

Teodora Vigato

Lutkarska postmoderna

Prethodno priopćenje

Preliminary communication

UDK 378.147:<811.163.42+811.16>

Lutkarstvo se sedamdesetih godina 20. stoljeća oslobodilo prevelikog utjecaja dramskog kazališta i približilo se postmodernom izrazu. Poljski lutkar Jan Wikowski dvadesetak godina ranije postavio je na scenu vlastiti tekst *Ginjol u Parizu* u kojem je poznate teme, likove i zaplete lutkarskog tipa ginjola promatrao u drugom kontekstu. Glumac lutkar se u ovoj predstavi prvi put nalazio ispred paravana i pričao o povijesti ginjola te ujedno izvodio lutkarske igre koristeći kazalište u kazalištu. Na tragu takva lutkarskog izraza sedamdesetih godina u Hrvatskoj nastaju lutkarski tekstovi koji sukcesivno nižu dramske situacije, imaju vremenski i prostorni diskontinuitet i u kojima iščezava radnja te nema zapleta ni dramskog lika u klasičnom smislu. Autorica odabire *Bajku o kraljevima trešnjama* koju je Luko Paljetak napisao po modelu nove bajkovitosti kada je radio u Kazalištu lutaka Zadar koje je bilo pod utjecajem poljskoga lutkarstva i po mnogim osobitostima približio se postmodernoj drami.

Ključne riječi: lutkarstvo, postmoderna, intertekstualnost, kazalište u kazalištu

UVOD

Promjene u kazališta lutaka sredinom 20. stoljeća tekle su paralelno s promjenama u umjetnosti uopće. Lutkarstvo se odvojilo od aristotelovske drame preferirajući druge dramske vrste, uglavnom one s epskom strukturom. Odustalo se od fikcije scenskog događanja zamjenjujući ga demonstracijom stvaralačkog procesa (Jurkowski 2006: 268). Prvom lutkarskom predstavom u postmodernističkoj maniri smatra se *Ginjol u nevolji (Guignol w tarapatach)* Leona Moszczyńskog i Jana Wilkowskog. Predstavu je režirao Jan Wilkowski, a scenograf je bio Adam Kilian. Predstava je izvedena 1956. u kazalištu *Lalka* u Varšavi (Jurkowski 2007: 262). U postmodernističkoj maniri u hrvatskome je lutkarstvu nastala predstava *Bajka o kraljevima trešnjama* Luke Paljetka 1970. u

režiji Zvonka Festinija i u scenografiji Branka Stojakovića.¹ I dok je predstava *Ginjol u nevolji* igrana u svim profesionalnim kazalištima u Hrvatskoj², *Bajka o kraljevim trešnjama* igrana je samo u Kazalištu lutaka Zadar. Na ovim lutkarskim tekstovima i njihovim uprizorenjima želimo objasniti postmodernistički lutkarski izraz. Novi pristup tradicionalnom lutkarstvu u predstavi *Ginjol u nevolji* pronalazimo u autoreferencijalnosti i fenomenu kazališta u kazalištu, a *Bajka o kraljevim trešnjama* napisana je po modelu nove bajkovitosti“ (Hranjec 2004) .

Spomenimo još i činjenicu kako kazalište lutaka ne bi smjelo biti ponavljanje glumačkog kazališta, kao što je to bilo u lutkarskom izrazu sredinom 20. stoljeća. Smisao lutkarstva nije oponašati čovjeka lutkom, makar ta lutka bila čovjekolika. Lutka je likovna forma, a njezin život je život te forme i ne može se zasnivati na istim dramaturškim principima na kojima je zasnovana drama glumačkog kazališta. Što bi lutka bila, pita se Jurkowski (2006: 75), a kao odgovor navodi da samo ne bi smjela biti loš imitator glumačkog kazališta. Lutkarskom igrom počinje dominirati ironija, i to sedamdesetih godina kada se lutkarstvo distanciralo od školskog moraliziranja. Predstave su se počele svoditi na igralačku instalaciju u kojoj se određeni i zadani elementi neprekidno kombiniraju prema pravilima igre. Autor ne otkriva nove svjetove, nego prikuplja materijale, citate i od njih gradi novu predstavu (Hansen 1996: 31). Dramski predloži po kojima su nastale lutkarske igre strukturirani su od ulomaka dramskih zbivanja pa se govori jezikom koji je rastrgan. I likovi su obilježeni fragmentarnošću, njihova su semantička polja napunjena fragmentima kao posljedicom reciklaže više likova iz dramske baštine, mitologije, ali i obrazaca popularne kulture. A upravo su strukturiranje odlomaka u cjelinu, ako se uopće može govoriti o cjelini, potom reciklaža od koje dolazimo do fragmentarnosti odlike lutkarskih predstava koje će biti predmet naše analize. Metamorfoze kazališta lutaka koje su nastale u drugoj polovici 20. stoljeća Henryk Jurkowski naziva *Lutkarska postmoderna* (Jurkowski 2006: 269).

