

EUROPSKI LUTKARSKI ROMANTIZAM I HRVATSKO FOLKLORNO LUTKARSTVO U SUVREMENOM LUTKARSKOM IZRAZU

Teodora Vigato

UDK: 792.97(497.5)

Prvi teorijski radovi o lutkarstvu kao i prva kazališta lutaka kakva danas poznajemo javljaju se u doba romantizma, a s druge strane, začetke autentičnog hrvatskog lutkarstva nalazimo samo u okviru folklornog lutkarstva. Upravo u europskom lutkarskom romantizmu počele su se uprizorivati bajke na lutkarskoj sceni i to obično s lutkama na koncu – marionetama, a lutkarske predstave bile su namijenjene isključivo djeci. Dominacija lutke maronite iz doba romantizma nestala je s lutkarskih pozornica sredinom 20. stoljeća, a autentični oblik hrvatskih pučkih lutkarskih igara nije se udomaćio na profesionalnoj lutkarskoj sceni. Međutim, tragove lutkarskog romantizma i folklornih lutaka susrećemo u suvremenom lutkarstvu. U radu autorica odabire tri predstave iz repertoara Kazališta lutaka Zadra u kojima su uprizorene dvije bajke i jedna antibajka uz pomoć folklornih lutaka. U predstavi *Šuma Striborova*, prema tekstu Ivane Brlić-Mažuranić, koristi se »lutka strašilo«, u predstavi *Zlatna utvica*, prema bajci iste autorice, pojavljuje se »lutka na uzalj«, a neobičnu priču pod nazivom *Coffe kraljevstvo* Vanja Jovanović i Patrik Gregurec ispričali su uz pomoć lutke predmeta.

Ključne riječi: lutkarski romantizam; folklorno lutkarstvo; lutka strašilo; lutka na uzalj; lutka predmet; suvremeni lutkarski izraz

UVOD

Lutkarstvo 21. stoljeća na neki je način sinteza dramskog i lutkarskog izraza iz razdoblja romantizma, ali i sajamskog lutkarstva prije romantizma, potom dramskog izraza koji se prezentirao lutkom pedesetih godina, a svemu navedenome dodajemo i folklorni lutkarski izraz. Iako povijest lutkarskog kazališta nije u svim zemljama tekla jednako, nakon dvostoljetne tradicije lutkarstva kakvo danas poznajemo, možemo kazati kako su postojali ključni događaji koji su udarili temelje lutkarstva 21. stoljeća. U doba romantizma lutkarstvo se najprije odvojilo od pučkog lutkarskog izraza i lutkarskih tipova te odredilo svoje mjesto u kazališnoj umjetnosti, potom je odabralo literarne predloške na kojima će graditi lutkarsku igru i na kraju odredilo svoju publiku. Pretpostavljamo kako je paralelno s pučkim lutkarstvom nastajalo i folklorno lutkarstvo koje je imalo svoje zakonitosti i svoje tipove lutaka sasvim drugačije od urbanih oficijelnih kazališta. Početkom dvadesetog stoljeća lutkarskim kazalištem počelo se eksperimentirati, što nije imalo velikog odjeka, a onda se u lutkarstvu dogodio Obrascov koji će odrediti lutkarske kanone 20. stoljeća. I tko zna kakvo bi lutkarstvo bilo danas da se Obrascov nije počeo baviti lutkarstvom. Krajem 20. stoljeća lutkarstvo se počelo udaljavati od kanona koje je propisao Obrascov, lutka se oslobodila paravana, umjesto javajke koju je uglavnom promovirao Obrascov počele su se koristiti sasvim drugačije lutke. Lutkarstvo je nakon sto godina opet počelo propitivati ili eksperimentirati, ovaj put s folklornim lutkarstvom, pa u predstavama Kazališta lutaka Zadar prepoznajemo one iste lutke koje su se koristile u folklornom kazalištu Hrvatske i Slovenije, potom je odnos animatora prema lutki isti kao i u folklornom lutkarstvu i na kraju pozornica u nekim predstavama podsjeća na scenski prostor za folklornu lutkarsku igru. U radu istražujemo kako je romantizam iz pučke umjetnosti usmjerio lutkarstvo prema novom kazališnom žanru i što je sve suvremeno lutkarstvo preuzelo iz folklornog lutkarstva.

LUTKARSTVO U ROMANTIZMU

U doba romantizma lutkarstvo se smatralo popularnom umjetnošću i bilo je kao umjetnički ili kvaziumjetnički proizvod rezervirano za potrebe poluobrazovane urbane publike. Lutkarska se kreativnost temelji na transformacijama, lutkarski izvođači često su posuđivali različite atraktivne trikove od drugih umjetnosti, a teme od dramskih umjetnika (Jurkowski 2005: 218). Najznačajnija modifikacija između visoke i popularne kulture kada je u pitanju lutkarstvo dogodila se u Njemačkoj i to iz dva razloga. Prvi razlog bila je sveopća vjera u folklor kao moguću osnovu njemačke nacionalne kulture koja je stvorila bolju klimu za lutkarsko kazalište. Drugi razlog bilo je razočarenje njemačkih pisaca u glumce i njihova kazališta što ih je natjeralo da potraže alternativne za izvođenje svojih djela. To je nagnalo neke njemačke dramske umjetnike da prihvate lutku i zbog toga je estetika romantizma uključila scenske lutke u svoj krug analize (Jurkowski 2005: 220).¹

