

UTJECAJ STRANIH LUTKARA NA PRIJELOMNE TOČKE HRVATSKOG LUTKARSKOG KAZALIŠTA ZA ODRASLE

Igor Tretinjak

UDK: 792.27(497.5)

Iako je prisutno u hrvatskom lutkarstvu od njegovih početaka, lutkarstvo za odrasle nije se uspjelo graditi u kontinuitetu. Ta činjenica umnogome je odredila njegov razvoj koji nije išao iznutra, već je rastao na vanjskim utjecajima. Ovaj rad uočit će prijelomne susrete vanjskih izraza i domaćeg lutkarstva za odrasle, ali i pokazati da nije bila riječ o jednostranim utjecajima, već o interkulturalnom prožimanju dvaju izraza i lutkarskih razmišljanja. Pozitivne i negativne strane takvog razvoja te nerazumijevanja i pokoji paradoks, rad će promotriti kroz primjere zadarske predstave *Celestina* u režiji poljskog lutkarskog redatelja Wiesława Hejna i osječke *On i on* u režiji slovačkog lutkarskog umjetnika Bohdana Slavíka.

Ključne riječi: lutkarstvo; lutkarstvo za odrasle; kazalište lutaka; animacija; interkulturalnost; Wiesław Hejno; Bohdan Slavík

UVOD – SLUČAJ *CELESTINA*

U ranu jesen 1976. godine u Kazalištu lutaka Zadar premijerno je odigrana predstava *Celestina*,¹ nastala po romanu španjolskog autora Fernanda de Rojas-a čiji opus čini most između srednjeg vijeka i renesanse. Predstava je bila svjetska lutkarska praižvedba tog djela te prva suradnja zadarskog kazališta i poznatog poljskog lutkarskog redatelja i pedagoga Wiesława Hejna. Već je iz ovih podataka jasno da se radilo o važnom lutkarskom, ali i kulturnom događaju u Zadru (i šire), jednom od najvažnijih u tada 25 godina dugoj povijesti zadarskog kazališta lutaka. Ujedno, bila je riječ o događaju koji neće slaviti prošlost, već će se okrenuti izvedbenoj budućnosti. Naime, kao jedan od najvećih poznavatelja, ali i stvaratelja suvremenog lutkarstva (i) za odrasle u Europi, Hejno je oblikovao predstavu na suvremen, heterogeni način u kojemu lutke nisu bile tek umanjeni i odrvenjeni glumci, već artificijelna scenska tijela koja podliježu tek vlastitim lutkarskim pravilima. U isto vrijeme, sami izvođači u Hejnovoj se režiji nisu zadovoljili »tek« pozicijom skrivenih animatora, već su izašli iz sjene u dvostrukoj ulozi – lutkinih demijurga i scenskih partnera. Te slojevite odnose redatelj je omotao izvedbenim velom procesije, rituala i srednjovjekovnog duha u prvoj zadarskoj lutkarskoj predstavi za odrasle. Dakle, sve je bilo spremno za spektakl o kojemu će se pričati i koji će označiti novu važnu stranicu u povijesti zadarskog lutkarskog kazališta.

Suprotno velikim očekivanjima, predstava je u recepcijskom smislu podbacila. Naime, dobar dio gledatelja na premijeri nije vidio važan iskorak u suvremeno lutkarstvo. Umjesto toga, uočili su »elemente pornografije«, što je rezultiralo etiketom »predstave zabranjene za mlađe od 18 godina« (Vigato, 2011: 58) te na samom početku njezina scenskog života presudno utjecalo na

¹ Rojas, Fernando de, *Celestina*, na poljski preveo Kazimierz Zawanowsky, na hrvatski preveo Pero Mioč, redatelj Wiesław Hejno, scena i lutke Branko Stojaković, scenska glazba Antun Dolički, izvođači: Celestina – Marija Moković, Malibea – Dragana Marković, Lutka – Zdenko Burčul, Calixs – Karlo Šoletić, Lukrezia, Eliza – Josipa Gatara, Pleberio, Parmeno – Đuro Roić, Sempronio – Marijan Blaće; praižvedba: 24. IX. 1976. (Vigato, Valčić, 2018: 169).

