

PETRICA KEREMPUH – JUNAK POPULARNOG LUTKARSKOG KAZALIŠTA KAO PIONIR UMJETNIČKOG LUTKARSKOG KAZALIŠTA

Igor Tretinjak

UDK: 821.163.42-93-1
792.97

Rad analizira početak umjetničkog lutkarstva u Hrvatskoj, preko glavnog junaka prve predstave neodvojivo vezanog uz popularno lutkarsko kazalište. Riječ je o Petrici Kerempuhu kojega je 1920. godine Teatar marioneta lutkarski oživio u predstavi *Petrica Kerempuh i spametni osel*, po tekstu Dragutina Domjanića. Nakon upoznavanja s pokretačima i idejom Teatra marioneta te sa samim tekstom, rad se usmjerava prema naslovnom liku, stavljajući ga u odnos s dugom tradicijom popularnih lutkarskih junaka od Pulcinelle do Petričinog najbližeg rođaka Kasperla. Uz to što pronalazi zajedničke karakteristike i spone poput duhovite pučke mudrosti i snalažljivosti te kritičke i satiričke oštrice, rad uočava i točke razdvajanja: čvrsto oblikovanu strukturu teksta, netipičan razvoj Petrice, njegovu vizualnu dopadljivost, svijest o jezičnoj pripadnosti, ublaženu agresiju, motivirane sukobe i razvoj likova. Tim razlikama rad ukazuje na pomak od popularnog prema umjetničkom lutkarstvu. Spoj popularnih i umjetničkih elemenata pokazao se dobitnim te je predstava *Petrica Kerempuh i spametni osel* doživjela uspjeh kod publike i kritike, postavivši se čvrstim temeljem umjetničkog lutkarstva u

Hrvatskoj. Teatar marioneta, kako rad kasnije pokazuje, ubrzo je napustio svoj idejni koncept, podrezavši samome sebi umjetnička krila, a slična sudbina zadesila je Petricu Kerempuha koji je u kasnijem retrogradnom razvoju minoriziran kao lik.

Ključne riječi: lutkarstvo; Petrica Kerempuh; Teatar marioneta; Velimir Deželić mlađi; Ljubo Babić; Dragutin Domjanić; Kasperl

UVOD

U prvim desetljećima dvadesetog stoljeća, kad je europsko lutkarstvo uzletjelo u dotad nezamislive umjetničke širine i visine, *Teatro dei Piccoli* Vittoria Podreke krenuo osvajati Europu da bi ubrzo potom osvojio i svijet,¹ a Sergej Obrazcov sa svojim *Romancama s lutkom* redefinirao odnos lutke i čovjeka,² hrvatsko lutkarstvo prvi je put zakoračilo na pozornicu u profesionalnom ruhu. Kaskajući za ostalima, u svom prvom, nimalo stidljivom koraku, hrvatski su lutkari mudro spojili pučko i umjetničko kazalište, prvo koristeći kao svojevrсни mamac za publiku u pokušaju stvaranja drugoga.

Prije no što se okrenemo tom početku profesionalnog lutkarstva u nas, spomenimo kako će u kasnijim koracima skrenuti s odlično zamišljenog puta, a cijela priča oko prvog lutkarskog kazališta u Hrvatskoj, Teatra marioneta, iako povijesno vrlo važna, ostat će zatvorena priča. Razlog tomu je činjenica da se kasnija lutkarska kazališta neće nasloniti na ideje i utjecaje Teatra marioneta, odnosno, kako piše Livija Kroflin u *Zagrebačkoj zemlji Lutkaniji*, »poslijeratno lutkarstvo ne nadovezuje se na rad ovog

¹ Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva*, II. dio: *Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 95, 204.

² Isto, str. 104.

marionetskog kazališta. Ono počinje od sasvim drugih pretpostavki, iz drukčijih potreba i s drukčijom koncepcijom«.³

(PRA)POČECI

No, vratimo se siromašnim (pra)počecima lutkarstva u Hrvatskoj.

»Naše lutkarstvo ne može [se] pohvaliti ni osobito dugom ni osobito bogatom tradicijom«, piše Livija Kroflin u *Zagrebačkoj zemlji lutkaniji*.

*Ne samo da nam je strana tisućljetna duboka uronjenost lutkarstva, kakva se susreće u naroda Dalekog istoka, u cjelokupnu kulturu, uključujući tu i vjerske obrede, vitalno važne za život zajednice, nego ni fenomen putujućeg lutkara zabavljača, poznat kako na Dalekom istoku tako već stoljećima i u bliskim nam europskim prostorima, nije postao onako popularan kao npr. u Češkoj, Italiji, Francuskoj, Engleskoj. Mi nemamo svoga Puncha, Petrušku ili Kasaperla, pa ni lutkarski se Petrica Kerempuh nije nikada dovinuo do značenja kakvo je za Lyon imao njegov Guignol.*⁴

Narodno lutkarstvo, istina, živi stoljećima te ostaje zapisano kroz sačuvane sižee igara s lutkama i sjenama, kako navode Nikola Bonifačić Rožin i Tvrtko Čubelić, no »njegova je tradicija osjetno siromašnija nego u mnogim drugim zemljama« te »donedavno nije bila ni poznata, pa stoga i nije služila kao uzor tzv. umjetničkom kazalištu lutaka«.⁵

³ Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija. Zagrebačko lutkarstvo od 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 15.

⁴ Isto, str. 12.

⁵ Isto.

