

Uz uvodni dio u kojemu se njegov rad kratko kontekstualizira i u prvome i u trećem licu (Banović ističe bavljenje kulturnom politikom kao krunu njegova raznovrsnoga rada), knjiga donosi tri segmenta kraćih i duljih priloga. Prvi i najopsežniji dio čine tekstovi napisani od početka 1950-ih do početka 1960-ih godina vezani za Škiljanovo utemeljiteljsko, organizacijsko i kreativno djelovanje u Zagrebačkom dramskom kazalištu (danas DK Gavella), drugi dio čine tekstovi nastali krajem 1960-ih i u prvoj polovici 1970-i (uz jedan obljetnički prilog iz 1980. godine) posvećeni njegovu radu u HNK-u Zagreb gdje je djelovao prvo u svojstvu ravnatelja Drame, a potom i intendanta, dok je treći i vremenski najobuhvatniji segment sastavljen od priloga nastalih od prve polovice 1960-ih do kraja 1970-ih i posvećenih pitanjima kazališnoga zakonodavstva te razvoju kazališne publike. Pisani i objavljavani u različitim prigodama pružaju adekvatan uvid u kontinuitet, višeslojnost i preciznost Škiljanovih promišljanja kazališta kao i u posvećenost i neposrednost njegova kazališnoga angažmana.

Zbirka započinje značajnim dokumentom iz povijesti hrvatskoga kazališta „Predstavkom o potrebi osnivanja novog dramskog kazališta u Zagrebu“ (1953.) koji donosi programske intencije što će ih Škiljan uočljivo dosljedno razrađivati i u njezinome ostatku. Autor, naime, uočava negativne odjeke monopolističkoga položaja HNK-a, nedostatka evaluacije i adekvatnoga sustava nagrađivanja kreativnoga rada (letargičnost ansambla, nepoticajnost prema publici i dramskome piscu), ističući priželjkivane temelje novoga dramskog kazališta: etičnost, spregu kolektivnoga djelovanja s djelovanjem u interesu kolektiva kao i neposrednu vezu između kreativnoga rada i njegova „materijalnog“ odjeka. Pritom je važno naglasiti kako spomenuti kolektiv u Gavellinu duhu kao jednakovrijedne članove uključuje i autore i recipijente predstave od kojih Škiljan očekuje istovrsnu zahtjevnost, kod prvih manifestiranu kroz odbacivanje gotovih rješenja, a kod drugih kroz kritički pogled. Stoga će i publicirane evaluacije rada ZDK-a provedene u narednim godinama, odnosno uspjehe (npr. eksperimentalne oblike organizacije), neuspjehe (npr. neusklađenost individualnih i kolektivnih težnji kazališnih djelatnika) pa i krizu kazališta Škiljan detektirati u kontekstu inicijalnih zamišljaja. Nadalje, njegovoj uvodnoj tvrdnji „nisam teoretičar“ valjalo bi dodati prilog „isključivo“ jer teorijskome pristupu kazalištu uvijek pridružuje pomno obrazložene praktične prijedloge iz domene kazališne i kulturne politike kojima je, među ostalim, cilj osigurati ostvarivost i održivost željenoga položaja i načina djelovanja ZDK-a u kontekstu kazališta u Zagrebu uopće,

uvijek uz naglašavanje nužnosti slobodnoga djelovanja i umjetnički zaslužene materijalne potpore.