¹ O poljskim utjecajima na hrvatsko lutkarstvo i posebice na Kazalište lutaka u Zadru više u: T. Vigato, Poljsko-hrvatske lutkarske veze, *Hum*, god. 4., br. 4, 2008., 228-251.

² Predstava *Ginjol u nevolji* igrana je petnaest godina na hrvatskim lutkarskim scenama: u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku 1967. u režiji Bohdana Slavika, a lutke je izradio Zvonimir Manojlović; u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka 1970. u režiji Vlade Vukmirovića i scenografa Vladislava Šoštarića; 1972. u Zagrebačkom kazalištu lutaka u režiji Davora Mladinova i scenografa Berislava Deželića i u Kazalištu lutaka Zadar 1981. u režiji Borislava Mrkšića i scenografa Mojmira Mihatova.

Glumac na lutkarskoj sceni

Lutkarska je poetika u razdoblju postmoderne razbila klasičan paravan i demistificirala lutkarsku animaciju, samim time uništila je čaroliju ili lutkarsku tajnu. Udaljila se od fiksanog dramskog predložka, uvela improvizaciju i obraćala se izravno gledateljima nastojeći ih uključiti u dramski proces. Na lutkarskoj se sceni pojavio živi glumac i nekako u isto vrijeme kada se živi glumac upustio u borbu protiv lutke, počeli su se na lutkarskoj sceni pojavljivati glumci koji preuzimaju funkciju lutke, koče svoje lice pomoću maske, ponekad čak i cijelu glavu pokrivaju kaširanom plastikom (Malik 1987: 35). Lutkarsko se kazalište u nekim predstavama, posebice u češkom i poljskom lutkarstvu, „poglumčilo“. U češkom lutkarstvu idu još dalje pa se glumci oblače u divovske Ginjole. Dolazi do pretapanja kazališnih žanrova. Lutka počinje dobivati partnera u živom glumcu (Česal 1987: 61). U takvim okolnostima glumac drukčije funkcionira. Dogodila se demistifikacija lutkara koji je postao dio scenske igre. Dominacija lutkara u funkciji živog glumca nad lutkom nije se sviđala hrvatskom teoretičaru Milanu Čečuku koji kaže kako je uloga živog glumca na sceni svedena na funkciju „ilustrativnog scenskog rekvizita“ (Čečuk 2009: 150). Glumac na lutkarskoj sceni obično glumi glumce, dok su lutke proizvodi umjetnosti jer se one prihvaćaju s točke gledišta živog glumca. Ako živi glumac prikazuje čovjeka, onda lutka na pozornici prikazuje glumca. Lutka postaje prikaz prikazivanja. Ova poetika dubliranja razotkriva umjetnost, stvara od samog umjetničkog jezika objekt prikaza (Lotman 1987:11). Razbila se paravanska iluzija i glumac koji se nalazi ispred paravana razgovara s lutkom koja je iza paravana. Oni su postali ravnopravni jer glumac nije više samo komentator koji je izvan igre i samo verbalno i akcijom kontaktira s lutkom. Glumac je na sceni postao partner lutki s punim opravdanjem jer je njegova pojava u organskom skladu s tekstem autora i u interesu punijeg, istinitijeg i efikasnijeg iznošenja autorove ideje. Prodiranje živog glumca na scenu u kojoj su pravo boravka stekle lutke nije izraz nepovjerenja u lutku nego potreba.

Proširio se pojam glumačke igre, od reproduciranja uloge do bavljenja sobom na sceni. Gluma je mogla čak označavati tip privatnog ponašanja s mišlju o publici koja to ponašanje gleda. Bilo bi to kazalište bez kazališne semiotike u kojem glumac sugerira gledateljima da on ne glumi, nego je taj koji je, a publika ne gleda kazalište, nego sam život (Jurkowski 2006: 273).

