

IGOR TRETINJAK

Igra u rukama riječi

Skica za redateljski portret Zvezdane Ladike u predstavama s djecom i mladima

UVOD

Redateljski opus Zvezdane Ladike doživio je sudbinu većine izvedbenih umjetnika koji su se ponajprije obraćali djeci i mladima. Iako joj je u aspektu dramske pedagogije potvrđen autoritet ne samo u Hrvatskoj i Jugoslaviji nego i u svijetu, gdje je bila zaštitni znak zagrebačke škole dramske pedagogije te je obavljala važne funkcije u strukovnim udruženjima poput ASSITEJ-a, redateljski rad Zvezdane Ladike uglavnom je prolazio bez kritičkih analiza i osvrta. Jedan od razloga je u činjenici da je velik dio njezinih režija realiziran s polaznicima dramskog učilišta, što se ne smatra profesionalnom produkcijom, no slično je i s njezinim predstavama nastalim

u Maloj sceni s profesionalnim glumcima. Kazalište za djecu, posebice dječje kazalište,¹ uvijek je stajalo na rubu izvedbenih umjetnosti, daleko od fokusa kritike i ozbiljnije analize i evaluacije.

Kako bi se naknadno pokušala ispuniti praznina u razumijevanju rada Zvezdane Ladike i time upotpuniti slika u cjelini, nužno je njezin pedagoški rad, koji je još živ u dramskim učilištima, tekstovima i teorijama, obogatiti osnovnim karakteristikama njezina redateljskog izraza, što će obuhvatiti

¹ Pod pojmom „dječje kazalište“ smatra se kazalište u kojemu glume djeca, a pod pojmom „kazalište za djecu“ kazalište u kojemu glume profesionalni glumci.



> E. Janikowszky - L. Tulač, *U koga se uvrglo ovo dijete*, 1983.

predstave koje je radila s djecom i mladima. Budući da je kazalište umjetnost trenutka, ne preostaje drugo nego analizirati trenutak koji je prošao. U tom pogledu, u ovom će se radu ugaslom činu pristupiti kroz prizmu trenutka u kojemu je nastao te, u pokušaju udaha novog života, iz današnjeg kuta.

FOKUS ANALIZE

U težnji da se postigne maksimalna bliskost s nekad živim umjetničkim trenucima, u fokusu analize ovoga rada bit će videozapisi predstava. Tom odlukom iz analize svjesno se isključuje velik dio Ladikina opusa, između

ostaloga i izuzetno vrijedna „eksperimentalna“ faza iz sedamdesetih godina prošloga stoljeća s predstavama *Koraci*, *Srce i seks* i *OS 78*, no čini se to iz nekoliko razloga: budući da su Ladikine predstave bile slabo kritički praćene, analiza na temelju kritika gotovo je nemoguća, dok bi analiza uz pomoć aktera i svjedoka bila pretjerano zamučena subjektivnošću sjećanja. S druge strane, videozapisi možda ne nude uvid u cjelokupni opus Zvezdane Ladike, no riječ je o dovoljnoj količini materijala koja će pokazati neke od ključnih karakteristika Ladikina redateljskog rukopisa.

Bit će analizirano desetak predstava za djecu i za mlade, nastalih ili obnovljenih od kraja 1990-ih godina u Dramskom učilištu

Zagrebačkog kazališta mladih. Među njima su predstave temeljene na svjetskim klasicima (*Priče djedice Aristofana* inspirirane antičkim komadima, Marivauxovi *Glumci dobrovoljci*) i Ladikinim suvremenicima (Jean-Claude van Itallie, *Hura Amerika*, Šoljanovi komadi *Dobre vijesti, gospo!* i *Romanca o tri ljubavi* te *Mala kavana na Griču* mlađe Marijane Nole), predstave nastale na temelju improvizacije (*Bila jemput...*) i antologijski mjuzikli (*Mačak Džingiskan* i *Miki Trasi* i *U koga se uvrгло ovo dijete*). Uvidom u žanrove i dobnu usmjerenost, predstave čine dobar presjek autoričina opusa te će njihova analiza ponuditi čvrst temelj za daljnja istraživanja Ladikina redateljskog rukopisa i poetike. Također, u analizi se neće predstavama pristupiti kao dječjim (amaterskim) predstavama, nego kao profesionalnim predstavama za djecu i mlade. Time će se one (prekasno) testirati i analitički usporediti s profesionalnom kazališnom scenom te će se fokus analize preusmjeriti s Ladikina pedagoškog rada (o kojemu se dosta pisalo) na umjetnički i redateljski aspekt.