receptijski neuspjeh.² Razlog toj preoštroj klasifikaciji nije bio u naglašenoj lascivnosti glumaca, već u golotinji lutaka u kojima tadašnji gledatelji nisu vidjeli artifičijelne likove koji podliježu artifičijelnim zakonima, već zamjenske, odrvenjene glumce za koje očekuju da se ponašaju po ljudskim pravilima. A u njima nema mjesta golotinji, kako ljudskoj, tako »zamjensko-ljudskoj«. Druga je velika zamjerka bila usmjerena prema samom predlošku u kojemu »Celestina, svodnica i intrigantica, ne stvara zaplet, nema pravog sukoba zbog kojeg ginu junaci pa su neki kritičari tvrdili kako predstava *Celestina* nije uopće do kraja dramaturški prilagođena scenskoj prikazbi« (Vigato, 2011: 58). Te dvije negativne opaske iz današnje perspektive manje govore o samoj predstavi, a više o tadašnjoj zadarskoj publici, odnosno samom lutkarstvu u tom gradu (i šire), koje je u to vrijeme, očito, još uvijek bilo duboko uronjeno u svijet dramskog lutkarskog kazališta u kojemu su dramski tekst i sukob u prvom planu, a lutke su tek umjetni i umanjeni glumci. I zato ne čudi da je Abdulah Seferović zaključio kako je predstava »došla prerano« (Seferović, 1997: 13). No promatrana iz današnje perspektive, ona će, zajedno s Paljetkovim *Postojanim kositrenim vojnikom*, premijerno izvedenim dvije godine poslije, označiti početak zlatnog razdoblja zadarskog kazališta i suvremenog lutkarskog izraza u njemu.

Slučaj zadarske *Celestine* važan je, no ne i jedini u kojemu su strani autori, posredno ili neposredno, shvaćeni ili ne, suoblikovali lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj. Štoviše, njegov povijest od samih se početaka može ispisati kao povijest susreta vanjskih i domaćih utjecaja.

² Za razliku od onoga vremena, danas bi takva etiketa predstavi osigurala besplatnu reklamu, što su dobro osjetili Riječani, reklamiravši svoju predstavu *Romeo (i Giulietta)* lutkarskom predstavom zabranjenom za mlađe od 18 godina.

STRANI AUTORI U HRVATSKOM LUTKARSTVU ZA ODRASLE

Hrvatsko lutkarsko kazalište, a s njim i lutkarsko kazalište za odrasle, nema dugu povijest. Iako je lutkarstvo staro koliko i sama izvedba, na našim se prostorima može pratiti tek nešto više od sto godina.³ Možda upravo zbog tog kasnog buđenja, ono se često razvijalo po uzoru ili u dodiru s vanjskim izrazima i autorima, što je posebno naglašeno u predstavama koje se obraćaju (i) odraslim publikama. Tako su Velimir Deželić, Ljubo Babić i Božidar Širola, osnivači prvog zagrebačkog i hrvatskog kazališta lutaka, Teatra marioneta, uzor za izvedbeni i scenski izraz te repertoarni koncept, potražili u Münchenu, tadašnjoj prijestolnici njemačkog, ali i europskog lutkarstva. Deželić i Babić dio su svoga školovanja proveli u tom gradu, gdje su se i upoznali s lutkarstvom kroz rad tada slavni i vrlo utjecajnih lutkarskih kazališta Pape Schmida i Paula Branna. Po povratku u Zagreb pokrenuli su Teatar marioneta, višestruko se ugledavši na minhenske lutkare. Od Pape Schmida preuzeli su vrstu lutke (marionetu, koja je bila sinonim za lutku u srednjoj Europi, za razliku od Francuske, gdje je »vladao« ginjol) i tip junaka,⁴ dok su po uzoru na Branovo Marionetsko kazalište minhenskih umjetnika oblikovali vrlo ambiciozan repertoar usmjeren uglavnom odraslim publikama, uvrstivši u njega djela Mauricea Maeterlincka i Arthura Schnitzlera.

