 16.
- Fiamengo, Jakša, *Doktor za cipele, Slobodna Dalmacija*, 8. 2. 1998., god. 55, br. 16919, str. 12.
- Foretić, Dalibor, *Čarobnjakova sobica*, *Vijenac*, br. 196, 2001., internet izdanje http://www.matica.hr/vijenac/196/carobnjakova-sobica-16007/, posjet 17. 4. 2020.
- Foretić, Dalibor, *Čudesni nogopis, Novi list*, 9. 2. 1998., god. 52, br. 16012, str. 17.

- Foretić, Dalibor, *Mali čovjek kao velika lutka*, *Vjesnik*, 29. 3. 1977., str. 7.
- Foretić, Dalibor, *Novela od Skupa*, *Vjesnik*, 22. 7. 1983., god. 44, br. 12889, str. 6.
- Foretić, Dalibor, *Predstava utkana u grad*, *Vjesnik*, 16. 8. 1979., god. 40, br. 11486, str. 5.
- Foretić, Dalibor, *Punktacija romana, Novi list*, 26. 6. 1997., god. 51, br. 15791, str. 12.
- Foretić, Dalibor, *Više od proslave, Vijenac*, 19. 10. 1995., god. 3, br. 47, str. 29.
- Gašparović, Darko, *Ambiciozan pristup, Novi list*, 15. 6. 1978., str. 8.
- Gašparović, Darko, *Prema modernom kazališnom izrazu, Novi list*, 20. 6. 1977., str. 8.
- Golob, Anja, *Dovršeno, premišljeno, učinkovito*, *Večer*, 15. 5. 1998.
- Govedić, Nataša, *Kuća kao učiteljica egzila*, *Vijenac*, 2. 7. 1998., god. 6, br. 117, str. 32.
- Grgičević, Marija, *Pod novim krovom, Večernji list*, 10. 3. 1992., god. 36, br. 10258, str. 28.
- Grgičević, Marija, *Preigrana burleska, Vjesnik*, 22. 7. 1985., 22. 7. 1985., god. 45, br. 13601, str. 11.
- Gruić, Iva, *Kaleidoskop bez predloška*, *razgovor s Krunom Tarle*, arhiva Krune Tarle.
- Heyden, Susanne. *Aus dem Staunen nicht herausgekommen, Volksblatt*, 15. 11. 1989.
- Hribar, S. [Svjetlana], *Boja kao scensko biće, Novi list*, 18. 5. 1990., str. 9.
- Kudrjavcev, Anatolij, *Dominacija zornog trenutka, Slobodna Dalmacija*, 25. 1. 1997., god. 54, br. 16552, str. 14.
- Kudrjavcev, Anatolij, *Ljetno buđenje lutaka, Slobodna Dalmacija*, 21. 7. 1996., god. 54, br. 16369, str. 11.
- Kudrjavcev, Anatolij, *Minoran ishod, Slobodna Dalmacija*, 30. 4., 1. i 2. 5., 1993., god. 51, str. 20.
- Kudrjavcev, Anatolij, *U tami legende, Slobodna Dalmacija*, 24. 4. 1991., 24. 4. 1991., god. 49, str. 15.
- Kudrjavcev, Anatolij, *Ulična gužva!*, *Slobodna Dalmacija*, 23. 6. 1997., god. 55, br. 16696, str. 11.
- Lupi, Magdalena, *Čar Medvešekove dječje maštovitosti, Hrvatsko slovo*, 13. 2. 1998., god. 4, br. 147, str. 24 / 25.
- Modrić, Bernardin, *Aska i vuk, Novi list*, 16. 5. 1980., str. 10.
- Mojaš, Davor, *Kazališno traganje za idealnim, Hrvatsko slovo*, 19. 8. 1996.
- Nikčević, Sanja, *Osman u kolu sreće*, *Večernji list*, 18.7.1990.

