

*Maja Verdonik*

## LUTKARSKI IGROKAZI MILANA ČEČUKA

*dr. sc. Maja Verdonik, Učiteljski fakultet, Rijeka, pregledni rad*

UDK 821.163.42.09-93 Čečuk, M.-2

*U radu se razmatra dječji, posebno lutkarski, igrokaz kao književni žanr ponešto zanemaren u dječjoj književnosti zbog svoje upućenosti na scensku izvedbu. Odabrani dječji lutkarski igrokazi Milana Čečuka, autora koji se uz književni rad na više načina bavio lutkarstvom te je osobito zaslužan kao začetnik hrvatske teorije i povijesti lutkarstva, analizirani su s obzirom na elemente animacijske metaforike. Zaključci prikazuju povezanost Čečukovih teorijskih postavki i književnih tekstova što se ogleda u animaciji kao bitnom obilježju lutkarskog izraza.*

**Ključne riječi:** *animacijska metaforika; dječji lutkarski igrokaz; Milan Čečuk*

### 1. Uvod

Polazeći od dosadašnjih književnoteorijskih istraživanja Jože Skoka i drugih autora u području dječjeg igrokaza, te analizom odabranih književnih i teorijskih tekstova Milana Čečuka, cilj rada je ustanoviti komplementarnost Čečukovih lutkarskih igrokaza namijenjenih djeci i teorijskih stavova o lutkarskoj umjetnosti. Predstavljanjem djelovanja Milana Čečuka teži se upozoriti na autorov doprinos dječjoj književnosti, posebice hrvatskom dječjem igrokazu, te teoriji lutkarstva na čijem se polju, u hrvatskoj teatrologiji, smatra jednim od začetnika.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Analizirani su rukopisi tekstova dječjih lutkarskih igrokaza pohranjeni u arhivu Gradskog kazališta lutaka Rijeka, igrokazi objavljeni u zbirci autorovih izvornih lutkarskih igrokaza s naslovom *Kapetan Nina* (Čečuk 2010) te Čečukovi tekstovi iz područja teorije lutkarstva sakupljeni u knjizi s naslovom *Lutkari i lutke* (Čečuk 2009). Uz navedene naslove, Međunarodni centar za usluge u kulturi u Zagrebu priprema i objavljivanje Čečukovih lutkarskih dramatisacija narodnih i klasičnih umjetničkih bajki iz hrvatske i stranih književnosti. (Kroflin 2010: 6)

## 2. O dječjem igrokazu

Dječji igrokaz opisan je u teoriji dječje književnosti riječima Jože Skoka, kao “treći žanr dječje književnosti, uz dječju liriku (pjesmu) i dječju prozu, ali i kao sinonim i ključni termin za oznaku dramske vrste u kojem je riječ igra s razlogom prvi dio terminološke označnice, neodvojiva od svog drugog člana koji upućuje na njezino prikazivanje. Dječji igrokaz se tako manifestira kao relativno autonomno žanrovsko područje u korpusu dječje književnosti, no javlja se i kao vrsta koja nosi temeljna strukturna obilježja dramske književnosti, (kao što su) dijalog, odnosno dijaloško razrađivanje teme, reducirani monolog, dramska napetost, i zaokruženost radnje, sukobi između lica, ideja i životnih stavova.” (Skok 1985: 248–249) Riječ igra, sadržana u nazivu ovog žanra, odnosi se na dječju kao i na kazališnu glumačku igru pa je razumljivo što kazivanje igrom čini dječji igrokaz jednim od djeci najprihvatljivijih umjetničkih izraza. (Diklić, Težak, Zalar 1996: 325; Težak 2006: 313) Pišući o vrstama dječjeg igrokaza u povijesti hrvatske dječje književnosti Stjepan Hranjec upozorava na neopravdano nepoznavanje usmenih dječjih igrokaza koji su, prema autorovu mišljenju, “kad su i bili zapaženi, interpretirani kao sastavni dio nekog običaja ili kao zabavne igre.” (Hranjec 2006: 29) U usmene dječje igrokaze Hranjec ubraja: igre sa sjenama, lutkarske igre, igre s maskama i scensko-glazbene igre. (Hranjec, isto, usp: Vigato 2007: 148 – 149) Pisane dječje igrokaze razvrstao je Joža Skok izdvojivši: lutkarski igrokaz, igrokaz-bajku (scensku bajku), akcijski igrokaz, fantastični igrokaz i humoristički igrokaz (humorističku jednočinku ili skeč, vodvilj) kao temeljne dramsko-scenske oblike ovog žanra. Uz to dramaturgije su, prema Skoku, najproširenija vrsta dječjeg igrokaza, a često i stvaralački domet usprkos ograničenjima prijenosa iz narativnog iskaza u dramski i scenski izraz. (Skok 1985: 253–254) Po formalnom obilježju dječji igrokaz pripada kategoriji malih dramskih formi među kojima dominiraju jednočinke i radnja vremenski uvjetovana mogućnostima percepcije djece gledatelja. (Skok isto: 251–252)

