

POETSKI SVIJET KRUNE TARLE – U SUSRETU ŽIVOG I NEŽIVOG

Igor Tretinjak

UDK: 792.97

Sredinom 90-ih godina prošlog stoljeća lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj doživljavalo je svoje zlatne dane i različitošću poetika ukazivalo na vlastitu zrelost. U takvom okruženju 1996. godine pojavile su se Kruna Tarle i družina Fasade, obogativši hrvatsko lutkarstvo teatrom objekta i materijala u takozvanom kazalištu poetskih slika. Riječ je o scenskom svijetu jedinstvenom u hrvatskom lutkarstvu u kojemu je Tarle, spajajući likovnost, pokret, ples, materijal i masku, prodrila duboko u rječitost vizualnih aspekata izvedbe. Pritom je odbacila klasičan dramski sukob, zamijenivši ga iskonskim susretom živog i neživog, brišući međusobne razlike i pomičući stupanj (ne)živosti s čovjeka na materijal i obrnuto. Ujedno, odbacivši riječi, progovorila je oživljenim slikama, stvarajući bogat svijet asocijacija i značenjskih apstrakcija.

Ključne riječi: Kruna Tarle; Fasade; lutkarstvo za odrasle; animacija; kazalište materijala; postdramsko kazalište; teatar objekta

UVOD

U relativno kratkoj povijesti, koju možemo pratiti od 1920. godine, lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj raslo je i razvijalo se u diskontinuitetu i povremenim kašnjenjima za europskim, koje su autori nadoknađivali naslanjajući se na zajedničke strane uzore i nekoliko ključnih domaćih predstava,¹ da bi svojevrsan vrhunac doživjelo u posljednjem desetljeću 20. stoljeća. Sredinom tih 90-ih, u Zadru je trajalo »zlatno razdoblje« s nekima od važnih predstava na repertoaru te *Planinama* i *Don Quijoteom* u pripremi, dok su splitski studenti lutkarstva sa Zlatkom Bourekom, Joškom Juvančićem i Edijem Majaronom postavili *Kato, Kato, moje zlato*, *Svetog Jurja*, *San Ivanjske noći* i *Oluju*. U isto vrijeme u Osijeku je premijerno postavljena dugovječna predstava *Vještičji pir* (1995.), dvije godine poslije Zagrebačko kazalište lutaka obnovilo je *Osmana*, da bi 1998. Riječani postavili antologijsku predstavu *Nadpodstolar Martin*.

Ovaj kratak popis predstava za odrasle s jedne strane ukazuje na njihovu prisutnost u svim glavnim lutkarskim sredinama, što je rijetkost u povijesti hrvatskog lutkarstva za odrasle; s druge strane, različitost poetika i pristupa koji se pojavljuju u spomenutim predstavama potvrđuje zrelost lutkarskog izraza za odrasle u Hrvatskoj tih godina. Zadrani su intenzivno istraživali heterogenost s ritualnim elementima, a Splićani učili i razvijali Bourekove, Juvančićeve i Majaronove poetike. Osječani su u *Piru* istraživali komičnu stranu maske u komediji *dell'arte*, Zagrepčani povratkom *Osmana* na repertoar potvrdili njegovu vrijednost i gledanost, da bi se Riječani usmjerili prema kazalištu predmeta i dijalogu s glumcem. Tako gledano, hrvatsko je lutkarsko kazalište za odrasle bilo spremno na sljedeći korak u razvoju suvremenog lutkarstva – teatar materijala i objekta.

¹ U tom pogledu posebno su važne riječke *Muzičke minijature* iz 1966. godine te osječke predstave *Lutkarski varijete* (1968.) i *On i on* (1971.) koje su stvorile temelje suvremenog heterogenog lutkarskog izraza.

Za taj korak pobrinut će se Kruna Tarle koja će 1996. godine s ansamblom Fasade² postaviti prvu zajedničku predstavu *Kaleidoskop*. Uslijedit će *Pješčani sati* (1998.), *Clair-obscur* (1999.), *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* (2001.) i *Nadir* (2008.).³ Autorstvo, režiju i likovno oblikovanje svih predstava, premijerno izvedenih u matičnom Zagrebačkom kazalištu mladih, potpisala je Tarle, no uz važan suautorski utjecaj članica Fasada. Dva osnovna smjera tog kompaktnog opusa zacrtale su prve dvije predstave *Kaleidoskop* i *Pješčani sati*.

STRUKTURNA RAZLOMLJENOST I USITNJENOST

Kruna Tarle osnovala je ansambl Fasade 1993. godine s ciljem »istraživanja alternativnog teatra koji se u osnovi razvio iz lutkarskog mišljenja. On uključuje kazalište maske, materijala, objekta; to je filozofično, asocijativno i meditativno kazalište, vrlo osobne i prepoznatljive estetike« (Iveković 2012.), riječima osnivačice. Tri godine nakon osnutka, Tarle i Fasade premijerno su izvele *Kaleidoskop*⁴ koji se od lutkarskih predstava u Hrvatskoj razlikovao u više aspekata, posebice

² Prvu generaciju Fasada činile su Katarina Budak, Lidija Dujić, Debora Hustić, Natalie Murat i Dragica Pehar. Kasnije se ansambl mijenjao, a u predstavama o kojima će biti riječi igrali su i Tina Borčić, Marijana Delić, Morana Dolenc, Sandra Grižić, Betina Ilić, Mladen Josipović, Ana Malnar, Tanja Novak, Anka Radalj, Jelena Radmanović, Magda Sinković, Tena Šnajder i Marijana Županić.

³ S Fasadama će Tarle realizirati i neke predstave za djecu, no one nisu u fokusu ovoga rada. S druge strane, iako se obratila odraslim publikama, predstava *Draga Tilla Durieux*, koju je Tarle režirala 2010. godine u Zagrebačkom kazalištu lutaka, neće biti posebno analizirana jer se odmakla od poetike Tarle i Fasada.