- *On i on – on i ona, Glas Slavonije*, 8. 6. 1971.
- *Revija u crno-bijelom, Glas Slavonije*, 5. 6. 1971., str. 6.
- Slunjski, Ivana, *Biće lišeno nesavršenosti, Zarez*, 31. 1. 2002., god. 4, br. 73, str. 26.
- Šantić, Slavko, *Marionetsko prikazanje Osmana, Oslobođenje*, 17. 7. 1990., god. 47, br. 15113, str. 5.
- Škuflić-Horvat, Ines, *Na tragu Bauhausa, Vizualni projekt Kaleidoskop Krune Tarle u ZKM-u*, *Novi list*, 18. 12. 1995.
- Šnajder, Tena, *Lutkarska umjetnost ne poznaje granica*, *Školske novine*, br. 13, 8. 4. 2014.
- Špišić, Davor, *Odlazak ciničnog krležijanca i beckettovskog buntovnika*, Internet verzija: https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/in-memoriam-georgij-paro-odlazak-cinicnog-krlezijanca-i-beckettovskog-buntovnika/7320675/, posjet 24. 3. 2020.
- Šutić, Katja, *Zlatko Bourek: čovjek od ljudi*, *Studio*, br. 1003, 25. 6. – 1. 7. 1983., str. 11.
- Tretinjak, Igor, *Petrica izgubljen u stihovima, Vijenac,* br. 558 / 560, Zagreb, 2015., Internet izdanje: http://www.matica.hr/vijenac/558%20-%20560/petrica-izgubljen-u-stihovima-24758/, posjet 2. 3. 2020.
- Vnuk, Rada, *Kako bluditi čedno*, *Vjesnik*, 7. 9. 1985., god. 45, br. 13647, str. 12.
- Vrgoč, Dubravka, *Zanimljiva priča*, *Vjesnik*, 5. 9. 1990., god. 51, br. 15434, str. 10.
- Z., M., *Čehoslovački umjetnik u Osijeku*, *Večernji list*, 6. 7. 1970.

9.4. Online članci i web stranice

- Fasade, *Clair-obscur*, o predstavi, http://www.krunatarle-art.com/Clair_obscur.html, posjet 18. 1. 2020.
- Fasade, *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici*, o predstavi, http://www.krunatarle-art.com/Djevin_skok.html, posjet 18. 1. 2020.
- Fasade, *Kaleidoskop*, o predstavi, http://www.krunatarle-art.com/Kaleidoskop.html, posjet 18. 1. 2020.
- Fasade, lutkarske predstave, http://www.krunatarle-art.com/lutkarske_predstave.html, posjet 18. 1. 2020.

- Fasade, *Nadir,* o predstavi, http://www.krunatarle-art.com/Nadir.html, posjet 18.1.2020.
- Fasade, *Pješčani sati*, o predstavi, http://www.krunatarle-art.com/Pjescani_sati.html, posjet 18. 1. 2020.
- Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Slavuj*, o predstavi: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/slavuj/, posjet 20. 1. 2020.
- Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Veli Jože*, o predstavi, http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/veli-joze/, posjet 20.1.2020.
- HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, biografija Dalibora Laginje, https://hnk-zajc.hr/clanhnk/dalibor-laginja/, posjet 2. 4. 2020.
- Kazalište lutaka Zadar, povijest kazališta: https://www.klz.hr/kazaliste/povijest, posjet 24. 3. 2020.
- Kruna Tarle, biografija, http://www.krunatarle-art.com/biografija.html, posjet 24. 3. 2020.
- Međunarodni festival kazališta lutaka PIF, najava predstave *Duga*, https://pif.hr/hr/component/k2/item/438-predstava-duga19-30.html, posjet 24. 3. 2020.
- Međunarodni festival kazališta lutaka PIF, nagrađeni na 51. PIF-u, https://www.pif.hr/images/51pif/RaznoDokumenti/nagrade-prizes-1997-2016.compressed.pdf, posjet 19. 1. 2020.
- Tretinjak, Igor, *Mudro i duhovito proljeće hrvatske lutke,* u: *Artos*, online časopis Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, br. 1, 2014. http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/studentska-scena/vasiljevic-gogolj-nikolaj-kabanica-mentorstvo-maja-lucic-i-asistentica-katarina-arbanas-redateljica-tamara-kucinovic-diplomski-ispit-iz-lutkarstva-v-godine/tretinjak-igor-mudar-slojevit-i-zaigran-lutak-akakije-ili-mudro-i-duhovito-proljece-hrvatske-lutke , posjet 16. 1. 2020.
- Tretinjak, Igor, *Napustio nas je veliki Zlatko Bourek*, Kritikaz.com, https://kritikaz.com/vijesti/Teatralije/36736/Napustio_nas_je_veliki_Zlatko_Bourek, posjet 22. 4. 2020.
- Tretinjak, Igor, *Poetični* Fragile *kao šlag na torti velikog lutkarskog projekta*, kritikaz.com, https://kritikaz.com/vijesti/vijesti/33532/Poeti%C4%8Dni-%22Fragile%22-kao-%C5%A1lag-na-torti-velikog-lutkarskog-projekta, posjet 20. 1. 2020.