Pored primarno scenske, prikazivačke strukture, zasnovane na dijalogu i dramskim situacijama, u dječjem se igrokazu može prepoznati i narativni diskurs koji je u osnovi svakoga dramskog djela. (Skok isto: 249–250) Teoretičar Erik Kolár naziva takav stil međustupnjem između pripovijedanja i kazališnog izraza te pojašnjava razloge za njegovo uvođenje u dramski tekst namijenjen djeci: “Nekad u lutkarskom kazalištu odstupamo od dosljedne karakterotvornosti jezika. Za inscenaciju izabiremo pripovjedni stil: verbalni izraz ne stvara karakter, nego ga samo naznačava. Tako radimo osobito onda kad igramo za najmanju djecu, koja su već otprije navikla na pričanje priča, ili u previše drastičnim scenama, u kojima bi dramski verbalni izraz djecu previše preplasio.” (Kolar 1992: 28)

Prema riječima Jože Skoka upravo je dječji lutkarski igrokaz “najizvornija, najmaštovitija i, svakako najprivlačnija vrsta dječje dramske književnosti.” Likovno-scenografska dimenzija ovog žanra biva istaknuta u prvi plan recepcije, posebno kad je riječ o scenskoj izvedbi.<sup>2</sup> Budući da su identifikacija, metamorfoza, simbolični znakovi,

<sup>2</sup> Autorica Lidija Dujić drži da lutka ne izvire iz riječi, nego iz pokreta, izvedenog iz likovnog djelovanja, te da na tom polazištu postoji lutkarsko kazalište u dva osnovna oblika: kao likovno/vizualno kazalište –

personificirani govor te prožimanje realnog i nadrealnog u prostoru dječje igre neke od osnovnih karakteristika dječjeg igrokaza, ne čudi što se bajka kao dominantna vrsta dječje književnosti javlja i kao vrsta dječjeg igrokaza – lutkarskog i glumačkog. Iz simboličkog čuda “oživljavanja” lutke i pripovjednog diskursa proizlazi povezanost bajke i lutkarskog dječjeg igrokaza kao osnove za lutkarsku predstavu. Kao što piše Ludwig Bauer: “Bajka kao literarna podloga ili izvoran dramski tekst veoma je podobna za lutkarsko kazalište. Ta je srodnost izražena već u samim ishodištima bajke, odnosno lutkarskoga kazališta: nešto nemoguće i fantastično prikazano je kao moguće i istinito.” (Bauer 2006: 35, prev. M. V.) Kao scenske bajke pojavljuju se sve poznate vrste bajke – od narodnih do modernih antibajki iz kojih je proizašao i suvremeni fantastični dječji igrokaz. (Skok isto: 253)

Antologija hrvatskog dječjeg igrokaza naslovljena *Harlekin i Krasuljica* predstavlja književnopovijesnu genezu ovog žanra hrvatske dječje književnosti na odabranim primjercima u dugom kronologijskom slijedu. Ujedno, kao urednik ove antologije, Joža Skok utvrđuje izvorište žanru u okrilju hrvatske kajkavske dramske tradicije potkraj 18. stoljeća, te igrokaz *Narođeni dan* Juraja Dijanića iz 1796. godine predstavlja kao prvi hrvatski dječji igrokaz kojim započinje i hrvatska dječja književnost uopće. (Skok 1990: 378, 385)

### 3. Igrokazi Milana Čečuka

Milan Čečuk, svestrani lutkarski poslenik: glumac, novinar, pisac, povjesničar i kritičar, smatra se velikanom i, uz Borislava Mrkšića, jednim od začetnika hrvatske teorijske misli o lutkarstvu.<sup>3</sup> (Kroflin 2010: 5, Grgičević 2009: 252) Čečuk je napisao više izvornih igrokaza i dramtizacija narodnih te klasičnih bajki Ivane Brlić-Mažuranić, braće Grimm i Hansa Christiana Andersena za kazalište, radio i televiziju (Grgičević 2009: 251) ili, kao što piše Borislav Mrkšić, više od tisuću stranica scenskih bajki za lutke.<sup>4</sup> U predgovoru Čečukovoj knjizi *Lutkari i lutke* Mrkšić opisuje Čečuka kao teoretičara skeptičnog prema futurističkim teorijama te kao pisca koji je volio dobro animiranu klasičnu predstavu iza klasičnog paravana i dramaturški dobro sročeni tekst.

---

apstraktno i namijenjeno odraslom gledaocu, te lutkarsko kazalište namijenjeno predškolskoj djeci i učenicima prvih razreda osnovne škole, zasnovano na književnim djelima iz dječje lektire. U prvom slučaju, prema mišljenju autorice, tekst u pravilu ne postoji, dok u drugom tekst predstavlja opterećenje za lutku. (Dujic 2006: 27, prev. M. V.)