Predstava *Ginjol u nevolji*

U lutkarskom tekstu *Ginjol u nevolji* pronalazimo intertekstualnost vlastitog diskursa jer je oživio lutkarski tip Ginjol pa su iskorišteni predlošci iz lutkarske tradicije. Dogodila se reinterpetacija tradicijskih dramskih tema, likova, aktancijalnih relacija i iskaza koji se dovode u novi kontekst. Na taj način nastali su plošni tipovi naspram literarno produbljenih zaokruženih karaktera. Reinterpetacija tradicijskih tema i motiva paradigma je koja bi mogla poslužiti kao odrednica pomoću koje bi bilo moguće simulirati razliku između prethodnih tekstova i onih tekstova koji su nastali u razdoblju postmoderne.

Glavni je junak u predstavi *Ginjol u nevolji* Jean, glumac lutkar koji iz Liona dolazi u Pariz, gdje se inače rodio Ginjol, što podcrtava autoreferencijalni odnos autora prema kazališnom iluzionizmu i daje drugačiju dimenziju lutkarskoj predstavi. Jean Wilkowski se u lutkarskoj igri *Ginjol u nevolji* vraća tradiciji ginjolskog kazališta poigravajući se poetskim pitanjima između tradicionalnog i novog lutkarstva. Dogodio se dijalog između pučkog lutkarskog tipa Ginjola koji se rodio u Lionu i dolazi u Pariz te tako komunicira sa suvremenom. Lutkarska je tradicija predstavljena na drukčiji način. Tematizira se tradicija i nastoji se s njom biti u dijalogu, što je inače odlika postmoderne. U prologu i prvih deset slika glumac Jean upoznaje publiku s likovima. Od šarene krpe napravi lutku koja najprije ima ljudski oblik i nakon toga postane violina. Nakon toga Jean napravi ratnu scenu od istih rekvizita. U osam zadnjih slika prikazuje se predstava u predstavi u kojoj su glavni junaci Ginjol, koji je u ovoj predstavi cipelar, i njegova žena Madelon. U prvoj slici lutkarske predstave u predstavi Madelon odlazi kupiti mrkvu koju Ginjol ne voli, potom Ginjol popravlja cipele, a u trećoj lutkarskoj slici pojavljuje se Gnaffron koji traži novac za stanarinu. Nakon toga mačka prevrće koš s cipelama koje padaju po Gnaffronu i Sudcu. Ginjola zatvore u zatvor, ali Jean nema zatvor pa mu za tu svrhu posluži krletka. Ginjol na sudu nadmudri Sudca i Gnaffrona koji se nisu mogli dogovoriti tko je gdje stajao kada ih je pogodila cipela i Sudca zatvori u krletku. Na kraju se spajaju dva predstavljачka plana pa Jean pušta Sudca i Gnaffrona iz krletke/zatvora.

U predstavi je prepoznatljiva Brechtovska struktura jer je iznošenje Ginjolova životnog iskustva popraćeno komentarima i songovima koji publici objašnjavaju okrutni zakon života u društvu u kojem vlada novac (Jurkowski 2006: 74).

Lutkarska predstava čini zatvoreni dio. Njen je vanjski okvir sukob živih glumaca Jeana i Policajca, što odgovara lutkarskom sukobu Ginjola i Gnaffrona. Stvoreni su uvjeti kako bi se moglo govoriti jezikom metafore. Maska je znak službene strogosti, kavez za ptice pretvara se u zatvor. Ginjol prestaje sličiti na onog lionskog i ima novu fizionomiju. Uspio je pokazati protest protiv ludila rata i mržnju ljudi rada prema pokvarenosti ovoga svijeta i postaje zabrinut za sudbinu običnog čovjeka.

U ovom teatru u teatru pored publike, koju čini glumac Jean, uvlači izravno i publiku pa lutkarsku predstavu iz života jednog Ginjola zajedno s Jeanom gradi i publika. U jednom se trenutku Ginjol obraća publici da probude Jeana; Djeca čuvaju stražu da ne bi došao policajac; posvjedočiti će na sudu tko je srušio cipele (18. slika); postaju suci koji trebaju odlučiti treba li Ginjol ići u zatvor (19. slika); društvo su Ginjolu u zatvoru da se ne bi osjećao usamljenim (21. slika); odluče da Sudac, Gnaffron i Policijski komesar ostanu u zatvoru (22 slika).