IMPROVIZACIJOM OD RIJEČI DO IGRE

U knjizi *Theatre as a Medium for Children and Young People* (2006), Shifra Schonmann smatra da je bit takvoga kazališta u improvizaciji,² čime se slaže sa Sylvijom Demmery, koja još 1978. piše da bi upravo taj element trebao biti u jezgri svakog kazališta za djecu.³ Improvizacija je i u osnovi Ladikina pedagoškog rada, a definira je kao dramski postupak u kojem čovjek sam određuje svoje djelova-

nje u nekom prostoru i vremenu.⁴ Upravo od improvizacije počinjemo analizu i označavanje ključnih elemenata Ladikina redateljskog rukopisa.

Improvizacija je u samom temelju nekih od analiziranih Ladikinih predstava, poput *Bila jemput...*, gdje je nositeljica sadržajnog sloja, odnosno oblikovateljica teksta i riječi, kao i u produkciji *Hura Amerika*, nastaloj na tekstu koji priziva sadržajno i scensko dopisivanje, odnosno u kojemu izvođači grade priče gotovo ni iz čega. Iako je predložak predstave *U koga se uvrгло ovo dijete* poznata slikovnica Éve Janikovszky, ona je tek odskočna daska u svijet zagrebačkih tinejdžera, koji su upravo improvizacijama koje se odnose na probleme s kojima se susreću stvorili autentičan svijet zagrebačkih školaraca osamdesetih godina 20. stoljeća. U spomenutim predstavama improvizacija je upisana u (tekstualni) izvor iz kojega se prelila na izvedbeni sloj, odnosno na scensku igru, dok se u nekoliko predstava ne dotiče sadržajne razine, odnosno riječi, nego oblikuje scensku igru. S druge strane, u predstavama *Dobre vijesti, gospo!* i *Romanca o tri ljubavi* utišana je i zavučena u pozadinu i mikroprostore, dok izvedbeni sloj oblikuju, vode i natkriljuju Šoljanove riječi.

Igra i riječ stoje na krajnjim točkama Ladikina redateljskog opusa, koji nastaje i gradi se na krilima improvizacije, u prepletu s njom ili diskretno odmaknut od nje. Analizom riječi i igre, te prostora među njima, doći ćemo do ključnih karakteristika (jednog dijela) redateljskog opusa Zvezdane Ladike.

2 Vidjeti u: Schonmann, Shifra, *Theatre as a Medium for Children and Young People*. Springer, Nizozemska, 2006. str. 15.

3 Ibid.

4 Jović, Milica, Kazalište oplemenjuje ljude: Portret Zvezdane Ladike – kazališne redateljice. *Umjetnost i dijete*, br. 24, 1992., str. 5.

RIJEČ – OD APSOLUTNE VLADARICE DO RUBNE KOMENTATORICE

Najveća opsesija, najveći žar i poticaj – ući u stvaralaštvo i rastvaranje riječi, njezine mnogoznačnosti, u predjele čudsnog, da dođemo do toga, da rastvorimo tu riječ, da je obojimo sa svih strana i da je nekako približimo i dokažemo kako čovjek vrijedi po onome na koji način se može lijepo izraziti,⁵ kaže Zvezdana Ladika u razgovoru s Gordanom Ostović. Riječi su gotovo sveprisutne u Ladikinu redateljskom opusu. Režirala je antičke pisce, domaće i strane klasike te suvremene autore, poštujući i dubinski analizirajući njihove riječi. U tom minucioznom prodoru u tekst nije ostalo mnogo prostora eksperimentima i improvizaciji, što demonstriraju dva spomenuta Šoljanova komada, a što je potvrdila i sama redateljica, u najavi izvedbe predstave *Dobre vijesti, gospo!*, rekavši da je *potrebno poštovati prije svega lijepu riječ na sceni, a ne eksperiment.*⁶ Sličan pristup osjeća se u predstavi *Ljubav od usuda jača*, u kojoj riječi otvaraju prostor scen-skoj igri, ali je i strogo kontroliraju, navode i svode na puku ilustraciju verbalnog sloja. U *Romanci o tri ljubavi* riječi se u nekim dijelovima iz sadržajnog sloja šire i gotovo prelijevaju na druge elemente igre, rimom uspješno oblikujući ritam cjeline i pojedinih dijelova. I dok su u spomenutim predstavama riječi vladarice, i u ostalima radnja iz njih počinje, na njih se naslanja i njima se vraća.

