

AUTOBIOGRAFSKI TRAGOVI U HRVATSKOM LUTKARSTVU

Igor Tretinjak

UDK: 792.9(497.5)

Lutka je od svojih početaka korištena kao lutkarev alter ego, da bi u suvremenom lutkarstvu bila prepoznata kao zahvalan medij za otvaranje izvođačevih najintimnijih prostora. Za razliku od europskog, u hrvatskom lutkarstvu lutka je vrlo rijetko korištena kao autobiografski produžetak, no u posljednjih nekoliko godina, s pojavom osječke akademije, lutkari sve više ulaze u sebe i svoju intimu uz pomoć lutke i animacije. Ovaj u hrvatskom lutkarstvu donedavno zanemaren odnos lutkara i njegove nežive scenske partnerice analizirat će se u predstavama *Ni'ko kao ja, ±∞1/8* i *Samoizolacija u 40 minuta* nastalima na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku te *Laboratorij života* Lutkarske organizacije koju fakat trebamo (LOFT).

Ključne riječi: autobiografija; suvremeno lutkarstvo; glumac-lutka; Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku; LOFT

UVOD

»Ne mogu više trpjeti, ne mogu više skrivati probleme u tebi!« – te riječi, na rubu očaja, izgovara Srđan svojoj lutki u predstavi *Ni'ko kao ja* (Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, 2015.). Lutka je njegov intimus, prijateljica u sreći i partnerica u mucu, ona je toliko srasla s njim da pokušaj razdvajanja izaziva naglašene emocionalne lomove. I dok se Srđan pokušava otrgnuti od svoje životne partnerice, hrvatsko je lutkarstvo tek s ovom predstavom napravilo prve korake u otvaranju glumčeve intime lutki. Tek, budući da je autobiografsko korištenje lutke u europskom lutkarstvu prisutno gotovo od njegovih početaka, posebice nakon 60-ih godina prošlog stoljeća i pojave otvorene animacije.

POVIJESNI PREGLED PRODORA LUTKE U LUTKAROVU INTIMU

Lutka je davno prepoznata kao zahvalan lutkarov partner u iznošenju vlastite intime i stavova. Među prvima, njezine kvalitete prepoznale su još u srednjem vijeku dvorske lude, jedne od rijetkih kojima je bilo dopušteno otvoreno komunicirati i kritizirati vlastitog vladara i kralja. Ipak, ni sve nepisane dozvole nisu dvorskim ludama garantirale ostanak glave na ramenima te su kao dodatnu zaštitu, a s njom i širi prostor slobode, najčešće koristile štapnu lutku marottu u ulozi alter ega. Poistovjećujući se s marottom, lude su u nju upisivale vlastite fizičke i karakterne osobine, pretvarajući je i na vizualnom i na auditivnom planu u svoju umanjenu artificijelnu kopiju.

Izjednačavanje lutkara i njegove lutke bilo je prisutno i izvan dvorova, posebice kod putujućih pučkih lutkara koji su se čvrsto vezali uz svoje glavne lutkarske junake poput Pulcinelle, Polichinelle, Guignola, Kasperla i Petruške. Glavni lik i ključ velike popularnosti engleskog lutkara Martina

Powella bio je Punch s kojim se poistovjećivao ne samo slavni lutkar, već i njegovo kazalište poznato kao *Punchevo kazalište ili Powell iz Batha* (Jurkowski 2005: 155). Jednako tako, ključni razlog dugovječne održivosti njemačkog lutkara Maxa Jacoba, koji je u lutkarskoj scenici izdržao buđenje nacizma, Drugi svjetski rat i poraće, bio je Jacobov junak i alter ego Kasperl. Veliki češki lutkar iz doba romantizma Jan Nepomuk Laštovka nije koristio slavnog lutkarskog junaka Kašpáreka samo kao alter ego, već i kao alibi. Svojim je nastupima budio Česima nacionalnu svijest, bogateći ih hrabrim političkim aluzijama te se potom braneći upravo brbljavošću svog lutkarskog junaka (ibid: 256). Alibi kroz poistovjećivanje u lutkama koristio je i slavni engleski lutkar iz 18. stoljeća Samuel Foote koji je u drami *Tragedija po modi* zaključio da je, zahvaljujući svojoj drvenoj nozi, četvrtinom artifičijelan te mu se ne može suditi po ljudskim pravima (ibid: 170).