Jan Wilkowski je bio lutkar pa autoreferencijalnost kao modus konvencija realističkog prikazivanja vrše formacije podjednako i kao glumac lutkar i lutkarska predstava, ali je Wilkowski ujedno i metateatralnošću zaigran dramatičar. Pretpostavljamo kako autoreferencijalnost rabi jer ga je zaokupljala vrijednosna hijerarhija među ontologijama života i glume, iskustava i imaginacije, prikazbe s lutkarskim tipovima, ali i drugačiji lutkarski izraz. Spojila su se dva svijeta, jedan je svijet lutaka iz ginjolskog kazališta s konvencionalnim likovima i zapletima i onaj drukčiji svijet bez tipičnih likova i zapleta koji predstavlja život putujućeg lutkara. Autoreferencijalnost se uspostavlja pretežito autocitatima Ginjolskog kazališnog opusa, a intertekstalne aluzije rabe se većinom u poetičko-polemičke svrhe. U didaskalijama se iznose aluzije na Ginjolske predstave, višeplošnim ustrojem postaje svojevrsno uprizorenje svekolike lutkarske poetike sredinom 20. stoljeća. Između tradicionalnog lutkarstva, čiji je predstavnik Ginjol i novih tendencija u kojoj lutka može sve, ali ne samo da može sve kazati, ona može u novom izrazu i sve pokazati.

Jean izvuče iz koša šarenu krpu. Zamahne njome kao toreador i prebaci je preko paravana. Krpa poprimi ljudski oblik s naznakama glave i ruku.

JEAN: Na hiljade Ginjola živi i gine. Sad su puške, a sad violine. Kroz hiljade violina čovjek pati i voli. A viole, violine, violinine su često samo Ginjoli.

Iza paravana izraste niz kontrabasa sa povećanim rukohvatima u obliku Ginjolskih glava. (9. slika)

Jean je privukao svoj koš i iz njega izvadio nekoliko glava od lutaka i redom ih nasadio u cipele. Glave primjerene veličine pripadaju već dobro pozatim likovima: gospodinu Cenezou, Madelon, Ginjol. (14. slika)

Parafraziraju se Ginjolski tekstovi i ukida se podjela na poetički nadređene i poetički podređene žanrove i postupke koji se miješaju i ravnopravno koegzistiraju te nerijetko uzajamno parodiraju. Možemo kazati kako smo se približili misli da je čitav svijet kao pozornica ili „metafora glume“ (Čale-Feldman 1997: 143). Svijetom vladaju moćnici, a u ovom slučaju to je putujući glumac u čijim je rukama cijelo kazalište. On odlučuje o repertoarnoj slici, prosuđuje o izboru dramskog teksta, stvara intrigu, nadzire njezin tijek i unaprijed određuje sudbinu likova, kada nema zatvora razmišlja o tome da puste Ginjola ili improvizira i zatvor postaje krletka. Teatar u teatru problematizira uvjete svoje produkcije i recepcije, svoja poetička načela, odnos s aktualnom stvarnošću, svoju tvarnu zbiljnost, ali i okus laži, preobrazbu stvarnih osoba u fiktivne likove, miješanje, preklapanje ili usporednost sfere iluzije i sfere zbilje. Teatar koji sam sebe komentira postaje na taj način metateatar jer na sebe preuzima metakomunikacijsku funkciju, pa glavni junak u predstavi *Ginjol u nevolji* kaže:

Ja sam Jean. Ja igram s lutkom, ja sam lutkar, putujući francuski lutkar. Idem od mjesta do mjesta i igram. Igram s lutkom. Lutka i ja – mi smo kazalište. Dolazim iz Liona. To je rodno mjesto mog Ginjola. (Prolog) (Ginjol uzdahne. Jean se uznemiri. Promatra lutku) Iako ... mi se katkada čini da doista živiš i da se spretno sakrivaš preda mnom. Je li. Hajde priznaj. Eh, ti stara lopužo. (6. slika)

Jean razgovara s Ginjolom: *Možemo na posao Ginjole... To više, što se skupilo nešto djece. Kakvo čude. Gdje si ti, tamo su i djeca. Djeca tebe vole. Dobar dan veseljac. Sviđa li vam se moj Ginjol.. Aha – jesi li čuo: kažem vam ja – nema takvog stvora nadaleko. Makar je nestašan i prkosan – za prijatelja ima zlatno srce, a slabijeg od sebe brani kao lav. Uostalom, vidjet ćete i sami čim ja složim svoje kazalište. Na posao Ginjol... da iskoristimo vrijeme dok se onaj čovjek sa službenom maskom šeće. (7. slika)*