Što se tiče popularnog lutkarstva i njegovih predstavnika putujućih lutkara, iako nisu bili rašireni, zabilježeni su kao povremena pojava. Mrkšić piše kako se »zna da su po Hrvatskoj, osobito kajkavskim krajevima, putovali ‘Pulčinelmandlci’«,⁶ a isto potvrđuje Branimir Livadić koji zapisuje: »Sjedio sam i ja prije mnogo godina kao dijete u putujućem marionetskom teatru. Onda ih je kod nas još bilo«. ⁷ Najviše informacija donosi pionir slovenskog lutkarstva Milan Klemenčič koji je zapisao kako je u rodnoj Ajdovščini kao dječak sudjelovao u predstavama hrvatskih putujućih lutkara.

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«, što znači »Bog zna da je istina«, da su živa ta bića iz bajke.⁸

Takvi, krhki temelji nisu omogućili prvom profesionalnom lutkarskom teatru, Teatru marioneta, naslon na tradiciju, već su osnivači morali dobrim dijelom stvarati vlastite temelje, odnosno izgraditi novo kazalište i novi kazališni izraz naslonjen na ono što su upoznali na studiju.

⁶ Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 127.

⁷ Branimir Livadić, »Teatar marioneta u Zagrebu«, *Jutarnji list*, 8. travnja 1920. (pretiskano u časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23-24, str. 100).

⁸ Milan Klemenčič u knjizi: Matjaž Loboda, *Iskalec lepote in pravljličnih svetov*, Glutkovno gledališče Ljubljana i Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2011., str. 20; prijevod sa slovenskog I. T.

TEATAR MARIONETA

»Osnivanju stalnog lutkarskog kazališta u Zagrebu«, piše Kroflin, »prišlo se u proljeće 1919. godine, vjerojatno (ponovo) na poticaj Velimira Deželića, koji je«, po povratku s ratišta, »na suradnju pozvao kompozitora Božidara Širolu i slikara Ljubu Babića«.⁹

Priznati skladatelj i glazbeni teoretičar Širola i kasnije veliki scenograf Babić prije Teatra marioneta surađivali su u glazbeno-baletnom uprizorenju *Sjene*, kako piše Antonija Bogner Šaban u knjizi *Marionete osvajaju Zagreb*,¹⁰ dok je zajednička točka Deželića i Babića bilo mjesto studiranja. Obojica su dio školovanja proveli u Münchenu (Babić se školovao i u Parizu), tadašnjem žarištu europskog umjetničkog života i lutkarstva s dva izuzetno važna lutkarska kazališta – slavnim Münchenskim marionetskim kazalištem Pape Schmida koje je dugo vremena služilo kao model lutkarskih kazališta za djecu¹¹ i Marionetskim kazalištem münchen-skih umjetnika, pod vodstvom Paula Branna koji je posebni naglasak stavio na umjetničko ozračje i samu lutku, vjerujući da je »lutka subjekt zbog svoje neovisne duhovne energije i treba joj dopustiti slobodu igranja i pokreta različita od čovjekova«.¹² Umjetnički vrhunac dosegnuo je u predstavama *Hrabri Kasijan*, Arthura Schnitzlera i *Tintagilesova smrt*, Mauricea Maeterlincka.¹³

⁹ Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija. Zagrebačko lutkarstvo od 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 13.

¹⁰ Antonija Bogner Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 21.

¹¹ Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva*, I. dio: *Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 234.

¹² Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva*, II. dio: *Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 95, str. 73.

¹³ Isto, str. 95, 75.

Utjecaj Pape Schmidta i Franza von Poccija (mecene i tekstopisca kazališta) vidi se po karakternim sličnostima njihova junaka Kasperl-Larifarija i Petrice Kerempuha, izboru tipa lutaka-marioneta kao omiljenog njemačkog tipa lutaka¹⁴ i oblikovanju samog Teatra marioneta, dok se Brannov utjecaj osjeća u odnosu prema lutki, umjetničkim težnjama i repertoaru Teatra marioneta.

PETRICA KEREMPUH I SPAMETNI OSEL

Prva predstava Teatra marioneta izvedena je 8. travnja 1920. godine u Hrvatskom glazbenom zavodu. Bila je to »izvorna kajkavska marionetna igra u 3 čina s predigrom« *Petrica Kerempuh i spametni osel*, koju je pod pseudonimom Vujec Grga, napisao Dragutin Domjanić za potrebe Teatra marioneta. Pseudonim je Domjanić koristio »na početku svoga književnog djelovanja, javljajući se u različitim humorističkim listovima, tzv. 'šoštarskim kalendarima'«, piše Antonija Bogner Šaban.¹⁵

Petrica Kerempuh stiže iz književnosti, točnije iz djela Jakoba Lovrenčića, *Petrica Kerempuh iliti Chini y syvlenye chloveka proshenoga*, tiskanog u Varaždinu 1834., a nadahnutog zgodama Tilla Eulenspiegela. »Lovrenčić lokalizira većinu Tillovih dogodovština«, piše Antonija Bogner Šaban, »ali s time da Petričinu sudbinu obilježava krstikama u kaljuži, kao što i njegovo nadmudrivanje sa seljacima, mljekaricama i gostioničarima smješta u mikrokozam seoske sredine«.¹⁶

¹⁴ Za razliku od ručne lutke, odnosno ginjola, kao tipično francuske lutke, koju će u drugom valu donijeti sa sobom francuski đak Vlado Habunek.

¹⁵ Antonija Bogner Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 21.

¹⁶ Isto, str. 23.