Lutkari su kroz povijest, dakle, gradili bliske veze sa svojim lutkarskim junacima, iza paravana ili unutar lutkarske scenice, uglavnom nesvjesno upisujući u njih vlastite karakteristike. Ključni obrat prema svjesnom rastvaranju nutrine u društvu lutke dogodio se u drugoj polovici 20. stoljeća s pojavom otvorene animacije.

AUTOBIOGRAFSKO U SUVREMENOM LUTKARSTVU

Do 20. stoljeća lutkarstvo se vrlo sporo mijenjalo i razvijalo,¹ da bi prva avangarda posadila sjemenje promjena, a druga polovica 20. stoljeća ubrala plodove u nevjerojatnom umjetničkom uzletu tog izraza. Na taj »furiozni« razvoj utjecao je niz elemenata, a jedan je od ključnih izlazak lutkara iz sjene na scenu 60-ih godina. Kad je lutkar stupio na scenu,

¹ Razlozi sporog razvoja odveli bi nas predaleko od same teme, no svakako su vrijedni zasebnog teksta ili poglavlja.

mnogi su umjetnici, kritičari i teoretičari taj potez najavljivali kao početak kraja lutkarstva, no s vremenom se pokazao ključnom stepenicom prema kreativnoj slobodi suvremenog izraza. Otvorena animacija preusmjerila je dio pažnje s lutke na izvođača, pruživši mu mogućnost samoprezentacije te ga izvedbeno izjednačivši s lutkom. Dotad nevidljivi vladar što iz sjene vuče konce, kontrolira i oblikuje sudbinu lutke, postao je, između ostaloga, njezin ravnopravni scenski partner. Time su se proširile i mogućnosti i interesi lutkara, među kojima je važno mjesto zauzelo okretanje prema vlastitoj intimi, u čemu se izvođačeva ontološka opreka lutka pokazala kao odličan partner.

Ontološka razlika između glumca i lutke – glumac stupa na scenu živ, dok lutka tek treba oživjeti – pomakla je fokus predstave na njihov odnos, što je nagnalo Henryka Jurkowskog da 1978. godine redefinira lutkarstvo. U novoj definiciji lutku je na centralnoj poziciji zamijenio pulsiranjem odnosa između nje i fizičkog izvora energije, uz objašnjenje kako se »pokazalo da je sistem zavisnosti između lutke i njenih pokretačkih sila trajniji od komponenata tog sistema« (Jurkowski 2006: 127). Spomenuti odnos pokazao se izuzetno dinamičnim uz stalne izmjene pozicija (moći) glumca i lutke, koja u jednoj sceni može prijeći iz rekvizita ili znaka u lik, da bi u trenu napravila obrat i zavladala vlastitim demijurgom. Tu igru lutkom i njezinim statusom Janni Younge objašnjava na sljedeći način: »Lutka i izvođač dijele tijelo, ali ne i karaktere te se ključni dramski konflikt događa upravo između njih. Kako bi stvorio iluziju samostalnog života lutke, lutkar je mora pratiti i ispunjavati njene želje i potrebe. Fizička nadmoć lutkara narušava se u trenutku kad lutkine namjere i intencije preuzmu primat nad lutkarevom voljom« (Younge 2019).

Ova igra odnosima između lutkara i lutke na više načina olakšava izvođaču otvaranje vlastite intime na sceni. S jedne strane, čini to preusmjeravanjem pažnje gledatelja s izvođača (i lutke) na sam odnos, s druge strane lutkinom mogućnošću prilagodbe zahvaljujući kojoj može u jednoj predstavi obavljati različite uloge. Tako u jednom trenutku može biti

zrcalna preslika govornika, u drugom njegov glasnogovornik, sugovornik, suparnik ili supatnik, potom ispovjednik, aktivator problema ili problem sam, sve do aktivnog partnera u rješavanju problema i ključnog elementa rješenja... Sve to prepoznali su suvremeni izvođači koji su u scenskom susretu sa samima sobom idealnog scenskog partnera pronašli u lutki.