Lutkareva pjesma: *Jean predstavlja Ginjola: Ovo je slavni Ginjol. Imat ćete prilike da ga vidite u jednoj staroj priči, priči koju ja igram i moj otac – lutkar, i moj djed – lutkar, i moj pradjed, i moj pra-pra-pradjed lutkar. U jednoj napetoj priči. Zato budite tiho i ne viči. (10. slika)*

Postupak teatra u teatru postao je mjesto očitovanja dramske kazališne automatizacije, autoreferencijalne funkcije kazališnog znaka, kazališne autorefleksije. Naime, predstavi *Ginjol u nevolji* umetnuta predstava udvostručuje kutiju fikcionalnog iskaza i tada se podudaraju okvirne i umetnute radnje. Jan je lutkar i igra sebe i Ginjola. Dolazi do strukturnog i tematskog podvajanja, do uske korespondencije između sadržaja okvirnog i umetnutog komada (Čale-Feldman 1997: 52).

Nova bajkovitost na lutkarskoj sceni

U maniri nove bajkovitosti Luko je Paljetak, kada je radio u Kazalištu lutaka Zadar, napisao lutkarsku igru *Bajka o kraljevim trešnjama* u kojoj prevladava model bajke jer se koristi standardni instrumentarij bajke, ali s novim, suprotnim rješenjima. Novobajkovni se model postavlja prema ishodišnom odnosu kao lice prema naličju i lutkarske igre nastaju na principu okretanja, potpunog izvrtanja općepoznatih obrazaca (Hranjec 2004). U njima se koristi crno bijela tehnika u slikanju likova i dok se takva tehnika u ne-dječjoj književnosti osporava kao neuvjerljiva, nemimetička, ona postaje glavna osobitost postmodernizma. Osobitost je postmoderne u dječjoj književnosti prema mišljenju Stjepana Hranjec (1991: 9) citatnost i trivijalnost. U suvremenoj dječjoj književnosti i lutkarstvu trivijalizacija se potvrđuje na sintagmatskoj i sintaktičkoj razini. Preувелиčavanje je konstitutivni stilski postupak koji inače susrećemo u dječjoj književnosti, zato što se maštovit zamišljaj najzornije iskazuje upravo hiperboličnošću. Svi pisci nove bajkovitosti igraju se riječima bez obzira na žanr. Polaze od činjenice kako su djeca sklona nonsensu i nelogičnim jezičnim skupovima. Naime, jezična je igra u dječjoj književnosti bitna pojavnost depedagogizacije. Pisac ne piše da dijete pouči, nego da krši norme pa se javljaju složenice u vlastitim imenima i nadimcima, fonemske igre, nonsenska etimologija, premještanje slogova, morfema i sintagmi, što najviše dolazi do izražaja u drugoj Paljetkovoju drami *Duhovi s planeta Strahurn*.³

³ O osobitostima nove bajke u: Stjepan Hranjec (2001: 355-361) i Dubravka Težak (1991: 73-76). Osobitost novih bajki leži u depoetizaciji jezika, ironiziranju sladunjavosti, a nonsens prekodira značenje u novim bajkama. Osim jezične igre dolazi do zaigranosti u formi. Vrlo se često pojavljuje ironija koja daje dublju dimenziju i distancira od školskog moraliziranja. Zanemareni su kauzalitet i motivacijski sustav. Iako je nazočna formula bajke, dolazi do parodija klasične bajke.

Paljetkovu *Bajku o kraljevima trešnjama*⁴ pričaju i pokazuju četiri glumca koji su upravo dobili otkaz jer su dozvolili da Mačka pojede Miša pa više nema priče. Njihova je ljubav prema poslu toliko jaka da oni od starih i napuštenih stvari improviziraju pozornicu i lutke i počinju pričati/igrati novu bajku/predstavu. Tako počinje predstava koja se često prekida jer se glumci ili posvade ili im nestane daha pa se odmaraju ili jednostavno razmišljaju kako nastaviti ili dovršiti priču. U bajci kralj poželi trešnje i u radnju se uvedu svi likovi koje obično susrećemo u bajkama u cilju ispunjavanja kraljeve želje: Kralj, Kraljica, Luda, Zvezdoznanac, Pjesnik, Kuharica i Div. U predstavi se jasno pojavljuje tri skupne likova: prvi su glumci, drugi su junaci iz bajke, a treći su Mačka i Miš. Tema je pričanje priče.