<sup>3</sup> U čast Milanu Čečuku (Omiš 1925. – Zagreb 1978.) glavna nagrada u svijetu afirmiranoga lutkarskog festivala PIF-a, što se svake godine održava u Zagrebu, nosi njegovo ime. (Kroflin 2010:5)

<sup>4</sup> Prema *Repertoarima hrvatskih kazališta* (Hećimović, ur. 1990, 2002) Milan Čečuk dramtizirao je narodne priče *Mudri Cigo*, *Kobilic* i *Lakat-brade-pedalj-muža* i *Vojnik koji je dobro išao*, *Omedeto* (prema japanskoj narodnoj bajci), priče Ivane Brlić-Mažuranić *Ribar Palunko i njegova žena* i *Lutonjica Toporko i devet župančica* s naslovom *Priča iz davnine (Dogodilo se u davnini)*, te priču *Djevojčica sa žigicama* Hansa Christiana Andersena. U knjigu *Izbor iz recitacija i igrokaza za školske svečanosti u osnovnoj školi* uvrštena je i Čečukova dramtizacija priče *Regoč* Ivane Brlić-Mažuranić, preciznije *Prizor iz III. slike "Na zlatnim poljima"*. (Skok, ur. 1968: 214–223)

Za Milana Čečuka igra lutkom bila je životna filozofija i svojevrsni pogled na svijet. (Mrkšić 2009: 9–10)

Na pitanje je li Čečukov teorijsko-spisateljski rad poticajan i danas na području lutkarske umjetnosti ili pripada lutkarskoj povijesti kritičarka Marija Grgičević drži da je moguće dati više odgovora. Prema njezinim riječima “oni koji bi Čečukove studije i oglede predali časnoj prošlosti, mogli bi reći da se Milan Čečuk u svojim duboko utemeljenim promišljanjima sebi suvremenog lutkarstva bori s vjetrenjačama, jer još nije dokučio mijene postmoderne (...) Drugi bi mogli parafrazirati misao o tome kako je kada je sve dopušteno, ništa nije moguće. Moglo bi se reći da je Milan Čečuk predviđao probleme (dok je) pisao o predstavama koje svojim postupcima najavljuju bijeg iz lutkarstva što se, gledajući iz veće vremenske udaljenosti, pokazalo točnim.” (Grgičević 2009: 252–253) Urednica izdanja Čečukovih književnih, teorijskih i kritičkih tekstova Livija Kroflin drži njegove teorijske zasade i danas poticajnim. U isto vrijeme autorovu odnjegovanu rečenicu i bogat rječnik opisuje pomalo “knjiškima”, a odgojnu komponentu ponekad prejakom. Ipak, “poznavanje psihe djeteta, vjera u dobrotu i pobjedu dobra nad zlim, ljubav prema djeci i kazalištu lutaka ostaju neprolazne vrijednosti” Čečukove književnoteorijske ostavštine lutkarstvu. (Kroflin 2010: 6)

Koliko je Milan Čečuk držao važnim dramski tekst u procesu stvaranja i doživljavanja lutkarske predstave razvidno je iz njegovih stavova: “(...) temeljni sadržaj lutkarskoj predstavi unaprijed daje i određuje tekst, scenarij, libretto (...) I u suvremenom kazalištu lutaka dijete je ponajprije sučeljeno s autorovim djelom, jer baš autorovo djelo – bilo da je u sebi pjesnički dovršeno i zaokruženo, bilo da je samo dramaturška naznaka budućeg scenskog zbivanja – i na sceni lutaka unaprijed određuje sadržaj umjetničkog čina kojem će dijete kao gledatelj biti i sudionikom i svjedokom.” (Čečuk 2009: 82)

U području teorije lutkarstva, uz pitanja animacije i uopće scenske izvedbe lutkom, Milana Čečuka je zaokupljalo i “pitanje preteksta za lutkarsku igru ili mogućnost specifične lutkarske dramaturgije”. (Mrkšić 2009: 8) Nadovezujući se na zaključke teoretičara Petra Bogatireva o dvosustavnosti kazališne umjetnosti (Čečuk 2009: 14), Čečuk uspoređuje sustav scenske lutke i lutkara kao kazališnu umjetnost koja se u različitim njenim oblicima ostvaruje pomoću znakovlja proizašlog iz počovječene mrtve stvari (lutke ili predmeta) i sustav živog glumca koji se za ostvarivanje te iste umjetnosti mora služiti znakovljem proisteklim iz same žive ljudske (glumčeve) supstancije. Upravo animacija lutke – “oživljavanje” nežive stvari umijećem glumca lutkara, određuje, prema Čečuku, bitnu različitost dvaju znakovnih sustava i “bitnu različitost njihovih dramaturgijskih osnova, čak i onda kad im je literarni (ili scenarijski) izvor isti”. (Čečuk 2009: 13) Za Milana Čečuka lutka je, zahvaljujući animaciji, najmetaforičniji protagonist scenskog zbivanja te bi se zato kazalište lutaka moglo, po njegovu mišljenju, nazvati i kazalištem metafore. Stoga bi, zaključuje Čečuk, dramaturgija u kazalištu lutaka morala početi od animacije, a pisac napisati djelo koje ima uvjete animacijske metaforike. (Čečuk 2009: 15, 22) Na koji je način Milan Čečuk ostvario uvjete animacijske metafo-

rike kao pisac dramskih tekstova namijenjenih dječjem lutkarskom kazalištu, pokazat će rezultati analize odabranih igrokaza.