U većini predstava gotovo isključivo riječi otvaraju prostor songovima, dok se u *Pričama djeđice Aristofana* pretaču u njih, „omekšavajući“ time vlastitu verbalnost, ali i verbalizirajući glazbeni sloj, a u *Bila jempu...*, nastaloj iz verbalnih improvizacija, riječi su

znatno opuštenije nositeljice igre. Na tragu njihove zaigranosti, i sloj scenske igre je razvedeniji i zaigraniji.

Djelomičnu slabost pokazuju riječi u predstavi *Mala kavana na Griču*, u kojoj dolazi do njihova „sukoba“ sa songovima. Naime, verbalna najava songova na pojedinim mjestima djeluje neuvjerljivo i forsirano (ničim izazvana replika „Napisao sam pjesmu za tebe“ otvara prostor pjesmi), dok se na drugim mjestima song posve osamostaljuje i izvire „iz samoga sebe“. U toj predstavi riječi prestaju biti aktivne graditeljice radnje i svode se na stalnu opetovanost i proširene viceve, čime u neku ruku predstavljaju dramaturške pauze i predahe između songova.

I dok u *Maloj kavani* riječi gotovo greškom ili nesporazumom gube neke konce vlasti, u velikom tinejdžerskom hitu iz 1980-ih *U koga se uvrгло ovo dijete*, u nekim scenama „svjesno“ zauzimaju rubne pozicije, iz kojih ulijeću kao duhoviti komentari ili prepustaju primat drugim elementima igre, koji se dramaturški osamostaljuju i nose neke segmente predstave. Posebno je to uspješno riješeno u koreografskim dijelovima u kojima riječi prizivaju, odnosno stvaraju zamrznute slike, koje postaju njihov duhoviti komentar, a mogli bismo reći i komična pobuna protiv „nametnute“ i stršeće statičnosti.

Iako nije dio analize, u ovom kontekstu valja spomenuti predstavu *Koraci*, u kojoj, prema riječima svjedoka, riječi ukidaju vlastiti sadržajni sloj te oblikuju predstavu zvučno i ritmički,⁷ čime dolazimo do točke u kojoj igra potpuno preuzima primat nad riječi.

5 Ostović, Gordana, *Zvezdana Ladika, Portret umjetnika u dramama* – IV, ur. Borben Vladović, Biblioteka Hrvatski radio, Zagreb, 2000., str. 7.

6 Iz videozapisa predstave *Dobre vijesti, gospo!*; arhiva I. T.

7 Primjer predstave *Koraci*, koja nije dio ove analize jer autor ne raspolaže njezinim videozapisom, upućuje na nedostatke takvog pristupa, ali i na potrebu za daljnjim i širim istraživanjima Ladikina redateljskog rukopisa.

TEATRALIZACIJA – GDJE RIJEČ SVJESNO GRADI IGROU

Važan korak prema igri i svjesnom „samoutišavanju“, riječi rade teatralizacijom, odnosno stvaranjem novih slojeva fikcije i scenske fikcije. Riječi u njima, s jedne strane, demonstriraju svoju snagu i autoritet stvaranjem dodatnih (vlastitih) slojeva i svjetova, no ti isti svjetovi postaju igra sama, čime riječi upotrebljavaju vlastitu moć kako bi se utišali u funkciji igre.

Teatralizacija je česta i važna redatelj-ska intervencija u kazalištu za djecu, gdje je mlađahnoj publici, još uvijek tek djelomice svjesnoj razlike između stvarnosti i (kazališne) fikcije, potrebno stvoriti most od svakodnevice do kazališnih svjetova. I dok se u predstavama kojima se djeca obraćaju djeci Ladika teatralizacijom očekivano koristi kao korakom u fikciju, motivom za scensku igru i građenje priče (*Bila jemput...*) te kao konačnim povratkom u svakodnevicu, u predstavama za tinejdžere teatralizacijom se igra nešto slojevitije, suptilnije i neočekivanije.