Iz Lovrenčićevog je djela Domjanić posudio priče i karakteristike glavnog junaka, no ne zadržavši ga u ruralnoj okolini, već ga pretvorivši u pravog zagrebačkog potepuha. Prilagodivši Lovrenčićeva *Petricu Kerempuha* dramskoj formi, Domjanić »mu je omogućio ponovno literarno oživljavanje poslije gotovo stotinu godina zaborava, a i šesnaest godina prije Krležinih Balada Petrice Kerempuha«. ¹⁷

Prema Antoniji Bogner Šaban, Domjanić je svojim igrokazom i ponovno aktualizirao »kulturološkijsku problematiku odnosa prema kajkavskom idiomu, dokazujući da je on, poslije ilirskog preporoda, neopravdano zanemaren na književnom i scenskom planu«. ¹⁸ Samim time, njegov *Petrica Kerempuh* označava »scensko oživljavanje komediografskog modela grabancijaštva i bunta prisposobiva kajkavskoj književnosti, a istodobno podrazumijeva i početak kontinuiranog rada nove kazališne organizacije, prvi put službeno nazvane Teatar marioneta«. ¹⁹

»Što se tiče samog marionetskog igrokaza, on se sastoji od dva relativno odvojena dijela. Prvi dio čini Petričina biografija u stihovima – od njegova rođenja do razdoblja prvih mladenačkih nestašluka i uzaludnih pokušaja oca 'šoštara' i majke 'poštene' domaćice da urazume svoga sina, dok drugi dio čine njegove avanture po Zagrebu i zagrebačkoj okolici, u koji se napose vratio.« ²⁰

Redatelj Velimir Deželić na sceni je zadržao stilsku i sadržajnu podijeljenost Domjanićeva teksta, prvi dio, Petričino djetinjstvo, pretočivši u kazalište sjena, odnosno »vrlo uspjele silhete«, kako dan nakon premijere piše nepotpisani kritičar u časopisu *Hrvat*, ²¹ dok je drugi dio bio pretočen u

¹⁷ Antonija Bogner Šaban, *Tragom lutke i pričala, Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 42.

¹⁸ Antonija Bogner Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Zagreb, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1988., str. 22.

¹⁹ Isto, str. 23.

²⁰ Isto, str. 24.

²¹ Vidjeti u časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23-24, str. 116.

marionetsku igru u kojoj su »iznenadile (su) mnoge marionete, a u prvom redu sam Petrica i njegov osel, koji može da miče s ušima i repom«. ²²

U svojim zagrebačkim avanturama Petrica na putu u grad susreće »mlekaricu« koja krsti »mleko« u Savi, odnosno razrjeđuje ga nalijevajući vodu u kante, da bi ga potom put nanio na »kočopernog Šošarskog dečka«, »muža s oslom«, »vučenjaka« i konačno stražara. U svakom susretu Petrica se pokazuje kao borac za pravdu. Tako kumicu špota, predstavljajući se »placinšpektorom«, dečku reže »kočoperna krila«, »mužu« oduzima osla, kladeći se da će ga naučiti čitati (I-A), dok »Vučenjaka« uzme na zub zbog njegova pomodarskog preuzimanja srpskog jezika. Na koncu, od stražara i »rešta« spašava ga »mlekarica« s početka priče.

Omotavši ovu »umjetničku igru za djecu«, kako je najavljena, zai-granim, duhovitim i ironičnim ruhom, Domjanić je »odraslim gledateljima pružio mogućnost prepoznavanja elemenata aktualne društvene i političke satire turbulentnih dvadesetih godina minulog stoljeća«. ²³ Na taj se način obračunao sa suvremenim društvenim i političkim prilikama, od najsitnijih prevaranata do nezgodnih političkih odnosa i profitera te su u igrokazu »uživala i djeca, a još više odrasli«. ²⁴

I dok je na papiru udahnua nov život Petrici Kerempuhu, ali i zagrebačkoj kajkavštini, čim je stupio na marionetsku scenu, Petrica se pridružio svojim izvedbenim rođacima – popularnim komičnim junacima.

²² Vidjeti na istom mjestu.

²³ Joža Skok, »Domjanićeva politička satira u ruhu kajkavskoga dječjeg igrokaza« u: Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 72.

²⁴ Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija. Zagrebačko lutkarstvo od 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 1.

POPULARNI KOMIČNI JUNACI

»Tradicija popularnih tipova«, kako piše Borislav Mrkšić, »potječe još od antičkog mimosas, od tzv. atelanske farse. Svjetovni srednjovjekovni teatar, koji je također bio farsičan, upotpunio je galeriju tipova smiješnih glupana koji su se rugali svim svecima i svim svetinjama, pa i samome Gospodu Bogu na prijestolju. Bili su to razni 'sultusi', 'sotti', 'narri', nasljednici i preteče svih smiješnih tipova sve do Stanlija i Olija«. ²⁵

Punu afirmaciju popularni likovi dobili su u komediji *dell'arte* u kojoj je »odnos tzv. živog glumca i lutke, kao i u staroj atelanskoj komediji, pitanje [je] Kolumbova jajeta, i to ne samo estetski nego i vremenski!« ²⁶ Naime, povjesničari se ne mogu složiti što je nastalo prije, dok slikovni zapisi govore da su lutke i glumci u komediji *dell'arte* supostojali zajedno na sceni. ²⁷

Ključnu ulogu u razvoju popularnih lutkarskih likova odigrao je jedan od zannija komedije *dell'arte*, Pulcinella, »pripadnik neprekinutog roda atelana, ponavljač Macca s groznim nosom, nezgrapnog Bucca, grbavca Dossena, potekao je preko ogranaka plemena Oska i ponovno oživio u kampanskoj zemlji Accceri«. ²⁸

Svoj put Pulcinella je započeo u komediji *dell'arte*, proširivši se Europom sam i uz svoje rođake – popularne komične junake koji su s jedne strane zadržali njegove osnovne osobine, s druge se strane prilagodivši vlastitoj okolini koja progovara kroz njihov karakter, ton, jezik i oštrinu.