Drugo važno poglavlje u razvoju lutkarskog kazališta za odrasle u Hrvatskoj otvara Družina mladih, vođena francuskim đakom Vladom Habunekom koji je 40-ih godina prošlog stoljeća u zagrebačko i hrvatsko lutkarstvo iz Francuske uveo ručnu lutku. Nekoliko godina poslije, u svojoj pretposljednjoj lutkarskoj predstavi i prvoj predstavi za odrasle Zemaljskog kazališta lutaka

³ Antonija Bogner-Šaban početke hrvatskog lutkarstva vidi u 1916. godini i obiteljskom kazalištu Velimira Deželića. On će nekoliko godina poslije s Ljubom Babićem i Božidarom Širolom oformiti Teatar marioneta. S njim će 1920. godine premijerno izvesti predstavu *Petrica Kerempuh i spametni osel* koja se uzima početkom kontinuiteta hrvatskog lutkarstva (više u: Bogner-Šaban, 1988: 11-25).

⁴ Petrica Kerempuh svojevrсна je hrvatska inačica njemačkog pučkog lutkarskog junaka Kasperla, odnosno Kasperla-Larifarija, junaka Schmidova kazališta i svih lutkoka njegovu »kućnog autora« Franca von Poccija.

(današnjeg Zagrebačkog kazališta lutaka), *Iskušanje svetog Antuna ili žena je vrag* (1948.),⁵ Habunek i Radovan Ivšić ovim su prostorima predstavili javanku koju su vidjeli u predstavama Državnog akademskog centralnog kazališta lutaka u Moskvi pod vodstvom vrlo utjecajnog ruskog lutkara Sergeja Obrazcova.

Hrvatsko je lutkarstvo 50-ih i u prvoj polovici 60-ih godina uglavnom mirovalo, dok je lutkarstvo za odrasle u potpunosti utišano, da bi se sve promijenilo 1966. godine, ponovo pod posrednim vanjskim utjecajima. Te su godine u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka premijerno izvedene takozvane *Muzičke minijature* koje su se sastojale od *Ljubavnih snova* Franza Liszta, *Male suite*, *U čamcu*, *Povorke*, *Menueta* i *Baleta* Claudea Debussyja i *Slika s izložbe* Modesta Petroviča Musorgskog. U njima je autor i redatelj Berislav Brajković hrvatskom lutkarstvu predstavio tada novu i u Europi vrlo popularnu tehniku crnog kazališta. Inspiraciju za primjenu te tehnike Brajković je dobio pri gostovanju praškog Crnog kazališta (Černé divadlo) Jiříja Srneca u Hrvatskoj 1965. godine. Istih godina kad i riječko, probudilo se i osječko kazalište, ponovno na krilima stranih autora, no, za razliku od dosadašnjih primjera, njihov će utjecaj biti neposredan. Dugogodišnji ravnatelj osječkog kazališta Ivan Balog tih je godina odlučio uhvatiti »jureći europski lutkarski vlak« i to kroz suradnje s autorima iz jakih lutkarskih sredina. Prvo je surađivao s poljskim lutkarima, potom s mađarskim autorom Lajosom Kósom, da bi konačne dugogodišnje partnere pronašao u Slovacima, posebice Janu Ozábalu i Bohdanu Slavíku. Upravo je Slavík 1971. godine postavio antologijsku predstavu *On i on* (1971.) u kojoj su se Osječani prvi put obratili i odraslim publikama, no to je bila tek jedna od brojnih novina koje je predstavio ovom predstavom.

Utjecaji izvana nastavit će se i u drugoj polovici sedamdesetih godina 20. stoljeća, prvo spomenutom suradnjom Hejna i Zadrana, potom će u predstavi *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* družina Coccolemocco scenski suočiti kazališna razmišljanja i izraze Petera Schumanna (gigantske lutke) i Roberta Wilsona (usporeni pokret), da bi sredinom 80-ih Zlatko Bourek inspiraciju za svog slavnog *Hamleta* pronašao u japanskoj tehnici *kuruma ningyo*.

⁵ Komedija u tri čina. Prijevod Radovan Ivšić, režija Vlado Habunek, scenografija Kamilo Tompa, lutke Tilla Durieux i Ivan Kožarić (Bogner-Šaban, 2008: 170).