I tijekom svojeg djelovanja u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu Škiljan nastavlja afirmirati spregu ansambla, publike i dramskoga pisca naglašavajući nužnost organske povezanosti, štoviše uzajamnosti spomenutih komponenti kazališta (a oslanjajući se i terminološki i idejno na Gavellu). Primjerice, uočava da „ako stvaralački napor autora drame i jest baza scenske realizacije, inicijativa u kazališnom činu nipošto ne dolazi uvijek od književnika“, dok „aktiviranje publika isključuje stavove koji scenu smještaju na poseban nivo, bilo ispod ili iznad gledališta“ (Škiljan 2019:118-119). Već uočenome raskoraku između estetskoga uspjeha i materijalne nagrade u detaljnim će procjenama djelovanja kazališta pridružiti i tada aktualne probleme (poput npr. beskućništva ansambla tijekom obnove zgrade između 1967. i 1969. godine) prilagođavajući dosjetljivo i poduzetno planove okolnostima. Prije svega će demonstrirati i vlastito nastojanje da pronađe adekvatnu ulogu ključne kazališne kuće u nezahvalnim društveno-političkim okolnostima s obzirom na oblikovanje repertoara, uravnoteženje dramskoga, opernog i baletnog programa, implementaciju samoupravljanja koje nije tek *pro forma*, učvršćivanje stalnoga ansambla kao kolektiva i umrežavanje sa srodnim organizacijama koje kazalištu mogu približiti piscu i novim gledateljima. Prožimanje kazališta i njegova društvenoga konteksta pitanje je, međutim, kojim će se posebno baviti završnica knjige. U nizu priloga kojima zagovara, mogli bismo reći, brehtijanski model „teatra-stvaralaštva“ jasno definirane društvene uloge i međupovezanih sastavnica izdašno će se posvetiti razvoju publika i uobličavanju ideje o „Kazalištu publike“ s ciljem privlačenja masovnoga gledateljstva koje dotad mahom nije posjećivalo teatar kao i njegova aktivnog uključivanja u cjelokupno kreativno djelovanje kazališta.

Premda su važnost i „težina“ Škiljanovih misli neupitni, ne bi, međutim, bili tako razvidni da knjiga nije opremljena sustavnim i jezgrovitim uvodima Snježane Banović koji prate svaki od tekstova pružajući informacije o razlozima i okolnostima njegova nastanka kao i odjeku u njemu iznesenih uvjerenja. Na tome tragu, zaključila bih i ovaj prilog pozivanjem na jednu od njezinih zanimljivih primjedbi. U samome uvodu Banović uočava poveznicu svih odabranih tekstova od kojih nijedan, osim kad je u pitanju bilo osnivanje Zagrebačkoga dramskog kazališta, „nije ostvario svoj krajnji cilj, ali je gotovo svaki potaknuo barem neke diskusije“. Iako se kontekst njihova nastanka promijenio, programske intencije koje Škiljan iznosi još su uvijek inspirativne, a ponegdje i pro-

vokativne, pa ako više ne možemo govoriti o aktualnosti priželjkivanih ciljeva, još uvijek možemo očekivati da se Škiljanova razmišljanja priključe aktualnim diskusijama u i o kazalištu. ■

Iva Gruić

Za početnike i za znalce

> Livija Kroflin:

Duša u stvari

Akademija za umjetnost
i kulturu u Osijeku 2020.

NO
VE
KNJI
GE



Lutkarskom Europom dugo je kraljevalo Njezino Veličanstvo marioneta. S vlasti ju je svrgnula revolucionarna javajka i zacarevala cijelom Istočnom Europom, a i šire. Danas smo, pak, svjedoci posvemašnje prisutnosti onoga što najčešće zovemo stolna lutka. (Cijelo to vrijeme, neosjetljivi na modne trendove, prisutni su žilavi mali ginjoli, pokazujući svoju paklensku narav na ulicama odnosno umiljatost u vrtićima, a i kazalište sjena postojano nas prati baš kao naša sjena.)

O lutkarstvu se kod nas relativno dosta piše – o izradi lutaka, o razvoju lutkarstva u pojedinim sredinama, o upotrebi u školama i vrtićima... Piše se, uglavnom, usko specijalizirano, s koncentriranim pogledom na jedan aspekt, jednu mogućnost, jedan kontekst. Sve dosad nedostajala nam je obuhvatna, uvodna, pregledna knjiga o

kazalištu lutaka. Livija Kroflin napisala je upravo takvu knjigu, ishodišnu i zaokružujuću. Ili, kako sama kaže – *početnicu, knjigu o lutkarstvu za neznalice.*

No ne dajte se zavarati ovakvim opisom: knjiga je jednostavna u načinu prezentiranja sadržaja i ne traži od čitatelja neko posebno prethodno znanje, ali je daleko od svakog simplificiranja i banaliziranja koje se u „početnicama“ često susreće. Zato i znalcima može biti gotovo jednako zanimljiva i inspirativna. A budući da je pisana pristupačnim i duhovitim stilom, rekla bih da nije samo stručno, nego i zabavno štivo.