- Tretinjak, Igor, *Šarmantna neverblanost koja ruši granice*, Kritikaz.com, https://kritikaz.com/vijesti/kritike/26438/%C5%A0armantna-neverbalnost-koja-ru%C5%A1i-granice, posjet 24. 3. 2020.

9.5. Razgovori

- Mujičić, Tahir, intervju. Razgovarao: Igor Tretinjak, Zagreb, 24. 11. 2017.
- Tarle, Kruna, intervju. Razgovarao: Igor Tretinjak, Zagreb, 6. 2. 2019.

9.6. Video zapisi

- Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, *Duga* (u vlasništvu AUK)
- Coccolemocco, *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* (isječci, u vlasništvu Branka Brezovca)
- Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, *Bistri vitez Don Quijote od Manche – drugi dio* (VHS u vlasništvu Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku)
- Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Nadpodstolar Martin* (u vlasništvu GKL-a Rijeka)
- Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Romeo (i Giulietta)* (u vlasništvu GKL-a Rijeka)
- Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Šuma Striborova* (u vlasništvu GKL-a Rijeka)
- Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Veli Jože* (u vlasništvu GKL-a Rijeka)
- Gradsko kazalište lutaka Split, *Kato, Kato, moje zlato* (u vlasništvu GKL-a Split)
- Gradsko kazalište lutaka Split, *Oluja* (u vlasništvu GKL-a Split)
- Gradsko kazalište lutaka Split, *San Ivanjske noći* (u vlasništvu GKL-a Split)
- Gradsko kazalište lutaka Split, *Sveti Juraj* (u vlasništvu GKL-a Split)
- Hrvatsko narodno kazalište Varaždin, *Petrica Kerempuh i spametni osel* (u vlasništvu HNK-a Varaždin)
- Kazalište lutaka Zadar, *Judita* (u vlasništvu KL Zadar)
- Kazalište lutaka Zadar, *Muka svete Margarite* (u vlasništvu KL Zadar)
- Kazalište lutaka Zadar, *Nečisti i djevojka* (u vlasništvu KL Zadar)
- Kazalište lutaka Zadar, *Zvjezdan* (u vlasništvu KL Zadar)
- Kruna Tarle i Fasade, *Kaleidoskop* (u vlasništvu Krune Tarle)
- Kruna Tarle i Fasade, *Clair-obscur* (u vlasništvu Krune Tarle)

- Kruna Tarle i Fasade, *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* (u vlasništvu Krune Tarle)
- Kruna Tarle i Fasade, *Pješčani sati* (u vlasništvu Krune Tarle)
- Kruna Tarle i Fasade, *Nadir* (u vlasništvu Krune Tarle)
- Teatar &TD, *Hamlet* (u vlasništvu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, HAZU)
- Zagrebačko kazalište lutaka, *Draga Tilla Durieux* (u vlasništvu Krune Tarle)
- Zagrebačko kazalište lutaka, *Osman* (u vlasništvu ZKL-a)
- Zagrebačko kazalište lutaka, *Zašto smo u Vijetamu, Minnie?* (u vlasništvu ZKL-a)

9.7. Popis slika

- Slika 1: Glava lika iz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta.
- Slika 2: Glava lika iz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta.
- Slika 3: Glava lika iz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta.
- Slika 4: Glava lika iz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta.
- Slika 5: Lutka Petrice Kerempuha iz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta.
- Slike 6: Nacrt za marionetu Grube za predstavu *Skup*; Foto: http://athena.muo.hr/?object=list&find=ljubo+babi%C4%87, posjet 14. 3. 2020.
- Slika 7: Nacrt za marionetu Muna za predstavu *Skup*; Foto: http://athena.muo.hr/?object=list&find=ljubo+babi%C4%87, posjet 14. 3. 2020.
- Slika 8: Nacrt za marionetu Pazimahe za predstavu *Skup*; Foto: http://athena.muo.hr/?object=list&find=ljubo+babi%C4%87, posjet 14. 3. 2020.
- Slika 9: Sergije Glumac, *Studie zum mechanischen Theater*; Foto: Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019.
- Slika 10: Sergije Glumac, *Studie zum mechanischen Theater*; Foto: Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019.