⁴ Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, maske Debora Hustić, oblikovanje svjetla Aleksandar Čavlek, igraju: Katarina Budak, Lidija Dujić, Debora Hustić, Mario Kovač, Natalie Murat, Dragica Pehar (<http://www.krunatarle-art.com/>)

strukturno i dramaturški. Riječ je bila o skupu etida koje uglavnom nisu komunicirale na sadržajnom i izvedbenom planu, a na okupu ih je držala tanka nit osnovne ideje.

Etida je, kako kaže Kruna Tarle, najbolji način da se »osjeti autentičan lutkarski izraz« (Iveković 2012.). U njoj su autori »slobodniji da razviju ono čisto lutkarsko i ne opterećuju se elementima koji za ovu umjetnost nisu ključni« (isto). Spomenutu autorsku slobodu potvrdila je i u svom radu u kojemu je vlastitu poetiku najbolje upisala upravo u etide čije su kratkoća i jasnoća omogućile oslobađanje apstraktnosti vizualnog sloja, otvorivši ih gledateljima na čitanje i upisivanje vlastitih sadržaja.

Raznorodnost, odnosno kolažiranost, upisana je već u naslov *Kaleidoskopa*, iz kojeg Iva Gruić iščitava da je »predstava krenula iz likovnog impulsa, da je to slijed fragmenata ili slika koje se međusobno povezuju, ne formalno; bez naracije, bez početka i kraja« (Gruić). Slika čini samu srž Tarlinog kazališnog izraza koji ona naziva »image-teatrom« (Tretinjak 2019.), odnosno »kazalištem poetskih slika koje se razlikuju od statične slike po razvojnom potencijalu. To je nešto u svima nama arhetipski ukorijenjeno. Slika koja se pojavljuje u svijesti i krene se razvijati. Ona dobiva prostor, vrijeme, muziku i zvuk« (Tretinjak 2019.).

U poetskim slikama na mjesto verbalnog sloja dolazi vizualni koji prema K. Tarle prodire dublje od riječi. »Riječ staje na nivou znanja, činjenica, interpretacije i artikulacije, uzročno-posljedičnih veza, svega onoga što nosimo s odgojem, dok slika tome ne podliježe. Ona je naprosto svezremina, zaustavljeni trenutak. Ona čovjeka ubode u neko drugo mjesto. Slika naprosto drukčije gađa« (Tretinjak 2019.), kaže Tarle i nastavlja: »Slike su moje pismo, dinamične slike koje posjeduju dimenziju vremena, ili bolje, koje se otvaraju u jedno svezvrijeme i zgušnjavaju u znak« (Lazić 2010: 34). Pomakom fokusa s verbalnog na vizualni sloj te s riječi na sliku,

Kaleidoskop.html, posljednji posjet 18. siječnja 2020.). Predstava je analizirana na temelju videozapisa u vlasništvu Krune Tarle.

Kruna Tarle odmaknula se od klasične dramaturgije dramskog kazališta prema vizualnoj dramaturgiji koja po Hans-Thiesu Lehmannu »ne znači dramaturgiju koja bi bila isključivo vizualno organizirana, nego takvu koja se ne podređuje tekstu i može slobodno razviti svoju vlastitu logiku« (Lehmann, 2004: 120). Tim pomakom napravila je ključan korak prema postdramskom kazalištu.

POETSKE SLIKE IZMEĐU POSTDRAMSKOG I TEATRA OBJEKTA

U postdramskim kazališnim formama tekst koji se (i kada se) postavlja na scenu shvaća se samo još kao jednakopravan sastavni dio jedne gestičke, glazbene, vizualne itd. cjeline« (Lehmann 2004: 58), piše Lehmann i nastavlja da »postdramsko kazalište signalizira i dalje postojeću vezu i razmjenu između kazališta i teksta, premda je ovdje u središtu diskurs kazališta i stoga se o tekstu radi samo kao o elementu, sloju i 'materijalu' scenskog oblikovanja, a ne njegovu vladaru (Lehmann 2004: 58).

Tarle je otišla dalje u odnosu na Lehmannovu definiciju, gotovo u potpunosti odbacivši riječi, približivši time izvedbeni izraz teatru objekta koji se krajem dvadesetog stoljeća razvio na rubovima suvremenog lutkarstva, a kojega Peter Weitzner definira sljedećim riječima:

Pojam teatra objekta upućuje na suzvučje svih elemenata izvučeno na površinu. Sva se zbivanja vizualiziraju, dramaturgiraju u slikama. Izošćenje na površinu i zorno prikazivanje označavaju postupak objektiviranja. Vizualiziraju se čak i psihološke sastavnice igre; one postaju konkretne poput slike ili figure. Utoliko svi upotrijebljeni mediji postaju objekti. [...] Logično je stoga da vizualnim medijima, to jest predmetima koji se čine vidljivima, pripadne istaknuta uloga u

kazališnom iskazu. To su, između ostalog, scenske skulpture, konstrukcije, zatečeni objekt, prostorne instalacije, scenske slikarije, nacrti, lutke, maske, kinetički objekti, sve povezano sa svjetlom, sjenama, bojom. Sučeljavanje i međudjelovanje ovih elemenata određuje »scensku kompoziciju«, »dramu u slikama«. To znači da su objekti aktivni, dramatski, nositelji igre, [...] »igrajući objekti«. (Weitzner 2011: 46)

Weitznerov teatar objekta, dakle, može se shvatiti dvojako – kao teatar objekata, odnosno predmeta (i srodnih im materijala) i kao izraz u kojemu nema subjekta, odnosno gdje se potencijalni i stvarni subjekti objektiviziraju kako bi se izjednačili s drugim elementima izvedbe, što po Werneru Knoegdenu predstavlja obrat u odnosu na pučko i tradicionalno lutkarstvo. »U pučkoj tradiciji lutkarstva beživotni objekti proglašeni su živućim subjektima. Ovdje su, pak, obrnuto, zbiljski subjekti »objektivizirani« i utoliko se njihov rad na ulozu s objektima jasnije uviđa« (Knoegden 2013: 104).