Na kraju prologa u didaskalijama predstave *Bajka o kraljevima trešnjama* saznajemo kako jedan glumac postaje Miš, a drugi Mačka i započinje predstava. Paljetak se poigrava scenskim pripovijedanjem na okvirnoj mimetičkoj razini. Da bi glumci imali što raditi, da bi bilo kazališta, treba biti priče koju treba pokazati pa Mačak jednostavno neće pojesti Miša. Lutke likova koje je kreirao scenograf Branko Stojaković potražio je u svakakvim predmetima pa ih je napravio od četke, lijevka i strugače bez većih intervencija.⁵

Paljetkova nova bajka ima stereotipnu kompoziciju s jednostavnom fabulom u kojoj je sve pojednostavljeno i ekonomizirano. Nositelji su bajke likovi iz stvarnog i fantastičnog svijeta. Za svoje postupke i djela bivaju nagrađeni ili kažnjeni, a pred njih se stavljaju uvjeti ili prepreke. Dijalektička razina nove bajke dvostruko je uokvirena. Prvi pripovjedni okvir čini napomena o odmaku od konvencija bajke, a drugi pripovjedni okvir, ujedno i drugu dijalektičku razinu, čini referencija na glumce koji pričaju priču o mački i mišu. Međutim, diskurs nove bajke ima odmak od diskursa bajke. Javlja se najprije kao „kolebanja“, hinjene

⁴ N. D. „Bajka o pričici“, *Narodni list*, br. 966. 15. 1970. Novinara je predstava *Bajka o kraljevima trešnjama* jako zbunila pa kaže kako kompletno djelo, tekst i režija te gluma i scenska rješenja predstavljaju novinu. Sadržaj je bilo teško pratiti, a po mišljenju kritičara on je jako bitan. Predstava je bila suviše živa, bučna i nametljiva. Cijela predstava svela se na nekoliko šaljivih i uspjelih epizoda dok je publiku često skakanje iz priče u bajku i obrnuto zbunjivalo i umaralo.

⁵ Predstava *Bajka o kraljevima trešnjama* prema mišljenju Milana Čučuka (2009: 152) blijedi je tekst, premda u nekim prizorima talentirano lutkarski pisan. Suvremena parodija na bajke o kraljevima i carevima uspoređuje s dramskom igrom *Plava boja snijega* Grigora Viteza. Na isti se način odnosi prema lutkama koje su napravljene od odbačenih predmeta i kaže kako su lutke bile nescenične i s neophodnim likovnim stilizacijama pa je bajka unaprijed osuđena na pasivnu funkcionalnu pokornost razigranog živog lutkara.

nesigurnosti u pripovijedanju, karakteristične za neke druge suvremene, uglavnom postmodernističke diskurse, ali ne i diskurs bajke. Pojavljuje se autoreferencijalnost u pripovijedanju, a to je obilježje netipično za bajku. Potom se autori poigravaju s više razina pripovijedanja, ali i varijanti *otvorenog završetka* jer priču treba promijeniti kako glumci ne bi ostali bez posla. U bajkama se događa preplitanje razina zbilja/fikcija, tj. životna zbilja/književna zbilja. Bajka postaje višestruko subverzivan tekst i s obzirom na primjeren društveni kontekst normalnog ljudskog života i s obzirom na odnos prema tradicionalnoj bajci i njenim konvencijama. Kao konstruktivni stilski postupak koristi se preuveličavanje jer se maštovit zamišljaj najzornije iskazuje upravo hiperbolišnošću (Simel 2008: 41-60).

Animalistika i animalni svijet u Paljetkovim dramama i poeziji u basničnoj su službi jer se antropomorfiziranjem upućuje na moralne osobine čovjeka. Od lafontainovske basne Paljetak čini antibasnu, njegove životinje nemaju službu tumača, one su tu samo za se, poruka završava na njima, one se smiju, čitaju, odlaze zubaru, one nisu kao ljudi, one su ljudi u tom pomaku težišta taj zamišljaj je smiješan. Nema lova mačke koja lovi miša, nema podjele na progonitelja i žrtvu i tako nije bilo ništa, a ništa znači da u prvom planu nije nasilje nego smijeh.⁶ Apsurdna situacija, naopačka zbivanja, ironične asocijacije i luda razigranost. A na jezičnome planu događa se kumuliranje sličnih izraza, što pojačava komiku, bez deminutiva, žargonizma i dijalektalizma. Sve ovo u službi predstavljanja životinja djeluje smiješno jer se obično veže uz opis ljudi. Luko Paljetak dokinuo je izlisan i prevladan model upotrebe životinja u dotadašnjoj literaturi namijenjenoj djeci.