- Slika 11: Sergije Glumac, *Studie zum mechanischen Theater*; Foto: Magaš Bilandžić, Lovorka, *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2019.
- Slika 12: Zemaljsko kazalište lutaka, fotografija iz predstave *Iskušenje svetog Antuna*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta lutaka, https://www.zkl.hr/hr/80/70+godina+ZKL-a, posjet 8. 3. 2020.
- Slika 13: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Muzičke minijature* – skica nota koje se iznenada pojavljuju na sceni zahvaljujući novoj tehnici; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Slika 14: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Muzičke minijature* – skica nota koje se iznenada pojavljuju na sceni zahvaljujući novoj tehnici; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Slika 15: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Muzičke minijature* – skica nota koje se iznenada pojavljuju na sceni zahvaljujući novoj tehnici; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Slika 16: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Muzičke minijature* – skica nota koje se iznenada pojavljuju na sceni zahvaljujući novoj tehnici; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Slika 17: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Muzičke minijature* – skica vrata starog, kijevskog grada iz programa *Slike s izložbe*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Slika 18: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Muzičke minijature* – skica kuće; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Slika 19: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, fotografija iz predstave *Muzičke minijature* – kuća na nogama; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Slika 20: Zagrebačko kazalište lutaka, fotografija iz predstave *Don Cristobal i dona Rosita*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta lutaka.
- Slika 21: Zagrebačko kazalište lutaka, fotografija iz predstave *Don Cristobal i dona Rosita*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta lutaka.
- Slika 22: Dječje kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, fotografija iz predstave *Lutkarski varijete*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku.
- Slika 23: Dječje kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, fotografija iz predstave *Lutkarski varijete*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku.

- Slika 24: Dječje kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, fotografija iz predstave *Lutkarski varijete*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku.
- Slika 25: Dječje kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, fotografija iz predstave *Lutkarski varijete*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku.
- Slika 26: Dječje kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, fotografija iz predstave *On i on*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku.
- Slika 27: Dječje kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, fotografija iz predstave *On i on*; Foto: arhiva Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku.
- Slika 28: Coccolemocco, fotografija iz predstave *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*; Foto: arhiva Gordane Vnuk.
- Slika 29: Coccolemocco, fotografija iz predstave *Jedan dan u životu Ignaca Goloba*; Foto: arhiva Gordane Vnuk.
- Slika 30: Zagrebačko kazalište lutaka, fotografija iz predstave *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*; Foto: https://www.zekaem.hr/predstave/zasto-smo-u-vijetnamu-minnie/, posjet 20. 3. 2020.
- Slika 31: ZKL, fotografija iz predstave *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*; Foto: https://www.zekaem.hr/predstave/zasto-smo-u-vijetnamu-minnie/, posjet 20. 3. 2020.
- Slika 32: Zlatko Bourek i lutke iz predstave *Meštar Pathelin*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta mladih.
- Slika 33: Teatar &TD, fotografija iz predstave *Hamlet*; Foto: arhiva Teatra &TD.
- Slika 34: Teatar &TD, fotografija iz predstave *Hamlet*; Foto: arhiva Teatra &TD.
- Slika 35: Teatar &TD, fotografija iz predstave *Hamlet*; Foto: arhiva Teatra &TD.
- Slika 36: Teatar &TD, fotografija iz predstave *Hamlet*; Foto: arhiva Teatra &TD.
- Slika 37: Teatar &TD, fotografija iz predstave *Hamlet*; Foto: arhiva Teatra &TD.
- Slika 38: Gradsko kazalište lutaka Split, fotografija iz predstave *Kato, Kato, moje zlato*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Split.
- Slika 39: HNK Varaždin, fotografija iz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*; Foto: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta Varaždin.
- Slika 40: Gradsko kazalište lutaka Split, fotografija iz predstave *Sveti Juraj*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Split.
- Slika 41: Gradsko kazalište lutaka Split, fotografija iz predstave *Sveti Juraj*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Split.

