

poput kakvog bonusa za odlikaše: uz pomoć brojnih primjera iz uglavnom inozemnih sredina ističe se važnost sociologije i psihologije u poslu kazališnog producenta, koje se mogu primijeniti i u brojnim drugim društvenim djelatnostima: (poglavlja – *odabir i angažiranje suradnika, CV-pravila, intervjui, audicija, odabir pristupnika i timski rad*, koji su uz pojmove poput *otklanjanja tenzija u menadžmentu te upliva emocija* (tako nužnih u kreativnom dijelu kazališne djelatnosti), dio svakodnevnice današnjega globalnog poslovnog okruženja.

Ovdje dolazi do izražaja širina literature kojom se autor služio, a u kojoj su velikim dijelom zastupljeni autori iz širih područja psihologije, kulturne politike, biznisa i općenito ekonomije (*Beguín, Edvinsson, Godin, Goleman, Naomi Klein, Kotler, Levinson, Lipmann, Mackay, Maslow, Poole* i drugi). U tako širokom sadržajnom luku uspijeva se prikazati razlika između teatarskog kao autoru najdražeg i svih ostalih poslova na svijetu te ilustrirati, po riječima jedne od recenzentica dr. Sibile Petlevski, *stalnu i neizbježnu međuovisnost kazališta i elemenata njegova društvenoga okruženja (ekonomskog, političkog, demografskog, kulturnog i tehnološkog)*.

Bilo bi doslovno nemoguće pobrojati sve, često i vrlo duhovite, ponekad tragikomične primjere i citate iz prakse koji autora provociraju na brojne naputke, savjete i pouke, stvarajući svojevrsnu kutiju punu sitnih, korisnih stvarčica, mogli bismo reći – rekvizitarija bez kojih bismo u određenoj situaciji bili izgubljeni.

Treći, ujedno i završni dio ove "trilogije" bavi se Marketingom i njegovim razlikama između institucija okrenutih tržištu i onih subvencioniranih, ne zaboravljajući globalne promjene u marketinškim dostignućima (*relationship marketing*). Pritom nastoji slikovitim primjerima primijeniti te i mnoge druge obrasce na marketing u kazalištu, gdje dolazi do poraznih rezultata. Primjere, marketinško planiranje koje u korporativnim cjelinama predstavlja kralježnicu djelovanja na potencijalne korisnike, u najvećem broju hrvatskih kazališta predstavlja potpunu nepoznanicu, a njegovi osnovni postupci kao što su *misija, ciljevi, strategija, taktika, analiza* po mnogima su u našoj sredini dio "hard" biznisa, a ne tako "fluidnog" medija kao što je kazalište. Za one koji nikada neće implementirati te zahtjevne kategorije u svoju kuću ponudeni su alternativni oblici marketinga, pri čemu se inzistira na prijeko potrebnom definiranju

kazališnog tržišta po uzoru na Irsku, Finsku, Škotsku, Wales, Skandinaviju, Francusku i Španjolsku i to po različitim kriterijima (spol, obiteljska pripadnost, obrazovanje, zaposlenost, dohodak) – postupci od kojih njezdan nikada nije proveden u Hrvatskoj.

Autor je pritom svjestan da je zakoračio u područje čiji se krajobraz mijenja gotovo svakodnevno te da se od njega tijekom sljedećih akademskih godina očekuju nova, nadopunjena izdanja jer se novi zakoni pišu i proglašavaju, omogućujući kazališnom organizmu da pronalazi lakše, jeftinije i publici zanimljivije estetske i one, čapekovskim rječnikom rečeno, "obrtičke" sadržaje koji se tiču ustroja, financiranja i upravljanja kazalištima.

Problemi na koje nailazi u ovom, prvom pokušaju strukturiranja kazališnih poslova u povijesti hrvatskoga kazališta su brojni, a jedan od dominantnijih upravo je nedostatak terminologije, koja je sva uglavnom angloamerička, tj. dosad neprevedena, a ponekad i teško prevediva ili gotovo neprevediva – no nisu li i sami termini *produkcije, menadžmenta i marketinga* baš kao i djelatnosti koje pokrivaju nastali u Britaniji i SAD-u.

Ovdje je primjetan utjecaj Stephena Langleyja, profesora na City University of New York i jednog od najvećih autoriteta na području osnova iz produkcijske prakse i općenito umjetničkog menadžmenta, koji je prvi uspješno strukturirao pojmove iz struke u relevantan teorijski zbroj. Ovdje se mora spomenuti i utjecaj drugih autoriteta na tom polju koji su odavno ušli u životopise mnogih dramskih škola širom svijeta: Donald Farber, Pauline Menear i Terry Hawkins, Danka Muždeka Mandžuka, Jesus Cimaró, Theresa Collins, Hubert Hefner, Peter Mudford, Alojz Ujes i brojni drugi.