U *Glumcima i dobrovoljcima* izvođači tumače likove koji u predstavi unutar predstave igraju sebe same, preplićući okvir sa slojem unutar njega. U toj igri unutarnji komad najprije stvara komešanje u stvarnom sloju, a onda glumci-likovi odlučuju stvarnost pretočiti u njega i time razriješiti sve stvarne (i ostale) probleme. Samim tim, redateljica i glumci posve se prepuštaju riječima, odnosno Marivauxovu tekstu, koji ih čvrstom rukom odvodi u zanimljivu i zaigranu igru kazališnim slojevima. U predstavi *U koga se uvrglo ovo dijete* izvođači su privatne osobe koje odlučuju zaigrati likove istoga imena, čime dijelom poništavaju fikciju, odnosno izjednačavaju je sa stvarnošću. Na mikroplanu, teatralizacija se usmjerava prema mizanscenskim odnosima – glumci koji trenutno ne igraju, zauzimaju poziciju u „gledalištu“ na

rubu scene, promatrajući radnju i u isto vrijeme bivajući izloženi promatranju gledatelja, čime udvostručuju svoju poziciju na igrače i promatrače. Ujedno, pripovjedač mijenja pozicije bebe i naratora šetnjom od paravana koji glumi bebu do otvorene „pripovjedačke“ igre, čime dodatno prodire u teatralizacijski mikroplan, suptilno usmjeravajući pozornost na protagonista i time demonstrirajući zaigranu stranu teatralizacije.

IGRA – U RUKAMA RIJEČI, NA KRILIMA GLAZBE

S druge strane riječi u Ladikinim predstavama stoji igra, za koju kaže da *razumijemo li dječju igru, razumijemo i dijete*.⁸ Igra je *izvor spontanosti kreativne fantazije, duboke emocionalnosti i potrebe za ispoljavanjem emocija*.⁹ Takva, igra je u Ladikinim predstavama prisutna u različitim aspektima, slojevima i količini, a prostor joj, kao što je pokazano, otvaraju upravo riječi, držeći u vlastitim rukama njezinu scensku sudbinu. U predstavama u kojima se redateljica i izvođači dubinski bave riječima, igra je gurnuta u drugi plan ili sjenu. Ponekad je tek ilustracija, no mjestimice uspijeva graditi zaseban svijet u dijalogu, a katkad i u sukobu s riječima. U tim trenucima upućuje na izvedbenu „plošnost“ riječi same za sebe i činjenicu da joj upravo ostali elementi igre daju značenjsku i scensku slojevitost i bogatstvo. I dok riječi otvaraju (ili ne) prostor igri, glazba je u predstavama *Zvezdane Ladike* njezin ključni element i glavni pokretač. Posebice u mjuziklima, u kojima glazba nosi igru na mikroplanu i makroplanu, atmosferski i ritmički, ali i sadržajno, songovima.

8 Ladika, *Zvezdana*, Usmeno izlaganje na savjetovanju 1968. (neobjavljeno).

9 Ibid.

Mjuzikl *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* nastao prema tekstu Vesne Parun, na glazbu Ladislava Tulača i uz adaptaciju Zvezdane Ladike, premijerno je zaigrao 1974. godine. U toj dugovječnoj predstavi igrale su tri generacije ZKM-ovih „dramaca“, gostujući na brojnim svjetskim festivalima te se upisavši zlatnim slovima u povijest ne samo Dramskog učilišta ZKM-a, nego i kazališta za djecu i mlade u Hrvatskoj. U predstavi djeca igraju djecu, a stariji polaznici odrasle likove, gradeći priču kroz teatarske okvire. Glazba je nositeljica predstave, a uvlači se i u pripovjedne dijelove okvira, koje odrasli likovi pjevaju. Nametnutost glazbe osjeća se i u činjenici da su songovi izvođeni u cjelini. Iako nisu nositelji sadržajnog sloja radnje, prate neke sadržajne točke i pretvaraju ih u ključne, pa možemo zaključiti da upravljaju radnjom. U funkciji glazbe i songova je i vrlo zgodna, jednostavna, ponavljajuća i lako pamtljiva koreografija Branke Petričević, koja ih na vizualnom planu ističe. Koreografija ima važnu ulogu i u građenju i promjeni ritma te upisivanju sitnih iznenađenja i obrata. Svojom čistoćom obogaćenom jednostavnim, ali uočljivim elementima folkloru koji se prepliću sa suvremenim dječjim improvizacijama, koreografski sloj gradi i diže atmosferu i igru, dodatno uznoseći glazbu i songove prema prvom planu. Odličan primjer je plesni dijalog dječaka i djevojčica koji nije oblikovan na razini sadržaja, nego na razini izvedbe. Dok dječaci u svojem krugu igraju šije-šete, djevojčice grade vlastito kolo, naizgled samostalno, no nužno građeno u dijalogu s manjim dječaćkim kolom. Šarmantnost, čistoća i usklađenost grupe odlika je gotovo svih koreografija u Ladikinim predstavama za djecu, u kojima koreografkinja, uglavnom Branka Petričević ili Ivanka Šerbedžija, izvlači maksimum iz jednostavnosti prilagođene djeci.

