

# POVIJEST LUTKARSTVA U HRVATSKOJ OD 1916—1985

(SKICA)

*Antonija Bogner - Šaban*

U dosadašnjim napisima o ovostoljetnom lutkarskom glumišnom izrazu u Hrvatskoj povremeno su tiskani kritički prikazi utemeljeni na povijesnoj kronologiji. U tim se prikazima uglavnom ostajalo na impresijama i prigodničarskim apostrofiranjima.

Posljednjih nekoliko godina javljaju se pored objavljenih knjiga<sup>1</sup> i brojevi časopisa posvećeni teoretskim i povijesnim pitanjima lutkarstva.<sup>2</sup> Te publikacije su putokaz ovom prikazu, ali istodobno i nameću pitanje o iskorištenosti građe, odnosno njezinoj dostupnosti.

Na temelju istraživanja u današnjim profesionalnim lutkarskim glumištima u Hrvatskoj (Zagreb, Split, Zadar, Osijek, Rijeka), u arhivima i privatnim ostavštinama došlo se u novije doba do nekih podataka, posebice za predratno razdoblje lutkarstva, dok rekonstrukcija i vrednovanje stanovitih faza poslijeratnog lutkarstva tek predstoji. Zbog nemogućnosti da se uspostavi ekvivalentna ravnoteža i odredi značenje pojedinim pomacima lutkarskog izraza u svim njegovim razvojnim razdobljima, ovom prilikom akcent stavljen je na prijeratno razdoblje, što međutim, onemogućava da se uspostavi odnos s njegovim poslijeratnim profesionalnim nastavljanjem.

Prema sadašnjim spoznajama i prema dostupnoj literaturi<sup>3</sup> igra s lutkama započela je u Zagrebu 1916. godine na Iličkom trgu<sup>4</sup> u kući obitelji Deželić, tekстом Velimira Deželića *Dugonjam Vidonja i Trbonja*, te skraćenom verzijom Humperdinckove opere *Ivica i Marica*. Igra je započela kao amatersko okupljanje porodičnog tipa (obitelj Deželić). Uz članove obitelji Deželić okupili su se i entuzijasti-lutkari: Marijana Kralj, Miroslav Didek, Ivan Senk i dr., koji su slijedećih godina uprizorili nekoliko predstava različitih naslova. Njihova je djelatnost potakla rijetke novinske napise i navela na razmišljanje o potrebi stvaranja lutkarskog glumišta u Zagrebu, odnosno potakla je pitanje o izdavanju dječje literature.

Iako je za ovo razdoblje sačuvano malo faktografskih podataka, kao i fotografija ili skica scenografije (sačuvan je jedan tekst-Humperdinck: *Ivica i Marica*, koji se igrao i u kasnijem doratnom razdoblju) poznavanje kulturološko-sociološkog miljea u kojem je niknulo ovo specifično lutkarsko glumište, omogućava da se govori o djelomičnom prijenosu njemačko-austrijske lutkarske tradicije (Velimir Deželić, ml. u to je vrijeme student u Münchenu, pa u sačuvanoj korespondenciji spominje gledane predstave i dramske tekstove igrane u minhenskim kazalištima), što se očituje i u izboru lutkarske tehnike (marioneta), kao i u scenografsko-kostimografskim rješenjima.

Ovaj inozemni utjecaj bitan je i za slijedeće faze lutkarstva u Zagrebu.

Tijekom lipnja 1919. godine, kada je svladan osnovni problem nastavka rada ove grupe lutkara, pronalaženjem prostora za igru u *Hrvatskom glazbenom zavodu*, Božidar Širola i Velimir Deželić potpisuju s Ljubom Babićem, nakon njegova povratka iz Münchena, ugovor o osnivanju prvog *Marionetskog kazališta* u Zagrebu.

Ugovor se temelji na organizacijskoj osnovi prema kojoj Babić želi biti scenografom i kreatorom lutaka, Deželić je trebao preuzeti funkciju pronalaženja tekstova, njihovog pisanja i režiranja, a Božidar Širola njihova uglazbljivanja.

U skladu s nastojanjem da obuhvate i zainteresiraju što veći broj onovremenskih intelektualaca, znalaca kazališta i pisaca, angažirani su Vladimir Nazor i Dragutin Domjanić. Pod pseudonimom Vujec Grga (Dragutin Domjanić) izveden je, kao prvi tekst ovog glumišta, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, marionetska igra u tri čina u predigrom, 9. travnja 1920. godine.

Tekstovna podloga, oštra satira na trenutna zbivanja, koju izgovara u čitljivim asocijacijama Petrica Kerempuh, te igra sjene (predigra), kao i marionete realistički markirane sa satiričko-karikaturalnim primjesama izazvale su veliki interes publike, ali i novinstva.