¹ Drame Heinricha von Kleista sva su kazališta redom odbijala što je bio razlog njegove oštre kritike kazališnog umijeća. U glasovitom eseju *O marionetskom kazalištu* objavljenom 1810. usporedio je mogućnosti plesača s mogućnostima marionete prema načelima romantičarske estetike. Naime, u eseju je opisao mehanizam pokretanja lutke na koncu što je usporedio s plesačem. Prihvaća superiornost marionete u svakoj od njezinih značajki. Kleist je vjerovao kako je jedina stvarnost postojanje Duha koji se projicira na Prirodu, čovjeka i umjetnikov Genij. Priroda nije svjesna svoje ljepote, stoga priroda i ljepota postoje u potpunom skladu koji ništa ne može omesti. Sklad može narušiti samo čovjek koji unosi u prirodu element svijesti, a ova je iskvarena ljudskom taštinom. Dijalektička sinteza nesvjesnosti prirode i čovjekove samosvijesti može biti ostvarena na višem nivou svijesti koju predstavlja umjetnikov genij. Prihvativši ovu romantičarsku trijadu kao model, Kleist je izmijenio njezine sastavne dijelove kako bi razjasnio vlastitu ideju ljepote u odnosu na elemente kazališta. Marioneta predstavlja Prirodu, plesač predstavlja Čovjeka, a oboje su u opreci s neograničenom sviješću Boga – ovdje je napustio pojam umjetničkog genija. Esej *O marionetskom kazalištu* bitno je utjecao na njemačko lutkarstvo jer raspravlja o nekim općim problemima estetike lutkarstva. Svaki pokret ima središte gravitacije, kaže Kleist, udovi marionete su poput klatna i pokreću se mehanički. Crta koju središte gravitacije mora opisati najčešće je ravna. Kada je zaobljena, čini se da je krivulja prvog ili najviše drugog reda. Čak može biti elipsa što je prirodni pokret ljudskog tijela zbog naših zglobova, stoga Kleist nije tražio nikakvu veliku vještinu od lutkara. Lutkar ima samo zadatak pronaći središte marionetine gravitacije. Crta kretanja marionete slična je putu plesačeve duše, smatra Kleist (usp. Kleist 2009.).

Za novo shvaćanje čistog lutkarskog kazališta zahvalni smo njemačkim romantičarima koji su lutkarstvo smatrali vrstom umjetnosti i pokazali mogućnost njegova razvoja pa je Johann Wolfgang von Goethe s ostalim romantičarima obrazovane krugove i znanstvenike zainteresirao za lutkarsko kazalište. Nakon Goetheove zainteresiranosti za lutkarstvo, nitko se više nije morao plašiti da će ga proglasiti djetinjastim jer je on vrlo ozbiljno teoretizirao i pisao o lutki. Posudivši lutkarski tip iz vašarskih koliba, Goethe je napisao dramu za lutkarsku izvedbu koju je naslovio *Vjenčanje Hanswurst*.

Romantičari su prvi shvatili kako je lutkarstvo izvor metafore (Jurkowski 2007: 92), o čemu će se početi raspravljati u hrvatskom lutkarstvu tek sedamdesetih godina 20. stoljeća. S druge strane, kada je Herder prikupljao narodno blago, nije ni pomišljao kako bi to mogao biti dio repertoara kazališta lutaka, ali bajkoviti sadržaji s vremenom postaju predmeti lutkarskog izraza, što će se zadržati sve do danas.

Vođa romantičarskog pokreta Ludwig Tick uveo je nove ideje u svoje lutkarске predstave. Uspio je da njegove lutke budu svjesne svojeg umjetnog kazališnog postojanja pa je osmislio lutkarsku izvedbu za svoj roman *Učeno društvo*,² potom je u svojim esejima progovorio o karakteristikama i estetici lutkarstva. Tick je vjerovao kako se priroda lutkarstva temelji na tri načela: prvo načelo govori da su elegantni svijet lordova i dama te vulgarni svijet komičnih likova postavljeni jedan pored drugog; prema drugom načelu, lutkarski su tipovi komični i groteskni te su oni nešto više od onoga što se čini da jesu i, treće, lutka posjeduje različite stupnjeve romantičarske komične ironije (Jurkowski 2005: 231).³

Ulogu lutke u njemačkom kazalištu precjenjivali su Friedrich Gottlob Wetzel i Johannes Daniel Falk. Wetzel je tvrdio da jedino marioneta može prikazati ljudsko stanje. Nesposobni glumci ne mogu pokazati nikakav život ispod svojih

² U predstavi narator, član učenog društva, gradi kazalište s glavnim junakom Hanswurstom koji predstavlja čovječanstvo. Za nogu su mu privezane figure koje ograničavaju i određuju svaki njegov pokret. Hanswurst shvati da mu je ukradena slobodna volja i da je narator njegova sudbina. Kreće na put u hram filozofije kako bi otkrio razlog njegova položaja, a filozofi ne znaju objasniti svrhu čovječanstva.

³ Uobičajena ironijska praksa, koju su romantičarski pisci upotrebljavali u lutkarskoj predstavi, sastojala se u tome da jedan od likova ima svijest o egzistencijalnom statusu kako je sve to samo kazalište lutaka koje je napravljeno od drva i podložno ognju (Jurkowski 2005: 231).

satiričkih maski. Onaj tko odlučuje o vlastitoj budućnosti zapravo je lutkar i lutka u isto vrijeme. Lutkar drži konce u svojim rukama i vodi samog sebe kroz život, ali istovremeno lutkar je i Hanswurst koji promatra sve događaje otkrivajući ujedno svoju komičnost i svoju ništavnost. Gottlob Wetzel i Falk tvrde kako je lutka najprikladniji medij za prikazivanje ljudskog stanja.

Johannes Daniel Falk dopustio je lutkarskom majstoru Geisselbrechtu da prikazuje njegove drame. On je slavnu bajku *Princeza sa svinjskom njuškom* predstavio kao satiru na suvremeno društvo. U predstavi se pojavio i Hanswurst koji je komentirao ponašanje glumaca u Goetheovu kazalištu. Iako je predstava zabranjena, publika je uživala u sposobnosti lutaka da imitiraju ljudsku radnju, a Geisselbrecht i drugi poput njega nadmašili su očekivanja publike praveći figure koje su mogle čak kolutati očima, kašljati i pljuvati. To je bilo daleko zanimljivije nego monotone tirade glumaca službenih kazališta (Jurkowski 2005: 229).