Za razliku od *Mačka Džingiskana*, u kojemu je glazba, upisana u songove, nositeljica igre, i kao takva se ističe u cjelini, omatajući je oko sebe, u predstavi *Bila jemput...* koreografski praćeni songovi ne razbijaju narativ, nego se gotovo stapaju s njime te preuzimaju dio naracije na sebe. U isto vrijeme, glazba na trenutke preuzima od riječi dramatičnost i napetost primjerice ritmom bubnjeva koji najavljuju i prate koračanje grupne lutke čudovišta. Iako je spomenuto da su riječi gotovo apsolutne vladarice te predstave, mjestimice ipak prepuštaju drugim elementima igre, prije svega glazbi i plesnom pokretu, da ih dograde. Tako se song oblikovan od recepta pretače u ples koji ide stupanj dalje – pokretom oblikuje kuhanje kao sljedeći korak u kulinarskoj realizaciji recepta.

Glazba, izvođena uživo, ima zapaženu ulogu u predstavi *Romanca o tri ljubavi*, u kojoj u prijelazima otvara nove scene, čime razbija ili barem ublažava potencijalnu monotoniju izvedbeno ogoljenih dijaloga. No glazba se u toj predstavi i izravnije upliće u radnju, na nekoliko mjesta razbijajući dijalog, primjerice iznenadnim zvukom trublja koji prekida riječi i mijenja scenu. Time stvara dojam prodiranja scene u scenu, razbijajući prirodan i očekivan ritam igre dobrodošlim iznenađenjima.

U još jednoj predstavi u čijem su fokusu riječi, Ladika pokušava razigrati cjelinu (ritmičkim) iznenađenjima, ovaj put na makroplanu. Kako bi ublažila apsolutnu vladavinu riječi u predstavi *Ljubav od usuda jača!*, Ladika svaku scenu oblikuje u drugom ritmu, i to u neočekivanim promjenama. Prva scena je izuzetno spora, što ne funkcionira na otvaranju predstave, ali se nakon nje nižu scene iznenađujućeg ritma koji time, u pogledu građenja cjeline, istiskuje verbalni sloj iz prvog plana. To je zato što su sadržajni sloj i atmosfera u svim scenama slični, a verbalni

sloj nema sadržajnu i ritmičku snagu te se utapaju u samima sebi, dok ritam scena strši u svojoj nepravilnosti, iznenadnosti i dojmljivo-sti i time postaje dramaturški nosilac cjeline.

SCENOGRAFSKA (I) GLUMAČKA IGRA

Scenografija u predstavama i produkcijama dramskih studija u pravilu nema važnu ulogu. Razlozi su brojni, među ostalima ograničeni proračun, igrači prostor jedva dovoljno velik da primi sve izvođače, potreba za izmaštavanjem prostora... no bez obzira na sve te razloge, Ladika je u neke predstave upisala vrlo zgodna i efektna scenografska rješenja. Tako u *Bila jemput...* scenski rekviziti i dijelovi scenografije u jednom dijelu preuzimaju ulogu priče: razmatanjem platna, razmata se i razvija priča sama, dok se iz tuljca stvaraju more i morski valovi... Ipak, vizualni aspekti ne pokreću sadržajni sloj, nego ga prate te, unatoč odličnim rješenjima, ostaju u poziciji ilustracije. Efektna rješenja prisutna su i u predstavi *Ljubav od usuda jača!*, u kojoj se glumci, omotani u platna, pretvaraju u stupove, pomacima stvarajući zanimljive scenografske strukture i usitnjene i razbijene paravane, a onda, u trenutku glumačke i verbalne aktivacije, „svlače“ platno sa sebe.