Tijekom svih godina djelovanja lutkarskog kazališta u predratnom Zagrebu jedino je ovo uprizorenje izazvalo kritičare na pokušaje ozbiljnijeg raščlanjivanja viđenog lutkarskog uprizorenja. Analize nisu samo bilježile osnivanje novog glumišta, nego su u duhu onodobnih prikaza pokušavale i analizirati viđeno. Stoga možemo u njihovoj estetskoj procjeni nazreti i prve pokušaje da se teoretsko znanje i iskustvo, koje još uvijek dolazi isključivo iz Njemačke, a tek djelomično iz Francuske i Češke, primijeni i na zagrebački pokušaj. U jednom segmentu napisi naglašavaju potrebu oživljavanja lutkarstva, njegovu važnost kao povijesne spone te njegovu trajnu vrijednost i značenje u razvoju glumišta. Ovisno o orijentaciji pojedinih listova postoji i druga intonacija prikaza: naglašavanje utilitarizma i didaktizma u lutkarskim uprizorenjima, koji zatvaraju njihove horizonte u okvire glumišne predigre, odnosno svode ih na odgojnu poučnost. Ovakve tendencije u kritikama postat će sociološko-povijesna prevaga u daljnjem razvoju *Marionetskog kazališta*, koje će ga udaljiti od njegove osnovne nakane, eksperimenta, što se zasniva na suvremenim glumišnim spoznajama kao logičkom nastavku tradicije.

Iduće uprizorenje *Marionetskog kazališta* bio je *Hrabri Kasijan* rađen na predlošku teksta Artura Schnitzlera, a u scenografskom rješenju Ljube Babića.

Daljnje sudjelovanje Ljube Babića pri stvaranju lutkarskih predstava, u ovom vremenskom razdoblju, odnosno njegovih studenata s Umjetničke akademije, koji su često izvođači lutaka, svodi se na skice *Fausta*, *Skupa* (igran 1922. godine) i *Tintagilesovu smrt*. Ljubo Babić, u drugom razdoblju postojanja *Marionetskog kazališta*, zajedno s Markom Perošem, ponovno je autor skica za uprizorenje *Pepeljuge*, kojim je glumište proslavilo 15-tu obljetnicu trajanja.

Poslije uspješnog početka *Marionetsko kazalište* seli u Balkan kino, pa u Jeronimsku dvoranu (današnji preuređeni prostor *Zagrebačkog kazališta lutaka*), postajući zakupno poduzeće pod vodstvom Ljubomira Fröbea i Vladimira Dideka, a kasnijih godina Stanka Tomašića.

Koliko je poznato na temelju dosadašnjih istraživanja organizacijske nesuglasice među članovima *Marionetskog kazališta* dovele su do

njihovog razdvajanja, tako da jedan ogranak nastavlja radom u Jeronimskoj dvorani, pod nazivom *Teatar marioneta* a druga grupa stvara *Umjetnički klub Marionetsko kazalište*, koje prvo vrijeme djeluje u Metropol kinu. Na taj način u Zagrebu u razdoblju od 1922. godine do kraja sezone 1929/30. (kraj sezone bio je koncem travnja) postoje dva marionetska glumišta. Uspoređujući njihove repertoare, odnosno imajući uvid u djelomično sačuvani zapisnik *Umjetničkog kluba Marionetskog kazališta (1923—1925)* može se zaključiti da oba glumišta igraju približno istovjetne naslove (većinom lokalizirani tekstovi bajki, ili narodnih pripovijesti, te Široline i Deželićeve igrokaze), ali osnovna njihova polazišta u realizaciji djela, barem u prvo vrijeme usporednog trajanja su različita. Dok se *Teatar marioneta* slijedećih godina utapa u rutinu njegovanja marionetske tehnike i bogate vizuelne akcentuacije efektnih scena, što mu dopušta svijet bajke, jednoplošno tumačeći njezin didaktizam i naglašavajući polarizaciju dobra i zla (posebice se to naglašava umetanjem kratkih pjesmica koje refrenom naglašavaju poruku), dotle *Umjetnički klub Marionetskog kazališta* pokušava krenuti putem okupljanja novih imena i stvaranjem sekcija (glazbene, recitatorske, glumačke, likovne), da bi i u širem smislu postao mjestom okupljanja i osmišljavanja lutkarske umjetnosti. Koliko se može otčitati iz kritika pisanih većinom na kraju sezone, odnosno prema repertoaru koji je u pojedinim godinama bio bogat premijerama, dok je u drugim većinom ponavljao igrano, *Teatar Marioneta* ispunjavao je sve više nakanu da okupi male gledaoce, da im pruži zabavu i stvori od njih buduće gledaoce, *Umjetnički klub Marionetskog kazališta* je u svom najvećem usponu (1922) pokušao biti sponom među gradovima (gostovanje u Beogradu iniciralo je osnivanje prvog tamošnjeg lutkarskog kazališta), odnosno pokušalo je formirati lutkarske podružnice u okolici Zagreba, te stalnim gostovanjima proširiti interes za lutkarstvo, ali i popraviti svoju finansijsku situaciju.