AUTOBIOGRAFIJA IZGUBLJENA I NAĐENA U HRVATSKOM LUTKARSTVU

Za razliku od europskog, u hrvatskom je lutkarstvu prodor u vlastitu intimu gotovo u potpunosti izostao sve do posljednjih desetak godina. Ključni se razlozi zaobilaženja ovog scenski potentnog odnosa nalaze u ustroju hrvatskog lutkarstva nakon Drugog svjetskog rata. Preuzevši istočnoeuropski model, lutkarstvo u Hrvatskoj i tadašnjoj Jugoslaviji oblikovano je kroz gradska kazališta sa stalnim ansamblima. Repertoar se u njima gradio kroz ansambl predstave usmjerene ciljanoj publici – djeci, što je gotovo u suprotnosti s intimnim susretom glumca i lutke. Gradska lutkarska kazališta i ekonomske prilike nisu ostavili puno prostora malim lutkarskim druženjima kojih je do 90-ih godina bilo tek nekoliko, a ni poslije nisu potrajale u većem broju, kao ni lutkarskim solo izvođačima, kojih niti danas gotovo opće nema, a kojima bi odgovarao intimni izraz. Jednako tako, u tom ustroju nedostajalo je i vremena za eksperiment što je nužno potrebno u rastakanju vlastite intime na partnerski odnos na sceni.

Situacija se bitno promijenila 2004. godine pokretanjem studija glume i lutkarstva na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Ubrzo nakon pokretanja, studij je postao centralno mjesto lutkarskih istraživanja usmjerenih prema raznim aspektima lutkarstva i animacije – od tradicionalnih lutkarskih izraza preko animacijskih eksperimenata s predmetima, materijalima i tehnikama do istraživanja odnosa između glumca i lutke.

To je rezultiralo i prvim projektima usmjerenima prema autobiografskom sloju, među kojima posebno mjesto zauzimaju projekti *Ni'ko kao ja* (2015.) i $\pm\infty/8$ (2016.) nastali kao ispitne produkcije iz javanke druge godine preddiplomskog studija pod mentorstvom Hrvoja Seršića. Uz te dvije predstave, u ovom će radu biti analiziran još jedan projekt nastao u sklopu osječke akademije, autorski projekt Jure Ruže *Samoizolacija u 40 minuta* (2020.)² i jedina predstava koja je nastala izvan akademije, ali i podalje institucionalnog kazališta, *Laboratorij života* (2021.) Lutkarske organizacije koju fakat trebamo LOFT.

LUTKA – AKTIVATORICA OBRATA U AUTOBIOGRAFSKO

Predstave *Ni'ko kao ja* i $\pm\infty/8$ oblikovane su kao zaokruženi nizovi etida s fokusom na odnosu glumac – lutka. U *Ni'ko kao ja* tematska linija koja je spajala etide bila je problem koji se tiče izvođača te su se studenti tematski pronašli u širokom prostoru od humornih igara lutkarskim medijem i lutkinom artificioznošću do pseudoautobiografskih elemenata, dok je predstava $\pm\infty/8$ smještena u ludnicu kao prostor slobode, što je izvođačima otvorilo brojne mogućnosti oblikovanja priča. *Samoizolacija u 40 minuta* dotakla se aktualnog trenutka, pristupivši mu kao svakodnevnoj, univerzalnoj situaciji, dok se *Laboratorij života* pozabavio čestom dječjom fobijom – mucanjem. Prodor u autobiografsko nije bio prisutan u početnoj ideji niti jedne predstave, već se pojavio u procesu rada, odnosno u suigri s lutkom.