Raspršivanjem fokusa dolazi do izmjene izvedbene estetike za koju Weitzner daje nekoliko smjernica: »osloboditi se literarno-linearnog kontinuiteta pripovijedanja; prevladati psihološko-naturalistički teatar; ostvariti spoj različitih umjetničkih grana u jedno scensko djelo; razviti prevlast slike i objekta kao i pokreta, nasuprot dosadašnjoj prevlasti teksta i ne prihvaćati statičnu, čisto dekorativnu scenografiju u svrhu uvođenja objekta kao subjekta izričaja dramatskih sadržaja« (Weitzner 2011: 40). Samim time riječ je o izvedbenom obliku koji se udaljava od dramskog predloška i dramske strukture, odnosno od riječi kao nositeljice igre. On teži totalnom izrazu u kojemu su svi elementi jednako važni i zastupljeni, što odgovara postdramskom teatru, ali i koji čine cjelinu, odnosno nisu samostalni, što ga jednim dijelom odvaja od njega, budući da se u postdramskom teatru, riječima Hans-Thiesa Lehmana, »uspostavlja mogućnost da se, nakon rastvaranja logocentrične hijerarhije, uloga dominante dodijeli drugim elementima« (Lehmann 2004: 120).

U prostoru između potencijalne postdramske samostalnosti i skupnosti teatra objekta Kruna Tarle oblikovala je izraz jedinstven u hrvatskom lutkarskom kazalištu.

DVOSTRUKA APSTRAKCIJA UMJESTO DRAMSKOG SUKOBA

Upisavši strukturnu usitnjenost u naslov predstave *Kaleidoskop*, K. Tarle fokus je stvaranja i čitanja usmjerila na razlomljenost, nepovezanost i kratkoću te izostanak dramske cjeline i sukoba. Tako oblikovan lutkarski projekt za odrasle bio je djelomice nov u hrvatskom izvedbenom prostoru, usitnjenom strukturom podsjetivši na varijetetske predstave s prelaska iz šezdesetih na sedamdesete godine (*Muzičke minijature* u GKL Rijeka te *Lutkarski varijete* i *On i on* u osječkom dječjem kazalištu) te na projekte LEC MManipuli iz druge polovice 80-ih godina, no udaljivši se od njih u tematskom smislu. U tom pogledu K. Tarle okrenula se filozofskim, metafizičkim i ontološkim temama koje se do nje, ali ni nakon nje, nisu pojavljivale u hrvatskom lutkarskom kazalištu, gradeći ih u izrazu i prostoru dvostruke apstrakcije: vizualne i auditivne. »Pokrenuta« slika postala je okidač teme, a glazba izvedbeni pokretač slike.

Izvore za taj spoj Tarle je pronašla u plesnoj i likovnoj umjetnosti, duboko upisanima u svoj umjetnički svijet. S plesom se susrela u djetinjstvu, prvo kroz klasični balet, potom suvremeni i avangardni izraz, kao članica druge generacije Komornog ansambla slobodnog plesa Milane Broš. Tamo se upoznala s improvizacijom, avangardnom glazbom, postmodernističkim izrazom i razmišljanjem, što će bitno utjecati na njen lutkarski izraz. Drugi pol Tarle je pronašla u likovnosti, koju shvaća »integralnim dijelom razmišljanja, dijelom sinteze materije i pokreta« (Škuflić 1995.).

Iz susreta i spoja plesa i likovnosti izraslo je Tarlino lutkarstvo u kojemu ona vidi filozofiju, odnosno, kako kaže, »lutkarstvo samo sobom postavlja odnose koji spadaju u domenu filozofije, to jest ontologije«

(Iveković 2012.). U tako oblikovanom izvedbenom svijetu nije bilo mjesta za (dramsku) riječ. Nju je K. Tarle zamijenila glazbom kao poveznim medijem koji u njezinim predstavama ima »ulogu teksta iz klasičnih predstava« (Tretinjak 2019.).

PREMA CJELOVITOSTI STRUKTURE

U *Pješćanim satima*⁵ K. Tarle napravila je pomak na strukturnom planu, oblikujući predstavu kao cjelinu (istina, razdijeljenu na epizode, no izvedbeno i tematski srodne) vezanu uz jedinstveni sadržaj – evoluciju planeta Zemlje od prvih primitivnih oblika života do rata kao završnog stupnja ljudskog razvoja i (samo)uništenja. Stavivši u prvi plan ideju, odnosno priču, Tarle je pretjerano smirila vizualni sloj predstave, podredivši joj ga. Time je utišala vizualna iznenađenja, u dobroj mjeri zatomivši apstrakciju poetskih slika i zamijenivši je konkretnošću. U takvom konceptu i glazba se podredila priči, povukavši se u drugi plan.

U isto vrijeme u ovoj se predstavi, više nego u *Kaleidoskopu*, K. Tarle referirala na vlastite uzore, u prvom redu umjetnike Bauhausa, ali i na neke predstave iz hrvatskog lutkarskog prostora. Kao jedna od poveznih niti pojavili su se likovi vizualno inspirirani *Trijadnim baletom* Oscara Schlemmera, na njegovu tragu i realizirani kao glumci s kostimima koji ih pretvaraju u lutke. »Za mene je kostim široki horizont mogućnosti, slobodno polje znakova i tumačenja: u fluidnom prijelazu u mojoj poetici kostim postaje lutka, pa i sam akter, on postaje scenografija (i obratno),

⁵ Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, oblikovanje svjetla: Aleksandar Čavlek, igraju: Katarina Budak, Morana Dolenc, Lidija Dujić, Mladen Josipović, Natalie Murat, Dragica Pehar, Tena Šnajder, Marijana Županić (http://www.krunatarle-art.com/Pjescani_sati.html, posljednji posjet 18. siječnja 2020.). Predstava je analizirana na temelju videozapisa u vlasništvu Krune Tarle.