Na kraju spomenimo kako se u maniri postmodernog lutkarskog izraza na sceni Kazališta lutaka Zadar dogodila predstava *Gradovanje* (1986.) Tahira Mujičića i scenografa Mojmira Mihatova koja predstavlja poetsku interpretaciju likovnog majstora Hrvoja Šercera uz pomoć lutaka. Mojmir je Mihatov po slikama Hrvoja Šercera ne negirajući njegov svijet gradio jedan novi. Kao što je Šercer u svojem likovnom opusu spojio nekoliko svjetova, građevine starih gradova na leđima riba, tako je i Mujičić odabrao tri njegova svijeta: ribe, ptice i gradove na kojima je izgradio lutkarsku predstavu.

Također na daskama Kazališta lutaka u Zadru kao vrlo zanimljiva osobitost pojavila se 1990. Hemingweyeva parabola *Starac i more* u adaptaciji i režiji Jelene Sitar. U predstavi se pojavila projekcija elektroničke montaže lako čitljivih

⁶ O Paljetkovu humoru više u: Hranjec 2001. i 2000. i Težak 1991: 73-76.

simboličkih elemenata.⁷ Metaforika je preuzeta iz Picassove *Guernice*. Predstava je rađena u maniri kazališta sjena i autorica se upustila u istraživanje totalnog kazališta koje u lutkarskom izrazu uvijek ima nešto za reći. Hemingweyev starac simbol je borbe i ustrajnosti, a kada likovi počnu gubiti individualne osobine i pretvore se u simbole i tipove onda svoj izraz najbolje pronađu u lutkarskim uprizorenjima.

Zaključak

Lutkarsku postmodernu pokušali smo objasniti na jednom poljskom tekstu/predstavi *Ginjol u nevolji* Jana Wilkowskog i jednom hrvatskom *Bajka o kraljevima trešnjama* Luke Paljetka. Tekstovima se dočarava dvostruko vrijeme i prostor, na način relativno razlučiv za čitatelja i budućeg gledatelja. Likovi imaju dvostruki identitet, jedan koji pripada „zbilji“ okvirnog svijeta i identitet bića koje se prikazuje dionicima „zbilje“ umjetničke predstavljачke razine. Glumac je izašao iz mraka paravana i počeo živjeti samostalan život zajedno s lutkom. Razine su strukturno dovedene u uzajamnu vezu: u zajedničkom izvedbenom prostorno-vremenskom smještaju, posebice u drami *Ginjol u nevolji* kada se dogodilo fabularno preklapanje pojedinih segmenata. Lutkarski su tekstovi komponirani sekvencionalno pa u drami *Bajka o kraljevima trešnjama* radnju naizmjenice izvode glumci, likovi iz bajki i miš i mačka. Nizanje dramskih situacija stvara strukturu dramskog teksta odmaknutu od logičnosti, kauzalnosti i klasičnog shvaćanja prostora i vremena. Nova postmodernistička književna forma našla se na lutkarskoj sceni. Lutkarskim tekstovima dominira ludizam koji se ne iscrpljuje na formalnoj, jezičnoj razini ludističke persiflaže, već se poigrava urušavanjem strukture klasične drame, a sve je to dio postmodernističke igre u kojoj je sve dozvoljeno ispremežtati, nadopisati, parodirati, ismijati i stvoriti neku obrnutu zrcalnu sliku.

Na kraju se pozivamo na razmišljanje Oraić Tolić (1996: 113) koja kaže da kao što je fiktografikalnost postala osnovno ontostrateško načelo postmoderne književnosti možemo analogijom kazati da se to isto dogodilo i u lutkarskom izrazu. Naime, problematizacijom suodnosa fikcije i faksije lutkarski i glumački izraz na bilo kojoj razini u prvi plan ističe ontološki status same predstavljачke umjetnosti, njezinu ambivalenciju u odnosu prema oponašanju.

⁷ Abdulah Seferović, „Lutkari bez lutaka“, *Slodna Dalmacija*, 15. 10. 1990.

Primarni tekstovi

Luko Paljetak, *Bajka o kraljevim trešnjama*, rukopis.

Jan Wilkowski, *Ginjol u nevolji*, (preveo: Borislav Mrkšić), rukopis.

Literatura

Adijana Car-Mihec, „Postmoderna drama (terminološki aspekt)“, *Fluminensia*, 1-2, 1999., 49–72.

Lada Čale-Feldman, *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Matica hrvatska, Zagreb 1997.