»Poništavanjem« umjetničkih granica utjecaji su se nakon 90-ih godina nastavili, ali ne više u čistom obliku kao dotad. Razlog tomu, između ostaloga, leži i u činjenici da je lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj dotada dostiglo visok stupanj heterogenosti, čime je prošlo sve glavne razvojne faze. Samim se time od tih godina može govoriti ne samo o utjecajima izvana, već i o međusobnim prepoznavanjima, kao što je slučaj kod Krune Tarle i njene družine Fasade koje su umjetničkog i izvedbenog istomišljenika pronašle u poljskom scenografu, profesoru i vizualnom umjetniku Leszoku Maździku. Od novijih direktnih utjecaja mora se spomenuti bugarski lutkar Aleksandar Ivanov, umjetničkog imena Sunny Sunninsky, koji je svojom poetikom naslonjenom na predmete i igru dao jak pečat zadarskom lutkarskom izrazu i predstavama za odrasle u prvom desetljeću 21. stoljeća.

I danas lutkarstvo i lutkarstvo za odrasle u Hrvatskoj jednim dijelom raste i razvija se u susretu i preplitanju sa stranim utjecajima, posrednim i neposrednim. Redateljice koje su označile posljednje godine lutkarstva u Hrvatskoj, Tamara Kučinović i Ljudmila Fedorova, vezane su uz rusku poetiku i izraz (Kučinović školovanjem, Fedorova kao gostujuća ruska redateljica), dok Renata Carola Gatica lutkarsku scenu bogati razigranim totalnim izrazom s argentinskim redateljskim potpisom. Za razliku od Kučinović, koja neposredno oblikuje lutkarstvo za odrasle režijama diplomskih predstava na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, Fedorova i Carola Gatica uglavnom ne režiraju predstave za odrasle, no njihove poetike i redateljska rješenja utječu na poetiku domaćeg lutkarstva općenito, stoga provode posredan utjecaj i na lutkarstvo za odrasle.

Promotri li se ovako skiciran razvoj, na prvi pogled djeluje kao da je hrvatsko lutkarstvo za odrasle »dijete vanjskih roditelja«, što je nekim lutkarima u prošlosti zasmetalo.

SLUČAJ *ON I ON*

Predstava *On i on*⁶ u režiji Bohdana Slavíka prva je predstava kojom se Dječje kazalište *Ognjen Prica* u Osijeku (danas Dječje kazalište Branka Mihaljevića) obratilo i odraslim publikama. Taj važan iskorak uslijedio je pet godina nakon sličnog poteza Berislava Brajkovića u Rijeci s *Muzičkim minijaturama*. Njihova važnost, ali i hrabrost leže u činjenici da se hrvatsko lutkarstvo od 1948. godine i *Iskušnja svetog Antuna* gotovo u potpunosti okrenulo dječjim publikama te se u očima recipijenata izjednačilo s kazalištem za djecu. Osim otvaranja odraslim publikama, Slavík je u predstavu donio svoj slovački izraz te ju je pretočio u heterogeni varijete sastavljen od niza uglavnom homogenih epizoda u kojima se pojavljuju, a dijelom i međusobno komuniciraju, glumac i lutka te crno kazalište i kazalište predmeta. Komunikacija se nije naslanjala na riječi, već na pokret, zvuk i vizualne elemente, čime se odmaknula od dramskog lutkarskog kazališta i napravila važan korak prema heterogenom lutkarskom izrazu, odnosno prema suvremenom lutkarskom kazalištu u kojemu ne dominiraju riječ i homogena lutka, već igraju svi elementi izvedbe – od glumca koji izlazi na scenu kao lutkin animator, ali i partner, do likovnih i zvučnih elemenata koji se dramaturški osamostaljuju. U takvom okruženju lutka više nije subjekt, već postaje jedan od ravnopravnih elemenata cjeline. Iako se na prvi pogled takav pristup čini negativnim za lutku, pokazat će se da je tek on u potpunosti oslobađa i odterećuje »ljudskih« pravila, čime joj omogućuje nesputan razvoj vlastitog izraza i poetike.