podložan je scenskom preoblikovanju, dakle živ je i u svakom slučaju – subjekt« (Bakal), izjavila je Tarle, odmaknuvši se tim stavom od klasične lutke prema materijalu (kostim se može definirati obrađenim materijalom). Ujedno, kao kod Schlemmera, kostim je u ovom slučaju odredio pokrete izvođača, podcrtavši svoju ulogu i gotovo se nadredivši vlastitom pokretaču. Druga poveznica bile su naglavne lutke koje su izgledom podsjećale na *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* (1977.) Kazališne družine Coccolomocco, nastavivši se na njegovu priču i sadržajno i idejom, odnosno, kako piše Nataša Govedić: »Naglavne lutke predstave u izradi članica Fasade još jednom naglašavaju benignost i svakodnevlju okrenutu dobrohotnost cijelog uprizorenja: uvećana i naivno-dobročudno naslikana lutkarska lica gledatelju u kosti ne ulijevaju benjaminovsku stravu, već pomalo utopijsku familijarnost« (Govedić 1998.). Na taj je način na lutkarsku scenu vratila malog čovjeka velikih dimenzija izgubljenog u okrutnosti vremena.

DJEVIN SKOK – IZMEĐU DVA POLA

Kaleidoskop i *Pješčani sati* predstavljaju dva osnovna strukturna smjera između kojih su se smjestile ostale predstave: *Claire-obscur* i *Nadir* priklonile su se više *Kaleidoskopu*, dok je *Draga Tilla Durieux*, koju je Tarle režirala u ZKL-u, još naglašenije od *Pješčanih sati* preuzela strukturnu cjelovitost. U sredini se našao *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici*,⁶ povezavši dva izvedbena pristupa.

⁶ Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, scenski pokret Milana Broš, oblikovanje svjetla Aleksandar Čavlek, igraju: Katarina Budak, Natalie Murat, Tanja Novak, Dragica Pehar, Jelena Radmanović, Tena Šnajder, Marijana Županić (http://www.krunatarle-art.com/Djevin_skok.html, posljednji posjet 18. siječnja 2020.). Predstava je analizirana na temelju videozapisa u vlasništvu Krune Tarle.

S *Pješčanim satima* povezalo ga je građenje predstave oko zajedničke teme. Provodna i povezna nit *Djevinog skoka* bila je priča o slikarici Slavi Raškaj koja, za razliku od *Sati*, nije gradila izvedbenu cjelovitost. Umjesto toga, rasla je kroz veći broj etida koje su se međusobno razlikovale izrazom, izvedbenim pristupom priči i stupnjem apstrakcije, što je predstavu povezalo s *Kaleidoskopom* i njegovom raznorodnošću. Samim time *Djevin skok* je spojio dvije krajnje točke dramaturškog građenja predstava Krune Tarle, povezavši u sebi njihove razlike. U isto je vrijeme podcrtao sličnosti, ukazavši na jednu od ključnih osobina Tarlina izraza. Riječ je o prekidu svih veza s klasičnom uzročno-posljedičnom dramaturgijom u dramskom ili tradicionalnom lutkarskom kazalištu. To je ujedno Tarlin izraz dovelo u direktnu vezu s teatrom objekta.

DRAMATURŠKA BLISKOST TEATRU OBJEKTA

U teatru objekta predstava »može polaziti od literarnog predloška, interpretacije postojećeg ili pak vlastitog teksta – od promatranja, od prorađenih opažaja zbilje – od slikovnih fantazija, snova – od objekata sazdanih za scensku igru, od zadataka koji neki prostor može nametnuti – od glazbenog djela, od plesa« (Weitzner 2013: 18), piše Peter Weitzner dodajući da, ako se i nalaze u poziciji početne ideje, motiva ili izvora za predstavu, književna građa i materijali u teatru objekta poprimaju drugačiju funkciju:

Ovdje su nadređeni slikovna predodžba, likovna zamisao, poetika slika i predmeta. Pojmovi kao što su scenska poema, igra s objektima, scenska kompozicija, sliko-drama bili bi za predstave teatra objekta umjesni pojmovi. Što znači da je umjesto kontinuirane pripovjedne niti, umjesto prikazivanja uzročno-posljedičnih odnosa, mnogo važnija montaža sadržaja slika u jednu prostorno-vremensku strukturu. (Weitzner 2013: 22)

Za *Djevin skok* može se reći da se gradi na konkretnom izvoru – biografiji Slave Raškaj, no K. Tarle i Fasade njenom životu i radu nisu pristupile faktografski niti kronološki, već su ga iskoristile kao inspiraciju i motiv za stvaranje poetskih slika. Biografija je samim time postala tek »predložak za izmijenjeni pripovjedački postupak, za pripovijedanje u slikama. Transformacija se sastoji u asocijativnim slikama – vizijama« (Weitzner 2013: 22). Te vizije u predstavi nisu postale interpretacija života Slave Raškaj, već »slikovni komentar, ponovno ispisivanje, ali u slikama. [...] Radi [se] o prevodilačkom postupku – uvjetovanom odricanjem od uzročno-posljedičnih veza i isključivo racionalnog razumijevanja« (Weitzner 2013: 23).

Usporede li se te dramaturške odrednice teatra objekta s dramaturgijom lutkarskog igrokaza, kako ga definira Zdenka Đerđ, uočit će se brojne poveznice, što će taj izraz prikazati kao logičnu razvojnu fazu lutkarskog izraza.

Dramaturgija lutkarskog igrokaza ne opisuje radnju i sukobe već ih razvija tako da ih pretvara u metafore i alegorije. Zato se riječi u lutkarskom igrokazu nakon štedljivih informacija zaboravljaju, ali se značenje metafore ili alegorije pamti. Radnja se stoga ne odvija u kronološkom nizanju događaja, nego se organizira u skokovita čvorna zbivanja – preko kojih, preskačući nebitne trenutke, trči ili lebdi alegorija ili metafora. U lutkarskom se igrokazu više najavljuje i naslućuje nego što se kazuje, i više se može događati u dramskim situacijama nego što se može psihološki opravdati karakterima likova. Stoga je bit radnje u lutkarskom igrokazu u preokretima ili iznenađenjima, a ne toliko u sukobu. (Đerđ 2018: 157)

U *Djevinom skoku*, kao i u ostalim Tarlinim predstavama, na dramaturškom su planu gotovo u potpunosti izostali dramski sukobi, uzročno-posljedične veze, jasna priča ili linearna struktura, a naglasak je stavljen na susret materijala i glumca, što ga usmjerava prema kazalištu materijala.