- Slika 42: ZGK Komedija i Dubrovačke ljetne igre, fotografija iz predstave *Skup*; Foto: arhiva Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija.
- Slika 43: ZGK Komedija i Dubrovačke ljetne igre, fotografija iz predstave *Skup*; Foto: arhiva Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija.
- Slika 44: Zagrebačko kazalište lutaka, fotografija iz predstave *Osman*; Foto: arhiva Zagrebačkog kazališta lutaka, https://www.zkl.hr/hr/80/70+godina+ZKL-a, posjet 20. 3. 2020.
- Slika 45: Tahir Mujičić, skice lutaka i tehnoloških rješenja za predstave LEC MManipuli; Foto: arhiva Tahira Mujičića.
- Slika 46: Tahir Mujičić, skice lutaka i tehnoloških rješenja za predstave LEC MManipuli; Foto: arhiva Tahira Mujičića.
- Slika 47: Tahir Mujičić, skice lutaka i tehnoloških rješenja za predstave LEC MManipuli; Foto: arhiva Tahira Mujičića.
- Slika 48: Tahir Mujičić, skice lutaka i tehnoloških rješenja za predstave LEC MManipuli; Foto: arhiva Tahira Mujičića.
- Slika 49: Tahir Mujičić, skice lutaka i tehnoloških rješenja za predstave LEC MManipuli; Foto: arhiva Tahira Mujičića.
- Slika 50: Gradsko kazalište lutaka Split, fotografija iz predstave *Oluja*; Foto: arhiva Gradskog kazališta lutaka Split.
- Slike 52 i 53: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Ribar Palunko i njegova žena*; Foto: https://www.klz.hr/repertoar/predstave/ribar-palunko-i-njegova-zena, posjet 14. 3. 2020.
- Slika 54: Kazalište lutaka Zadar, *Muka svete Margarite*, plakat; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 55: Splitsko ljeto, fotografija iz predstave *Judita*; Foto: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu.
- Slika 56: Kazalište lutaka Zadar, fotografija scenografije iz predstave *Judita*; Foto: Saša Čuka.
- Slika 57: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Judita*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 58: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Judita*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.

- Slika 59: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Judita*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 60: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Judita*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 61: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Judita*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 62: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Planine*; foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar
- Slika 63: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Planine*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 64: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Planine*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 65: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Planine*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 66: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Zvjezdan*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 67: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Zvjezdan*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 68: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Zvjezdan*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 69: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Zvjezdan*; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 70: Kazalište lutaka Zadar, *Don Quijote*, plakat; Foto: arhiva Kazališta lutaka Zadar.
- Slika 71: Fasade, fotografija iz predstave *Kaleidoskop*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Kaleidoskop.html, posjet 24. 3. 2020.
- Slika 72: Fasade, fotografija iz predstave *Pješčani sati*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Pjescani_sati.html, posjet 24. 3. 2020.
- Slika 73: Fasade, fotografija iz predstave *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Djevin_skok.html, posjet 24. 3. 2020.
- Slika 74: Fasade, fotografija iz predstave *Kaleidoskop*, Foto: http://www.krunatarle-art.com/Kaleidoskop.html, posjet 24. 3. 2020.

- Slika 75: Fasade, fotografija iz predstave *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Djevin_skok.html, posjet 24. 3. 2020.
- Slika 76: Fasade, fotografija iz predstave *Nadir*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Nadir.html, posjet 24. 3. 2020.
- Slika 77: Fasade, fotografija iz predstave *Clair-obscur*; Foto: http://www.krunatarle-art.com/Clair_obscur.html, posjet 24. 3. 2020.
- Slika 78: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, fotografija iz predstave *Nadpodstolar Martin*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/nadpodstolar-martin/, posjet 2. 4. 2020.
- Slika 79: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, fotografija iz predstave *Nadpodstolar Martin*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/nadpodstolar-martin/, posjet 2. 4. 2020.
- Slika 80: Gradsko kazalitše lutaka Rijeka, fotografija iz predstave *Veli Jože*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/veli-joze/, posjet 2. 4. 2020.
- Slika 81: Kazalište lutaka Zadar, fotografija iz predstave *Nečisti i djevojka*; Foto: https://www.klz.hr/repertoar/predstave/necisti-i-djevojka, posjet 2. 4. 2020.
- Slika 82: Gradsko kazalište lutaka rijeka, fotografija iz predstave *Šuma Striborova*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/suma-striborova/, posjet 2. 4. 2020.
- Slika 83: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, fotografija iz predstave *Šuma Striborova*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/suma-striborova/, posjet 2. 4. 2020.
- Slika 84: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, fotografija iz predstave *Romeo (i Giulietta)*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/romeo-i-giulietta/, posjet 2. 4. 2020.
- Slika 85: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, fotografija iz predstave *Romeo (i Giulietta)*; Foto: http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/romeo-i-giulietta/, posjet 2. 4. 2020.
- Slika 86: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, fotografija iz predstave *Kabanica*; Foto: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
- Slika 87: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, fotografija iz predstave *Duga*; Foto: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.