²⁵ Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 114.

²⁶ Isto, str. 112.

²⁷ Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva*, I. dio: *Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 90-95.

²⁸ Mario Apollonio, *Povijest Komedije dell'Arte*, Cekade, Zagreb, 1985., str. 137.

Također, zadržali su i jednak razvojni put, koji se sastoji od tri faze. U prvoj fazi »popularni lik nastupa u predstavama pod vlastitim imenom« kako bi »izazvao smijeh izvrtanjem radnje«. ²⁹ U tom se slučaju, kako piše Mrkšić, »lik ne mijenja, nego se mijenja fabula«. ³⁰ U drugom stupnju popularni likovi »dobivaju konkretne glumačke uloge poput Falstaffa, Jupitera i Majke Punchbowl«, ³¹ »ponajviše zato da ih ismije, da im se naruga, da ih parodira. U tom se slučaju lik mijenja, a i fabula se mijenja«. U trećoj fazi postaju protagonisti komedija pisanih za njih, »što maksimalno omogućava promjene situacija u kojim se dani tip može naći. U tom se slučaju ne mijenja ni lik ni fabula«. Tu »treću fazu ili treći stupanj«, kako piše Mrkšić, »nalazimo samo u kazalištu lutaka kao rezultat emancipacije specifičnih likova«. ³²

U Francuskoj su se tako oblikovali i udomačili Polichinelle, ³³ u Rusiji Petruška, u Engleskoj i danas opasno živ Punch... dok se u Njemačkoj skrasio nešto blaži i Petrici najbliži rođak – Kasperl. Kako piše Antonija Bogner Šaban, Kasperl se »ustrajno bori protiv svakodnevnog gluposti i nepravde. Čini to oštra jezika, ne gubeći iz vida osobni probitak. Predstavnik niže društvene klase, stalno prima udarce koje filozofski strpljivo podnosi, a njegova životna vitalnost nije nikada slomljena dokraja«. ³⁴

²⁹ Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva*, I. dio: *Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 275.

³⁰ Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 112.

³¹ Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva*, I. dio: *Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 275.

³² Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 112.

³³ Guignol, iako spada u skupinu popularnih lutkarskih junaka, stigao je kasnije i ima zaseban razvoj.

³⁴ Antonija Bogner Šaban, *Tragom lutke i Pričala. Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 40.

Koliko je Kasperl bio popularan lutkarski lik u Njemačkoj, govori i činjenica da se marionetsko kazalište u jednoj fazi zvalo *Kasperltheater*. Njegovoj popularnosti pridonio je i grof Franz von Pocci, koji je upravo njega, preimenovavši ga u Kasperl-Larifarija, odabrao za glavnog junaka svojih brojnih i često igranih lutkokaza, čime ga je pretvorio u omiljenog junaka u kazalištu Pape Schmidta te u brojnim drugim lutkarskim kazalištima. Nastao u doba romantizma, Poccijev Kasperl-Larifari »raspet je romantičarskim dilemama, ali je ujedno i moderni nositelj tradicije talijanske pučke komedije.

KASPERL – PETRIČIN NAJBЛИŽI ROĐAK

Kasperl je najviše od svih popularnih junaka utjecao na Petricu Kerempuha. Već povijesno gledajući, Petricu je Lovrenčić oblikovao nadahnut zgodama Tilla Eulenspiegela, Kasperlova sunarodnjaka.³⁵

Babić i Deželić susreli su se s lutkarstvom i učili o njemu upravo kroz dogodovštine Kasperl-Larifarija, tog »romantičnog junaka sklonog ironičnim dosjetkama«³⁶ u kazalištu Pape Schmidta. Dio utjecaja stiže od putujućih lutkara iz Njemačke koji su prolazili i našim krajevima sa svojim Kasperlom te od slovenske verzije Kasperla – Gašparček koji je radio svoje prve korake u vrlo važnom, tek nešto starijem lutkarskom kazalištu Milana Klemenčiča s kojim je Teatar marioneta kontaktirao, kako dokazuje Helena Verdel u knjizi *Lutkarstvo na slovenskem*.³⁷ Za razliku od hrvatskog lutkarstva u kojemu Petrica nije prepoznatljiv lik, Gašparček je

³⁵ Isto.

³⁶ Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 112

³⁷ Helena Verdel, *Lutkarstvo na slovenskem*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, 1987.

i danas prepoznatljiv lutak zahvaljujući kontinuiranom igranju Poccijevih tekstova, ali i ulogama u predstavama poput Klemenčičeva *Fausta*, koji u obnovljenoj verziji Jelene Sitar živi i danas.

Lik Kasperla ima dugu povijesno-književnu i kazališnu tradiciju. »Može ga se prisposodobiti s Hanswurstom, komičnim likom njemačkog glumačkog [i lutkarskog, nap. I. T.] kazališta koji je, prvobitno, čovjek koji za zalogaj kobasice dopušta da mu se rugaju. U njemačkoj književnosti spominje se prvi put 1519. kao Hans Worst [...]. Na njemačkoj pozornici Hanswurst se pojavljuje u pokladnim igrama u šesnaestom stoljeću. Nastupa kao sluga ili glasnik ili upada u tragičnu i komičnu dramsku akciju nemotivirano i proizvoljno te svojim, nerijetko neslanim humorom i improvizacijama, zabavlja prostodušne gledaoce [...]. U drugoj polovici osamnaestoga stoljeća pojavljuje se u bečkom marionetskom kazalištu kao Kasperl.«³⁸ I dok je Hanswurst bio kmet ovisan o svom gospodaru, Kasperl je predstavljao građanstvo, nezavisan od gospodara. Kao takav, sam je određivao vlastiti život, često u opreci s interesima gospodara kojima je služio.