ODNOS MATERIJALA I GLUMCA

Kazalište materijala najmlađi je izraz lutkarskog kazališta čiji su počeci, kako piše Henryk Jurkowski, »bili razmjerno skromni« (Jurkowski 2007: 461):

Nadrealisti su bili odgovorni za seciranje ljudskog tijela i personificiranje udova i dijelova tijela, poput nosa, uha, glave, ruke itd. Lutkari kao što je bio Obrazcov otkrili su mogućnosti gole ljudske ruke kao vidljive duše ručne lutke. Yves Joly pošao je korak dalje, koristeći ruke kao materijal kojim je stvarao podvodna stvorenja: hobotnice, morske zvijezde i drugo. Phillipe Genty je posijao sjeme »kazališta materijala« pokazujući kako se obična krpa može pretvoriti u scen-ski lik, ponekad kao zasebna figura, a ponekad kao kolektivno biće. (Jurkowski 2007: 461)

Punu afirmaciju kazalište materijala dostiglo je od 80-ih godina, između ostaloga i u teatru objekta, a s njim i u kazalištu Krune Tarle, gdje će se naći u rukama glumca koji ne vrši tek ulogu animatora, već ravnopravnog partnera. Materijal, najčešće nefiksiran, poput tkanine, u Tarlinom je kazališnom svijetu svojom nezadanošću i podlijeganjem stalnim mijenama propitivao vlastitu neživost oživljavajući je. S druge strane, limitiranošću svoje živosti testirao je životni stupanj svog scenskog partnera – glumca.

Teatar objekta ne odriče se glumca, već ga prilagođava vlastitom izrazu. On je u njemu »sastavni dio, ali također on je i protagonist, on je objekt, ali i manipulator objekta, on je dio pejzaža, ali on je isto tako i osoba« (Weitzner 2013: 48). Glumac se, dakle, nalazi »u polju napetosti: sastavni je dio i svjedok jedne druge zbilje koju mu on [prostor] stvara« (Weitzner 2013: 31). Samim time uloga glumca se umnogostručuje, no, paradoksalno, u isto se vrijeme podređuje cjelini, svodeći se na objekt i umanjujući na izvedbenom planu, odnosno, kako piše Weitzner, »glumac, dakle, čovjek na sceni i objekt koji igra jesu ravnopravni elementi.

Zapravo, odnosi su sljedeći: ako je sve u službi slike, te je podčinjeno metaforičkim sljedovima slika, onda je i glumac toj cjelini podređen, ili bolje, on je sastavnica te cjeline.« (Weitzner 2013: 30). U odnosu glumca i materijala, odnosno živog i neživog, nalazi se ključ lutkarstva kako ga shvaća i stvara Krupa Tarle.

BRISANJE GRANICA IZMEĐU ŽIVOG I NEŽIVOG

»Neprestano se krećemo po tankoj liniji koja razdvaja živo i neživo, što je čovjeku uvijek iznova uzbudljivo i tiče ga se u najdubljem smislu riječi. Iz toga slijede izvrnuti i složeni odnosi subjekta i objekta. Postavljanje ovih odnosa pravi je užitak rada u lutkarstvu« (Iveković 2012.), izjavila je K. Tarle, naglasivši odnos, prostor između živog i neživog. Time je poništila granicu između tih ontoloških opreka, a s njom i potencijalni sukob, scenski ih izjednačivši, ujedno otvorivši prostor kojim se domaći lutkari do nje još nisu bavili. U svojim scenskim istraživanjima pomicali su fokus s teksta na lutku, potom na njezin pokret te na odnos između glumca i lutke, da bi taj odnos Tarle s jedne strane dalje zumirala, a s druge uopćila, definirajući svoju ars poeticu kao »brisanje granica između tzv. živog i tzv. neživog« (Lazić 2010: 34). Ona, dakle, nije negirala jednu od dvije scenske opreke, kao u homogenom lutkarstvu, niti je sukobila živo i neživo, kao u heterogenom lutkarskom izrazu, već je izbrisala granice između njih, dovevši ih u izvedbeni odnos, što za K. Tarle predstavlja »ključ i lutkarske i tradicionalne i pučke umjetnosti. [...] To je ono po čemu se lutkarstvo razlikuje od dramskog kazališta u kojemu smrt može biti tema, ali sekundarna. To vječno pitanje kuda idemo, na to čovjek reagira cijelim svojim tijelom« (Tretinjak 2019.), kaže Tarle i dodaje da »predstavu lutkarskom čini i opravdava upravo dijalog živog i neživog. Bez toga riječ je o kiču« (Tretinjak 2019.).

Brisanje i negiranje granice između živog i neživog u fokusu je svih Tarlinih predstava od *Kaleidoskopa* do *Nadira*. U *Kaleidoskopu* propitivala ga je i poništavala različitim pristupima. U prvoj etidi obični su papiri oživjeli, postavši maske ucrtavanjem očiju i usta da bi ih potom animatori scenski ubili, trgajući ih. Živo i neživo gradili su odnose i na relaciji maski i ruku koje su im, u ulozi pokretačica i demijurga stvarale i oduzimale scenski život, kao i razbijanjem potencijalnog lika na predmete te pokušajem udahnjivanja života scenski mrtvoj gigantskoj lutki.