Financijsko pitanje jednako je mučilo oba marionetska kazališta, dovelo je tijekom godina do sve kraćeg trajanja pojedinih kazališnih sezona, fluktuacije suradnika (Ahmet Muradbegović, Julije Scikosz-Sessia, Emil Karasek, Vlado Habunek, Vilim Svečnjak, Vladimir Rojc, itd.), što je uvjetovalo da se planovi i težnje ne mogu provesti do kraja, nego se sve svodilo na standardne predstave igrane u pola tri poslije podne četvrtkom i nedjeljom, prije početka kino-predstava, a sve su se više zanemarivala nastojanja da se svakim novim premijernim upri-

zorenjem mali gledaoci upoznaju s mogućnošću razlikosti lutkarskog izraza.

Kompromis, ostvaren vremenom igranja lutkarskih uprizorenja *Marionetskog kazališta*, otvara sociološko pitanje odnosa sve veće popularnosti i komercionalnog profita kino-predstava, kao refleksa na uspješnost prodora lutkarskih uprizorenja, koja postaju nuspojavom novom vidu umjetnosti. Istodobno *Teatar marioneta* pod okriljem utilitarizma bajke sve više naglašava nacionalnu pripadnost, te bogatom scenografijom i kostimom marionete, pokušava privući što veći broj publike.

Bez obzira na vrijednosne razlike u djelovanju ova dva glumišta, ona pod pritiskom istovjetnih povijesnih mijena (kriza 1929/1930) prestaju djelovati, da bi ponovno oživjela kao objedinjeno lutkarsko kazalište (*Marionetsko kazalište*) 1935. godine.

U ovoj fazi predstave se igraju u Jadran kinu, a kasnije u Balkan i Astorija kinu, ponovno kao nedjeljna uvodnica u prvu kino projekciju. Sada *Marionetsko kazalište* vodi Mladen Širola sa suradnicima, a izvode se uglavnom tekstovi igrani već u ranijem razdoblju.

Ova lutkarska faza traje do 1937. godine (to su podaci dosadašnjih istraživanja). U tom vremenu *Marionetsko kazalište* slavi i svoju 15-tu obljetnicu postojanja uprizorenjem Grimmove bajke *Pepeljuga* (13. ožujka 1937) u adaptaciji Stjepana Širole, režiji Mladena Širole i scenografskom rješenju Ljube Babića.

Boreći se s prostorno-financijskim problemima *Marionetsko kazalište* pokušava svoje djelovanje popularizirati spajanjem s *Dječjim kazalištem*, te se Car Pričalo I. javlja kao propagator njihovih predstava (pred *Pepeljugu* dovodi djecu, članove Dječjeg carstva), a fragmentarno se piše o njihovom djelovanju u listu *Pričalo* (urednici Mladen Širola, zatim Tito Stozzi). Svi ti pokušaji uključivanja u razgranatu organizaciju dječjih predstava (tih godina održavaju se svake nedjelje kao jutarnje matinee dječje predstave u *Malom Kazalištu*, često Širolini tekstovi koji se igraju i u *Marionetskom kazalištu*) i pored sudjelovanja pojedinih glumaca *Hrvatskog narodnog kazališta*, kao i vraćanja Ljube Babića marioneti (na žalost nije poznato da li je sačuvan neki materijal izvedenog uprizorenja) nisu donijeli neke kvalitativne pomake, kazalište, ponovno pod pritiskom financijskih problema, prestaje djelovati krajem 1937. godine.

Ranih tridesetih godina i u ostalim gradovima u Hrvatskoj (Split, Sušak — Rijeka, Osijek — nabrojani su samo oni koji imaju poslijeratni profesionalni lutkarski nastavak) javljaju se lutkarske sekcije u okviru *Jugoslavenskog sokola*, koji kroz unifikaciju lutkarskih predstava kao i propagandnim materijalom želi postići što jače i razgranatije širenje ideje organizacije.

Lutkarska sekcija *Jugoslavenskog sokola* najduže je djelovala u Splitu (od 1933. do 1939. godine). Za razliku od zagrebačkih lutkarskih glumišta, koja su se oslanjala na iskustvo njemačke i djelomično francuske provenijencije, splitsko je tražilo poticaje u češkom lutkarstvu i talijanskoj tradiciji.

Češki utjecaj bio je razumljiva posljedica u kronologiji osnivanja *Hrvatskog sokola*, a poslije njegove zabrane Jugoslavenskog sokola, tako da u razdoblju tridesetih godina propagandni lutkarski materijal dolazi uglavnom iz Praga, a pišu ga vodeći češki lutkari (Jindřich Veselý).