³⁸ *Enciklopedija Leksikografskog zavoda*, sv. 2, Leksikografski zavod, Zagreb, 1969., str. 667.

VEZE PETRICE KEREMPUHA I KASPERLA TE DRUGIH POPULARNIH JUNAKA

Poveznice Petrice Kerempuha i Kasperla, kao i ostalih popularnih likova, brojne su. Prvenstveno dijele duhovitu pučku mudrost i snalažljivost kojom se izvlače iz nevolja, komentirajući i kritizirajući svijet oko sebe.

Već u uvodnom dijelu spominje se kako je »zato [...] naš Kerempuh / Zmirom ostal potepuh. / Z ludih delal je bedake / I spelaval šabernake«. ³⁹ Svoju duhovitost, mudrost i želju za pravdom demonstrira na kumici koja ulijeva vodu u mlijeko. »He, he, kumica, kaj trebate kumstva? [...] / Em na krstu mora biti kum [...] / Zakaj krstite to bogo mleko!?! / [...] ja sem placinšpektor i nadzornik od mleka«, ⁴⁰ od muža na okladi osvoji osla, naučivši ga čitati *magareča* slova I A, dok Vučenjaka pobjeđuje njegovim oružjem – riječima (»Zakaj se veli Bukvar? Kajti čovek, koji ne zna čitati, je kak i bukva«). ⁴¹

Upravo u epizodi s Vučenjakom pokazuje se još jedna važna odlika popularnog lika – kritička i satirička oštrica. U susretu s njim kritizira hrvatskog intelektualca »s početka dvadesetih godina kao predstavnika društvenog sloja koji je tada najgorljivije prihvatio jugoslavenstvo, a s njime i nametnuti jezik koji je predmetom Domjanićeve satire i karikature na sceni. Upravo nam dijalog između Petrice, kao pučkog i domoljubnog protagonista, i 'naučnika' vrlo zorno osvjetljuje skorojevićevski mentalitet takvih hrvatskih intelektualaca kao i njihov nekritički odnos prema novom jeziku«. ⁴² Dok Vučenjak mudruje kroz srpske izraze poput »brojtro,

³⁹ Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 22.

⁴⁰ Isto, str. 28.

⁴¹ Isto, str. 46.

⁴² Joža Skok, »Domjanićeva politička satira u ruhu kajkavskoga dječjeg igrokaza«, u: Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 77.

naučnik, vaspitanje, ume, prosto ne razumem«,⁴³ Petrica se njima poigrava, kao u slučaju s *Bukvarom*.

Petrica se kritički dotiče i političke indiferentnosti države u slučaju D'Annunzija i njegovog »šamaranja« Rijeke (»D'Annunzio, o morte, o asino?«)⁴⁴ da bi u završnoj sceni jedinstvo i zajedništvo naroda u Kraljevini SHS omotao ironijom i satiričnim kolom. »Soldat: Nuder, braćo, i kolo! / Vučenjak: Mnogo nas je, al smo svi jedno. Od Soče do Vardara«.⁴⁵ Karikirajući kolo kao simbol jedinstva i zajedništva, »Domjanić je političko-satirički naboj djela doveo do klimaksa«.⁴⁶

Sljedeća važna karakteristika većine popularnih junaka njihov je specifičan, oku nimalo lijep izgled, no koji ima svoje opravdanje u povijesnom razvoju popularnih junaka. Kako piše Mrkšić, »kad se maska živog glumca produžila u lutku ili kad se upotpunila lutkom, za čas je dobila npr. ogromni kukasti nos, jedna grba se pretvorila u dvije, a trbuh je narastao do ispod koljena! Kukasti nos, grbe i trbuh dobili su samostalno značenje«.⁴⁷ Iako ne znamo je li imao grbu na sceni, Domjanić je Petricu zaislio s grbom, što potvrđuju riječi dječaka: »Bum ti vre pokazal, ti luftinšpektor, ti hebravi [odnosno grbavi, nap. I. T.]«.⁴⁸

Posebno značenje kod popularnih junaka ima njihova batina koja se kreće od slapsticka, odnosno »raskoljenog štapa«⁴⁹ kod Puncha, Guignola

⁴³ Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 40-47.

⁴⁴ Isto, str. 37.

⁴⁵ Isto, str. 54, 55.

⁴⁶ Joža Skok, »Domjanićeva politička satira u ruhu kajkavskoga dječjeg igrokaza«, u: Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 78.

⁴⁷ Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 112.

⁴⁸ Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 33.

⁴⁹ Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva*, I. dio: *Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 283.

i drugih junaka do tavice kod mađarskog popularnog junaka Viteza Laszla. Dok kod, primjerice Puncha, batina nesmiljeno tuče sve redom, od njegove Judy i sina do krokodila i Smrti, Petrica batinu koristi tek dvaput, i to ne uvijek jednako nabrušeno. Pri prvom susretu sa Šošarskim dečkom on mu »glavu pritisne i batinom ga obdjeljava«⁵⁰ da bi na kraju uzeo batinu, zgrabio Dečka i »par puta ga samo sasvim lako shvatio«.⁵¹ Ako tomu dodamo komentar Zdenka Vernića, objavljen tri dana nakon premijere, kako »bati-nanje i povlačenje za uši tih malih figurica nikada ne izgleda grubo, što je uvjetovano i njihovom nježnom građom«,⁵² dolazimo do mjesta u kojemu se pučko lagano prelijeva u umjetničko.