SLIKARSKO PLATNO KAO MJESTO SUSRETA ŽIVOG I NEŽIVOG

Najslojevitije je Tarle propitala odnos živog i neživog u predstavi *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici*, upisavši ga već u naslov u kojemu nije sukobila djecu kao predstavnicu života i skok kao njegov kraj, već ih je združila, dodatno ih povezavši i preplevši pojmovima proljeća kao mladosti i slijepe ulice kao kraja i konačnosti. U samoj predstavi prenijela je taj odnos na relaciju glumca i materijal, dodatno ga umnoživši i dramaturški opravdavši elementom oko kojeg se gradio – slikarskim platnom. U prvoj etidi ono je bilo razvučeno u nekoliko razina paravana, koji je ispunjavao svoju uobičajenu ulogu skrivanja animatora, no ne i građenja paravanske priče. Naime, Tarle se ovdje odmaknula od klasičnih paravanskih predstava, ne koristeći ga kao prostor linearne igre i strukture,⁷ već je, razbivši linearost, stvorila epizode-crtice koje su iskakale iz paravana na neočekivanim mjestima. Te naizgled nevezane otoke-priče povezala je spajanjem kućica u gradić nalik Slavinom rodnom Ozlju, tvoreći time potencijalne događaje iz djetinjstva, ali i referentne točke za kasnije dijelove predstave.

⁷ Autor linearnom strukturom naziva strukturu linearnog puta spoznaje čiju je funkciju često preuzimao upravo paravan.

U drugoj etidi paravan je postao elastično slikarsko platno u koje se utiskuju tijela animatorica poput slika-skulptura. Osim slikarskog platna, paravan je predstavljao i neživu opnu koja razdvaja dva živa tijela s različitim strana stvarnosti, slikarice i njenih slika. U trećoj etidi iz slikarskog se platna odmotala izvođačica kojoj je ono postalo prostor scenskog života, ali kojemu je u isto vrijeme, skupljanjem u naručje i grljenjem poput bebe, udahnula potencijalni život, da bi ga ubrzo raspustila i ugasila. Uslijedio je zaokret u materijalima – dok su u prvim etidama platno oživljavala tijela koja su živjela u njemu i(li) prodirala kroz njega, u četvrtoj ga je zamijenila sapunica čiji se scenski život svodi na mijene i pripreme za skulpturu. U trenutku kad je dostigla cilj, odnosno postala skulptura, scenski život sapunice se ugasio. Novi zaokret oblikovan je u petoj etidi u kojoj je predstavljen kružni put od gusjenice do leptira s povratkom u kukuljicu, daleko od okoline koja osuđuje. U kasnijem dijelu predstave protagonistica se pojavila na klackalici, referirajući se na početnu crticu na paravanu, da bi zumiranjem na dječju igru u prvi plan došla slikaričina samoća. Ta usamljenost na igrački za koju je potrebno dvoje može se čitati kao prisjet na djetinjstvo koji s godinama poprima elemente samoće, ali i na opraštanje od njega, posebice jer je u nastavku platno razrezano na trake, a scenske slike i naslovni skokovi ukazali su na posljednje životno razdoblje koje je slikarica provela u umobolnici u Stenjevcu, sugerirajući pokušaje samoubojstva i pripremu na neminovnu smrt skokom u rijeku.

STAPANJE OBLIKOVANJA I PREDSTAVLJANJA

U predstavi *Nadir*⁸ Tarle je napravila daljnji pomak u odnosu živog i neživog, u prvi plan stavivši elastičnu tkaninu. Neživa elastičnost sputavala

⁸ Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, autorska glazba Ivana Kiš, oblikovanje svjetla Saša Fistrić, igraju: Marijana Delić, Sandra Grižić, Betina Ilić, Ana Malnar,

je živost tijela, umrtvljujući ga, dok je tijelo svojim pokretima i pokušajem prodora udahnjivalo život tkanini. U jednom trenutku oboje su bili živi u tom nastojanju, da bi u krajnjoj točki, oduzimanjem pokreta kao smisla scenskog života, i tkanina (p)ostala neživa. U tako oblikovanom spoju živog i neživog najizravnije je došlo do važne karakteristike kazališta materijala – stapanja oblikovanja i predstavljanja. Riječima Wenera Knoegdena:

Da bi sazdala svoje asocijativne nizove, ova se vrst kazališta koristi čime stigne: tkaninom i pijeskom, plastičnim folijama, štapovima, papirom, glinom i limom. Ovdje se uprizoruje sam životni potencijal neoblikovane tvari koja se nalazi u neke vrsti oblikovnog »pra-stanja«, tako da do izraza dolaze ne tek radnje djelatnih subjekata već i stalna promjena uloga, kao permanentna transformacija oblikovnih značenja. Tvarački proces oblikovanja [...] sam postaje scenskom radnjom. Scena se razvija tako što se obličje mijenja; a ukoliko se prizori dramaturški razvijaju, javlja se potreba iznalaženja novih oblika. [...] Ovdje se oblikovanje i predstavljanje uloge stapaju u jedno, kao scenski rad koji se obavlja istodobno. (Knoegden 2013: 60)

Kako bi što efektnije stopio oblikovanje i predstavljanje, glumac u kazalištu materijala najčešće koristi fleksibilni materijal jer je »preoblikovanje fleksibilnog materijala podobno [...] za predstavljanje. Preoblikovanje čvrste materije uvijek je konačno, a time je i skulptorski čin« (Knoegden 2013: 60). Tako je i Tarle u *Nadiru* živost neživog pronašla u mekanom i elastičnom materijalu, na formalnoj razini neživom, no s potencijalom brzog oživljavanja u scenskom gibanju, u materijalu koji u sebi izjednačava predstavljanje i oblikovanje. Kako sama umjetnica kaže, »specifičnost lutkarske umjetnosti upravo je dijalog s materijalom,

Ankica Radalj, Jelena Radmanović, Magda Sinković, Tena Šnajder (<http://www.krunatarle-art.com/Nadir.html>, posljednji posjet 18. siječnja 2020.). Predstava je analizirana na temelju videozapisa u vlasništvu Krune Tarle.

oživljavanje neživotnog, složena igra odnosa subjekta i objekta« (Šnajder 2014.). No i prije *Nadira* Tarle je koristila mekane i promjenjive materijale. U *Kaleidoskopu* i *Clair-obscuru*⁹ od nestalnog je materijala, kako je već spomenuto, oblikovala maske, koje su vrlo zastupljene u njenom radu, a koje u pravilu svojom zadanošću neutraliziraju promjenjivost izvođačeva lica. No K. Tarle nije išla za zadanošću, već je umjesto kaširanja ili gipsa, kojima bi dobila konačnost, stvarala maske od papira, ucrtavanjem očiju i usta te njegovim gužvanjem i trganjem spajajući oblikovanje i predstavljanje, odnosno oživljavanje i oduzimanje života.