Kazalište lutaka kao posebnu vrstu scenske umjetnosti Livija Kroflin definira vrlo široko, tako da u razmišljanje uključuje i kazalište predmeta i kazalište materijala i kazalište koje kao lutke koristi dijelove tijela, zahvaćajući tako i sve moderne i suvremene, transformacijske i inovacijske trendove u razvoju ove drevne forme. Pritom u ishodište, u centar promišljanja stavlja animaciju kao ključan, određujući pojam. *Oduhovljenje materije* događa se *kada se lutku obdaru pokretom*, tek tada ona postaje potpuna, objašnjava autorica. (Odatle, dakako, proizlazi i naslov knjige – *Duša u stvari*.) Način pokretanja diferencirajući je kriterij za razlikovanje vrsta lutaka, iz čega logično proizlazi da se priča o lutkama može ispričati kroz priču o različitim lutkarskim tipovima, vrstama ili tehnikama.

Autorica, dakle, svoj opis i tumačenje ovog specifičnog medija strukturira kao putovanje – upoznavanje s različitim vrstama lutaka. Sukladno tome, knjiga se sastoji od devet dijelova, a svaki je posvećen jednoj vrsti lutaka. Redosljed predstavljanja lutkarskih tehnika za koji se odlučuje je, dakako, arbitraran jer postoji više mogućih logika po kojima se takav redosljed može napraviti i sasvim lijepo opravdati. Kroflin se odlučuje za slijed

„od bližega prema daljem”, pa niz otpočinje s lutkama na ruci jer su one čovjeku najbliže, i u fizičkom smisli ali i u smislu emocionalne povezanosti, nastavlja s marionetama, iza kojih stižu štapne lutke i kazalište sjena – čime se zaokružuje klasični kvartet lutkarskih tehnika. Slijede opisi suvremenijih formi – stolne lutke ili lutke na podlozi, kazalište predmeta, crno kazalište. Za sam kraj ostavljene su rjeđe, neobičnije varijante: mehaničke lutke, tj. lutke bez animatora i neobične lutke. Međutim, zapravo se ne radi o slijedu tradicionalno pa suvremenije jer se, na primjer, u poglavlju o lutkama na ruci diskutira o ginjolima i zijevalicama, ali i o rukama kao lutkama, izuzetno modernoj formi, dok je u poglavlju o lutkama na podlozi opširno predstavljen i vrlo tradicionalan japanski bunraku teatar.

Koncept je udžbenički jasan i pregledan. A provedba precizna. Podjele i sistematizacija funkcioniraju bez ikakvih nejasnoća ili zbunjujućih meandara u razmišljanju. Knjiga je strukturirana tako da čitatelj u svakom času ima pregled nad cjelinom i zato se može čitati prema naprijed i prema natrag, u dijelovima, već prema interesu i potrebi. Lako je moguće da je nećete pročitati cijelu i detaljno čim je uzmete u ruku (osim ako se ne spremate za ispit), ali ćete joj se vraćati, jer – knjiga je odličan suputnik u istraživanju mogućnosti lutkarstva.

U skladu s ovakvom „urednom dramaturgijom” knjige, i svako poglavlje o pojedinoj vrsti lutaka koncipirano je na manje-više jednak način. Uvodno se daje definicija, zatim ide opis i objašnjavanje naziva i termina, analiziraju se vrste i podvrste, varijacije. Nakon kraće šetnje kroz povijest tipično slijedi upoznavanje s radom nekolicine važnih praktičara (a ponekad se uključi i po koji teoretičar). Na kraju svakog poglavlja zaključno se komentira specifična poetika / filozofija te lutkarske tehnike: zanimljivo, naslovi su tih potpoglavlja poetski, metaforični: *Ginjol je krvav ispod kože; Marioneta ne može lupiti šakom o stol; Najljudskija i najlutkarskija* (itd.).

Definicije lutaka jezgrovite su i sažete, popraćene ilustracijama koje nadopunjuju tekst o izradi, pozornici, materijalima. Kratke terminološke bilješke koje uključuju podrijetlo naziva svake lutkarske tehnike na različitim jezicima detaljne su i možda na prvi pogled zvuče cjepidlački, ali su vrlo korisne za dobivanje uvida u širi europski i svjetski kontekst. I mogu pomoći u pretraživanjima literature na stranim jezicima.