² Sve tri predstave osječke Akademije igrale su na festivalima i revijama, samim time izašle su iz okvira same akademije. Posebno uspješna bila je predstava *Ni'ko kao ja* s većim brojem uspješnih i zapaženih nastupa u Osijeku i diljem Hrvatske, dok je *Samoizolacija u 40 minuta* ušla na repertoar kazališta Gllugl.

Lutka je u predstavi *Ni'ko kao ja* preuzimala različite uloge – od gatare koja sugerira tragediju i nerođene bebe, preko tragično stradalog brata i otuđenog oca, do velečasnog na ispovijedi i doktora koji ismijava dječaka s govornom manom. Time je stvorila čvrst temelj i dobar motiv za lutkarev prodor u vlastitu nutrinu, preuzevši potom različite oblike vodiča kroz nju – od sugovornika i intimnog slušatelja preko projekcije samog problema ili tragedije do partnera u (mogućem) rješavanju problema.

Prodor u hipotetsku autobiografsku intimu odigrao se u $\pm\infty/8$ gdje su mogućnosti okvira ludnice odvuikle izvođače od vlastite priče u prostor mašte, no i u njemu su kroz dijaloge s lutkom mjesto našli autobiografski elementi. Lutke su u ovoj predstavi bile sugovornici i aktivatori sukoba ili problema, no ne i elementi rješenja koje je izostalo rezanjem priče prije kraja. Taj rez stvarala je medicinska sestra, iznenada vraćajući likove u stvarnost umobolnice kao prostor nedovršenih priča, otvorenih računa i neuzvraćenih dugova.

Jura Ruža u *Samoizolaciji u 40 minuta* krenuo je od univerzalne priče koju je u susretu s okolinom intimizirao, pretvorivši je u podjednako univerzalno i osobno hrvanje s novooblikovanom svakidašnjicom. U toj specifičnoj svakodnevnoj borbi ulogu lutaka preuzeli su dijelovi Ružinog tijela, predmeti koji ga okružuju poput rukavica, dijelova odjeće, cipela i šalica, materijal i prazan prostor. Ti svakodnevni elementi predstavljali su s jedne strane problem, s druge pomoć pri njegovu rješavanju. Bili su aktivatori specifične privatnosti i intimnosti koja se gradila u susretu i sukobu opsesije čišćenjem i pokušaja da se vodi normalan život.

Dok je Ruža u *Samoizolaciji* usred situacije s COVID-om svjesno oblikovao priču oko te situacije, autora i izvođača Marija Jakšića i redateljicu Moranu Dolenc COVID-kriza je u *Laboratoriju života* zatekla usred procesa stvaranja predstave, bitno preusmjerivši njezin tijek. Početnu ideju o dječjim fobijama zamijenio je stvarni problem samoće koji je izazvao nijemost, a lutka je preuzela ulogu dječjeg tajnog prijatelja i svojevrsnog alter ega. U tom susretu živog i artifičijelnog glumca Jakšić i njegov

lutkarski partner prodrli su u vrijeme najvećih (samo)izolacija duboko u glumčevu osobnu samoću konkretiziranu predmetima blisko vezanim uz djeda, tetu i majku poput kutije s alatom, vrta i dijapozitiva sa snimkama iz glumčevog djetinjstva.