Iako su sokolska glasila sugerirala pojedina redateljsko-scenografska rješenja za tekstove dječjih i lutkarskih igrokaza tiskanih u Sokolskoj biblioteci, svako je kazalište odabiralo i igralo djela prema svojim sposobnostima i mogućnostima. Tako su se na repertoaru splitskog *Pozorišta lutaka* pored obveznih naslova našli i naslovi koji su se nazivali i na zagrebačkom repertoaru, odnosno na repertoaru svih lutkarskih kazališta: *Crvenkapica*, *Snjeguljica*, *Mačak u čizmama*, *Kugina kuća* (Šenoa-Sirola), *U carstvu patuljaka* (Mladen Sirola). Koliko se može zaključiti prema dosadašnjoj dostupnoj građi, marioneta je, kao i zagrebačkom kazalištu, tek posrednik tekstovnom predlošku, najčešće realističkog imitativnog izraza, vođena, međutim, kompliciranijom lutkarskom tehnikom. Vezana je koncem za svaki zglob što joj omogućava bolju animatorsku sugestiju, a time i tehničku pokretljivost, koja je u ovim godinama imitativnog u lutkarstvu bila od prvenstvene važnosti.

Približno istih godina kao i u Splitu i u Osijeku postoji u okviru *Jugoslavenskog sokola* lutkarska sekcija. Osječko *Pozorište lutaka* već poslije nekoliko uprizorenja prestaje s djelovanjem (kraj 1935. i početak 1936. godine) tako da slijedećih godina (do 1940. godine) lutkarske predstave u Osijeku izvodi, ponovno, samo *Češka zajednica* na hrvatskom jeziku. (Za sada ne postoje bliži podaci o tim uprizorenjima, jedino se zna da su to bile marionetske lutkarske predstave).



# OPĆINSKO KAZALIŠTE U SPLITU



Diletantska Družina Hrvatskog Kazališnog Društva

Privedjuje u nedjelju, dne 30. listopada 1910.

121. Predstava

Početak točno u 8 s. na večer.

## EVICA GUBČEVA

Historijska drama u tri čina. — Napisala Zagorka.

### L I C A :

Matija Gubec	} kmetovi	Gosp. E. Ljubetić
Pasanec		Gosp. Z. Simunić
Mogačić		Gosp. V. Kokoč
Marko		Gosp. A. Zečević
Evica	} kmetice	G.dja M. Uvodić
Marta		G.ca M. Samohod
Franjo Tah	} plemići i vlastela	Gosp. P. Matošić
Grofica Erdödy		G.ca M. Miletić
Stjep. Gregorijanec		Gosp. M. Perić
Dimić		Gosp. M. Bonačić
Mirko, njegov brat		Gosp. A. Sotirović
Melenić, sudac	Gosp. L. Viličić	
Časnik	Gosp. U. Odić	
Glasnik	Gosp. N. Ružić	
Tamničar	Gosp. M. Perićić	
Undolšek, vođa slovenskih kmetova	Gosp. P. Letić	
Seljak	Gosp. A. Ljubić	
Dječak Ivica	Mali Mirko	
Kmeti, kmetice, plemići, vojnici, časnici, sluge.		

Prvi čin događa se u Stubici u Zagorju; drugi čin pred lovskom kućom Tahievom u Stubičkim brdima; treći čin u Susjed-Gradu.

Vrijeme god. 1573.

Za vrijeme odmora udarati će orhestar „Nar. Glazbe“  
SLIJEDEĆI PROGRAM;

1. Pužić: Koračnica „Triglav“.
2. Verdi: Polpouri „Un ballo in maschera“.
3. Tolgo Dvojgov „Zlatni sni“.

### ULAZNE CIJENE:

Ulaznica za parter i lože K 1' — za galeriju 30 para.  
Sjedalo u parteru . . . — 60 — u galeriji 20 para.  
Lože u II. redu . . . . . 2 — na galeriji K 1' —.

Učenci plaćaju polovicu ulaznice za parter i lože.



# Općinsko Kazalište



U SPLITU.

Diletantska družina Hrvatskog Kazališnog društva

predstavljuje

u Nedjelju dne 12 Listopada 1902.

na 7 $\frac{1}{2}$  sati na večer.

**XXIV. PREDSTAVU**

## GRANIČARI ili Proštenje na Ilijevo

Izvorni pučki igrokaz s pjevanjem i plesom u 3 razdjela i 7 slika.

Napisao JOSIP FREUDENREICH. Glasbu skladao P. POKORNI.

### L I C A :

Branko grof Sarnić, obrstar . . . . .	gosp. E. Ljubetić
Miljeva njegova žena . . . . .	g.ica M. Braida
Dauica, njihova kći . . . . .	mala Zorica
Karolina Lieblerz, sobarica u obrstara . . . . .	g.ica M. Veseli
Andrija Miljević, imućan graničar . . . . .	gosp. P. Matošić
Maca, njegova žena . . . . .	g.dja P. Matošić
Milka, njihova kći . . . . .	mala Anka
Grga Kosić, krešmar kum Andrijin . . . . .	gosp. M. Bonačić
Jočo Bočić, graničar . . . . .	gosp. A. Radić
Savo Čuplj, graničar-propalica . . . . .	gosp. T. Sotirović
Križić, stari trgovac . . . . .	gosp. B. Svačić
Uljević, poručik . . . . .	gosp. P. Kukoč
Neža } graničarke . . . . .	g.ica Z. Akčić
Jaga } . . . . .	g.ica A. Vidmar
Mara, sluškinja } u Andrije . . . . .	g.ica A. Zavoreo
Simo, sluga } . . . . .	gosp. J. Mužinić
Vasilj Petrović, čuvar tavnice . . . . .	gosp. K. Marasović
Stražmaštar . . . . .	gosp. L. Millčić
Jedan vojnik . . . . .	gosp. L. Zečević

Graničari, Graničarke, Težaci, Poslanici i Vojnici.