Primijenjena je morfološka analiza lutkarskog komada kakvu predlaže Erik Kolár u knjizi *Sto i jedno poglavlje o lutkarskoj režiji*, a koja se bavi “umjetničkim oznakama komada, osobito njegovim jezikom, žanrom, stilom, strukturom i njegovom lutkarskošću.” (Kolar 1992: 15) *Lutkarskost* je pojam kojim Kolar definira posebnu osobinu sastavaka lutkarsko-scenskoga izraza koja uključuje tekst, likovnost, glazbu i glumu, a koja se najbolje izražava lutkom. Scenska realizacija lutkarskosti daje lutkarskoj predstavi obilježje tzv. *lutkovnosti* što je “pojam koji obuhvaća sve čimbenike koji uvjetuju da se lutkarska predstava zasniva na posebnostima koje lutkarsku kazališnu umjetnost čine zasebnom granom kazališne djelatnosti.” (Kolar 1992: 6, Vigato 2007: 150) Oba pojma – *lutkarskost* i *lutkovnost* – značenjem su u skladu s Čučukovim pojmom *animacijske metaforike*.<sup>5</sup>

Animacijska metaforika prisutna je u analiziranim tekstovima u podnaslovima igrokaza, popisima likova (osoba) i didaskalijama, te rjeđe u dijalozima.

Milan Čučuk u podnaslovima svojih igrokaza, uz obilježje vrste igrokaza, izrijeckom naglašava da se radi o tekstu namijenjenom izvođenju lutkama, odnosno upućuje da će u scenskoj izvedbi biti potrebna animacija lutaka ili predmeta (kurziv M. V.):

*Kapetan Nina*

“Novogodišnja priča za djecu, *lutke* i lutkare, sastavljena malo od rastužene zbilje, a malo od veselog sna.” (Ruk, naslovnica)

*Zlijevka meka od Rožina mlijeka*

“Igra za *lutke*, djecu i glumce u 5 slika s epilogom.” (Čučuk 2010: 7)

*Biciklistička trka*

“Novogodišnja igra za đake, *lutke* i *prometne znakove*.” (Čučuk isto: 123)

*Kobilić i ptica sunčana*

“Bajka za *lutke* i djecu prema narodnoj priči Kobilić i Lakat-brade-pedalj-muža” (Ruk, naslovnica)

*Ribar Palunko i njegova žena*

“Bajka za *lutke* i djecu. Prema istoimenoj priči Ivane Brlić-Mažuranić za kazalište lutaka priredio Milan Čučuk.” (Ruk, naslovnica)

<sup>5</sup> U okviru pojma lutkarskosti Erik Kolár razlikuje animaciju – oživljavanje neživih stvari, personifikaciju ili poljudivanje stvari ili životinja pri čemu stvari ili životinje mogu poprimiti samo unutrašnje ljudske osobine ili mogu imati i određene izvanjske ljudske značajke, te antropomorfizaciju kao viši stupanj personifikacije, koji podrazumijeva još jače poljudivanje neživih stvari ili životinja, kao što je npr. autorovo “oblačenje” životinja u ljudsku odjeću, a čemu se pribjegava kad se inače naglašava “ljudski” okoliš u kojem stvar ili životinja živi. (Kolar 1992: 21) Ovi pojmovi koriste se pri predstavljanju rezultata provedene analize tekstova.

*Kobac i ševa*

“Drevna legenda o nenadmašivom strijelcu Wilhelmu Tellu, ispričana za *lutke* i *đake* osnovce na nov način.” (Čečuk isto: 135)

Sljedeći dio teksta koji upućuje na njegovu lutkarsku izvedivost, odnosno animacijsku metaforiku, jesu popisi likova (osoba). Predmeti (prometni znakovi, tanjuri, kolači), životinje, biljke, prirodne pojave, mitološka bića i osjećaji postaju u Čečukovim igrokazima personificirane osobe u igri koje aktivno sudjeluju u dramskoj radnji s osobama – ljudskim bićima:

*Kapetan Nina*

“Osobe u igri (po redu pojavljivanja):

Gradski sat, Plavi noćni leptir, Tamni prozor, Ninin ružičasti jastuk, Noćna svjetiljka.” (Ruk.)

*Zlijevka meka od Rožina mlijeka*

“Osobe u igri (po redu izlaska na pozornicu):

Mačak Barun, Pas Bandek, Krava Roža, Zlijevka meka, Sir Kavalir, Koka Čoka, Gospa Rajčica, Maestrov frak, Bomba od čokolade, Torta od punča, Baklava.” (Čečuk isto: 8)

*Biciklistička trka*

“Osobe u igri: Golub sa školskog krova, Jelen iz šume, Truba sa prometnog znaka, Prometni znak.” (Čečuk isto: 124)

*Kobilic i ptica sunčana*

“Osobe: Kamenokida, Drvoloma, Oja-aja, ptica sunčana, Lakat-bradepedalj-muža, car podzemlja, Lisica, careva zvjerčica i Sova, njena prijateljica, Suncokret, žuti cvijet, Zmija, Sluge i vojska cara podzemnoga.” (Ruk.)