Povijesni pregled daje obilje podataka, ali na zabavan način, prava je riznica anegdota. Završni dio koji govori o estetiци pojedine vrste lutaka pokušava se uvući u dublje razine tumačenja. No sve su razine isprepletene i sve je ispričano kao dobra, zaokružena priča. Na primjer,

poglavlje o ručnim lutkama priča priču o tome što sve u kazalištu lutaka može ljudska ruka. Poglavlje započinje s ginjolom, raspravom o tradicionalnom ginjolu, onom na istoku i zapadu Europe, kod nas. Putem se pojavljuje pitanje – kakva je zapravo lutka ginjol? Lakrdijaš, biće iz pakla ili mala delikatna osobica? U raspravu se uvode opisi pojedinih predstava, kao što je klasična engleska varijanta ginjolskog kazališta – *Punch i Judy* – u kojoj Punch pruža otpor svim autoritetima, zemaljskima i onozemaljskima, pa uspijeva nadmudriti i samoga Vraga osobno. No pritom baca dijete kroz prozor (jer ga nervira plačem), tuče ženu koja ga zbog toga napada, pa i nju ubije i tako nizom ubojstava stiže do „sretnog kraja”. Kako objasniti višestoljetnu privlačnost ovakvih predstava? Punch je anarhist svoga doba, tumači nam Kroflin. Njegova okrutnost danas će uzdići tu i tamo koju obrvu, ali nije teško razumjeti zašto takav bundžija mekog srca publici donosi posebno zadovoljstvo, jer Punch *neskriveno i s radošću pokazuje sve* ono napeto, „paklensko”, što mi nosimo u sebi. Ginjolu dobro ide lakrdijašenje, ali nisu mu strane ni profinjenost ni poetičnost kakve često susrećemo, primjerice, u predstavama za najmlađe.

I dok nas ovaj prvi dio poglavlja o ručnim lutkama vodi uglavnom prema povijesti jer opisuje najvećim dijelom tradicionalno ginjolsko kazalište, nakon kraćeg bavljenja zijevalicama i prstnim lutkama stižemo do lutaka-ruku, i tu se počinje pred nama otvarati čitav prostor suvremenog lutkarstva, počevši od njegovih ishodišta u godinama oko Drugog svjetskog rata. Opis Obrascovljevih istraživanja s reduciranjem ginjolske tehnike na голу ruku koja ima samo lopticu nataknutu na kažiprst tumači se kao prikaz duše ručne lutke, njene esencije, kao ogoljavanje metaforičkog potencijala i lutke i ljudske ruke, iz čega onda proizlaze brojna istraživanja koja su odredila razvoj lutkarstva 20. stoljeća. Ne nedostaje ni zabavnih primjera: opis kabaretske točke u kojoj Yves Joly (1949.) prikazuje ljubavnike na plaži: *Ruke se pojavljuju kao likovi ‘odjeveni’ u rukavice. Nakon uvodnog milovanja počinju se razodijevati, skidajući sa sebe nekoliko slojeva rukavica, pretvorivši cijeli igrokaz u kabaretski strip-tiz u kojem je nagost dočarana jedino golim rukama.* Ah, kako lutke vole metaforu!

I svako poglavlje na takav neki način priča priču o jednoj lutkarskoj mogućnosti. Ginjol je brzina, urnebes, razmjena grubosti i nježnosti. Marioneta je metaforički opisana kao kraljica lutkarstva zbog svoje profinjenosti, sporosti, ali i zbog kompleksnosti. Javanka je *negdje između* vražjeg malog ginjola i kraljice marionete. *Pokupila je mnoge njihove osobine, ali ih je preobrazila i popravila njihove mane.* Ima vrlo životni pokret i može se igrati sa

svim žanrovima, od tragičnog do grotesknog. Kazalište sjena profinjeno je, poetično, tajnovito, objašnjava nam autorica, lako se povezuje s mističnošću i ezoteričnošću. U njemu je lakše nego u drugim medijima predočiti *nadnaravno, nestvarno, fantastično, iluziju, uspomene, snove, noćne more, halucinacije, duhove i apstraktne pojmove.* Stolne lutke ravnopravne su sa svojim animatorima, s njima dijele isti prostor, *ne izlaze iz ‘pakla’* (kao ginjoli) *niti se spuštaju ‘s neba’* (kao marionete). One su čvrsto na zemlji i često i lako ulaze u različite odnose sa svojim animatorom. Tako se igra usložnjava jer se u izvedbu uključuje i odnos lutka – animator.