Za razliku od *Celestine* u kojoj pet godina poslije dio publike neće prepoznati sve kvalitete i značensjske novine, osječka publika i kritika odmah su prihvatile predstavu *On i on*, što potvrđuju brojne pozitivne kritike, nagrade

⁶ *On i on* (concertino unisono), pantomimička lutkarska revija u crnom kazalištu. Prijevod Ivan Štepin, redatelj, scenske lutke i izbor glazbe Bohdan Slavík, kostimografija Martin Blažević, Květa Řihanová, Mira Balić, pomoćnica redatelja Mirjana Šantak, oblikovatelj svjetla Antun Hes, oblikovateljica zvuka Vera Veg, izvodači: Klaun – Mirjana Remlinger, više uloga – Zorka Festetić, Mirjana Šantak, Branislava Stanković, Marija Novković, Ivica Trocnić, Mile Marinković, 68 izvedbi, s obnovama 96 izvedbi (Bogner-Šaban, 2009: 78).

i brojka od preko stotinu izvedbi (u relativno malom gradu s malim brojem potencijalne publike), kao i veći broj kasnijih obnova. Ključni razlog tog razumijevanja leži u činjenici da su Slavík i Jan Ozábal u svojim prethodnim osječkim projektima pripremili publiku na svoj suvremen lutkarski izraz.

Ipak, bez obzira na razumijevanje od strane publike, nisu svi bili zadovoljni predstavom *On i on*. Naime, na Susretu lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske osječkim je lutkarima »prigovoreno što na ovu i druge domaće lutkarske smotre uvijek dolaze s predstavama koje rade strani majstori lutkarstva« (Čečuk, 2007: 203), kako piše Milan Čečuk. Taj ponajbolji poznavatelj hrvatskog i europskog lutkarstva 60-ih i 70-ih godina odmah je odbacio kritiku te stao u obranu Osječana:

Ako je to bio put da se stigne do više profesionalne razine – a očito je da je bio – onda se Osječanima nema što prigovarati, to više što su se bratislavski majstori lutkarstva na domaćim tekstovima kao što su Nazorov Veli Jože ili Šuma Striborova Ivane Brlić-Mažuranić i te kako trudili da stvore vjerodostojne nacionalne lutkarske spektakle, otkrivši i nama samima neke nove vrijednosti tih tema za lutkarstvo. (Čečuk, 2007: 203)

I upravo u Čečukovoj obrani krije se ključ susreta stranih utjecaja i domaćih scena koji će poništiti malo prije oblikovanu konstrukciju našeg lutkarstva za odrasle kao »djeteta vanjskih roditelja«. Naime, u svim prije spomenutim slučajevima domaći lutkari nisu tek preuzimali gotove izraze, niti su strani autori donosili gotove režije na naše scene, već su predstave građene u slojevitoj lokalizaciji stranih izraza, odnosno preplitanju vanjskih i domaćih utjecaja, pogleda i ideja s originalnim izrazom kao rezultatom. Dakle, riječ je o uglavnom interkulturalnom susretu i prožimanju dvaju izraza i kazališta uz, kako piše Darko Lukić, »međusobne utjecaje i preoblikovanja koja takvom interakcijom nastaju« (Lukić, 2010: 213).

SUSRET, PREPLET I PRILAGODBA

Teatar marioneta jest posudio minhenski lutkarski model, no obogatio ga je lokaliziranom i aktualiziranom radnjom, dok je njemačkog pučkog junaka Kasperla, odnosno Poccijeva i Schmidova junaka Kasper-Larifarija,⁷ zamijenio punokrvnim zagrebačkim potepuhom Petricom Kerempuhom u originalnom igrokazu Dragutina Domjanića. Jednako tako, repertoar na tragu Brannovog Marionetskog kazališta minhenskih umjetnika obogatio je, osim *Petrice Kerempuha i spametnog osla*, Držićevim *Skupom* (prvim novovjekim postavljanjem te Držićeve komedije na scenu i drugim novovjekim Držićem uopće) i kajkavskom komedijom *Barun Tamburlanović*. Družina mladih u potpunosti je udomačila ručnu lutku, davši joj i danas prihvaćeno ime ginjol (pretpostavlja se da je Habunek ime dao po uzoru na francuskog pučkog lutkarskog junaka Guignola). Također, javanka, koju su vidjeli kod utjecajnog Obrazcova, u potpunosti će se prilagoditi hrvatskim i posebice zagrebačkim pozornicama kojima će vladati još desetljećima nakon odlaska Habuneka i Ivšića iz lutkarstva. Posebno mjesto dobit će 60-ih godina kad će Berislav Deželić u zagrebačkom kazalištu upravo s njom napraviti jedan od ključnih pomaka našeg lutkarstva prema suvremenim tokovima.