### C I J E N E :

Glasnica za parter i lože . . . . .	80 para	za galeriju . . . . .	20 para.
Sjedalo u parteru . . . . .	40 para	na galeriji . . . . .	20 para.
Učenici plaćaju polovicu ulaznice za parter i lože.			
Lože u prizemlju i u I <sup>o</sup> m redu Kr. 4. - u banjarsu Kr. 3. - u II <sup>o</sup> m redu Kr. 1:60 - na galeriji 80 para			

Glasnice, sjedala i lože prodaju se do 7 sati na večer u dućanu gosp. Josipa Karamana na Šopotskom Trgu.

Početak u 7 $\frac{1}{2}$  s. več.

Blagajna se otvara u 7 sati več.

Svršetak u 10 $\frac{1}{2}$  s. več.







Prema dosadašnjim istraživanjima na Sušaku, odnosno na Rijeci, lutkarske predstave davale su se također pod okriljem *Jugoslavenskog sokola*, u Sušaku, dok je na Rijeci nastavljena tradicija lutkarskih predstava na talijanskom jeziku. Za sada o tim uprizorenjima nema potanjih podataka.

Na temelju tih činjenica treba razmišljati o uspostavi kontinuiteta u Hrvatskoj, može se zaključiti slijedeće: da je lutkarska djelatnost u rasponu od 15 godina u Zagrebu, odnosno 6 godina u Splitu, bila kvalitativna uvodnica za poslijeratno razdoblje profesionalnog lutkarskog glumišnog izraza (formiranje kazališta u pojedinim spomenutim gradovima). Sva novostvorena kazališta u svom prvom razdoblju koriste naime, također marionetsku tehniku, kao osnovnu tehniku vođenja lutke, odnosno vizuelne eksplikacije teksta, a mnogi predratni entuzijasti postaju članovima poslijeratnih profesionalnih lutkarskih kazališta.

Važna je činjenica da su se u prvim godinama poslije rata, uz tekstovne novitete, igrali i tekstovi uprizoreni u predratnom razdoblju.

Na temelju tih činjenica treba razmišljati o uspostavi kontinuiteta, koji će u nastupajućem razdoblju, u skladu s općim povijesnim, a i estetskim mijenama i teoretskim i prakticističkim pristupima problemu akceptiranja dramskog predložka, dobivati nove forme i uvjetovati promjene lutkarskih tehnika.

Prije nego se pokuša osvijetliti poslijeratno trajanje lutkarstva u Hrvatskoj, u njegovim povezujućim i razdvajajućim segmentima po pojedinim glumištima (koliko to za sada dozvoljava dostupni materijal) trebalo bi nešto reći o jednom relativno zatvorenom segmentu lutkarskih uprizorenja u razdoblju od 1945. do 1948. godine, markiranom pod nazivom *Družine mladih* stvorene u Zagrebu u vrijeme rata.

*Družina mladih* poslije nekog vremena svoja viđenja prijenosa književnog predložka u pozoričku vizuelizaciju orijentirala je na isključivo lutkarska uprizorenja, rabeći ne više marionetu, nego lutku ginjola, kao jednu od mogućih varijacija ovog vida glumišne ekspresije. Tragajući prvenstveno za estetskom dotjeranošću uprizorenja, tehničkom minucioznošću vođenja lutke, scenografskom dotjeranošću, voditelji grupe Vlado Habunek i Radovan Ivšić, kao i grupa suradnika (Berislav Brajković, Tilla Durieux, Kamilo Tompa, Mladen Škiljan, Kosta Spaić, Mladen Raukar, Gordana Gojković i drugi) pokušavaju na temelju tekstovnih predložaka (Čehov: *Medvjed*, *Prosidba*, *Merimée*: *Iskušanje svetog Antuna*) postići odvajanje od ondašnjih općih traženja

u akceptiranju kazališne umjetnosti soc-realističkog dogmatizma. Poslije raspuštanja grupe dio lutkara koji ostaje u kazalištu s novopridošlim članovima *Zagrebačkog kazališta lutaka* započinje (*Zemaljsko kazalište lutaka* — onovremenski naziv kazališta) na stečenim iskustvima svoje slijedeće razdoblje, vraćajući se iskustvenim rezultatima predratnog lutkarstva, posebice stoga što se ponovno režiraju tekstovni predlošci toga razdoblja, s novim imenima adaptatora, dok funkcija lutke ostaje na razini usavršavanja animacijske tehnike (marioneta).