*Ribar Palunko i njegova žena*

“Osobe u predigri i međuigrama: Zora djevojka, Galeb ptica, Morska djeвица I., II. i III., Morski kralj, Zmija orijaška, majka sviju zmija, Ptica orijaška, majka sviju ptica, Zlatna pčela, majka sviju pčela, svirci-morski konjici.” (Ruk.)

*Vihor i poglavica Fazanovo pero*

“Lica: Vihor, Osama, Strah.” (Ruk: 1)

*Vojnik koji je dobro išao*

“Osobe u igri: Ribica Nesretnica, Ptica, Ružmarin, ptičje jato.” (Ruk.)

*Djed Jedimed i doktor Sveznalica*

“Osobe: Macan Mijaukovac, Pijetao kukurikavac, Magarac njakavac, Miš.” (Čečuk isto: 50)

*Kobac i ševa*

“Runolist, planinski cvijet, Ševa.” (Čečuk isto: 136)

*Drijemko i Ribica*

“Osobe: Drijemko, kućni pas čuvar kojem je djevojčica dala takvo ime jer on najradije po danu drijema.” (Čečuk isto: 156)

*Pomalo neobična proljetna zgoda<sup>6</sup>*

“Osobe u igri: Jutarnja ptica, Sumnjičavi vrtni patuljak, Jaglac pod Smiljinim prozorom, Trideset i tri kajsijina cvijeta, Cvijet na vrhu, Snježni oblak, Smiljin prozor, Pogibeljan proljetni gost, Dimnjak, Proljetno sunce.” (Čečuk isto: 70)

Čečukove didaskalije odlikuju se proznim, pripovjednim stilom te, uz referencijalnu, sadrže i poetsku funkciju. (Katnić-Bakaršić 2003: 19, 26) Upravo su didaskalije oni dijelovi analiziranih igrokaza u kojima, uz scenografske upute, posebno dolazi do izražaja Čečukova animacijska metaforika, što se može uočiti iz sljedećih ulomaka tekstova (kurziv M. V.):

*Kapetan Nina*

“Taj prozor ostaje u tami i usprkos tome što sa svoje visine *može vidjeti* gradsku luku i brodska jarbolja ukrašena stotinama crvenih, plavih, zelenih, žutih i bijelih lampiona i lampiončića. Iz daljine kao da mu radosno *namiguje* čak i svjetionik, ali se on uporno opire tim pozivima (...) kao da želi *prkositi* (...) Na samom je trgu, u trenutku kad ga ugledamo, jedino *živo biće* svjetlucač gradski sat na visoku željeznom stupu. Zbog nečeg, možda baš i zbog zamračenog prozora, malo je *začuden*, gotovo *zabrinut*.” (Ruk: 1) Didaskalija: “(*u polušapatu*)” upućuje na oglašavanje Gradskog sata koji se čudi zašto je jedan prozor zamračen na Staru godinu. (Isto.)

Didaskalije uz pokrete Gradskog sata: “(*Izduži se sve do visine tamnog prozora, a leptir uzleti za njim.*) (...) (jednom kazaljkom *kucne* dva-tri puta po staklu prozora.)” (Ruk: 3)

“Sat: (*zaviri kroz prozor, poluglasno doziva*) (...) (*Upali se* Noćna svjetiljka s veoma slikovitim sjenilom, na kojem su nacrtane samo plave i ružičaste jedrilice.)” (Ruk: 5)

Djevojčica Nina uključuje se u dijalog: svađa se s Gradskim satom, Noćnim leptirom, Prozorom, Jastukom i Noćnom svjetiljkom, ljuti se što tata ne dolazi kući i želi tužnu pjesmu s gitarom. Stoga Sat otima gitaru Mornaru i prema didaskaliji: “*nagne se do njega i uzme mu gitaru prekinuvši ga usred pjesme.*” (Ruk: 10)

<sup>6</sup> Tekst je tiskan kao radioigra za djecu i cvijeće, uz napomenu da je izvorno bio pisan kao lutkarski igrokaz. (Čečuk 2010: 69)

“(Čarobna muzika. U trenutku svega nestane, ostane samo jastuk s Ninom. *Jastuk poprimi oblik lađe s jedrima*, a Nina se pretvori u kapetana, ali zasad još i kao kapetan spava, naslonjena na jarbol.) (...)