Brajković i riječki lutkari crno su kazalište samostalno rekonstruirali na temelju viđene predstave, a nakon velikog uspjeha *Muzičkih minijatura* ta će se tehnika brzo proširiti po cijeloj Hrvatskoj, što će 70-ih rezultirati i čestim gostovanjima čeških umjetnika u Pionirskom kazalištu Trešnjevka (više u: Kroflin, 1992: 80-83). Crno će kazalište dobrim dijelom oblikovati repertoar riječkog kazališta u Brajkovićevo doba te će direktno djelovati i na hrvatsko dramsko pismo za lutke. Naime, već za sljedeću riječku predstavu u crnom kazalištu Nedjeljko Fabrio će po narudžbi napisati tekst *Vilinske kočije*. Još jedan pokazatelj udomaćivanja stranih utjecaja bit će Brajkovićev zaključak da crno kazalište najbolje funkcionira epizodno, kao primjerice snovit dio

⁷ Tekstove za sve predstave Pape Schmida pisao je njegov mecena i partner Franz von Pocci s Kasperl-Larifarijem kao sveprisutnim junakom.

predstave, te će se ono pretočiti u čest umetak u domaćim predstavama. Slovačka faza ostala je zabilježena kao jedna od najvažnijih faza u povijesti osječkog kazališta, ali i hrvatskog lutkarstva uopće. Ključnu ulogu odigrali su upravo Ozábal koji je u Osijeku »ostvario dvadesetak režija i bio nezamjenjiv lutkarski pedagog i praktičar koji je zaslužan da je Dječje kazalište Ognjen Prica konačno zrelo pristupilo ovoj vrsti scenskog izraza« (Bogner-Šaban, 2009: 19) i »prozvani« redatelj predstave *On i on* Bohdan Slavík »čije su višegodišnje gostovanje u Osijeku te scenografije, kreacije lutaka, a kasnije i režije pridonijele da se o lutkarstvu počne razmišljati kao o kompleksnom scenskom i kazališnom izrazu« (Bogner-Šaban, 2009: 19) te koji je dvije godine obnašao dužnost umjetničkog direktora kazališta.

Coccoleomocov *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* nije bio tek u funkciji predstavljanja Wilsonova sporog pokreta (*slow-motion*) i Schumannovih gigantskih lutaka domaćoj publici, već su te izraze redatelj Branko Brezovec i dramaturg Branko Matan pomalo iz nužde⁸ spojili u jedinstven izraz – gigantske lutke usporena pokreta, kako bi ispričali koliko univerzalnu, toliko našu priču originalnim scenskim jezikom. Slično je napravio i Zlatko Bourek koji *kuruma ningyo* nije samo lokalizirao, već »pobourečio«, pretvorivši tu tehniku u još uvijek scenski živ »guzovoz«. U njemu je preciznost i odmjerenost japanske tehnike koju karakteriziraju minuciozni pokreti u potpunosti odbacio te zamijenio vrcakom prenaplašenošću, karikaturom i groteskom s naglaskom na komici i paradoksu. Kruna Tarle je prepoznala srodnost svojih ideja s Mađzиковim nakon što ih je formirala, tako da se u tom slučaju niti ne može govoriti o naglašenijim utjecajima. Slično, rukopisi Ljudmile Fedorove i Renate Carole Gatice duboko su povezani i prepleteni s ovim prostorom, duhom, razmišljanjem i izrazom, i upravo u tom preplitanju grade nove domaće izraze.

⁸ Kako je Brezovec poslije priznao, lutke su iskoristili jer nisu znali postići taj usporeni pokret kod glumaca (više u: Blažević, 2007: 78).

SKOKOVITO POVEZIVANJE

Lutkarsko kazalište za odrasle u Hrvatskoj nije u svojih sto godina postojanja uspjelo razviti vremenski i prostorni kontinuitet. Vremenski kontinuitet priječile su višegodišnje stanke, od kojih je najdulja trajala gotovo dva desetljeća (od 1948. do 1966. uz tek pokoju prigodnu predstavu upućenu odraslim gledateljima). Kad su predstave naizgled i uhvatile vremenski kontinuitet, najčešće je bila riječ o prostornom diskontinuitetu. Naime, lutkarstvo za odrasle nije imalo kontinuirani razvoj u jednom središtu ili paralelan u nekoliko središta, već se žarišna točka pomicala iz grada u grad, u pravilu nemajući prigode naslanjati se na nedavne bliske prethodnike.