Grotesknost lutke kao specifičnost lutkarskog izraza prepoznao je E. T. A. Hoffmann, ali ipak najvažnija činjenica koja se dogodila u povijesti lutkarstva sredine 19. stoljeća jest osnivanje lutkarskog kazališta za djecu. Naime, u Münchenu je 1858., kao suradnja lutkara Josefa Leonarda Schmida s piscem grofom Franzom von Poccijem, osnovano lutkarsko kazalište za djecu i na neki način lutkarsko kazalište usmjerilo prema dječjoj publici. Pocci je kao meštar ceremonija na bavorskom dvoru bio zainteresiran za glazbu, književnost i folklor. Pisao je lutkarske igrokaze pod utjecajem romantičarskih pisaca, a u svim glavnim ulogama bio je lik Kasperlea. Njihovo dječje kazalište izbjegavalo je vulgarnost koja je bila karakteristična za pučke družine. Repertoar se sastojao od narodnih priča i bajki u kojima je uvijek glavni junak bio Kasperle-Larifari, glupi, pohlepni seljak dobra srca koji bi se usprkos mnogim pustolovinama uvijek vraćao svojoj voljenoj ženi Greti. Pocci je prekinuo sa starim baroknim repertoarom, zamijenivši ga repertoarom utemeljenim na romantičnom kazališnom modelu (Jurkowski 2005: 244).

Okretanje kazališta lutaka prema dječjoj publici nije označavalo u početku njegovo orijentiranje na primaoca. Kada su izgubili tržište odraslih, lutkari su počeli tražiti nova tržišta koja će prihvatiti njihov repertoar i predstave bez većih promjena. U praksi je to izgledalo tako da su programi koji su prethodno rađeni za odrasle sada prikazani djeci. Djeca su preuzimala kulturne vrednote odraslih, najprije pjesme, potom igre, pa zabavne romane i najposlije kazalište lutaka. Odrasli su djeci posvećivali umjetnička djela ne toliko kao poklon odraslih, već

kao posljedicu djelovanja mehanizma pokroviteljstva nad slabijim osobama (Jurkowski 2013: 39).

Demokratska ideologija romantizma u europskim zemljama bila je odgovorna za opće buđenje nacionalnih osjećaja koji su se ponekad manifestirali u lutkarskim predstavama. Njihove djelatnosti pripadaju romantičarskom duhu 19. stoljeća, osobito što se tiče naroda pod stranim jarmom. Međutim, romantičarski duh u takvom obliku nije se osjećao u hrvatskoj što ne znači da nije postojala neka vrsta lutkarskog izraza. Lutkarski izraz bio je vezan za ruralna područja i poznat je kao folklorno lutkarstvo.

Naš zadatak nije istraživanje folklornog lutkarstva⁴ već pronaći elemente folklornog lutkarskog izraza u recentnim lutkarskim predstavama. S upoznavanjem folklornog lutkarskog kazališta u Hrvatskoj krećemo najprije izgledom lutke i njihovom izradom, što saznajemo iz didaskalija u zapisanim lutkarskim igrama. Govorit ćemo o lutkama na štapu, lutkama napravljenima od maramice i lutkama predmetima jer se takav tip lutaka pojavljuje u suvremenom lutkarskom izrazu u Kazalištu lutaka Zadar. U doba romantizma uglavnom je dominirala lutka na koncu ili marioneta, ali takve lutke su u suvremenom lutkarskom izrazu rijetke.

»LUTKA NA ŠTAPU« ILI »LUTKA STRAŠILO« U FOLKLORNOM I SUVREMENOM LUTKARSKOM IZRAZU

Najčešća lutka s kojom se susrećemo u folklornom kazalištu, a na neki način oživjela je u suvremenom lutkarskom izrazu, jest »lutka na štapu« ili »lutka strašilo«. Međutim, moramo razlikovati lutku na štapu koju je promovirao Sergej

⁴ Folklorno je kazalište uralo u zbilju i prati ključne trenutke života pojedinca. Javlja se najčešće unutar običaja životnog ili godišnjeg ciklusa što znači da su vrijeme i tip predstavljanja tradicijom unaprijed određeni. Kazalište ulazi u publiku, ostavljajući joj samo slobodu izbora sudjelovati ili promatrati. Folklorna lutkarska igra uglavnom nema radnju u dramskom smislu i ne stvara iluziju svakodnevnog života. Tijek igre unaprijed je propisan usmenom tradicijom. U igrama možemo pročitati životne stavove i stremljenja stanovništva kraja gdje se lutkarska igra izvodila (usp. Lozica 1996: 45).

Obrascov i folklornu »lutku na štapu«.⁵ Detaljan opis ovakve lutke dao nam je Bonifačić Rožin.⁶ U nekoliko lutkarskih igara koje koriste lutke na štapu pojavljuju se pijanci, potom Šante i Pante.⁷ Podrijetlo ovih junaka nije točno utvrđeno.

⁵ Glavna je razlika u tome što se u predstavama Obrascovljeve poetike lutkar skriva iza paravana i lutka ima vodilice za ruke pa se posebno animiraju ruke, a posebno glava i lutka obično nemaju noge. U folklornoj lutki na štapu ne postoje vodilice za ruke i one se animiraju inercijom, a animator lutki posuđuje svoje noge.

⁶ Okosnica lutke na štapu jest križ. Čine ga dva ukrštena štapa koji mogu biti visine oko jednog metra. Okomiti štap dulji je od vodoravnog. Štapovi su vezani špagom na mjestu gdje se križaju. Ima primjera da lutkar drži rukom štapove na mjestu križanja. Kad lutka predstavlja muškarca, na vodoravni štap navuče se kaput, a na lutku koja predstavlja ženu navuče se košulja ili bluza. Rukavi slobodno padaju jer je štap kraći od rukava. Na vrhu okomitog štapa natakne se šešir ili kapa koja označava glavu. Kada lutka predstavlja žensku osobu, napravi se glava od krpe i pletenice od lana i sve to se pokrije maramom. Lutkina glava može se napraviti od bundeve ili tikve na koju se izrežu usta, nos i oči i stavi kapa. »Lutke strašilo« ili ručne lutke nemaju noge. Lutkar drži lutku pri dnu okomitog štapa ili na mjestu gdje se štapovi križaju i kaput pokriva lutkarovu ruku. Lutka se može napraviti i još jednostavnije, samo uporabom jednog štapa na koji se navlači kaputić. Lutkar jednom rukom prihvaća štap u sredini, a na stisnutu šaku stavlja šešir ili kapu (Bonifačić Rožin 1962: 140; Hranjec 1980: 319).