ODNOS LUTKE I IZVOĐAČA

Lutka je u predstavama bila aktivator izvođačeve intime, samim time i nositeljica sadržajnih smjernica. Da bi to postala, morala je podijeliti, ali i dijelom preuzeti pažnju i prostor igre od svog demijurga i partnera. Zajednička je prisutnost lutke i glumca na sceni, kako piše Paul Piris, »djelomična jer utemeljuje odnos sebe i drugog u odnosu u kojemu su oni ontološki različiti – jedan je subjekt (drugim riječima, biće obdareno sviješću), a drugi objekt (odnosno stvar). No riječ je o objektu koji u izvedbi postaje subjekt. Zajednička prisutnost naglašava tu ontološku dvostrukost, suočavajući lutku s ljudskim protagonistom« (Piris 2014: 30). U isto vrijeme ona na neki način razdvaja jedinstvenog izvođača na dva, jer »lutkar oblikuje karakter kroz lutku, ali se pojavljuje i kao drugi karakter čija prisutnost ima dramaturško značenje. [...] U glumi, glumčev je cilj fokusirati pažnju publike na vlastito tijelo, dok je lutkarova namjera fokusirati pažnju publike na lutkama. Zajednička prisutnost lutkara i lutke zahtijeva dvostruki fokus na izvođaču i lutki« (ibid: 31). Taj razbijeni fokus usmjerio je pozornost na odnos među tim ontološkim oprekama, gradeći ga upravo na njihovim razlikama. Kako piše Didier Plassard, »brojne su razlike između lutkara i lutke: razlike između živog i neživog bića, velikog i malog, slobodnog pokreta i tijela u ovisnosti, ljudskog mesa i materijala lutke... kad oba stanu na scenu, komunicirajući u istoj fikciji, lakoćom se mogu pojaviti fantastične dimenzije. Primjerice, razlike se mogu izbrisati« (Plassard 2016: 15). U tom trenutku lutka postaje tek produžetak glumca,

odnosno umjesto potencijalnog protagonista vraća se u početnu poziciju objekta. »S druge strane«, nastavlja Plassard, »te razlike mogu biti podcrtane, primjerice kad tijelo animatora postane prostor igre lutke« (ibid.). Tu se događa oprečna situacija u kojoj lutka jednim dijelom vlada vlastitim demijurgom, pretačući ga u dio scenografije.

Ključnim elementom u građenju partnerskog odnosa i suigre glumca i lutke pokazala se distinkcija tijela koja »upisuje u lutku njene svojine koje je čine zasebno oblikovanom svijesti. Prisutnost i odnos lutkara i lutke omogućuje činjenica da su na sceni prisutni kao subjekti. Odmak između navodnog tijela lutke i stvarnog tijela animatora doprinosi pojavi navodne svijesti u lutki« (Piris: 2014: 30). Na sceni se oblikuje ukazivanjem na vlastitu autonomnost u kretnjama, odnosno, kako dalje piše Piris, »esencijalno je da tijelo lutke kretnjama ukazuje na vlastitu autonomnost od tijela izvođača i da se stvara dojam građenja navodne unutarnje logike pokreta« (ibid.).

OD ODMAKA DO DOMINACIJE

Distinkcija je prisutna u svim analiziranim predstavama. U etidama predstave *Ni'ko kao ja* izvođači su je postigli na različite načine. Partnerice glumcima u toj su predstavi bile male, neutralne javanke. Takve, naglašeno artifičijelne, morale su se nametnuti fizički dominantnom partneru, a činile su to, između ostaloga, prodirući u njegov prostor. Kako piše Alois Tománek, »animator je glumac, dakle i nositelj scenskog prostora. Glumac je 'stvorio' lutku« (Tománek 2018: 115). U nizu etida lutka je poništila glumčevu poziciju nositelja. Tako je lutka Marija u jednoj etidi oduzela prostor igre Srđanu grleći ga i tješeći, doktor se u drugoj etidi prostorno, ali i sadržajno nametnuo Jakovu, rugajući mu se, u taj podsmijeh upisujući stav okoline. U etidi ispovijedi Gordan se u startu podčinio lutki velečasnog,

klečeći pod njim pogleda usmjerenog u pod, dok je lutka gledala ravno preda se, u publiku. S razvojem igre Gordan se dodatno uvukao u sebe, dok se velečasni nadvio nad njim, osvojivši u potpunosti prostor i fokus igre. U etidi Anne i lutka Marka dogodio se veliki obrat. Marko je od početka zauzeo nadmoćnu poziciju, nadvijajući se nad Annom, fizički i izvedbeno je pritišćući i podčinjujući, da bi mu na kraju etide izvođačica otkinula glavu, dočekavši osudu od strane promatrača na sceni. U većini etida lutka se, osvajanjem prostora igre, uspješno nametnula izvođaču, potvrđujući svoju nadmoć piljećim pogledom, čime je izvođač postao »dio lutkine stvarnosti,«³ kako piše Paul Piris (2014: 37).