PRIJELAZ IZ POPULARNOG U UMJETNIČKO

Popularni pučki junaci svoju batinu nikad ne koriste da bi pogladili protivnika. Njihova batina vrlo često ima prorez kako bi bila što glasnija, samim time opasnija. Također, popularni junaci s groteskno velikim nosovima i grbama na leđima u pravilu izgledaju grubo, a ne nježno.

No nisu to jedine osobine koje razdvajaju Petricu od Kasperla i prijatelja. Nakon što su prošli prve dvije razvojne faze, popularni junaci najbolje su se snašli u predstavama sastavljenima od vrlo slabo ili nimalo povezanih epizoda. Petrica je preskočio tipičan razvoj popularnih junaka, pojavivši se u završnoj fazi i to u strukturi u kojoj u sukob ulazi s motivom ispravljanja društvenih krivina – »mlekarica krsti mleko«, odnosno nalijeva

⁵⁰ Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 32.

⁵¹ Isto, str. 53.

⁵² Tekst Zdenka Vernića »O Teatru marioneta profesora Babića«, objavljen 11. travnja 1920. u *Agramer Tagblattu*, ovdje je naveden prema časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23-24, str. 117 .

vodu u njega, »vučenjak« se kočoperi znanjem, dječak mladošću – da bi cijela priča dobila zaokruženost u završnom raspletu koji povezuje sve likove u funkcionalnim, a ne tek paradnim ulogama. Stražar ga želi odvesti na galge,⁵³ a spašava ga prevarantica »mlekarica« iz prve epizode.⁵⁴ I taj element izdvaja ga od tradicionalnih popularnih junaka. Naime, Punch i prijatelji pobjeđuju Smrt i ostale neprijatelje vlastitom snalažljivošću i(li) batinom, dok Petricu od vješala spašava jedna od njegovih neprijateljica. To pokazuje kako su Petričine intervencije rezultirale pomakom i promjenom (nabolje) u likovima, čega nema kod ostalih, u pravilu čvrsto zadanih i nepromijenjenih junaka i njihovih oponenta.

Antonija Bogner Šaban pomak je prikazala povlačeći paralelu između *Petrice Kerempuha* i komedije *Tri želje*, grofa von Poccija: »Komediju o nezaustavljivoj seljakovoj težnji za bogaćenjem i sukobu s vlastitom ženom koja moć novca, za razliku od njega, vidi u obilatoj trpezi, Velimir Deželić, redatelj uprizorenja, shvaća kao verziju arhetipskog motiva, te ga lokalizira i nadopunjava povijesno-književnim konotacijama lika – zgubidana Petrice Kerempuha. Stoga se komediografske silnice više ne sabiru oko intrige stjecanja, nego su koncentrirane na Petričin rezonerski komentar.«⁵⁵

Za razliku od tradicionalnih popularnih junaka, koji se prilagođuju govoru prostora u kojem igraju,⁵⁶ Petrica je svjestan jezika iz kojega je iznikao te govori svojim lokalnim narječjem – živom zagrebačkom kajkavštinom. U uvodu pjeva pjesmu *Serbus, dragi Zagreb moj*, koju je Dragutin Domjanić napisao upravo za njega. Iako ta »mala domoljubna oda Zagrebu [...] danas egzistira kao poznata zagrebačka šansona, koju su

⁵³ Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 49.

⁵⁴ »Kaj je prav, je prav, ni kriv, posvedočiti morem ja.« Isto, str. 51.

⁵⁵ Antonija Bogner Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 47.

⁵⁶ U jednoj fazi povijesnog razvoja popularni junaci uvođeni su u predstave u funkciji »prevoditelja« i tumača radnje.

njezini novi 'autori' svojedobno pripisali sebi«,⁵⁷ samim je time uvevši u prostor narodnog blaga, Domjanićevo autorstvo Petricu dodatno udaljava našeg junaka od popularnih junaka. Naime, Punch i prijatelji uglavnom su pjevali poznate pučke pjesme koje su bile dodatna poveznica popularnih junaka i gledatelja.⁵⁸

Na tragu Petričina lokaliziranog govora jest i njegov izgled. »Njegovo lukavo lice«, kako piše Zdenko Vernić u »Agramer Tagblattu« nakon premijere, »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«, a lokalna intonacija prisutna je i u scenografiji Ljube Babića.⁵⁹

Netipičan razvoj, čvrsto oblikovana struktura, vizualna dopadljivost, svijest o jezičnoj pripadnosti, ublažena agresija, motivirani sukobi i razvoj likova ukazuju na pomak iz popularnog u umjetničko kazalište, što je prepoznao dio kritike. Tako Zdenko Vernić cijeni da je »bila izvrsna zamisao ostvariti kazalište lutaka na tako visokom umjetničkom nivou«,⁶⁰ dok nepotpisani autor teksta u »Obzoru« predstavu naziva »nesumnjivim umjetničkim užitkom«. ⁶¹ Stvaranje umjetničkog kazališta od početka je i bilo namjera osnivača Teatra marioneta, koji su, kako piše Antonija Bogner Šaban u knjizi *Tragom lutke i Pričala*, od početka »snivali o Schnitzleru,

⁵⁷ Joža Skok, »Domjanićevo politička satira u ruhu kajkavskoga dječjeg igrokaza«, u: Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 76.

⁵⁸ Punch *skviči* i pjeva na melodije *Malbrough s'en vat en guerre* i *Spavaj, bebice*, poznate publici otprije – vidi u: *Punch i Judi – Tragična komedija ili komična tragedija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2011., str. 6, 9, 10 i dalje.

⁵⁹ Zdenko Vernić, »O Teatru marioneta profesora Babića«, *Agramer Tagblatt*, 11. travnja 1920. (navedeno prema časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23-24, str. 117).

⁶⁰ Isto.