⁷ U igri *Pijanci* junaci se zovu Ivo i Ante. Lutkarska igra sastoji se od dva dijela. I dok se u prvom dijelu nadmeću tko je jači i prepirka završi tučnjavom, u drugom dijelu shvate kako svađa i tučnjava nemaju smisla i jedan drugome se ispričavaju. U didaskalijama lutkarske igre Šante i Pante piše kako je Šante zločesti pijanac koji se valja u blatu i napada dobrog i budalastog Pantu. Nakon bezrazložne svađe lutke se potuku (Bonifačić Rožin 1963: 125). Ova igra spominje se još od početka 18. stoljeća. Pretpostavljamo kako je došla u Hrvatsku preko Bosne. Također, pretpostavljamo da su lutkarske igre prenosili uskoci za vrijeme ratova s Turcima jer se javljaju u krajevima koji su bili pod Turcima ili su bili naseljeni stanovništvom koje je bježalo pred Turcima. Vrste lutaka s križnom okosnicom nalaze se i izvan Europe u dalekom azijskom Tadžikistanu. U knjizi *Tadžikskij narodnjy teater*, a navodi Nikola Bonifačić Rožin (1962.), nalazi se opis lutke koja podsjeća na »lutku strašilo«. Na azijsko podrijetlo upućuje i ime Pante jer podsjeća na perzijsku riječ *pajanta* koja ima značenje žetva. »Lutka strašilo« u pradromovini se pojavljuje sama, a kod nas su u paru. Postavlja se pitanje zašto se lutke na štapu u hrvatskoj varijanti pojavljuju u paru. Jedno od objašnjenja može biti i činjenica kako se lutke pojavljuju u Bosni gdje postoji vjerovanje u dualizam, bogumilsku borbu između dobra i zla. Oni naučavaju da postoje dva načela: jedno je duhovno i bestjelesno, a drugo zlo i tjelesno. Pretpostavljamo kako su tada u Bosni bile dvije lutke koje su prikazivale borbu Dobra-Pante i Zla-Satana koji je poznat iz narodne priče kao šepavi Satan. Moglo se dogoditi da su bogumili svoju zlu lutku nazvali Šante, prema mađarskoj inačici Satana da bi se narugali neprijatelju i tako

U literaturi spominju se još *Gašpar i Melko*, braća koji se pokušavaju dijeliti nakon očeve smrti.⁸ Istraživač narodnog lutkarskog kazališta Stjepan Hranjec (1980: 325-329) tvrdi kako ime Gašpar nastaje kao posljedica utjecaja putujućih lutkara Kasperl-Theatera, a Melko trikraljjevskih kolednika pa se likovi Gašpar i Melko svode pod zajednički nazivnik tip buntovnika i svadljivca. Samo po karakternim osobinama mogu se povezati s Kasperlom u Njemačkoj, Pulcinellom u Italiji ili Guignolom u Francuskoj.

Specifičan način animacije folklornih lutaka izgubio se, a zadržao se samo oblik lutke na štapu.⁹ U predstavi Zlatka Svibena *Šuma Striborova*¹⁰ na otvorenoj

sme dobili lutkarske tipove koji su postali ilustracija borbe između dobra i zla, pravde i nepravde, poštenja i lopovluka (Bonifačić Rožin 1962: 135-157).

⁸ Gašpar na scenskom prostoru pokazuje kako je međa na drugom mjestu. Nakon prepirke lutke se potuku i padnu svaka na svoju stranu. Igra se nastavlja, ali u izmijenjenim ulogama tako da Gašpar prvi kaže kako mu je otac kazao da je međa na pokazanom mjestu. Situacija je dovedena do apsurdna jer se radnja može ponavljati u nedogled. Naime, ponavljanje iste radnje traži uvijek iste geste, istu intonaciju s malim varijantama što dramsku situaciju dovodi do groteske. S druge strane, igrač se ruga ljudskom poroku svadanju. Dijeljenje možemo smatrati socijalnom temom jer su u međimurskim obiteljima diobe zemlje znale biti jako bolne i brutalne. Zemlje nije bilo mnogo, a obitelji su bile brojne. Diobe su se događale nakon očeve smrti jer dok je otac bio živ, Gašpar i Melko živjeli su složno u patrijarhalnoj obitelji koja je očevom smrću nestala. Obojica braće ne žele popustiti jer s jedne strane brazda može ugroziti egzistenciju obitelji, ali u isto vrijeme igra ismijava braću koja su prgavi svadljivci, tjeraju inat, a jedna brazda doista ne donosi puno prihoda (Hranjec 1980: 326).

⁹ Postoji nekoliko načina animacije »lutke strašila« ili lutke na štapu. Obično jedan animator animira dvije lutke i po potrebi mijenja glas. Najčešće leži ispod klupe i u svakoj ruci drži po jednu lutku. Lutke se preko klupe svadaju i tuku. Animator može leći na krevet i preko sebe prebaciti kaput koji prevrne tako da leđa dođu naprijed i ruke provuče kroz rukave. Pokrije se po glavi, a noge mu pokriju pokrivačem. U rukama koje su uvučene u rukave kaputa ima lutke. Lutkarska igra »lutke strašila« može se održati i u polju i, kako opisuje Lozica (1996: 350), jedan animator drži u ruci dva strašila i legne pod djetelinu. Nepokriveni igrač razgovara s nevidljivim igračem koji je ispod djeteline pa se publici čini kao da razgovara s duhovima.