Milan Čečuk, *Lutkari i lutke*, Izbor tekstova: Borislav Mrkšić, Zajednica profesionalnih pozorišta BiH, Sarajevo 1981.

Miroslav Česal, „Čovek-igrač na pozornici lutkarskog teatra“ (preveo: Milan Duškov), *Pozorište*, 1-2/1987., 55–62.

Aage A. Hansen Löve, „Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma (nacrt)“, u: *Ludizam - Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća* (ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker), Slon, Zagreb 1996.

Stjepan Hranjec, „Paljetkov smijeh banalnostima“, u: *Smijeh dječje hrvatske književnosti*, Tonimir, Varaždinske Toplice 2000.

Stjepan Hranjec, „Postmodernizam u hrvatskoj dječjoj književnosti“, *Drugi hrvatski slavistički kongres, Zbornik radova II*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2001., 355–361.

Stjepan Hranjec, „Tri modela nove bajkovitosti“, *Umjetnost i dijete*, 48, 2004., 43–56.

Henryk Jurkowski, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, (preveo: Pero Mioč), Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica 2006.

Henryk Jurkowski, *Povijest europskog lutkarstva* (II. dio), (prevela: J. Bargh), MČUK, Zagreb 2007.

Jurij M. Lotman, „Lutka u sistemu kulture“, (preveo: Joana Stojadinović), *Pozorište*, 29/1-2, 1987., 9–12.

Jan Malik, „Koreni savremena strujanja i perspektive lutkarskog pozorišta“, (preveo: Zdenko Meloun), *Pozorište*, 19/1-2, 1987., 16–44.

Milenko Misailović, „Savremene i izvorne, osobnosti lutkarske umetnosti“, *Scena*, god. XX, knj. 1. br. 1., 1984., 44–48.

Dubravka Oraić Tolić, „Avangarda i postmoderna“, u: *Paradigme 20. stoljeća*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1997.

Sanja Simel, „Bajkoviti motivi i motivi baštine u zbirci Nade Iveljić 'Šestinski kišobran'“, *Život i škola*, god. 54. br. 20., 2008., 41–60.

Dubravka Težak, *Hrvatska poratna dječja priča*, Školska knjiga, Zagreb 1991., 73–76.

Teodora Vigato, „Poljsko-hrvatske lutkarske veza“, *Hum*, god. 4., br. 4, 2008., str. 228–251.

http://pl.wikipedia.org/wiki/Adam_Kilian (pristupljeno 7. 10. 2011.)

Novinski članci

Abdulah Seferović, „Lutkari bez lutaka“, *Slobodna Dalmacija*, 15. 10. 1990.

N. D. „Bajka o priči“, *Narodni list*, br. 966. 15. 1970.

Sažetak

U ovom radu autorica uspoređuje tekst i izvođenje lutkarske predstave *Ginjol u nevolji* poljskih autora Leona Moszczyńskog i Jana Wilkowskog (1956.) i *Bajku o kraljevim trešnjama* Luke Paljetka u režiji Zvonka Festinija (1970.). Pokušava utvrditi koliko je poljsko lutkarstvo usmjerilo razvojni put europskog i hrvatskog lutkarstva. Istraživanje je usmjerila na veze hrvatsko-poljskog ili zadarsko-poljskog lutkarstva koje su bile vrlo intenzivne u razdoblju od 1968. do 1978. kada je Luko Paljetak radio u Kazalištu lutaka Zadar. Bez obzira što su predstave premijerno izvedene u razmaku od dvadesetak godina one s jedne strane predstavljaju zaokret u razvojnom putu lutkarstva, a s druge strane predstavljaju sliku vremena sedamdesetih godina kada je umjetničkim izrazima dominirala postmoderna.

Postmodern Puppetry

(Summary)

In this article the authoress compares texts and performances of puppet shows *Ginjol in the Trouble* by the Polish authors Leona Moszczyńskog and Jana Wilkowskog (1956) and *The fairy tale about King Cherries* by Luka Paljetak directed by Zvonko Festinu (1970). She is trying to determine how much Polish puppetry routed the development of European and Croatian puppetry. She aimed her researches towards connections between Croatian-Polish, or Zadar's-Polish puppetry which were very intensive in the period from 1968 to 1978 while Luko Paljetak was working in Zadar Puppet Theatre. In spite of about twenty years time distance between the two premier performances they represent the turn in the development of puppetry on one side and on the other, they give us the picture of time in the seventies dominated by the artistic expression of postmodern.

Keywords: puppetry, postmodern, intertextuality, theatre within the theatre