U prvim poslijeratnim godinama na području Hrvatske postoje četiri lutkarska profesionalna kazališta: splitsko *Pionir*, najstarije, stvoreno u završnici rata, a nešto kasnije utemeljeno je zagrebačko *Zemaljsko kazalište lutaka* (1948), osječko *Dječje kazalište Ognjen Prica* (1950) i zadarsko *Kazalište lutaka Zadar* (1952).

Na temelju proučavanja repertoarne politike pojedinih kazališta, oskudnih i fragmentarnih arhiva, rezultate poslijeratnog hrvatskog lutkarstva, kojima se 1961. godine pridružuju i rezultati djelovanja riječkog *Kazališta lutaka Domino*, možemo uvjetno podijeliti na fazu u kojoj se prevladavaju problemi društvene opravdanosti lutkarskih glumišta, traže se novi tekstovi i svladavaju osnovna pravila igre s lutkom; fazu scenografskih i djelimično redateljskih imena i konačno fazu pojedinačnih režija, koja nose obilježja polazišta pojedinih redatelja i scenografa i samo u izuzetnim slučajevima stvaraju sustav i kontinuitet nastavka rada u pojedinom glumištu.

U prvoj fazi tekstovne dominacije rješavaju se prvenstveno tehnička pitanja oko svladavanja animacije lutke (eksperimenti s novim lutkarskim tehnikama — sva kazališta uvode skoro istodobno, krajem 60-tih godina tehniku lutke na štapu, skida se paravan i uvodi se živi glumac u predstavu kao paralelni sudionik igre s lutkom — u Zagrebu *Veli Jože* — Velimir Chytil — što postaje dugogodišnjom paradigmatom animacije lutke i njezinog suodnosa s glumcem). Istovremeno se javljaju i potvrđuju i prva poslijeratna redateljska imena (Vojmil Rabadan, Berislav Brajković, Kosovka Kužat-Spaić, Borislav Mrkšić) kao i scenografska Ivan Kožarić, Marijan Trepše, August Augustinčić.

U kontekstu lutkarskih ostvarenja na području Hrvatske, ovi zagrebački pokušaji imali su najviše utjecaja na zadarsko kazalište. U prvim sezonama u *Lutkarskom kazalištu Zadar* gostuju zagrebački izvođači lutaka Željšan Markovina i Tilla Durieux, a prenose i djelomična scenografska rješenja zagrebačkih uprizorenja. Time se naravno nije

postizavao kvalitativni pomak, u odnosu na zagrebačko kazalište, ali su se na provjerenim rezultatima učvršćivala imana i stvarala homogena cjelina lutkarskog kolektiva s njegovim dugogodišnjim redateljskim voditeljem Milom Gatarom.

Splitsko kazalište *Pionir*, jednako kao i zagrebačko i zadarsko u ovom razdoblju, traži uporišnu točku u kvalitativno sličnim pomacima kao i ova dva kazališta, samo što oslanjajući se na tekstovne predloške u najvećem broju slučajeva splitskih autora i adaptatora, te praveći izbor iz klasične dječje literature, ostaje najduže na istraživanju marionetske tehnike, da bi se tek krajem 60-tih godina upustilo u eksperimentiranje s novim lutkarskim tehnikama (lutka na kratkom štapu, javanka, ginjol).

Kraj 60-tih godina najživlje je doba promjena. Lutka oslobođena ograde-paravana, zaputila se u istraživanje do tada joj sputanog prostora u svijet vlastitog bogatstva eksplicacije, da bi u tom zakoraku dočekala nova iskušenja i ponovna, poslije kratkog vremena, sebizadovoljavajuća zatvaranja i ponavljanja. U tom trenutku zarobljava je ekspanzija scenografa, koji stasaju u svim hrvatskim lutkarskim glumištima. Ovo scenografsko razdoblje obilježeno je imenima Berislava Deželića u Zagrebu, Branka Stojakovića u Zadru, Ivice Tolića u Splitu, Berislava Brajkovića i Ivana Šoštarića u Rijeci i Zvonimira Manojlovića u Osijeku.

Deželićeva scenografska rješenja u *Zagrebačkom kazalištu lutaka* (inzistiranje na realizmu lutke, ali pojednostavnjenog oblička s naglašenim karakteristikama koje svojom jednostavnošću omogućavaju daljnju nadogradnju, do traženja adekvatne simbolične sugestije — igra balona s nalijepljenim očima i ustima, sve istaknuto na ogoljenom štapu, rješenje u režiji Davora Mladinova *Loptice hopsice*), karakterističnih minimalno različitih boja, koje postaju znakovni funkcionalizam, postaju putokaz za rad drugim scenografima, da bi pokušali u horizontima svojih spoznaja osmisлити individualni scenografski rukopis. Takav pokušaj odvajanja utemeljen na iskustvu i na prethodnom prakticističkom radu jest pokušaj Berislava Brajkovića u riječkom lutkarskom kazalištu u razdoblju 1964—1973. godine. Uzimajući često kao osnovu za igru s lutkom glazbu i njezino bogatstvo varijacije (Musorgski, Debussy) u tim je režijama-improvizacijama Berislav Brajković definitivno skinuo paravan, uveo prvi put kod nas tehniku iluminiscentnog crnog teatra i tako zaokružio jedan period djelovanja ovog glumišta.