⁶¹ »Petrica Kerempuh u Kazalištu marioneta«, *Obzor*, 9. travnja 1920. (navedeno prema časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23-24, str. 116).

Maeterlincku, Goetheu i Eshilu, ali i Držiću, uspjevši istodobno privoljeti i hrvatske spisatelje, Dragutina Domjanića i Vladimira Nazora, na pisanje za Teatar marioneta«. ⁶²

USPJEH PETRICE KEREMPUHA

Od 8. do 29. travnja 1920. predstava *Petrica Kerempuh i spametni osel* imala je čak 11 izvedbi te još dvije 1921. godine. Dobila je velik publicitet i izazvala niz uglavnom vrlo pohvalnih novinskih natpisa. Iako su svi kritičari pisali u pozitivnom tonu, dosta su se razlikovali u pogledu na predstavu. Za razliku od prije spomenutog Vernića, koji je u predstavi vidio visok umjetnički nivo, Branko Livadić uočava kvalitetno pučko kazalište. »Ona je pravi primjer narodnoga humora, koji se spaja s licima kakovo je Petrica Kerempuh i njemu slični prevejeanci [...] a uz tekst koji se ne odaljuje od prijatnog pučkog humora nešto posve cjelovito i skladno. Druge namjere nije ni bilo.« ⁶³

Podjela mišljenja ukazuje na prisutnost i popularnih i umjetničkih crta u Petrici Kerempuhu, dok pozitivan ton potvrđuje da se u predstavi popularno i umjetničko nisu tukli ni sudarali, već su u finom preplitanju davali krila jedno drugom i samoj predstavi. Pozitivne reakcije i interes publike ohrabрили su voditelje Teatra marioneta koji su se odlučili naglašenije okrenuti umjetničkom aspektu.

⁶² Antonija Bogner Šaban, *Tragom lutke i Pričala. Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 8.

⁶³ Branimir Livadić, »Teatar marioneta u Zagrebu«, *Jutarnji list*, 8. travnja 1920. (navedeno prema časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23- 24, str. 100).

KASNIJA LUTANJA TEATRA MARIONETA

Za drugu premijeru odabrali su vrlo smiono predstavu za odrasle, *Hrabrog Kasijana*, Arthura Schnitzlera. Nažalost, domaća publika koja je tek zakoračila u svijet lutkarskog kazališta, nije bila spremna za ozbiljne lutkarske predstave usmjerene isključivo odrasloj publici te je *Hrabri Kasijan* izveden svega dvaput početkom 1921. godine, prošavši gotovo nezapaženo.

Nakon Schnitzlera, Babić je napustio Teatar marioneta, okrenuvši se glumačkom kazalištu, a Teatar marioneta naglašenije se okrenuo djeci, što se vidi i po repertoaru – nakon *Kasijana* obnovljen je *Petrica Kerempuh i spametni osel*, nakon kojeg su uslijedile Nazorova *Crvenkapica*, *Čarobna vlas* Stjepana Širole, *Paun-djevojka* Velimira Deželića i druge predstave namijenjene djeci.

Ključnu ulogu u zaokretu prema dječjoj publici odigrao je Stjepan Širola, za kojega je, kako ističe Antonija Bogner Šaban, »lutkarstvo prije svega 'odgojno sredstvo za našu mladež, riznica za čuvanje našeg narodnog blaga, naše narodne priče i pjesme'«. ⁶⁴

Širola i Velimir Deželić »u lutkarski medij [...] prenose model dječjih igrokaza zasnovan na prepoznatljivim pjevnim arijama i plesnim točkama, pa već i ta dramaturgija pridonosi smanjenju interesa onoga dijela kazališne kritike koji je sustavno pratio umjetnička i estetička obilježja Babićevih scenografskih eksperimenata u postavama *Petrice Kerempuha i spametnog osla* i *Hrabroga Kasijana*«. ⁶⁵

Nažalost, ni posve umjetnički interesi Ljube Babića pri osnivanju marionetskog kazališta, ni proklamirano zalaganje osnivača Kluba

⁶⁴ Antonija Bogner Šaban, *Tragom lutke i Pričala. Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 49.

⁶⁵ Antonija Bogner Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 51.

marionetskog kazališta za čisto estetske ciljeve bliske suvremenim umjetničkim kretanjima u Europi,⁶⁶ nisu nadjačali pedagoške i prosvjetiteljske karakteristike ondašnjih lutkarskih uprizorenja te ih ni javnost ne prima kao ravnopravne predstavama »velikog kazališta«,⁶⁷ odnosno, kako piše Antonija Bogner Šaban, Teatar marioneta »nije se uspio nametnuti kazališnoj publici Zagreba kao scena gdje se odvijaju značajne predstave«. ⁶⁸ Bez obzira na promjenu koncepta, potrajao je gotovo dvadeset godina, do 1937. godine, s brojnim umjetničkim promjenama, kao jedino lutkarsko kazalište međuraća u Hrvatskoj. Njegovim djelovanjem, piše Antonija 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«. ⁶⁹

⁶⁶ Antonija Bogner Šaban, *Tragom lutke i Pričala. Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo*, AGM, Zagreb, 1994., str. 8: »Minhenski đaci, slikar i budući scenograf Ljubo Babić i Velimir Deželić mlađi, književnik i poštovatelj kazališta, presađuju ponajbolje iz lutkarske Meke u Zagreb, snujući o Schnitzleru, Maeterlincku, Goetheu i Eshilu, ali i Držiću, uspjevši istodobno privoljeti hrvatske spisatelje, Dragutina Domjanića i Vladimira nazora, na pisanje za Teatar marioneta.«

⁶⁷ Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija. Zagrebačko lutkarstvo od 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 15.