Bez obzira na dvostruki diskontinuitet, lutkarsko kazalište za odrasle uspjelo je proći sve osnovne razvojne faze europskog lutkarstva 20. stoljeća – od dramskog lutkarskog kazališta iluzije preko homogenog lutkarstva, potom rane heterogenosti do zrelog heterogenog lutkarskog izraza. Ključ takvog razvoja leži u skokovitosti zahvaljujući kojoj domaći lutkari nisu u oblikovanju predstava za odrasle kretali od početka, već su ih gradili na suvremenim izrazima »uvezenim« izvana i to iz središnjih mjesta suvremenog europskog lutkarstva, od Münchena preko Rusije do Poljske i Slovačke. No, kao što je pokazano, u tom uvozu stranih izraza, nisu se zadovoljavali gotovim vanjskim proizvodima, odnosno površnom multikulturalnošću, već su vanjske izraze preplitali s domaćim temama i razmišljanjima te likovnim i glazbenim aspektima.⁹ Na taj način oblikovali su izraz koji je podjednako europski i lokalni.

I dok je ta skokovitost omogućila hrvatskim lutkarima vezu s europskim tokovima, onemogućila je dubinski razvoj pojedinih vrlo zanimljivih i potentnih izraza. Tako su se gigantske lutke usporena pokreta pojavile samo u jednoj predstavi Coccolemocca, a slično se dogodilo sa slojevitim i izazovnim izrazom Krune Tarle koji još čeka svoje nastavljače.

⁹ Hejno je u *Celestini* važnog suradnika imao u Branku Stojakoviću čiji je likovni dio jako utjecao na predstavu u cjelini.

UMJESTO ZAKLJUČKA – SLUČAJ *CELESTINA*, KLAPA 2

Na kraju teksta, vratimo se na početak. Kao što je istaknuto, kad se pojavila na sceni, predstava *Celestina* nije bila u potpunosti shvaćena niti prihvaćena. Tako je očito bučan dio premijerne publike u njoj vidio pornografske elemente, a neki kritičari izostanak dramskog zapleta. No uza spomenute gledatelje, bili oni iz struke ili ne, dio publike, onaj tiši – no pokazat će se važniji – vidio je upravo ono što je trebao vidjeti. Kritičarka Ivanka Bešević nakon predstave napisala je:

[P]olazeći od činjenice da lutke mogu sve i da se s njima može bilo što učiniti, redatelj ih je doveo u situaciju da orgijaju, gube glave i odjeću. Takvi prizori, budući ih dočaravaju lutke, ne djeluju suviše naturalistički, već su bliski nadrealističkim vizijama, ali i srednjovjekovnim scenskim prikazanjima. (Bešević, 2001: 26)

Njezine su riječi precizno najavile fazu u koju će zadarsko kazalište uskoro zakoračiti, a koju je najavila upravo *Celestina*. U njoj će se lutka u potpunosti osloboditi etikete »odrvljenog glumca«, a s njom će se samo dvije godine nakon *Celestine*, u antologijskoj predstavi Luke Paljetka *Postojani kositretni vojnik*, osloboditi i svi drugi elementi scenske igre, što će sam autor pretočiti u slavni usklik »Sve je lutka, lutka je sve!« (prema: Vigato, 2019: 6). Hejnova *Celestina*, dakle, možda i jest uranila, no u isto je vrijeme pokrenula autore i izvođače što će rezultirati zlatnim razdobljem Kazališta lutaka Zadar.

Lutkarske predstave za odrasle neko su vrijeme nakon *Celestine* ostale u ladicama zadarskog kazališta lutaka, da bi u 90-im godinama došle u fokus te gradile zadarski repertoar u zlatnoj fazi lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj. Tu fazu pokrenula je druga zadarska predstava Wiesława Hejna, antologijska *Muka svete Margarite* (1990.). I u toj je predstavi, režiranoj samo četrnaest godina nakon *Celestine*, Hejno svukao, ali i raščetvorio, naslovnu lutku, no nikome nije palo na pamet staviti etiketu »zabranjeno za mlađe od 18 godina«. U tih naizgled kratkih četrnaest godina zadarsko kazalište, a s njim i publika, razvilo se do visokog stupnja heterogenosti u kojemu nitko ne razmišlja o lutki