Daljnji korak u distinkciji lutka je radila »nadglumljujući« glumca. Kako kaže brazilsko-nizozemski lutkar i plesač Duda Paiva, scenske lutke, »za razliku od ljudskog tijela, imaju iznimnu mogućnost predstavljanja života 'većeg od života samog' ili pak njegove potpune suprotnosti« (Mikolčić 2008: 24-25). U kontekstu u kojemu je glumac fizički i vizualno dominantan, lutka se morala nametnuti glumačkom ekspresijom te je u većini etida imala pokrete pojačane do karikature, dok su u etidi Mirne i Gapa lutkini pokreti bili nemirni, drhtureći, bitno naglašeniji i različiti od partneričinih. Sličan odnos lutke i glumca pojavio se i u predstavi $\pm\infty 1/8$ gdje su se lutke, također neutralne javanke, uspješno nametale svojim partnerima na izvedbenom i sadržajnom planu.

Stvaranje distinkcije nadglumljivanjem slojevito je oblikovano u predstavi *Samoizolacija u 40 minuta* u kojoj je Jura Ruža dijelove tijela i predmete koji ga okružuju pretočio u artifičijelne opetovanim i (pre)naglašenim pokretima. Tom njihovom »prirodnošću većom i naglašenijom od prirode same« distancirao je i osamostalio »lutke« od izvora pokreta. Ujedno, stalnim je ponavljanjem pokreta »trošio« njihov značenjski sloj ogolivši ih do vlastite esencije, čime je fokus igre preusmjerio s tijela na dijelove

³ »Ako lutka gleda u svog animatora i kasnije odgovori na njegov pogled, ljudski izvođač postaje dio lutkine stvarnosti« (Piris: 2014: 37).

tijela, predmete i materijale, odnosno s lutkara na »lutke«, omogućivši im građenje međusobnog dijaloga. Prazan prostor Ruža je animirao oprečno, naglasivši pokrete vlastitog tijela kao izvora animacije i predmeta koji su okruživali prazni prostor, a tim je oživljavanjem lutkara i okoline upisao živost u ciljani dio prostora, odnosno u »lutku«.

U *Laboratoriju života* potencijalna distinkcija dovedena je u pitanje sličnošću lutke i glumca – imali su iste dopadljive i prepoznatljive veste. Samim time, podcrtana je na auditivnom i sadržajnom planu. Iako fizički veći i uočljiviji, glumac je na verbalnom planu bio inferioran, nijem od šoka izazvanog iznenadnom samoćom. Zadržavši moć govora, lutka ga je vodila kroz oporavak, ali i kroz svakodnevicu i sjećanja. U tako oblikovanom odnosu lutka se nametnula i na fizičkom planu, gdje su njeni pokreti postali glumčeve smjernice.

Kao što se vidi iz ova četiri primjera, ključ intimnog otvaranja lutkara na sceni krije se u lutkinom zauzimanju nadmoćne pozicije. U toj poziciji lutka predstavlja idealnog »drugog« u rastvaranju »prvog«.

UMJESTO ZAKLJUČKA – ZAŠTO LUTKA I ZAŠTO NE?

Sartre kaže: »Drugi je subjekt koji posreduje moj odnos sa samim sobom. Drugi mi dopušta da budem svjestan aspekata sebe sama« (Piris 2014: 37). Drugi je u našem kontekstu lutka koja prvom, svom animatoru i scenskom partneru, otvara prostor samoosvješćivanja, ne zauzimajući stav, ako prvi to od nje ne traži. Lutka je neutralan drugi, ona je prazan papir na koji prvi upisuje upute za oblikovanje. Samim time, lutka je idealan drugi. No ona to ne može napraviti kao produžetak prvoga, već odmaknuta od njega, gradeći dinamičan odnos s njim i prema njemu.