¹⁰ Brlić-Mažuranić, Ivana: *Šuma Striborova*. Adaptirali Ljubica Ostojić i Zlatko Sviben. Red. Zlatko Sviben. Sc. i lutke Mojmir Mihatov. Kost. Mojmir Mihatov, Marina Svaguš. Kor. Antun Marinić, Nives Šimatović-Predovan. Sc. gl. Ivo Nižić. Obl. svj. Ivo Nižić.

Izvođači: *Spisateljica* – Asja Rebac. *Stribor* – Zdenko Burčul. *Domaći* – Juraj Aras, Zdenko Burčul, Anđela Ćurković, Gabrijela Meštović-Maštruko, Milena Dundov, Zlatko Košta, Dragan Veselić, Vjera Vidov. *Tintilinić Malik* – Sanja Zalović. *Mati* – Milena Dundov.

sceni pojavljuje se folklorna lutka na štapu. U predstavi su ravnopravno sudjelovali živi glumci i različite vrste lutaka. Prema dramaturgiji Ljubice Ostojić, Sviben je najprije ispričao biografiju Ivane Brlić-Mažuranić i potom počinje priča o *Šumi Striborovoj*. Narativnost je potaknula Svibena da koncepcija predstave bude pričanje Ivane Brlić-Mažuranić pa pripovjedačica priča i vodi radnju kao živa glumica. Drugi vrlo upečatljiv lik živog glumca jest žena-guja ili snaha, potom su živi glumci kor seljaka koji izvodi narodne napjeve i tako su radnju smjestili u selo. Na kraju lutkarske predstave Mati odbacuje lutku i kao živa glumica govori poentu cijele pripovijetke/lutkarske igre. Svibenov lutkarski izraz ide nekako u pravcu folklornog lutkarskog kazališta jer je nazočan živi glumac na lutkarskoj sceni koji ravnopravno sudjeluje u scenskoj igri.

Predstavom ipak dominiraju folklorne »lutke na štapu« koje animatori jednom rukom drže ispred sebe, a drugu ruku posuđuju lutki. Na otvorenoj sceni bez paravana lutki posuđuju donji dio tijela što je preuzeto iz folklornog kazališta. Likovi Domaćih lutke su na jednoj vodilici pa se ruke i noge pokreću inercijom što se također pojavljuje u folklornom lutkarstvu. U predstavi se pojavljuju i marionete, i to ispred i iza paravana. Kada su ispred paravana, onda ih animiraju vidljivi animatori. Očita je autorova sklonost isprepletanju različitih tipova lutaka zajedno sa živim glumcima te paralelnom korištenju paravanske i otvorene scene.

»LUTKA NA UZALJ«

Druga vrsta lutaka koje susrećemo u suvremenom lutkarskom izrazu jest lutka maramica ili »lutka na uzalj«. ¹¹ Izradu lutke zabilježio je još davnih godina

Momak – Zlatko Košta. *Snaha* – Gabrijela Meštrović-Maštruko, Anđela Čurković. *Djevojče, Kokoš* – Juraj Aras. *Svračići* – Sanja Zalović, Vjera Vidov. *Jelen* - Dragan Veselić. *Seljani* – Tamara Šoletić-Krneta, Dragan Veselić, Sanja Zalović.

Premijera: 15. travnja 1996.

¹¹ Nikola Bonifačić Rožin (1963.), Tvrtko Čubelić (1970.) i Ivan Lozica (1996.) govore da se dječja igra *rupčić s uzlom* koristi u igri sa sjenama.

Bonifačić Rožin.¹² Lutka načinjena od maramice koristi se u folklornom kazalištu sjena,¹³ a sjene su opet bitno drugačije od sjena na koje smo navikli u lutkarskom izrazu i uglavnom su došle s istoka. Igrač/animator u hrvatskom folklornom kazalištu obično uzme u ruku jedan rupčić na kojem je čvor ili »uzalj«, smjesti se između lampe i zida tako da sjena lutke pada na zid.

U predstavi *Zlatna utvica*,¹⁴ praižvedenoj u Kazalištu lutaka Zadar, pojavljuje se samo jedna lutka koja je napravljena od rupčića ili od komada tekstila veličine rupčića. »Lutka na uzalj« koristi se »uživo« što znači da nema sjena. Sam »uzalj«, čvor, predstavlja glavu utvice, a rašireni donji dio rupčića jest tijelo ili zlatno perje.

¹² Izradu lutke od maramice opisao je Bonifačić Rožin (1963: 14) u didaskalijama lutkarskih igara sa sjenama. Jedan kraj rupčića veže se u čvor u koji se stavi kažiprst, a palcem i srednjim prstom uhvate se druga dva kraja maramice. Naslovna junakinja lutkarske igre sa sjenama *Hanžica* ima za svog partnera Desni Ropček. U zanimljivu razgovoru Desni Ropček pita Hanžicu gdje je bila, a ona odgovara kako je bila u Južnoj Americi gdje je kartala i zaradila sto dukata. Kada je Desni Ropček zamoli da joj da malo, ona ga udari po glavi i viče: »Evo ti, na, jedan, dva, tri. Puf, puš!«. U igri sa sjenama *Djed i baka* susreću se baka i djed nakon bakina ne baš uspješnog prodavanja jaja i živadi na pazaru. Djed je pozove na vođenje ljubavi i ona pristane, ali za uzvrat traži da joj kupi rubac. Odlaze iza živice da ih nitko ne vidi. Sjene pokazuju kako se grle i valjaju. Nakon ljubavne scene djed daje baki pet groševa da kupi rubac. *Kata i Mato* igra je o mladiću i djevojci, u kojoj Mato zove svoju Katu da se igraju, da se vesele pa da srca svoja sjedine. Kata prihvati poziv svojeg Mate, kojem dopusti da je poljubi. Igra završi tako da se Kata i Mato ljube (Rožin 1963: 128-129). U igri *Sjene* pojavljuju se dvije lutke koje se zovu On i Ona. Muška lutka kaže: »Ti si moja slatka smokvica«, a ženska lutka viče: »Nemoj me dirati« i u didaskalijama piše kako lutka uzmiče (Lozica 1996: 361).