Ovaj, za našu sredinu pionirski priručnik pruža nam, bez obzira nalazili se s ove ili s one strane kazališnog zastora, izuzetno uzbudljiv pogled u samu unutrašnjost kazališnog stroja koju često zanemarujemo držeći je manje važnom od one kreativne, a koja se i sama ne može uvijek – možda upravo zbog loše vođenoga produkcijskog procesa – nazvati umjetničkom.

ANTONIJA BOGNER ŠABAN

TEMELJNO UPORIŠTE ZA IZUČAVANJE LUTKARSTVA

Borislav Mrkšić: Drveni osmjesi rediva Eseji iz povijesti i teorije lutkarstva Međunarodni centar za usluge u kulturi (MCUK) Zagreb, 2006.



Prvo izdanje knjige *Drveni osmjesi* pojavilo se 1975. godine, a njezin je autor, Borislav Mrkšić (Celje, 1925. – Zagreb, 1994.), svojim pristupom povijesnoj i teorijskoj problematici lutkarstva upozorio na ozbiljnu potrebu za takovrsnom literaturom. Kao i u svojim prethodnim knjigama s istoga područja *O literaturi za dječju scenu* i *Riječ i maska*, 1971., ali i u svojim sljedećim, *Poetika radio-drame*, 1968. i *Avangarda umire mlada*, 1978., Mrkšić stručno potkovano opservira svoje postavke o kompleksnosti i isprepletenosti dramskoga i kazališnog izraza, s posebnim osvrtom na posebnost radijskog medija. Spisateljska konkretizacija takva određenja vezana je uz njegovu naobrazbu (Kazališna akademija u Zagrebu i specijalizacija na praškoj Lutkarskoj akademiji), a multiplicirana je prevodilačkim, dramaturškim i redateljskim iskustvom (Zagrebačko dramsko kazalište, Dramsko kazalište "Gavella" i Televizija Zagreb). Konačno se opredjelivši za lutkarstvo, Mrkšić je u svojim dramaturzijama i ključnim režijama (Anderesen, *Palčica*, Pehr-Spačil, *Guliver*, Čapek, *O psiću i mačkici*, Šenoa, *Postolar i vrag*) i praktički osvjedočio da se umjetnička intrigantnost te struke zasniva na uvjer-

ljivo obrađenom scenariju (utjecaj Gavellinih nazora) koji potom scenski podupire realizaciju simbolične pojavnosti dramskih junaka. Povijesni presjek lutkarstva Mrkšić razmatra kroz gotovo kroz tri tisuće godina (Daleki istok, Grčka), da bi temeljni interes usmjerio na razdoblje romantizma, potežući ga sve do sredine dvadesetoga stoljeća (Bertolt Brecht), odnosno do svoga neposrednog interesa za teatar apsurdna. Vremensku umreženost brojnih podataka i činjenica (izvedbene tehnike, rekonstrukcija predstava) potkrepljuje prikazom različitih teorijskih pogleda (reforma Gordona Craiga), a inovativno progovara o utjecaju ruskog (Sergej Oblasov), poljskog (Henrik Jurkowski) i češkog (Vladimir Predmersky) lutkarstva, upozoravajući na njihovu važnost pri osamostaljenju i profesionalizaciji hrvatskoga lutkarstva. Poput većine povjesničara lutkarstva, Mrkšić u uvodnom poglavlju knjige *Drveni osmjesi* osvjetljava odnos djeteta spram predmeta koji ga okružuju, smatrajući ga neobično korisnim za razvijanje ljudske maštovitosti. Inzistirajući na estetičkom zajedništvu kazališne umjetnosti, svoju postavku razmatra na primjeru monologa kao dramske vrste, kada glumac na živoj