Radio-telegraf: (*Iz mraka se pojavljuju mali pa sve veći zeleni krugovi radio-valova.*)” (Ruk: 13)

Mornar “(počinje tipkati po gitari kao po tasteru radio-telegrafa i govoriti kao spiker) Ti-ti-ti ... Ti-ti-ti ... (*Iz gitare stanu također izlaziti zeleni krugovi radio-valova, šireći se spajaju se s onima sa suprotne strane.*)” (Ruk: 14)

“Kapetan Nina: Na vidiku okrugli greben Gradski sat ... (*Sat s trga poprimio je oblik grebena i približava se iz daleka jastuku-lađi.*)” (Ruk: 17)

“(Kad se već čini da će čudna *jastuk-lađa* udariti u *sat-greben*, zamah vjetra je uzdigne i prenese prijeko.)” (Ruk: 18)

#### *Biciklistička trka*

U susret dječaku “*ide oživljeno križanje s prometnog znaka, i to u obliku i veličini dviju ukrštenih brklji.*” (Čečuk isto: 131)

#### *Juhasta zgodna*

“Te su šare zapravo slika kineskog jedrenjaka zvanog džunka i kineskog mornara koji upravo skuplja jedra. (...) [Mama] (Skine i stavi preda nj traženi tanjur; kad hoće prečiti juhu, zbiva se čudo: *slika na tanjuru oživi.*)” (Čečuk isto: 163)

#### *Kobilic i ptica sunčana*

Ivan se zaleti prema loncu, “ali *lonac mu prođe iznad glave i zaustavi se visoko u zraku.*” (Ruk: 2)

“Grujo: Skuhao bih ja i njemu i sebi čorbu, da mogu. Ali ne mogu, jer me lonac ne sluša. (Lonac se u međuvremenu *neopazice spusti na svoje mjesto.*)

Grujo: (*Ide najprije do jednog pa do drugog ležaja s namjerom da poravna pokrivače, ali pokrivači se podignu i počnu plesati u zraku. Malo zatim i sve se ostale stvari – zdjele, tanjuri, viljuške, kašike, metla – uhvate u to čudno vrzino kolo.*)” (Ruk: 5)

U replikama likova igrokaza *Zlijevka meka od Rožina mlijeka* Čečuk je primijenio i antropomorfizaciju opisujući kolač *Zlijevku*:

“Milicionar: Koliko sam mogao vidjeti, *niska je rasta, okrugle glave i plavih očiju, a imala je na sebi žučkastosmeđu haljinu.*” (Čečuk isto: 19)

“Mala Enica: Kako je taj kolač krasan! *Ima čak i oči i usta!? I krasnu žutu haljinu. Izgleda kao prava pravcata beba.*” (Čečuk isto: 40)

Strukturom neuobičajenom za dječji igrokaz odlikuje se Čečukova scenska priča *Večer crvenih pjega, Balet-pantomima na muziku Claudea Debussyja “Dječji kutić”*. Čečukov



teorijski tekst *Kazalište lutaka i dijete* donosi neke misli koje je autor ugradio u tekst scenske priče *Večer crvenih pjega*: "Lutka je u (dječjem) svijetu jedan od glavnih protagonista, ona je za pokretanje događaja od kojih se sastoji djetetova zbilja važna isto toliko koliko i samo dijete i upravo stoga lutkino je kazalište podjednako za djevojčice i za dječake neka vrsta prirodnog nastavka dječje sobe pune ostvarenih i još neostvarenih priča i igara, (...) ono je i raskošan izlog prepun najčudesnijih igračaka, koje kao pod čarobnim štapićem počnu živjeti u svem sjaju na sam djetetov pogled. Jednom riječju: ako se dijete kao mali, ali potpuni ljudski subjekt najbolje i najpotpunije može izraziti i ostvariti u igri, onda je lutkino kazalište zacijelo vrlo vjerodostojan zavičaj njegova nagona za igrom – zavičaj u kojem ga toliko i ne impresioniraju sama čuda lutkinih preobrazbi (takva su čuda djetetu sama od sebe razumljiva, jer su sastavni dio njegova shvaćanja zbilje), koliko činjenica da se sve zbiva onako kako bi se u njegovu malom svijetu uvijek i svagda moralo zbivati, to jest da se sve zbiva po zakonima njegova svijeta." (Čečuk 2009: 67)

Usmjerenje na lutkarskost – izvedivost animacijom lutaka, koja uključuje glazbu, prisutna je u ovom tekstu počevši od podnaslova i podataka na naslovnici rukopisa (kurziv M. V.):

*Večer crvenih pjega*

*"Balet-pantomima na muziku Claudea Debussyja Dječji kutić*

Scenska priča: Milan Čečuk. *Koreografija: Milana Putar.*" (Ruk, naslovnica)

Među osobama u igri nalaze se dječje igračke i snježne pahuljice: Harlekin, Veliki slon, Najdraža lutka, Mali pastir, Galivok (lutak Crnac), Snježne pahuljice "te još kojekakvi manji i veći slonovi, medvjedi i medvjedići, svakojake lutke i igračke." (Isto.)