10. ŽIVOTOPIS AUTORA I POPIS OBJAVLJENIH RADOVA

Igor Tretinjak rođen je 1977. godine u Zagrebu. Godine 2005. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirao je kroatistiku i informatologiju, a 2010. godine teatrologiju. Iste godine na istom fakultetu upisao je doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture.

Od 2014. godine zaposlen je na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku kao asistent na programu za lutkarstvo Odsjeka za kazališnu umjetnost. Prije toga, od 2008. do 2014. godine radio je kao novinar na internet portalu tportal.hr, od 2006. do 2008. godine kao učitelj hrvatskog jezika u Osnovnoj školi Grigora Viteza te od 2005. do 2006. kao profesor hrvatskog jezika u Zdravstvenom učilištu.

Kazališne i lutkarske kritike i stručne tekstove objavljuje od 2008. godine u kulturnim i stručnim novinama, publikacijama, časopisima i internet portalima: *Vijenac*, *Hrvatsko glumište, Hrvatski filmski ljetopis, Književnost i dijete, Niti*, tportal.hr, kazaliste.hr i drugim. Pokretač je i glavni urednik portala za izvedbene umjetnosti kritikaz.com (2015.-) te glavni urednik online časopisa Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku Artos (2017.-). Autor je monografske studije *Fenomen Pinklec – od rituala do igre; 30 godina Kazališne družine Pinklec* (Čakovec, 2017.).

Član je Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa, Hrvatskog centra UNIMA i umjetničkog savjeta Međunarodnog festivala kazališta lutaka – PIF.

Objavljeni radovi:

- Tretinjak, Igor, *Filmski modernizam i multimedijalnost Timona Tomislava Radića*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 40, Gilić, Nikica, gl. ur., Hrvatski filmski savez. Zagreb, 2012.
- Tretinjak, Igor, *Hrabri glavci svojeglavci tate Baloga*, u: *Književnost i dijete*, Časopis za dječju književnost i književnost za mlade, god. 1, br. 3 / 4, Prosenjak, Božidar, Težak, Dubravka, Zalar, Diana, ur., Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2012.
- Tretinjak, Igor, *Suvremeno scensko ruho bajke*, u: *Književnost i dijete*, Časopis za dječju književnost i književnost za mlade, god. 1, br. 3 / 4, Prosenjak, Božidar, Težak, Dubravka, Zalar, Diana, ur., Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, lipanj-prosinac 2012.

- Kroflin, Livija, Tretinjak, Igor, *Vrste lutaka i različite animacije u hrvatskom nazivlju*, u: *Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*, Međunarodni znanstveni skup, Umjetnička akademija u Osijeku, Osijek, 2014.
- Kroflin, Livija, Tretinjak, Igor, *Međunarodni izleti hrvatskog lutkarstva od 1990-ih godina*, u: *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu. Drugi dio*. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2016.
- Tretinjak, Igor, *Petrica Kerempuh – junak popularnog lutkarskog kazališta kao pionir umjetničkog lutkarskog kazališta*, u: *Dani Hvarskog kazališta, Pučko i popularno*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, Zagreb – Split, 2017.
- Tretinjak, Igor, *Društveni pokreti i novi mediji*, u: *Libra Libera*, br. 41, Peović-Vuković, Katarina, Roško, Zoran, Rogar, Ivana, Kovačević, Leonardo, Ruta, Belc, Petra, Tuksar Radumilo, Sunčana, ur., Autonomna tvornica kulture. Zagreb, 2017.
- Tretinjak, Igor, *LEC MManipuli. Slojevitost, originalnost i provokativnost u funkciji zabave*, u: *Dani Hvarskog kazališta. Pučko i popularno II,* Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, Zagreb – Split, 2018.
- Tretinjak, Igor, *Savremena hrvatska drama za decu i mlađe: između dve vatre*, u: *Scena*, Časopis za pozorišnu umetnosti, br. 3, Novi Sad, 2018.
- Tretinjak, Igor, *Carićeve Judite i Planine. Putovanje u lutkarsku heterogenost i ritualnosti*, *Dani Hvarskog kazališta. Književnost, kazalište, domovina*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, Zagreb – Split, 2019.
- Tretinjak, Igor, *Brezovec i lutke – od gigantske nemoći do pasivne nadmoći*, *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*. *Drugi dio*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek, 2019.

Objavljene knjige

- Tretinjak, Igor. *Fenomen Pinklec: Od rituala do igre: 30 prvih godina Kazališne družine Pinklec*, Monografska studija, Centar za kulturu Čakovec. Čakovec, 2017.