kao zamjeni za glumca, već kao samosvojnomo liku koji se ponaša po vlastitim pravilima. I samo zato je Hejnu bilo moguće u istoj toj predstavi, nakon što joj mučiteljji iščupaju udove, naslovnoj Margariti u sljedećoj sceni vratiti udove, bez negodovanja publike kojoj je bilo jasno da ovdje lutka igra po vlastitim pravilima. Samim time, u jednoj sceni može predstavljati fizičke aspekte lika izložene strašnim mučenjima, čak i doslovno potrgane, da bi u drugoj sceni prikazala njegov i dalje cjelovit i nepoderiv duh.

Što se tiče same *Celestine*, bez obzira, a možda upravo usprkos nerazumijevanju i neshvaćanju zadarske publike, Hejno se pet godina nakon Zadra vratio istom komadu u predstavi *La Ceselino: tragikomedia Calisto i Melibe* Lutkarskog kazališta Wrocław. U njoj je zajedno sa scenografom Eugeniuszom Get-Stankiewiczem »stvorio okvir za scenske događaje o vjerskoj alegoriji kao i u Kazalištu lutaka Zadar, međutim, glavnu priču su vodile nepristojne lutke, [...] a izdvojena je pojava dugog falusa koji bi katkad njegovu vlasniku služio kao šal« (Vigato, 2011: 58). Tim naglašavanjem »lutkarske pornografije« poljski je redatelj dodatno potvrdio svemoć lutke, optužbama i nerazumijevanju usprkos.

LITERATURA

- Bešević, Ivanka. 2001. »Lutke sve mogu«. U: *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, Kazalište lutaka. Zadar.
- Blažević, Marin. 2007. *Razgovori o novom kazalištu 1: Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa*, CDU – Centar za dramsku umjetnost. Zagreb.
- Bogner-Šaban, Antonija. 2009. *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1958. – 2008*. Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku. Osijek.
- Bogner-Šaban, Antonija. 1998. *Marionete osvajaju Zagreb*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Zagreb.
- Bogner-Šaban, Antonija. 2008. *Zagrebačko kazalište lutaka 1948. – 2008*. Zagrebačko kazalište lutaka. Zagreb.
- Čečuk, Milan. 2007. *Lutkari i lutke*. Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb.

- Kroflin, Livija. 1992. *Zagrebačka zemlja Lutkanija. Zagrebačko lutkarstvo 1945. – 1985. godine – prilog proučavanju hrvatskog lutkarstva*, Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb.
- Lukić, Darko. 2010. *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 2. Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*. Leykam International d.o.o. Zagreb.
- Seferović, Abdulah. *Lutkari svete Margarite: 1952. – 1997. Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*. Kazalište lutaka Zadar. Zadar.
- Vigato, Teodora, ur., 2019. *Lutka je sve, sve je lutka!* Sveučilište u Zadru – Kazalište lutaka Zadar – UNIMA. Zadar.
- Vigato, Teodora. 2011. *Svi zadarski ginjoli*. Sveučilište u Zadru – Kazalište lutaka. Zadar.
- Vigato, Teodora – Valčić, Vedrana. 2018. *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*. Sveučilište u Zadru – Kazalište lutaka Zadar. Zadar.

THE INFLUENCE OF FOREIGN PUPPET PLAYERS ON THE TIPPING POINTS OF THE CROATIAN PUPPET THEATRE FOR ADULTS

A b s t r a c t

Even though it has been present within Croatian puppetry since its beginnings, adult puppeteering has failed to develop continuously. This fact has largely determined its development which did not emerge from within but rather grew using external influences. This paper will not only notice the groundbreaking encounters of the external expressions and Croatian adult puppeteering but also show that it was not about one-sided influences but about the intercultural interweaving of two expressions and reflections on puppetry. The paper will look at the positive and negative sides of such development and misunderstandings and some paradoxes through the examples of the Zadar performance *Celestina* directed by Polish puppet-theatre stage director, Wiesław Hejno and the Osijek performance *On i on* (He and He) directed by Slovak puppet artist Bohdan Slavík.

Key words: puppetry; adult puppeteering; puppet theatre; animation; interculturality; Wiesław Hejno; Bohdan Slavík