Izmjene su bile upisane i u druge vizualne elemente Tarlinih predstava, primjerice u scenografiju koja nije bila prisutna u svim njenim predstavama, no u onima u kojima jest, imala je jasnu dramaturšku funkciju. Posebno važnu ulogu imala je u predstavi *Pješčani sati* u kojoj je oblikovana od nestalnih i lelujavih plahti, o čemu Nataša Govedić piše: »Temeljna scenografija predstave *Pješčani sati* upravo je lepršava i nestabilna platnena kućna fasada« (Govedić 1998.). Ta lepršavost pretvorila je dio scenografije u tijelo u pokretu, ujedno upisavši u kuću, kao temelj obitelji, nestalnost, nesigurnost, slabost i nemoć pred mijenama vremena.

SVJETLO ŠTO OŽIVLJAVA »NEŽIVOŠĆU«

Dok je u *Pješčanim satima* dramaturški osamostalila scenografiju, upisavši u nju ideju o nesigurnosti obiteljskog života kao temelja ljudskih vrijednosti, u *Clair-obscuru* i *Nadiru* Tarle je s oblikovateljima svjetla

⁹ Autorski projekt (ideja, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, lutke, glazbena dramaturgija) Kruna Tarle, oblikovanje svjetla Aleksandar Čavlek, igraju: Tina Borčić, Katarina Budak, Morana Dolenc, Lidija Dujčić, Natalie Murat, Dragica Pehar, Marijana Županić (http://www.krunatarle-art.com/Clair_obscur.html, posljednji posjet 18. siječnja 2020.). Predstava je analizirana na temelju videozapisa u vlasništvu Krune Tarle.

Aleksandrom Čavlekom (*Clair-obscur*) i Sašom Fistrićem (*Nadir*) osamostalila statično svjetlo, pretvorivši ga u dramaturški važan element. U tim predstavama izvor svjetla stavila je iznad animatora koji je pokušavao prodrijeti kroz elastični materijal. Njihov ples svjetlo je dinamiziralo i oživljavalo tek izmjenom boja, gradeći dinamiku igre oblinama i sjenama, ujedno pustivši tijelu i materijalu da svojom scenskom suigrom ožive svjetlo. Time je ono vlastitom statičnošću, odnosno neživošću, pojačalo scensku živost izvedbe.

U isto vrijeme Tarle je svjetlom stvarala i kontraefekt. Riječima Aloisa Tománeka, »prijelazi i kontrasti svjetla i sjene omogućuju da se lutka percipira kao trodimenzionalna. Pri ravnomjernom osvjetljenju, pri jednakom intenzitetu, ravnomjernom odbijanju o površinu, uopće ne bismo opažali oblik, nego samo boju predmeta« (Tománek 2018: 136). Kruna Tarle u prvi je plan stavila upravo ravnomjerno, odnosno statično svjetlo koje, usmjereno prema živim izvođačima, nije podcrtalo njihovu »živu« trodimenzionalnost, već je njihove obline pretvorilo u nežive plohe i sjene, dajući im time ne samo drugu funkciju, već i suprotni scenski status – živost je pretvarala u neživost. Tom dvostrukošću, pojačavanjem i stišavanjem živosti, približila se Luku Paljetku i njegovoj ideji svjetla kao lutke.

... svjetlo je nešto što bi, u idealnom smislu, unutar lutkarskog kazališta, unutar lutkarskog redateljskog postupka trebalo postati ne samo šminka predstave, ne samo njen vanjski okvir, nego, također – lutka. Kad kažem upravo to, onda i mislim da ono (svjetlo) može to i postati, jer sve što je animirano ljudskom rukom, sve čemu je udahnuta anima, može, smije postati lutka. (Paljetak 2007: 56)

Istovremenim pojačavanjem živosti neživog i neživosti živog, svjetlo se, dakle, ne samo dramaturški osamostalilo, već je u trenucima postalo i nositelj dramaturškog sloja scenske igre.

I u drugim je predstavama Fasada svjetlo imalo važnu ulogu, podcrtavajući postdramskost u Tarlinom radu, ujedno upisujući nove vizualne

i poetske slojeve u odnos živog tijela i neživog materijala. U nekim je etidama u *Djevinom skoku* bilo nositelj igre, određujući prostor, značenje i atmosferu, te upisujući boje u slikarsko platno, da bi u etidi s klackalicom slikaricu na dječjoj igrački izdvojilo iz mraka, brišući cjelovitost scene i pretvarajući prostor u apstrakciju, san i snoviđenje.

GLAZBA UMJESTO RIJEČI

Bogat vizualni svijet u stalnim mijenama odbacio je riječi, zamijenivši ih glazbom, čime je Tarle na izvedbenom planu izbjegla potencijalni sukob značenjske zadanosti riječi i otvorenosti poetskih slika. Uloga glazbe mijenjala se od predstave do predstave. Oblikovna uloga uočljiva je u predstavama *Kaleidoskop* i *Clair-obscur* u kojima je pokretala vizualne aspekte, gradeći ritam igre i dramaturgiju etida. U *Djevinom skoku* više nije bila u prvom planu, već je gradila predstavu paralelno s vizualnim elementima, prateći se i gradeći međusobno, da bi je u *Nadiru* Tarle dramaturški osamostalila, omogućivši joj »da bude prekinuta na pola i da se s njom nešto dogodi, ali i da progovara kroz tišinu, bude neovisna i samostalna, gradeći time vlastitu dramaturgiju« (Tretinjak 2019.). U toj promjeni uočava se i fluktuiranje između teatra objekta i postdramskog teatra, odnosno dramaturške ravnopravnosti i dramaturške samostalnosti.