Nakon glazbe, songova, koreografije i scenografije, usmjerit ćemo se prema glumačkoj igri, koja se neće promatrati kvalitativno, budući da je riječ o djeci i tinejdžerima, nego konceptualno. Većina je tinejdžerskih predstava, poput predstava nastalih prema Šoljanovim tekstovima, komornija te se igra svodi na dijaloge, dok je u predstavama za djecu, s većim brojem izvođača, riječ uglavnom o grupnoj igri. U njoj se ponekad izdvaja pojedinac ili nekoliko osoba te se razvija zanimljiv odnos kolektiva i pojedinca. U većini predstava, posebice u *Bila jemput...*, pojedinac je na neki način osamljenik ili izopćenik

u odnosu na kolektiv koji ga ili izbacuje ili mu se suprotstavlja. Korak prema neutralizaciji „sukoba“ događa se u *Pričama djedice Aristofana*, u kojima grupa postaje pratiteljica pojedinca, na trenutke njegova jeka, pojačivač i multiplikacija. S treće strane, u *Mačku Džingiskanu i Mikiju Trasiju* u ime ostavljene i napuštene Smiljčice progovara kor, odnosno grupa, postajući njezin partner. Kor se time predstavlja kao (kolektivni) lik koji je svjestan radnje i koji pojedinca ne promatra kao istrgnuti dio sebe. Jedinostvenost kora u toj se predstavi dodatno usitnjava razbijanjem na pojedince koji u kakofoniji zasebno postavljaju pitanja, stvarajući dinamiku igre, ali i „individualizaciju“ kolektivnosti.

U KOGA, KAKO I ZAŠTO

Iako ima gotovo kulturni status, predstava *U koga se uvrгло ovo dijete* dosad je tek povremeno spomenuta. Razlog je činjenica da je čuvana za kraj, da bi njezina analiza zaokružila ključne elemente Ladikinih predstava. Riječ je, naime, o najcjelovitijoj predstavi koja bi, prema našem mišljenju, i danas na sceni imala zapažen uspjeh. Istina, sigurno ne onakav kakav je imala 1980-ih, kad je od premijere 1983. do 1989. godine izvedena 152 puta, što je nevjerojatan broj ne samo za produkciju dramskog studija nego i za predstavu profesionalnog kazališta za djecu i mlade. Taj broj još je nevjerojatniji kad se doda da je riječ o predstavi za najzahtjevniju i najizazovnijiu publiku – tinejdžere, od kojih kazališta za djecu i mlade u Hrvatskoj danas bježe kao od najljućih neprijatelja. No u toj predstavi poklopilo se sve: scenski vrlo uvjerljiva i razigrana glumačka ekipa, dio koje je danas u profesionalnim kazališnim vodama, uvijek zahvalna početna ideja i odličan autorski tim predvođen Zvezdanom Ladikom i Ladislavom Tulačem.

U predstavi se, kao što je rečeno, tinejdžeri obraćaju svojim vršnjacima na konceptualno svjež način koji priziva tada slavne filmske mjuzikle poput *Footloose* i *Briljantina*. Glazba Ladislava Tulača ne podilazi tinejdžerima, nego ih odvodi na svoj *jazzy-rock* teren, gdje ih potpuno osvaja opetovanošću, lakoćom i zavodljivošću melodije te duhovitim, refreničnim i lako pamtljivim songovima (poput *Brige male, brige veće, nije ovaj život cvijeće*) koji se tijekom predstave ponavljaju s mjerom i do kraja predstave već čvrsto ugnijezde u gledatelju (poput refrena naslovne pjesme *U koga se, u koga se uvrglo to dijete*, koji autor ovog teksta već 35 godina podsvjesno pjevuši). Kako predstava ne bi rasla u pretjeranoj opetovanosti, Ivanka Šerbedžija mijenja zavodljive grupne koreografije, čime i songovi dobivaju nova vizualna i značenjska ruha, dok spomenute zamrznute slike zavode vizualnom atraktivnošću, naglim mijenjanjem ritma i komičnim slojem.

Humorne minijature su sveprisutne, od plesnog preko igraćeg sloja do vrlo zgodnih scenografskih rješenja, poput paravana-okvira s rupama za glave glumaca. Dodamo li tome na trenutke furiozan ritam igre, u kojemu imamo osjećaj da smo usred koncepcijski odlično oblikovanog *rock*-koncerta, potom spomenutu igru teatralizacijom i mikroplanom, dobivamo predstavu koja u jednom dahu, ispresijecanom pjesmom i plesom, smijehom i radošću, priča priču o vječnom nerazumijevanju odraslih i djece, i to bez istaknutog poučavanja, dociranja i didaktičkog sloja.

KOLIKO KOČI DIDAKTIČNOST?