¹³ Sjene na zidu izvode se pomoću pokretanja prstiju i rukom, a često se ruke omataju rupčićima ili raznim krpama. Najpogodnija je podloga bijeli okrečeni zid i to onaj koji je napravljen od nabacane zemlje i nije sasvim gladak. Na takvoj su površini sjene reljefne i plastično oblikuju lik jer se neravninama zida postiže punoća oblika. Izvođači igara sa sjenama stariji su muškarci koji imaju poseban dar za igru rukama. Oni su obično nešto slobodniji u nastupu. Izvođači se postave pred zid, ispruže ruke ispred zapaljene svijeće i tako izvode igru sjena na zidu stvarajući vrlo različite likove, pozicije i situacije. Igre sa sjenama izvode se u tamnoj sobi koju osvjetljava samo jedna svijeća, a publika je amfiteatralno postavljena. Najčešći likovi koji se izvode sjenama jesu životinje u pokretu. Posebno mjesto u igri sa sjenama zauzimaju likovi slobodnijega ponašanja pa su česte igre s erotskim primjesama, a nisu rijetki ni opsceni prizori (Čubelić 1970: 57).

¹⁴ Prema priči Ivane Brlić-Mažuranić. Dram. Tatjana Šuput Raponja, Red. Robert Raponja. Vizualni identitet Breza Žižović, Gl. Gagi. Igraju: Sanja Grgina/Blanka Bart, Vanja Čiča/ Laura Kolesarić, Luka Selman/ Lino Brozić/ Goran Vučko.

Rupčić ili komad tkanine žute je boje pa sugerira zlato. Animatorica se s puno ljubavi odnosi prema toj *lutki rupčiću*, tako da na trenutke povjerujemo kako je to nešto vrlo živo ili barem da je »kruta lutka«, a ne komadić tkanine. Lutka utvica nije se posebno izraživala, što je uobičajena pojava u folklornom lutkarstvu kada igrači na brzinu improviziraju jednostavne lutke ili upotrebne predmete.

Scenski prostor predstave *Zlatna utvica*¹⁵ također podsjeća na folklorno kazalište u kojem ne postoji pripremljeno mjesto ili pozornica gdje će se izvoditi predstava. Stalni su samo ambijenti: trg, dvorište, kuća ili soba bez scenskih dodataka, koji naglašavaju prostor jer je prostor na neki način ambijentalan. Pozornica u folklornim igrama naglašava se samo najnužnijim rekvizitima, a publika je amfiteatralno postavljena oko mjesta na koje će izaći glumci/igrači. Dakle prisutna je težnja da se gledalište i scena spoje u jednu cjelinu. Folklorno kazalište ne poznaje zastor odnosno paravan niti pozornicu i u toj maniri pred publikom se odigrava predstava. Ruši se zamišljeni četvrti zid pozornice i tako se dogodi pomak izvan kazališne iluzije bez narušenog integriteta predstave (Lozica 1996: 41).

Gledalište u predstavi *Zlatna utvica* podijeljeno je na dva dijela, a predstava se igra po cijeloj dužini kroz gledalište pa podsjeća na scenski prostor folklornih igara. Glumci su naprosto uvučeni u gledalište. Na sredini prostora za igru, ipak negdje ispred publike, nalazi se jedan mali stol na kojem glumica mijesi tijesto. Poznato je kako u folklornom kazalištu glumac svojom glumom svaki prostor pretvara u izmišljeni svijet predstave.

¹⁵ Vrlo nadahnutu adaptaciju bajke *Zašto se rodila bijedna Lera i njezino siroče* napravila je Tatjana Šuput Raponja koja je, kako je rekao Raponja, našla jednostavnu formu »miješenja kruha i stvaranja novog svijeta kroz kruh i kolače«. Naime, glavne naratorice Sanja Grgina/Blanka Bart dok pričaju priču mijese kruh i svi glumci na sceni više pričaju nego što lutkarski ili dramski uprizoruju bajku. Zli jezici potaknuli su Leru i njezino siroče Jasenku da krenu na put. Nježnu i sjetnu priču *Zašto se rodila bijedna Lera i njezino siroče* o odnosima majke i kćeri te oca i sina, Ivana Brlić-Mažuranić smjestila je u pravadno doba kada su ljudi živjeli u zemunicama kraj močvara. Predstava počinje tako da glumica gradi zemunice koje nalikuju krtičnjacima i priča priču kako su tadašnji ljudi bili: »osrednji, ni najbolji ni najgori, najviše ih je bilo ogovorljivih i nikakvih«. Najgrlatiji među njima bio je Targan koji je kazao kako oni svi znaju zašto su se rodili, ali ona jedna Lera i njeno kukavno siroče ne znaju zašto su se rodile. Zato Lera i kći joj Jasenka kreću na putovanje u goru potražiti Svitivrata koji znade tajne postojanja svih živih bića, ali njega nitko nikada nije vidio. Na putu susreće utvicu koja će joj pomoći u potrazi za tajnom.

LUTKE PREDMETI ILI TEATAR OBJEKTA

Kazalište objekata istražuje dramatičnu i narativnu snagu svakodnevnih stvari te na neki način istiskuje s lutkarske pozornice tradicionalno izrađene figure. Umjesto lutaka izvođači imaju obične predmete, bilo u sirovu obliku, bilo na brzinu izrađene pred publikom. Budući da su oslobođeni nametnute osobnosti, ti predmeti aktiviraju maštu i kreativnu inteligenciju lutkara i publike. Otkrivaju nove forme, neprestano istražujući nove mogućnosti. Publika vidi kako su lutke-predmeti napravljeni i kako se oživljavaju pokretom i gestom.