ZAKLJUČAK

Kazalište poetskih slika Krune Tarle jedinstven je scenski svijet u hrvatskom lutkarstvu koji nije tražio uzore u vlastitoj tradiciji, već je, tragajući za izrazom, istomišljenike pronašao u teatru objekta. Spajajući u neverbalnim etidama i predstavama likovnost, pokret, ples, materijal i masku, Tarle je stvarala poetične svjetove u kojima je prodirala duboko

u živost materijala i rječitost vizualnih aspekata predstave. Odbacila je klasični dramski sukob protagonista i antagonista, pretvorivši ga u iskonski susret živog i neživog, brišući međusobne razlike i pomičući stupanj (ne)živosti s čovjeka na materijal i obrnuto. Ujedno, odbacivši riječi, progovorila je oživljenim slikama koje su, u trenucima kad nisu bile sputane temom ili zajedništvom, stvarale bogat svijet asocijacija i značenjskih apstrakcija.

Sve to predstavljalo je odličan temelj za daljnja istraživanja koja bi Tarline eksperimente približila srednjim strujama i time omogućila širu recepciju i utjecaj. Ipak, usprkos djelomičnoj otvorenosti hrvatskog lutkarstva za odrasle na kraju 20. stoljeća, izvedbeni umjetnici nisu nastavili istraživati prostor poetskih slika niti teatra objekata, a nastavljači se nisu našli niti među članicama Fasada kojih je dio ostao u lutkarstvu, no uglavnom u pedagoškim vodama.¹⁰ Samim time, izuzetno vrijedan Tarlin opus, koji je višestruko obogatio hrvatsko lutkarsko kazalište, još uvijek usamljeno čeka na bliske scenske rukopise, promišljanja i dijaloge.

LITERATURA

Bakal, Ivana. Intervju s Krunom Tarle za doktorski rad na TTF-u. Neobjavljeno (arhiv Krune Tarle).

Derđ, Zdenka. 2018. *Dramaturgija lutkarskog kazališta: Teorija, lutkarske poetike i igrokazi Borislava Mrkšića, Zlatka Boureka i Sanje Ivić, Milana Ččuka,*

¹⁰ Morana Dolenc jedina se posvetila lutkarskom kazalištu te je u prvim projektima nastavila s istraživanjem na tragu Fasada, posebice u prvom plesno-lutkarskom projektu o slikarici Fridi Kahlo, *Meni samo krila ostaju...* (2009.), no ubrzo se okrenula dječjim predstavama i scenskoj priči, napustivši neverbalnost i istraživanje. U predstavi *S razlogom*, koja je nastala u koprodukciji njenog LOFT-a i Kazališne družine Pinklec, vratila se neverbalnosti, no spojivši je s glumčevim tijelom uz tek poneka lutkarska rješenja.

- Višnje Stahuljak, Tahira Mujičića i Borisa Senkera, Lade Martinac-Kralj, Magdalene Lupi i Renea Medveška.* Leykam international. Zagreb.
- Govedić, Nataša. 1998. »Kuća kao učiteljica egzila«. *Vijenac*, 2. srpnja. 117.
- Gruić, Iva. »Kaleidoskop bez predloška«. Intervju s Krunom Tarle. Neobjavljeno (arhiv Krune Tarle).
- Iveković, Ozana. 2012. »Lutkarstvo kao filozofija«. Intervju s Krunom Tarle. Dramski odgoj, *Glasilo Hrvatskog centra za dramski odgoj*, 17. prosinca. Zagreb. <http://www.hcdo.hr/wp-content/uploads/2019/01/Dramski-odgoj-17.pdf> (pristupljeno 23. siječnja 2020.).
- Jurkowski, Henryk. 2007. *Povijest europskoga lutkarstva* II. dio: *Dvadeseto stoljeće*. Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb.
- Knoegden, Werner. 2013. *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*. ULUPUH. Zagreb.
- Lazić, Radoslav. 2010. *Lutkarski teatrum mundi, Mala teatrologija lutkarstva*. Biblioteka dramskih umetnosti. Beograd.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*. CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti. Zagreb – Beograd.
- Paljetak, Luko. 2007. *Lutke za kazalište i dušu*. Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb.
- Škuflić-Horvat, Ines. 1995. »Na tragu Bauhauasa, Vizualni projekt *Kaleidoskop* Krune Tarle u ZKM-u«. *Novi list*. 18. prosinca 1995.
- Šnajder, Tena. 2014. »Lutkarska umjetnost ne poznaje granica«. Intervju s Krunom Tarle. *Školska knjiga*, br. 13, 8. travnja 2014.
- Tománek, Alois. 2018. *Vrste lutaka*. Hrvatski centar UNIMA – Matica hrvatska, ogranak Osijek – Umjetnička akademija u Osijeku. Zagreb – Osijek.
- Tretinjak, Igor. 2019. Intervju s Krunom Tarle. Ulica Divka Budaka 21, Zagreb. 6. veljače 2019.
- Weitzner, Peter. 2011. *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura*. ULUPUH. Zagreb.

POETIC WORLD OF KRUNA TARLE – WHERE THE LIVING AND THE INANIMATE MEET

A b s t r a c t

In the mid-1990s, the puppet theatre for adults in Croatia was at its golden age, indicating its own maturity with diversity of poetics. In such an environment, in 1996, Kruna Tarle and the company Fasade appeared, enriching Croatian puppetry with the theatre of objects and materials in the so-called Theatre of poetic images. It was a unique stage-world in Croatian puppetry, in which Tarle, by combining art, movement, dance, material and mask, penetrated deeply into the eloquence of the visual aspects of performance. In doing so, she dismissed the classic dramatic conflict, replacing it with the primordial encounter of the living and the inanimate, erasing differences between them and shifting the degree of (in)animate from man to material and vice versa. At the same time, discarding the words, she spoke with animated images, creating a rich world of associations and semantic abstractions.

Key words: Kruna Tarle; Fasade; puppetry for adults; animation; theatre of material; post-dramatic theatre; theatre of objects