Shifra Schonmann u didaktičkom sloju vidi jednu od ključnih kočnica u razvoju kazališta za djecu i mlade, smatrajući da je *snaga*

didaktičkog pristupa u kazalištu za djecu i mlade i dalje nepoljuljana.¹⁰ Dodajmo tome činjenicu da su u fokusu ove analize predstave nastale u radu s polaznicima Dramskog učilišta, a ona u definicijama nisu mjesta umjetničkih, nego ponajprije edukativnih istraživanja, što analizirane predstave dovodi u nezahvalnu poziciju; stvarane su dramsko-pedagoški, a promatramo ih kao umjetničke produkte. Stoga se na kraju ove analize otvara pitanje koliko se Zvezdana Ladika uspjela, ili nije, u svojim predstavama s djecom odmaknuti od didaktičnosti i poučavanja upisanih u proces stvaranja?

Iako je sloj didaktičnosti u samom procesu zasigurno bio izražen, u većini predstava nije u prvom planu. Nešto je prisutniji u predstavama s mlađom djecom, što je razumljivo, no ni ondje ne možemo reći da je riječ o dociranju ili poturanju gotovih poruka i pouka, dok je u predstavama za mlade Ladika gotovo posve uspjela zaobići taj sloj, povremeno se i duhovito poigrati njime, kao u predstavi *U koga se uvrglo ovo dijete*. To stvaranje djela pedagoškim i didaktičkim postupcima kojima završni proizvod nije opterećen, čini se jednom od ključnih kvaliteta Ladikina redateljskog izraza. Iz nekadašnje, ali i iz današnje perspektive, kad didaktičnost još uvijek „nepoljuljanom prisutnošću“ usporava napretke i daljnje razvoje kazališta za djecu i mlade. No utišana didaktičnost nije slučajnost; upisana je u stajališta Zvezdane Ladike o kazalištu za djecu i mlade. Njezinim riječima, putem scenske umjetnosti u djeci treba razviti *smisao za ljepotu i plemenitost u životu, pomoći im da shvate u čemu je bit umjetnosti, bit života i da razviju svoje kreativne snage u*

10 Schonmann, Shifra, *Theatre as a Medium for Children and Young People*. Springer, Nizozemska, 2006., str. 19.

zanosu za stvaranje sutrašnjice koja ih očekuje.¹¹ Ladikino razmišljanje na tragu je Sylvijske Demmery, koja još odlučnije i rezolutnije ističe da bi kazalište za djecu trebalo osigurati emocionalno i estetsko iskustvo, a ako to izostane, ono nije vrijedno rada.¹²

Ni kod Ladike ni kod Demmery nema riječi o didaktičnosti, a nema je u velikoj mjeri ni u analiziranim predstavama, što ih postavlja uz bok suvremenom hrvatskom kazalištu za djecu i mlade ili barem razmišljanjima o njemu.

ZAKLJUČAK

Zaokruži li se redateljski rukopis Zvezdane Ladike na temelju analiziranih predstava, može se zaključiti da riječi vladaju, ali ne guše većinu predstava. Redateljska ruka ne strši, nego se osjeća diskretno, vodi iz drugog plana ili minijaturama koje funkcioniraju kao važni izvori iznenađenja i obrata što razbijaju potencijalnu verbalnu monotoniju.

Kvalitativni vrhunac analize su predstave koje su se davno upisale u povijest dječjeg kazališta, ali i kazališta za djecu – sadržajno i igrački bogati, razigrani i raskošni mjuzikli *Mačak Džingiskan* i *Miki Trasi* i *U koga se uvr glo ovo dijete*, dok najslabije karike čine predstave koje su se najviše oslanjale na riječi, što potvrđuje i Ladikino razmišljanje iz 1968. godine: *Ako djeci damo siromašnu reprodukciju s malo detalja, dobit ćemo siromašnu, jednostavnu priču; naprotiv, ako djeci damo u ruke bogatije reprodukcije, i priče su nevjerojatno bogate.*¹³