ili animator na lutkarskoj sceni traži oslonac zadanoj riječi u nekom rekvizitu (psihološki blizak predmet) uvodeći ga u igru kao jednako vrijedna partnera. U trenutku kada artefakt postiže značenje dramske funkcije stapajući se u cjelinu sa svojim nositeljem, nestaje njihova izvedbena razlikovnost i kategorizacija po kazališnim strukama, a to je zapravo i krajnja svrha scenske iluzije. Svjestan da tradicionalno kazalište lutaka ima svoja ograničenja jer su u njemu zastupljeni tipovi prepoznatljiviji po obliću i artikulaciji pokreta, Mrkšić drži da model antroporfno-ga mimetizma treba konačno odbaciti u korist samosvojnih odlika lutkarstva. Iako pod očitim utjecajem avangardnih teorija, a i sam izravan sudionik njihove antidramske primjene (Beckett i Ionesco u ZDK-u) te zaokupljen aktualnošću strukturalizma (Viktor Šklovski), Mrkšić u svoje zaključke (lutka je znak) uključuje i iskustvo uvaženoga hrvatskog teoretičara lutkarstva Milana Čečuka. U sljedećem poglavlju knjige *Drveni osmijesi* bavi se pojedinim odsječcima svjetskoga lutkarstva, koje obrađuje i razvrstava po njihovoj rasprostranjenosti i kulturološkoj trajnosti. Kronološki ispisuje naslove predstave i nazive likova u kazalištu Dalekog istoka, oblikujući svojevrsnu sintezu odabrane građe, dotad nezastupljenu u takvom obliku u hrvatskoj kazališnoj literaturi. Pojednako instruktivno raspravlja o masci (lutki) u klasičnom grčkom i rimskom kazalištu, a potom prelazi na kršćanske obrede, da bi svoju tezu o tematskoj i žanrovskoj postojanosti lutkarstva kao i odgovarajućem suživotu glumca i artefakta, neovisno o protoku vremena i ideologija, argumentirao i obiljem crteža kao i izborom fotomaterijala. Takovrsna razmatranja dovode Mrkšića do zaključka da je lutkarstvo civilizacijska potreba i imanentno je svim razvojnim fazama bilo da je riječ o religioznom bilo o sajmenim predstavama ostvarenim u amaterskim ili profesionalnim kazalištima. Zahvaljujući prirodnoj sinkretičnosti, lutka u metaforičkom, ali i doslovno mehanističkom značenju ostvaruje u svome prostoru ideju o *teatru mundi* kao najvišem dosegu scenske umjetnosti. U tom objedinjujućem smislu Mrkšić razmatra i lutkarstvo koje se razvilo iz narodnih običaja i folklor, navodeći predstave poznate pod skupnim nazivom *Drvene Marije*, koje su u tematskim inačicama zabilježene od Italije, Francuske, Španjolske, Engleske, Poljske

i Ukrajine do Hrvatske, konkretnije do Splita. Zasnovane na pojednostavljenim biblijskim motivima, njihova je sadržajna predvidljivost pogodovala stjecanju trajne popularnosti među gledateljima, a u razdoblju romantizma, ali i kasnijih godina, postaju privlačne i tzv. lijepeo knjizevnosti. Mrkšić upozorava na komad Karla Millochera *Djeca sreće*, dok je hrvatska književnost bogata srodnim folklorističkim interpolacijama do najnovijeg doba – spomenimo na polju lutkarstva tek Bourekov *Slavonski bečarac*. Karakteristične po malobrojnosti i stalnosti dramaturških funkcija svojih likova, u rasponu od nedodirljivo dobrih do apsolutno loših (bog, anđeli i vrag), kao i po plošnom prikazu sadržaja i ritmiziranom vremenu izvedbe (prigodnice, kolede, šopke), te su folklorističke, rubno lutkarske predstave posredovale pri daljnjoj profesionalizaciji lutkarstva. Povezujući različita razdoblja u folklorom i profesionalnom kazalištu, Mrkšić progovara i o stvaranju putujućih lutkarskih trupa i upozorava da je njihov repertoar zasnovan pretežito na *ad hoc* temama koje su spontana reakcija na aktualna društvena, ponekad i politička pitanja, a karakterne osobine pojedinaca (lihvar, izjelica, nestalni ljubavnik, ostavljena djevica) preuzima i dramska književnost (Džić, Molière). U satirama, lakrdijama, komedijama i operama-arijama glavni su scenski akteri ginjol i marioneta koji zbog svoga izgleda i interpretativnih mogućnosti imaju različitu umjetničku svrhu. Ginjol je prilagodljiviji jer može improvizirati u skladu s raspoloženjem gledatelja, dok marioneta zbog svog unaprijed određena oblička (jednostruka ili dvostruka vodilica-križ, končana krletka) i tipiziranog određenja lika (Hanswurst, Punch i Judy, Kašparček, Petrica Kerempuh) ostaje u sebi svojstvenom dramaturškom prostoru. Nadalje, Mrkšić raspravlja o zastupljenosti krinke na razini kazališnog znaka, zaključujući da ona u lutkarstvu osim tradicijske i društvene ima i dramaturšku funkciju kakva se ne može očekivati u kazalištu živoga glumca. Krinka u običajnom, ali i u profesionalnom lutkarstvu izvedbeni je sinonim za određenu temu, a u živom kazalištu afektivno podcrtava glumčevu interpretaciju i sastavni je dio njegove likovne opreme. Pojavu krinke Mrkšić izjednačava s prepoznatljivošću situacija i tipologijom likova u komediji *dell' arte*, opisujući potanko izgled Pantaloea, Harlekina i Pullcineje, ali isto tako upozorava na mo-