⁶⁸ Antonija Bogner Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1988., str. 8.

⁶⁹ Isto, str. 5.

PETRICA KASNIJE

U skladu sa smjernicama Teatra marioneta, i Petrica Kerempuh dobrim je dijelom odbacio vrlo zgodno skrojeno ruho popularnog junaka umjetničkih pretenzija. Obnovljen 1921., u Deželićevoj režiji, opremljen Babićevom scenografijom i lutkama, ali u novoj tekstovnoj obradi, na mjesto satiričkog i duhovito kritičkog sloja Petrice dolazi naglašeniji didaktični sloj, kako ističe Antonija Bogner Šaban u knjizi *Marionete osvajaju Zagreb*.⁷⁰

U kasnijim izvedbama slijedi zanimljiv fenomen – retrogradni razvoj Petrice kao popularnog junaka. U predstavi *Začarani žabac* Stjepan Širola uvodi Petricu Kerempuha kao vanjskog tumača i komentatora radnje izdvojenog od ostalih likova i jezikom – Petričin kajkavski prema štokavskom ostalih likova⁷¹ – da bi predstava *Trnoružica* bila dopunjena intermezzom *Petrica Kerempuh pred začaranom šumom*, u kojemu Petrica nije više glavni junak predstave, već samo lik koji »spelava svoje dogodovštine na kajkavskom dijalektu«. ⁷² A više nije ni lutak, već ga glumi August Cilić.

ZAKLJUČAK

Petrica Kerempuh stigao je na zagrebačku pozornicu u pravom trenutku, svojim neodoljivim grabancijaškim osobinama, naslonjenim na tradiciju kako književnog lika, tako svojih starijih i iskusnijih lutkarskih rođaka, u trenu pridobivši publiku te je na fin i suptilan način uvevši pred dvore umjetničkog lutkarstva.

⁷⁰ Isto, str. 37.

⁷¹ Isto, str. 61.

⁷² Isto, str. 157.

Nažalost, pomak u pogledu na lutkarstvo i nedostatak tradicije Petricu su prerano iščupali iz prostora u kojemu se odlično snašao, svevši ga na lik za djecu te ubrzo i izvevši iz svijeta lutkarstva. Kasnije druženje Petrice Kerempuha i lutkarskih scena ima vrlo malo veze s osobinama popularnih junaka te se u pravilu svodi na Krležina grabancijaša i njegove stihove. Šteta jer Petrica, kakvim su ga oblikovali Domjanić, Babić i Deželić imao je silne potencije, lutkovitost i scensku privlačnost.

LITERATURA

- Apollonio, Mario, *Povijest Komedije dell'Arte*, Cekade, Zagreb, 1985.
- 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.
- Domjanić, Dragutin, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005.
- Enciklopedija Leksikografskog zavoda*, sv. 2, Leksikografski zavod, Zagreb, 1969.
- Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva*, I. dio: *Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005.
- Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva*, II. dio: *Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.
- Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija. Zagrebačko lutkarstvo od 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992.
- Livadić, Branimir, »Teatar marioneta u Zagrebu«, *Jutarnji list*, 8. travnja 1920. (pretiskano u časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23-24).
- Loboda, Matjaž, *Iskalec lepote in pravljinih svetov*, Lutkovno gledališče Ljubljana i Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 2011.
- Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006.
- »Petrica Kerempuh u Kazalištu marioneta«, *Obzor*, 9. travnja 1920. (pretiskano u časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23-24).

- Punch i Judi – Tragična komedija ili komična tragedija*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2011.
- Skok, Joža, »Domjanićeva politička satira u ruhu kajkavskoga dječjeg igrokaza«, u: Dragutin Domjanić, *Petrica Kerempuh i spametni osel*, Disput, Zagreb, 2005., str. 71-78.
- Verdel, Helena, *Lutkarstvo na slovenskem*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, 1987.
- Vernić, Zdenko, »O Teatru marioneta profesora Babića«, *Agramer Tagblatt*, 11. travnja 1920. (pretiskano u časopisu *Prolog*, Zagreb, 1975., br. 23-24).

PETRICA KEREMPUH – HERO OF POPULAR PUPPET THEATER AS THE PIONEER OF ARTISTIC PUPPET THEATER

Abstract

This paper analyzes the beginnings of artistic puppetry in Croatia, through the titular hero of its first play, who is inextricably linked to popular puppet theater. The hero in question is Petrica Kerempuh, who was brought to life in puppet form in the 1920 staging of *Petrica Kerempuh i spametni osel* by Dragutin Domjanić. After introducing the initiators and idea of Puppet Theater, as well as the play itself, the paper focuses on its title character, contrasting him with the long standing tradition of popular folk puppet heroes from Pulcinella to Kasperle, Petrica's nearest cousin. Along with finding their common characteristics and links, such as the humorous side of folk wisdom and cunning, as well as their critical and satirical edge, the paper notes and lays out the following points: the rigid structure of the text, Petrica's atypical development, visual appeal, awareness of his linguistic leanings, moderated aggression, motivated conflicts, and character development. The paper uses these differences to highlight the shift from popular to artistic puppetry. The merger of popular and artistic elements proved to be a winning combination, and the play *Petrica Kerempuh i spametni osel* was well received by both public and critics, thus cementing in the firm foundation of artistic puppetry

in Croatia. Puppet Theater, as the paper goes on to show, quickly outgrew its initial concept, and clipped its own artistic wings, while a similar fate would befall Petrica Kerempuh, who would go on to be reduced to a minor character through retrograde development.

Key words: puppetry; Petrica Kerempuh; Puppet Theater; Velimir Deželić junior; Ljubo Babić; Dragutin Domjanić; Kasperle