U rukama lutkara u folklornom kazalištu često se nalaze razni predmeti kao što su komad drveta, razni kolutovi ili pomoćni scenski rekviziti. Bonifačić Rožin (1963: 128) zabilježio je igru s predmetima koju je nazvao *Cica-maca*. Dva lika, dva lončića izvodili su, u maniri folklornog kazališta sjena, igru prolijevanja mlijeka.¹⁶

Upravo u tom stilu u Kazalištu lutaka Zadar premijerno je praižvedena predstava *Caffe kraljevstvo*¹⁷ u kojem su glavni junaci kralj i kraljica i njihova razmažena princeza, ali predstavljeni u obliku običnih šalica koje nemaju nikakve oznake na sebi. Svatko od njih, Kralj, Kraljica i Princeza, najobičnija je šalica. Kao antibajka, predstava je prikazala neobičnu situaciju u kojoj se princeza ne želi udati za princa već hoće biti konobarica i živjeti skromno sa svojim prijateljem Mirkecom. Prosci koje su joj dovodili roditelji izvršno su bili predstavljeni čašama i bocama punim vode. Na vrhuncu predstave, kada je sve već bilo dobro zaliveno, boce pune vode koje su visile iznad stola – police igračke – najednom su se počele spuštati da bi bile otvorene pa da se voda iz njih sasvim isprazni. Bilo je u tom prolijevanju vode sličnosti s prelijevanjem mlijeka u folklornoj igri *Cica-maca*, premda se u predstavi *Caffe Kraljevstvo* radilo o mnogo većoj količini tekućine. Autori ove predstave otišli su još dalje u istraživanju mogućnosti kazališta

¹⁶ U scenskoj igri sa sjenama *Cica-maca* lutkar prelijeva mlijeko iz jedne šalice u drugu te istodobno govori: »Cica-maca, gdje si bila?/U hali./Što si radila?/Mleko varila?/ Jesi li što ostavila./Jesam./Gdje./Na polici./Polica se razbila./mleko se prevalilo«.

¹⁷ Autori Vanja Jovanović i Patrik Gregurec. Dram. Patrik Gregurec. Red. Vanja Jovanović. Likovnost Vanja Jovanović. Gl. Tomislav Pehar. Igraju: Dominik Karakašić, Irena Bausović Tomljanović.

predmeta jer su pored glavnih likova/predmeta u krutom obliku na scenu donijeli i »lik« vode, što inače nije novina u eksperimentalnom kazalištu.

Kao kazalište predmeta, *Caffe kraljevstvo* predstava je nametnute iluzije. Predmeti iz svakodnevne upotrebe primaju na sebe funkciju scenskog lika, što se odvija u atmosferi animističkog uvjerenja ili na temelju alegorije, personifikacije ili antropomorfizacije. Predmet ne mijenja svoj ikonički sloj, ponekad ne mijenja ni svoju prvotnu funkciju jer glumci piju iz tih šalica, ali u dobrom dijelu predstave šalice odbacuju svoju uporabnu funkciju te na sebe preuzimaju scensku funkciju koja nastaje animacijom. Predmeti vizualno ostaju ono što jesu, ali funkcija im se mijenja. Percepcija predmeta u kazalištu u prvim se trenucima odnosi na ono što znamo o predmetu i na ono što u prvom trenutku vidimo na sceni. Tijekom animacije glumac nam sugerira drugo značenje predmeta, koje proizlazi iz priče. Na sceni stalno vidimo isti predmet čije nam djelovanje sugerira novu konotaciju koja nastaje iz asocijacija, a asocijacije izazivaju predmet i animatorov odnos prema njemu. Ono što vidimo sastoji se od dvaju suprotnih elemenata, ovisno o tome koji je od njih jači, vidimo li predmet ili scenski lik, zbog čega njihovo postojanje u scenskoj recepciji ima karakter treperavosti. Ta pojava naziva se opalizacijom, termin koji je prva upotrijebila Irena Śławińska. Metamorfoze predmeta i scenskog lika ne odvijaju se samo pod utjecajem animacije već je od ogromnog značenja ponašanje glumaca. Gluma animatora temelji se na stvaranju privida života lutke (Jurkowski 194: 2007).

Spominjemo kako uporabni predmeti u Kazalištu lutaka Zadar postaju dio lutkarskih predstava šezdesetih godina prošlog stoljeća kao ikonička signifikacija scenskog objekta. Smatralo se to velikom revolucijom u lutkarskom izrazu što je, možda nesvjesno, a možda i svjesno, preuzeto iz različitih oblika folklornog lutkarstva. U bugarskom tradicionalnom lutkarstvu, koje oni njeguju, animatori od upotrebnih predmeta rade lutke pa je, primjerice, u Kazalištu lutaka Zadar bugarski redatelj Sunny Sunninsky pričao priče uz pomoć jednog metra različitih tkanina ili uz pomoć nekoliko zračnica (usp. Vigato 2003.).

ZAKLJUČAK

Primjećujemo kako se folklorno lutkarstvo svjesno ili nesvjesno približilo suvremenom lutkarskom izrazu koji smo već susreli u mnogim predstavama Kazališta lutaka Zadar. Naime, u mnogim traženjima novog izraza i udaljavajući se od lutkarstva čiji je kanon propisao Obrascov, različiti autori približili su se folklornom lutkarskom izrazu.

Zadaci kazališta lutaka ostaju isti i pripadaju tradiciji 19. stoljeća kada je u pitanju moralna priča koja se riječju i slikom prenosi kao obrazovni sadržaj. Suvremeni teatar za djecu nastavlja biti sredstvo za odgajanje djeteta u skladu sa željama odraslih što smeta spontanosti koja bi se trebala stvoriti između djeteta i kazališta. Reakcije djece ublažavaju didaktičku namjeru kazališta.