Personifikacijom oživljavaju dječji strah, noć i dan, dječji krevet i hunjavica: soba "ima tako mračnih zakutaka da katkad iz njih *vreba dječji strah*. Prozora nema pa i *noć i dan ulaze* u nju kroz široka balkonska vrata (...). Ta su vrata zatvorena. Zar zato što je noć? Da, svakako, ali još više zato što je vani studeno, a *na krevet je navalila žestoka hunjavica*. (...) Najviše nam se sviđa to što je (krevet) *plav i veseo, iako ima hunjavicu.*" (Ruk: 1)<sup>7</sup>

Pisac nabraja igračke u sobi među kojima je nekoliko najvažnijih: čitava obitelj lutaka, veliki harlekin s visokim crno-bijelim tuljcem na glavi, druga lutka koja "*gladi mecu, treća marljivo nešto šije na majušnom stroju za šivanje, a četvrta je odlutala među pravo krdo slonova* (naravno, onih iz prodavaonice igračaka)." (Isto.)

Klavir se oglašava: "Ovdje smo samo *mi, nijeme stvari i igračke. Bez njenih prstića ne znamo ni svirati, ni igrati se.* (...) Doktor svira, vani počinje sniježiti. U tom se času *budi harlekin. Trlja oči, rasteže se pa ustane i pođe* prema velikom ogledalu što visi na zidu. (...)

<sup>7</sup> Budući da je riječ o scenskoj priči, dakle tekstu namijenjenom izvođenju na pozornici, ovakvi dijalozi mogu se interpretirati i kao dijalogični monolozi kojima lik razgovara sa zamišljenim sugovornikom (dramskim likom, čitateljem ili gledateljem), odnosno postavlja sebi pitanja i sam odgovara na njih. (prema Katnić-Bakaršić 2003: 29) U isto vrijeme taj je lik pripovjedač koji se u lutkarskom igrokazu – pisanom i izvedenom – pojavljuje u skladu s epskim principom lutkarske dramaturgije. (usp: Vigato 2008: 480)

*Osvrće se na sve strane, zaviruje u svaki kutak, zavlači se pod klavir, ali nikako da nađe svoju šiljastu kapu bez koje ne bi bio ono što jest.*” (Ruk: 4)

Čečuk koristi autoreferencijalnost (Katnić-Bakaršić 2003: 204) uvođenjem malog kazališta lutaka u scensku priču. Uz balkonska vrata nalazi se čudesna igračka: “Prepoznajete je, zar ne? Pa da, to je malo, kućno kazalište lutaka. Pozornica je zastrta. (...) Uto se otvara zastor male lutkine pozornice i vidi se divan krevetić, natkrit baldahinom, s kojeg se spušta dvodijelna zavjesa prozirne bijele tkanine, pri dnu bogato nabrana i skupljena u kitnjasti čvor. Na tom krevetiću leži mala najdraža lutka male bolesnice. (...) lutka *sluša, ustaje, maše, harlekin odmahuje* (...) Snježne pahuljice odjednom kao da su se *preobrazile, postale male razigrane djevojčice* koje vire kroz staklena okna balkonskih vrata pa ulijeću u sobu i mole doktora da i za njih nešto odsvira, tako počinje Ples pahuljica.” (Ruk: 1, 6–7)

U slikovnici *se pokrene* mali pastir, *izađe* iz knjige, te svirajući *ide* od jedne do druge žive igračke i sve ih potiče da zaplešu. Otvara se prostor male ginjolske pozornice i najdraža lutka opet oživi. (Ruk: 7–8)

Ne čudi što je Čečuk povezao slikovnicu i upravo ginjolsku (a ne marionetsku) pozornicu u svojem igrokazu. Objašnjenje za to ponudio je tekstom *Kazalište lutaka i slikovnica*, u kojem raspravlja o slikovničkom likovnom postupku u lutkarskim predstavama. Čečuk drži da slikovnički likovni postupak mnogo češće nalazimo u predstavama ručnih lutaka (ginjola, javajki ili lutaka-maski), nego u marionetnim zbog temeljne razlike između ručne lutke i marionete: lutka-marioneta je po samoj svojoj prirodi nadstvarna pa joj nije potrebna neka osobita likovno-prostorna ekspozicija, dok je ručnoj lutki neophodna likovno-prostorna ekspozicija što će joj omogućiti postupno osvajanje scenskog prostora, zaključuje Čečuk. (Čečuk 2009: 69)

#### 4. Zaključak

Predstavljene odrednice dječjeg igrokaza, jednog od triju žanrova dječje književnosti, dolaze do izražaja i u dječjem lutkarskom igrokazu, jednoj od njegovih osebujnih vrsta. Animacija, bitno obilježje lutkarskog izraza, uključena je u dječje igrokaze Milana Čečuka animacijskom metaforikom, najizrazitije u didaskalijama kojima je imanentno autorovo upućivanje na način scenske izvedbe dramskog (ovdje lutkarskog) teksta. Analiza Čečukovih tekstova pokazala je da je riječ o autoru koji je svojim igrokazima praktično potvrdio svoje teorijske zamisli, te se može zaključiti da se njegove teorijske postavke u području lutkarstva odražavaju u vlastitim tekstovima pisanim za kazalište lutaka. Milan Čečuk, priznati začetnik hrvatske teorije lutkarstva, time je, kao književnik, obilježio i višestoljetnu povijest hrvatske dječje dramske književnosti.