U predstavama *Mačak Džingiskan* i *Miki Trasi* i *U koga se uvr glo ovo dijete* Zvezdana Ladika uspjela je osvojiti, odnosno iznova osvajati publike ciljane dobi koje su jedno desetljeće ili više dolazile na te predstave i prepoznavale sebe u njima. I to u vrijeme svijet se brzinski mijenjao (tek nešto sporije nego danas), no spomenute su predstave s lakoćom pronalazile put do novih generacija. I danas, gotovo četiri desetljeća od premijere, predstava *U koga se uvr glo ovo dijete* djeluje svježije, poletno, šarmantno te porukama blisko današnjim tinejdžerima, ali i onim nekadašnjima koji su sad na odrasloj strani priče. Shifra Schonmann piše kako *kazalište za mlade ljude mora odgovarati dječjoj perspektivi: njihovim verbalnim vještinama, mentalnim snagama, kao i senzornim i intelektualnim mogućnostima.*¹⁴ Dvije spomenute predstave odgovarale su cijelom nizu generacija, pretvorivši se u trajne vrijednosti. No nisu jedine. Iako ostale analizirane predstave nemaju tu jasnoću, čistoću, glazbenu zavodljivost ili nešto treće, svaka od njih ima elementa koji i danas šarmiraju jednostavnošću i domišljatošću igre i redateljskih rješenja.

11 Ladika, Zvezdana. *Dijete i scenska umjetnost*. Školska knjiga, Zagreb, 1970., str. 8.

12 Vidjeti u: Schonmann, Shifra, *Theatre as a Medium for Children and Young People*. Springer, Nizozemska, 2006., str. 15.

13 Ladika, Zvezdana, *Usmeno izlaganje na savjetovanju 1968.* (neobjavljeno).

14 Schonmann, Shifra, *Theatre as a Medium for Children and Young People*. Springer, Nizozemska, 2006., str. 43.

MALINA ZUCCON MARTIĆ

Osvrnula bih se posebno na Zvezdaninu eksperimentalnu predstavu *Koraci* iz 1974. godine, u kojoj sam sudjelovala uz još petnaestak polaznika dramskog studija u približnoj dobi od šesnaest do dvadesetak godina. Predstava je definirana kao improvizirana drama. Izvedena je 31 put do 1977. godine.

Sav tekst u predstavi sastojao se od glasova iz riječi korak. Glasovi su kombinirani tako da tvore riječi koje izražavaju željeni sadržaj. Razumljivost je postignuta i ritmom i intonacijom. Glavni su likovi Kora i Orak, dvoje zaljubljenih. Nižu se različite situacije iz života mladih. Na kraju Kora umire kad je napadne grupa nasilnih mladića. Dakle, sadržaj je vrlo dramatičan, radnja je smještena u sadašnjost, a tema je bliska mladima.

Kako je nastala predstava? Najprije smo se igrali glasovima iz riječi korak, sastavljajući riječi različita značenja. Zatim nam je Zvezdana zadala teme improvizacija u kojima smo upotrebljavali taj jezik koraka. Na kraju su naše improvizacije objedinjene u cjelinu. Takva cjelina na probama je ponavljana više puta. Redosljed je fiksiran, a u tekstu smo i dalje nalazili nova rješenja koja bi ostajala, a mogla su se i mijenjati ako smo nalazili bolja. Mizanscena je također nastala iz naših improvizacija. Sjećam se da je Zvezdana dovela na probu kipara Vladimira Ružića kojega je zanimalo kako se sudionici predstave raspoređuju u prostoru.

Scenografija je bila vrlo jednostavna; sastojala se od nekoliko kubusa koji su na sceni mijenjali mjesto. Rasvjeta, čiji je autor Aleksandar Augustinčić, odlično je dočaravala atmosferu. Kostimi Ingrid Begović također su bili vrlo jednostavni: hlače od obojene žutice s odgovarajućim majicama. Jedini koji su se isticali na sceni bili su kostimi Kore i Oraka, glavnog ženskog i muškog lika i kostim kazališnog (ili cirkuskog) najavljiivača, kojega sam ja igrala. Orakov je kostim bio bijel, Kora je nosila bijelu haljinu s volanima, a ja haljinu jednakog kroja s nekoliko redova crvenih, ljubičastih i narančastih volana te živopisni šešir. Odstupanje od realizma tim dvama akcentima, kolorističkim i bijelim, bez bilo kakvih rekvizita, odlično je dopunio očito stilizirani tekst predstave.

Dok smo pripremali predstavu, nismo bili svjesni da radimo nešto novo, eksperimentalno. Nama je bilo normalno slobodno se izraziti, kao što smo činili na satima dramskog studija. Ta sloboda nije rezultirala kaosom jer nas je Zvezdana svojim redateljskim postupkom spretno usmjevala.

Godine 1975. *Koraci* su proglašeni jednom od šest najboljih predstava omladinskih kazališta svijeta (ASSITEJ). Ne sjećam se da se tada to često spominjalo, niti da je bilo odjeka u široj javnosti.