U doba romantizma, unutar kazališnog izraza izdvojilo se lutkarstvo sa svojim specifičnostima i tako je nastao novi kazališni žanr koji smo nazvali lutkarsko kazalište. Velika zasluga romantičara za kazalište lutaka jest u tome što su doveli društvo na njihove predstave i što su im osigurali naklonost obrazovane publike. Već u doba romantizma shvatilo se kako lutka ne može oponašati čovjeka, ali jako dobro može poslužiti za satiričke predstave ili za groteskni izraz. Suprotno od toga, lutkarsko se kazalište opredijelilo za djecu. U doba romantizma također se počelo skupljati narodno blago, među kojim izdvajamo bajke koje će se vrlo brzo usmjeriti prema dječjoj publici. U hrvatskoj lutkarskoj povijesti preskočeno je razdoblje romantizma u onom obliku kako je to baštinila njemačka kazališna umjetnost. U hrvatskoj tradiciji zabilježeni su različiti oblici folklornih igara u kojima se javljaju lutke. Svi su ti oblici zaboravljeni, ali rudimenti folklornih igara oživljavaju i postaju dio scenskog izraza u bajkovitim sadržajima.

U izdvojenim suvremenim predstavama, kao i u folklornom lutkarstvu, vidljivi su i lutka i njezin animator. Između igrača/lutkara i lutke razvija se ravnopravna igra. U ovakvom slučaju nazočan je znakovni sustav i lutke i živog glumca. Dolazi do miješanja dvaju kazališnih znakovnih sustava što je inače uobičajena pojava u suvremenom lutkarstvu ili u lutkarstvu koje se udaljava od onoga što smo baštinili od Obrascova. Podsjetimo se kako je upravo Obrascov postavio temelje lutkarstva koji su bili aksiom za lutkarske izvedbe 20. stoljeća. Miješanjem znakovnih sustava metaforika postaje bogatija, a izražajne mogućnosti lutke veće. Klasični tipovi

lutaka u drugom desetljeću 21. stoljeća, kao što su ginjol, marioneta, lutka na štapu i kazalište sjena, zamijenjene su novim lutkama. I još nešto što je vrlo važno u današnjem lutkarstvu – lutkar se ne skriva iza paravana i po uzoru na folklorno kazalište animira lutku na otvorenoj sceni. Ovakav tip animacije pronalazimo i u japanskom folklornom lutkarstvu. Lutkarske konvencije poremetile su se, ali se zato suvremeni lutkarski izraz približio folklornom lutkarstvu. Folklorno lutkarstvo nije se kontinuirano razvijalo već je nestalo zajedno s različitim običajima. S vremena na vrijeme ponovo oživi u nekom novom obliku koji se u povijesti pojedinih lutkarskih kazališta bilježi kao eksperiment.

Razmišljanje o temi lutkarstvo i folklor završit ćemo riječima Jurkowskog, koji ustvrđuje da narodna umjetnost i dječji folklor i dalje postoje u suvremenoj kulturi, i to intenzivno kao izvor kreativne inspiracije. U prošlosti, odnos između umjetnosti obrazovanih klasa i narodne umjetnosti zasnivao se na principu uzajamne inspiracije. Danas, zbog nestanka živog folkloru, inspirativnu ulogu ima stari folklor fiksiran u znanstvenoj notaciji (Jurkowski 2013: 40).

LITERATURA

- Brlić-Mažuranić, Ivana. 2011. *Bajke i basne*, Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Bonifačić Rožin, Nikola. 1962. »Šante i Pante«, *Slovenski etnograf*, god. 15, br. 1. str. 135-157.
- Bonifačić Rožin, Nikola. 1963. *Narodne drame, poslovice i zagonetke*. Zagreb: Matica hrvatska, Zora.
- Čubelić, Tvrtko. 1970. *Usmena narodna retorika i teatrologija*. Čakovec: Štampa Zrinski.
- Hranjec, Stjepan. 1980. »Usmena narodna drama na tlu Međimurja. Autonomnost i temeljni raspon«, u: Ivan Zvonar i Stjepan Hranjec, *Usmena narodna književnost na tlu Međimurja*, Čakovec: Tiskarsko-izdavački zavod »Zrinjski«.
- Jurkowski, Henryk. 2005. *Povijest europskog lutkarstva*, I. dio od početka do kraja 19. stoljeća, prijevod Ksenija Horvat, Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.
- Jurkowski, Henryk. 2007. *Teorija lutkarstva*. Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra, Prijevod: Biserka Rajčić, Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu.

- Jurkowski, Henryk. 2013. *Teorija lutkarstva II.*, prijevod: Zoran Đerić, Novi Sad: Otvoreni univerzitet Subotica.
- Kleist, von Heinrich. 2009. *O marionetskom kazalištu*, preveo Dubravko Torjanec, Zagreb: Skrabeus naklada.
- Lozica, Ivan. 1996. *Folklorno kazalište*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Vigato, Teodora. 2003. »Treća poetika Kazališta lutaka u Zadru«, *Zbornik Visoke učiteljske škole u Zadru*, sv. 3, str. 59-72.

<https://ezadar.net.hr/kultura/4113> (pristup ostvaren 15. studenoga 2021.).

EUROPEAN ROMANTIC PUPPETRY AND CROATIAN FOLK PUPPETRY IN THE CONTEMPORARY PUPPET IDIOM

A b s t r a c t

The first theoretical accounts of puppetry and the first puppet theatres that we know of today appeared during Romanticism while on the other hand the germs of an authentic Croatian puppetry can be found only in the framework of vernacular, folk puppetry. It was in European Romantic puppetry that fairy tales began to be shown on the puppet stage, usually with marionettes, puppet performances being intended exclusively for children. The domination of marionettes of the Romantic era vanished from the puppet theatre in the mid-20th century, and the authentic form of Croatian folk puppet plays did not find a home for itself on the professional puppet scene. But traces of Romantic puppetry and folk puppets can be met in contemporary puppetry. This study has selected three performances from the repertoire of Zadar Puppet Theatre in which two fairy tales and one anti-fairy tale are staged with folk puppets. In the play *Stribor's Forest*, based on the text of Ivana Brlić-Mažuranić, a scarecrow puppet is used; in the *Golden Duckling* after a tale by the same author a handkerchief appears, and the unusual story entitled *Café Kingdom* is told by Vanja Jovanović and Patrik Gregurec with help of object-puppets.

Keywords: Romantic era puppetry; folk art puppetry; scarecrow puppet; handkerchief puppet; object puppet; contemporary puppet idiom