Već u poglavlju o stolnim lutkama (lutkama na podlozi) autorica se suočava s malo izazovnijim zadatkom sistematiziranja. Jer dok su sva ranija poglavlja već definirana poviješću, povijesnim razvojem pojedine vrste lutaka, u ovom se suvremenost mnogo intenzivnije uvlači u razmatranje pa su onda i oblici raznolikiji i sistematiziranje postaje izazovnije. Ipak, izazovu usprkos, sve ostaje logično, jasno i pregledno. Jednako tako, tu se već počinje pojavljivati sve više primjera iz predstava koje smo (možda) gledali (poput glasovitog Bourekovog *Hamleta*). Opisi predstava postaju ključni u sljedećem poglavlju, onom o kazalištu predmeta. Dakako, to je vjerojatno jedini mogući način da kazalište predmeta bude dostojno predstavi jer su varijacije beskrajne, a svaka je predstava posebna na svoj način. Izuzetno je inspirativno čitati o Harpagonu koji umjesto zlata skuplja vodu, pa su likovi napravljeni od pipa, o *Maloj čarobnici* odigranoj različitim metlama, o stvaranju svijeta prikazanom gumama različitih vrsta, o čudovištu koje se rasprsne kad ga dotakne kljun prestrašenog bića – jer čudovište je zapravo balon... Ovakvi primjeri zorno oslikavaju jednu posebnu, gotovo čarobnu moć lutkarstva.

Svaka vrsta lutaka opisana je i komentirana s jednanim veseljem. Popisane su i detaljno objašnjene sve njene mogućnosti i snage. No ruku pod ruku s pohvalama ide i ograda za ogradom – svaka vrsta lutaka ima i svoja ograničenja. Marioneta je precizna, ali relativno spora. *Ne može lupiti šakom o stol.* Ginjol je brz, ali mu je repertoar pokreta ograničen. Javanka slabije podnosi potpuno otkriveno vođenje (kad se glumac animator vidi) – lako moguće da je nakon višedesetljetne velike popularnosti upravo zato praktički nestala s naših repertoara jer je u modu ušla igra s vidljivim animatorom. Neka su objašnjenja izravna i gotovo samorazumljiva, druga pokazuju više promišljanja. Dobar je primjer analiza mogućnosti popularne Bourekove inačice japanske lutkarske tehnike kuruma ningyo (one u kojoj animatori sjede na stoličicama na kotačima, takozvanim „guzovozima”): premda

je ova tehnika potpuno primjerena Bourekovoj predstavi *Hamleta*, piše Kroflin, ako se koristi zbog mode ili trenda, bez uporišta u ideji predstave, onda su rezultati slabi. *Staviti glumca lutkara na kotače s namjerom da mu se poveća brzina i spretnost, pogreška je u mišljenju. ‘Guzovozi’ su zapravo vrlo nespretni. Zahtijevaju zamoran položaj tijela i vrlo specifičan način kretanja. Nisu pogodni za prikazivanje lika koji mora biti brz i spretn.*

I upravo iz objašnjavanja snaga i slabosti, mogućnosti i ograničenja, proizlazi možda i najvažnija poruka knjige: svaka je vrsta lutaka jednako dobra i vrijedna, zanimljiva za nešto, za neku priču, neki način komuniciranja s publikom, neke estetske odabire. Svaka lutkarska tehnika ima svoju draž i svoje (ograničene) mogućnosti, zato je odabir lutaka za pojedinu predstavu jedan od ključnih estetskih (a ne samo tehničkih) izbora autoriskog tima. A da bi se tako moglo razmišljati, potrebno je poznavati svu šarolikost lutkarskih oblika, razumjeti razlike, osjetiti nijanse, imati pregled. Upravo u tome ova knjiga može pomoći i iskusnijim lutkarima. A početnici bi od nje trebali započeti. ■