gućnost preuzimanja nekih detalja njihove vanjštine u poetički različitim komadima. Varirajući množinu razloga održavanja i formalnih modifikacija lutkarstva, Mrkšić raspravlja i o izvedbenoj dojmivosti ručnih lutaka, njihovu popularnost (politički kabare) pripisujući neposrednoj suradnji animatora (šaka i prsti) i umjetničkog alata (bijela rukavica na crnoj pozadini) te je stoga ta vrsta lutaka (ginjol u širem smislu) zanimljiva i televizijskim, ali i filmskim animatorima. Mrkšić se osvrće i na relaciju lutkar i autorska lutka, uvodeći na taj način u teorijski pojmovnik svoje knjige *Drveni osmijesi* i razdoblje redateljskog kazališta. Takvo stajalište posve je razumljivo jer su se Mrkšićevi stručni i praktički pogledi na lutkarstvo oblikovali na iskustvu Sergeja Obrascova i njegova lutka Velikog Ivana, kao i Josefa Skupe i njegovih dviju nenadmašnih marioneta Spejbela i Hurvinjeka. Mrkšić obrađuje i segment hrvatskoga lutkarstva, smještajući ga na odgovarajuće mjesto u nacionalnoj i europskoj kazališnoj povijesti. Iako je riječ o prvom pokušaju sinteze lutkarske problematike (fragmentarno, o tome prije iznose Velimir Deželić ml., Ahmed Muradbegović, Slavko Batušić i Milan Čečuk), Mrkšić bez dovoljne kritičnosti preuzima podatke iz rukopisa Mladena Širole *O kazalištu lutaka*, koji je u fotokopiji danas pohranjen u arhivu Odsjeka za hrvatsko kazalište Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Unatoč nekim Mrkšićevim previdima i to je poglavlje knjige *Drveni osmijesi*, pod naslovom *Iz kronike naših marioneta*, još uvijek kulturološki zanimljivo jer daje dobar uvid u utjecaj češkog i slovačkog, ali i slovenskog lutkarstva na hrvatsko. Zasnovavši knjigu *Drveni osmijesi* na dvije metodološke razine, na povijesnoj i teorijskoj, Borislav Mrkšić u njezinu posljednjem dijelu raspravlja o suvremenom lutkarstvu. Pritom posve opravdano uočava promijenjenost odnosa spram tradicije (Vsevolod Meyerhold, Vahtangov), a žanrovska legitimnost lutkarskoga geđa i pantomime dijelom su scenske prakse i teatra apsurd. U zaključnim razmatranjima Borislav Mrkšić iznosi svoj pogled na hrvatsko lutkarstvo u sedamdesetim godinama prošloga stoljeća kao njegov sudionik (istaknuti redatelj u Zagrebačkom kazalištu lutaka, a nezaobilazan u Osijeku, Zadru, Splitu i Rijeci), naglašavajući da je ono doseglo svoju umjetničku zrelost i društveni dignitet zahvaljujući njezi-

nim sudionicima i predanim poštovateljima, a posebno ističe zasluge Velimira Chytila, Kosovke Kužat Spaić u Zagrebu, Mirjane Remlinger u Osijeku, kao i plejadi stručnjaka, od Vlade Habuneka i Radovana Ivšića do Mladena Škiljana. Sastavni dio knjige *Drveni osmijesi* popis je literature koja se poticajno ili izravno reflektira na Mrkšićevo pisanje, a ujedno svjedoči o širini uvida u iznesenu problematiku. Knjiga Borislava Mrkšića *Drveni osmijesi* po svojim brojnim kvalitetama zaslužila je reprintirano i stručno osvježeno izdanje. Ona je i danas temeljno uporište za povijesno izučavanje svjetskoga i hrvatskoga lutkarstva, već zbog toga što je pionirska na tom polju scenskoga izraza u nacionalnom okruženju, a povrh toga što zastupljenošću kazališnih činjenica potvrđuje stvaralačke i intelektualne dosege svoga autora. Iz tih razloga valja podržati nastojanja Međunarodnog centra za usluge u kulturi, koji je na čelu sa svojom urednicom Livijom Kroflin prošle godine objavio *Povijest europskog lutkarstva* Henrika Jurkowskog, a sada knjiga Borislava Mrkšića *Drveni osmijesi* popunjava čitalačke i ciljano obrazovne potrebe za takvom vrstom stručne literature.