Odmak ne otvara samo prostor dijaloga, već postavlja lutku u dvostruku poziciju – scenske partnerice i sastavnog dijela izvođača. Tom

dvoznačnošću lutka razbija fokus igre sa živog izvođača na sebe i na njihov odnos, što ima važnu ulogu u intimnom otvaranju na sceni. Naime, razbijanjem i usitnjavanjem fokusa glumac više ne nosi samostalno krivnju, strah i traumu, već ih dijeli i usitnjava. Nije više usamljen u mucu. Također, ne treba više čuvati taj teret u sebi, već ima partnera s kojim ga može podijeliti, artificijelnog terapeuta koji će ga saslušati i usmjeriti. I iako taj partner dijelom izlazi iz izvođača, odnosno iz izvora problema, sama činjenica da je »drugi« daje mu na samostalnosti. Ujedno, nudi mogućnost otvorenog dijaloga sa samim sobom kroz materijaliziranog i scenski oživljenog neutralnog posrednika.

Sve ove elemente i prednosti europski su lutkari davno prepoznali, zajedno sa svojom scenskom partnericom duboko uronivši u vlastitu intimu. Za razliku od njih, u hrvatskom lutkarstvu tek se počela buditi svijest o mogućnostima ovakve suigre. S jedne strane, to ukazuje na kašnjenje domaćeg lutkarstva, no s druge širom otvara vrata prostoru brojnih još uvijek neistraženih mogućnosti. Da to polako prepoznaju, domaći lutkari pokazali su s četiri zanimljiva scenska prodora u lutkarovu intimu.

LITERATURA

- Jurkowski, Henryk. 2005. *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*. Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
- Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk]. 2006. *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*. Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica.
- Mikolčić, Marijana. 2008. »Razgovor s Dudom Paivom«, u: *Luka – revija za lutkarsko kazalište – Glasilo Zagrebačkog kazališta lutaka*, br. 42 i 43, god. 14, gl. ur. Mrduljaš, Petra, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb.
- Piris, Paul. 2014. »The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet«, u: Bell, John, Posner, Dassia N., Orenstein, Claudia, ur., *The Routledge companion to puppetry and material performance*, Routledge, Florence, KY, USA.

- Plassard, Didier. 2016. »Actor and Puppet on the Contemporary Stage«, u: Kraigher, Amelia – Rooss, Ajda (ur.), *Maska – časopis za scenske umetnosti*, Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost (ur. Amelia Kraigher), vol. XXXI, br. 179-180, / *Lutka – revija za lutkovno umetnost in gledališče animiranih form*, Lutkovno gledališče Ljubljana u sodelovanju z UNIMA Slovenija in Ustanovo lutkovnih ustvrajelcev Slovenije, (ur. Ajda Rooss), br. 59, Ljubljana.
- Tománek, Alois. 2018. *Vrste lutaka*. Hrvatski centar UNIMA, Matica hrvatska – ogranak Osijek, Umjetnička akademija u Osijeku, Zagreb – Osijek, 2018.
- Younge, Janni. 2019. »Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein«, *Critical Stages / Scènes critiques*, br. 19. <http://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/> (pristupljeno 11. rujna 2019.).

AUTOBIOGRAPHICAL TRACES IN CROATIAN PUPPETRY

Abstract

Puppet has been used as a puppet master's alter ego From its beginnings , and recently it has been recognized in contemporary puppetry as a grateful medium for opening the performer's most intimate spaces. Unlike in Europe, in Croatian puppetry the puppet is very rarely used as an autobiographical extension, but in recent years, with the advent of the Osijek Academy, puppeteers are increasingly entering themselves and their intimacy with the help of puppetry and animation. This relationship between the puppeteer and his inanimate stage partner, in Croatian puppetry neglected until recently, will be analysed in the plays *Ni'ko kao ja /Nobody Like Me*, ± ∞1/8 and *Samoizolacija u 40 minuta /Self-Isolation in 40 Minutes* created at the Academy of Arts and Culture in Osijek and *Laboratorij života/ Laboratory of life* by *Lutkarska organizacija koju fakat trebamo/ Puppetry organization that we truly need/ (LOFT)*.

Key words: autobiography; contemporary puppetry; puppet actor; Academy of Arts and Culture in Osijek; LOFT