### Izvori

- Čečuk, Milan, *Kapetan Nina (Novogodišnja priča za djecu, lutke i lutkare, sastavljena od malo rastužene zbilje, a malo od veselog sna)*, rukopis igrokaza, arhiv Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Čečuk, Milan, *Vihor i poglavica Fazanovo pero (Novogodišnja bajka u kojoj ima i zbilje)*, rukopis igrokaza, arhiv Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Čečuk, Milan, *Večer crvenih pjega, Balet-pantomima na muziku Claudea Debussyja "Dječji kutić". Scenska priča*, rukopis igrokaza, arhiv Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Čečuk, Milan, *Ribar Palunko i njegova žena. Bajka za lutke i djecu*, rukopis igrokaza, arhiv Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Čečuk, Milan, *Kobilić i ptica sunčana (Bajka za lutke i za djecu prema narodnoj priči "Kobilić i Lakat-brade-pedalj-muža")*, rukopis igrokaza, arhiv Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Čečuk, Milan, *Vojnik koji je dobro išao*, rukopis igrokaza, arhiv Gradskog kazališta lutaka Rijeka.
- Čečuk, Milan, *Kapetan Nina*, izvorni igrokazi za kazalište lutaka, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2010.
- Hećimović, Branko (ur.), *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840-1860-1980*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Globus, Zagreb, 1990.
- Hećimović, Branko (ur.), *Knj. 3: Repertoari*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb, 2002.
- Skok, Joža (ur.), *Izbor recitacija i igrokaza za svečanosti u osnovnoj školi*, Školska knjiga, Zagreb, 1968.

### Literatura

- Bauer, Ludwig, "Dramaturgija pravljice in lutkovno gledališče", *Otrok in knjiga*, 33, 2006., br. 67, str. 34-41.
- Crnković, Milan, "Igrokaz u povoju", u: *Hrvatska dječja književnost do kraja 19. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 1978., str. 152-154.
- Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke, Ogledi i osvrt*, Zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1981.
- Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2009.
- Diklić, Zvonimir, Težak, Dubravka, Zalar, Ivo, "Igrokazi, Pojam i značenje", u: *Primjeri iz dječje književnosti*, DiVič, Zagreb, 1996., str. 325-326.
- Dujić, Lidija, "Lutka z besedilom okoli vratu", *Otrok in knjiga*, 33, 2006., br. 67, str. 27-34.
- Grgičević, Marija, "Pjesnik s lutkom", u: Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2009., str. 249-254.

- Hranjec, Stjepan, "Dječji igrokaz", u: *Pregled hrvatske dječje književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2006., str. 29.
- Katnić-Bakaršić, Marina, *Stilistika dramskog diskursa*, Vrijeme, Zenica, 2003.
- Kolár, Erik, *Sto i jedno poglavlje o lutkarskoj režiji*, Zajednica kulturnoumjetničkih društava Zagreba, Scena kazališnih amatera, Zagreb, 1992.
- Kroflin, Livija (ur.), "Predgovor", u: Čečuk, Milan, *Kapetan Nina*, izvorni igrokazi za kazalište lutaka, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2010.
- Mrkšić, Borislav, "Galijot jugoslavenskog lutkarstva", u: Čečuk, Milan, *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2009., str. 7–10.
- Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004.
- Skok, Joža, "Žanrovske odrednice dječjeg igrokaza", u: *Od riječi do igre, Izbor iz dramskih i lutkarskih tekstova*, Školska knjiga, Zagreb, Jugoslavenski festival djeteta, Šibenik, 1985., str. 248–257.
- Skok, Joža, "Autorski pripomenak", u: *Harlekin i Krasuljica, Antologija hrvatskog dječjeg igrokaza*, Naša djeca, Zagreb, 1990., str. 385–386.
- Skok, Joža, "Juraj Dijanić i počeci hrvatske dječje kajkavske književnosti", u: *Izvori i izbori iz hrvatske dječje književnosti*, Tonimir, Varaždinske Toplice, 2007., str. 5–12.
- Težak, Dubravka, "Čarolija igrokaza", u: Stahuljak, Višnja, *Bijeli zec i drugi igrokazi*, Školska knjiga, Zagreb, 2006., str. 313–319.
- Vigato, Teodora, "Lutkarski izraz u teatrabilnim oblicima folklor", *Narodna umjetnost*, 44, 2007., br. 2, str. 147–165.
- Vigato, Teodora, "Principi lutkarske dramaturgije u Kazalištu lutaka Zadar", *Croatica et Slavica Iadertina*, IV, 2008., str. 479–495.

## SUMMARY

Maja Verdonik

### MILAN ČEČUK'S PUPPET THEATRE PLAYS

The paper discusses the importance of children's theatre plays for puppet theatre, often neglected in children's literature theory because of its performative nature. Considering elements of animation as the starting point the paper analyses selected puppet theatre plays written by Milan Čečuk, Croatian author also known as the author of Croatian puppet theatre theory, with the purpose to explore their complementarities. The conclusions show interconnection between theoretical postulates and literary work, reflected in animation being the main characteristic of puppet theatre.

**Key words:** *children's puppet theatre play; metaphor in puppet animation; Milan Čečuk*