Poput onodobnih režija Davora Mladinova (uz stalnu scenografsku pratnju Berislava Deželića) koje su tražile stilizaciju u obličju lutke inspirirane tekstovnim predloškom. Berislav Brajković vežući lutku uz crnu pozadinu (u crno obučeni glumac — nije samo nosilac lutke, nego i dio njezina organizma) naglašava samo njezine konture, a ulijeva joj novi život igrom svjetla, koje postaje aktivnim sudionikom igre (vizuelna improvizacija).

U to vrijeme splitsko kazalište *Pionir* u kojem su osobito aktivni scenograf i redatelj Ivica Tolić i redatelji Zvonko Kovač, Mirko Čović i Dunja Adam, zatvara se u hermetizam ponavljanja istovjetnih postupaka, ne udaljujući se umnogome od ranijih pokušaja i rezultata. Otežavajuća okolnost u analizi njihova djelovanja jest uvid u tek djelomično sačuvani arhiv, ali na temelju rekonstruiranog repertoara i u odnosu na druga lutkarska glumišta u Hrvatskoj, može se zaključiti da je splitsko kazalište igralo skoro istovjetne naslove kao i ostala glumišta, s tradicionalnim odstupanjem u oslanjanje na splitske pisce (Momočilo Popadić).

Osječko Dječje kazalište *Ognjen Prica*, ostavljeno do sada po strani, išlo je od svog osnutka 1950. godine, odnosno profesionalnog konstituiranja 1957. godine, posebnim, i za naše lutkarske koordinate, izdvojenim putem. Gajeći dvije relativno odvojene grane, dječje i lutkarske predstave, ono se u svojim osnovnim traženjima oslanjalo na gotove paradigme češkog lutkarstva (veoma velik broj gostovanja čeških i slovačkih redatelja i scenografa), ali je i tražilo svoj put u režijama Ivana Baloga i čestog redateljskog gosta Borislava Mrkšića, kao i u scenografskim rješenjima dugogodišnjeg scenografa osječkog glumišta Zvonimira Manojlovića. Osječko kazalište zadržalo je u tim traženjima osobnog obilježja kao svoj zaštitni znak uprizorenje *Zeko, zriko i janje* (tekst i glazba Branko Mihaljević, redatelj Ivan Balog, scenograf Zvonimir Manojlović). Uprizorenje je utoliko značajnije što se u dosadašnjim obnovama mogu očitati promjene u stavovima ovoga glumišta u odnosu prema tekstovnom i glazbenom predlošku, kao i funkciji lutke (faza realističkog do stilizacije u zadnjoj obnovi).

U posljednjem vremenskom razdoblju (1973—1980) najkoegzistentniju repertoarnu politiku ostvarilo je zadarsko kazalište, zatvarajući u tom vremenu redateljsko-adaptatorskim imenom Luke Paljetka i scenografskom prepoznatljivošću Branka Stojakovića u potpunosti zrelo razdoblje lutkarstva u Hrvatskoj.

Luko Paljetak dolazi u zadarsko kazalište u vrijeme kada ono nema svoj definirani profil, još uvijek se oslanjajući na provjerene domete svojih dugogodišnjih redatelja Mile Gatara i Zvonka Festinija. Tek dolaskom Luke Paljetka i njegovom suradnjom s Brankom Stojakovićem, ono počinje ispunjavati vremenske zahtjevnosti o pojmu i pozoričkoj funkciji lutke. Za polazište svojoj režiji Paljetak uzima ukupnost i raznolikost metaforičke poticajnosti što mu tekstovni predložak svojom višeslojnošću pruža, te svoj redateljski zadatak shvaća kao doticanje njihovih prožimajućih elemenata, stvarajući osobnu dramaturgiju u sukladnosti s predloškom, pri čemu će se lutka ponašati i ostvariti kao biće. Na tim osnovama Luko Paljetak u suradnji sa scenografom (Branko Stojaković) gradi antologijske režije hrvatskog lutkarstva *Snježnu kraljicu, Postojanog kositrenog vojnika i Ružno pače*. Sve njegove režije akcentirale su glazbu kao paralelni scenski suodnos (*Kositreni vojnici*) koja postaje presudnim faktorom za metaforički izriječak zbivanja uprizorenja. Glazba mu je obuhvaćala temeljne situacije onomatopejskog značenja, pomoću koje se ujedno ostvarivalo scensko zajedništvo u kojem je ona egzistirala kao scenski subitak lutki.

U posljednjih nekoliko godina u lutkarskim kazalištima uočljivo je eksperimentiranje mladih redatelja, ili redatelja koji pokušavaju iskustvo velike scene prenijeti, prvenstveno u poimanju tekstovnog predloška, u lutkarstvo. Pri tome je lutka podređena pojedinačnim redateljskim promišljajima, čime se stavlja u potčinjeni položaj i njezina funkcija prelazi u funkcionalnost često jednako tako prvih okušavanja novih scenografskih imena (Mojmir Mihatov u Zadru, koji je jedini od novih imena stvorio svoj prepoznatljivi stil, Stjepan Gračan u Osijeku-uprizorenje *Ja, magarac*, Vasko Lipovac, Split, uprizorenje *Odisejeva putovanja*).

Na području Hrvatske održava se nekoliko lutkarskih festivala: *Jugoslavenski festival djeteta*, Šibenik PIF-Pup teatra Internacia Festivalo, Zagreb i SLUK-Smotra lutkarskih kazališta, Osijek. Festival djeteta i PIF su smotre jugoslavenskih i hrvatskih lutkarskih uprizorenja, te smotre europskih i svjetskih lutkarskih dostignuća, dok SLUK prezentira najuspješnija lutkarska ostvarenja uprizorena u razdoblju protekle dvije godine (SLUK je bijenalni festival).

Osim što se za vrijeme SLUKA lutkarska kazališta upoznaju s međusobnim dometima i propustima, s već kanoniziranim mjestima lutkarskih rješenja u pojedinim lutkarskim tehnikama, SLUK je mjesto

na kojem se najbolje osjete lutanja hrvatskog lutkarstva: permanentno nazočna potreba drugačijeg ponovnog, a novog otčitavanja starih tekstova, traženje tekstova koji do današnjeg vremena nisu bili prisposodivi lutkarskom kazalištu, pitanje novo napisanih tekstova, pitanje školovanih glumaca i pomanjkanje novih redateljskih lutkarskih imena, što rezultira krizom koja se neće ni lako ni brzo riješiti, a to je osnovni preduvjet za kvalitativni pomak, u ovom času opće stagnacije hrvatskog lutkarstva.

### *Napomena*

Pišući napomenu htjelo se ograditi od mogućih zamjerki tekstu, koji je, kako je naglašeno na početku, trebao biti samo uvodnicom u daljnja istraživanja i procjenjivanja. Stoga su mnoga imena nepravedno zaobiđena, ne namjerno, kao i mnoge režije, koje su činile pomake u povijesti lutkarstva u Hrvatskoj.

Pokušalo se u glavnim crtama obilježiti što se događalo u razdoblju ovostoljetnog lutkarstva, ali tek na temelju usporedbe s općim tijekovima u glumištu općenito, kazališta lutaka će dobiti svoje mjesto i pravu vrijednost. Pokušalo se nadalje, u kratkim skicama-sintezama vremenskih razdoblja u pojedinim kazalištima dati karakteristiku njihova rada, ali za pojedinačne rezultate tek predstoji otčitavanje tekstova, ukoliko postoje, kao i analiziranje scenografija i fotografija (što u najvećem broju slučajeva ne postoje).

Kako je u ovom pregledu obuhvaćeno djelovanje profesionalnih lutkarskih glumišta u Hrvatskoj, amaterske grupe i eksperimentalne grupe nisu obuhvaćene, jer se prvenstveno htjelo akcentirati povijesni slijed, a ne estetski procjenjivati. Jednako tako izostavljeno je i ime Zlatka Boureka, danas potvrđenog redatelja i scenografa, koji je stvorio svoje viđenje lutkarstva i osmislio svoj individualni scensko-lutkarski rukopis.



<sup>1</sup> Borislav Mrkšić: *Riječ i maska*; Školska knjiga, Zagreb, 1971.

Borislav Mrkšić: *Drveni osmjesi*; Biblioteka Umjetnost i dijete — Poseban otisak iz časopisa »Umjetnost i dijete« Zagreb, 1975.

Vlasta Pokrivka: *Dijete i scenska lutka*; Školska knjiga, Zagreb, 1980.

Milan Čečuk: *Lutkari i lutke*; Bijenale jugoslovenskog lutkarstva, Bujgojno, Sarajevo 1981. (izabrao i priredio Borislav Mrkšić)

*Od riječi do igre* (izbor dramskih i lutkarskih tekstova); Školska knjiga, Zagreb, Jugoslavenski festival djeteta — Šibenik, 1985. (priredio Joža Skok)

Izdanja Jugoslavenskog festivala djeteta.

<sup>2</sup> *Prolog* br. 23/24, Zagreb, 1975.

*Pozorište*, br. 5—6, Tuzla, 1984.

*Scena*, br. 1, Novi Sad 1984.

<sup>3</sup> Mladen Deželić: *Počeci Marionetskog kazališta u Zagrebu*; Marulić, časopis za književnost i kulturu; god. XVIII. br. 1, str. 45—55. Zagreb, 1985.

<sup>4</sup> Današnji Britanski trg.