

# RAZLIČITI PRISTUPI LUTKARSKOM IZRAZU REDATELJA-TEORETIČARA

*Teodora Vigato*

UDK 792.97.01(497.5)“19/20“

Autorici je u ovom radu polazište monografija *Lutka za kazalište i dušu* Luke Paljetka u kojoj je sumirao svoja razmišljanja o lutkarstvu, ali i naveo lutkarska iskustva, radeći uglavnom u Kazalištu lutaka Zadar. Njegove teorijske postavke uspoređuje s postmodernističkim razmišljanjima Jana Wilkowskog, poljskog teoretičara lutkarstva i lutkara koji je lutku postavljao ispred i iza paravana. I dok je Paljetak pažljivo skrivao animatora iza paravana, Jan Wilkowski autoreferencijalno je propitivao mogućnosti i granice lutkarskog tipa ginjola pa su glavni junaci u njegovoj predstavi *Ginjol u nevolji* lutka Ginjol i lutkar Jean kao živi glumac. Predstava se uspješno igrala u svim hrvatskim kazalištima lutaka. Sunny Sunninsky, kao gost redatelj iz Bugarske u Kazalištu lutaka Zadar, otišao još dalje od svih dotadašnjih lutkarskih kanona jer je lutku zamijenio materijalom ili predmetom. Lutke predmete izravno iz bugarskog tradicijskog lutkarstva prenio je u Zadar, gdje su bile dobro prihvaćene pa su se predstave s takvim lutkama održale na repertoaru više od dvadeset godina.

Ključne riječi: kazalište lutaka; režija; Luko Paljetak; Jan Wilkowski; Sunny Sunninsky

## UVOD

U razmatranje redatelja teoretičara polazimo od Paljetkove tvrdnje kako je kazalište lutaka redateljsko kazalište jer je redatelj središnja inteligencija svega

što se zbiva kao lutkarsko kazališni čin. Odabrali smo redatelje koji su se okušali i kao animatori glumci ali su i svoja razmišljanja o lutkarstvu na neki način teorijski uspostavili. Odabrani redatelji lutkari teoretičari imali su originalne pristupe lutkarstvu i na neki način usmjerili hrvatski ali i europski lutkarski izraz.

Polazimo od režijskih postupaka Luke Paljetka koji se kao lutkar i redatelj okušao sedamdesetih godina u Kazalištu lutaka Zadar, potom Jana Wilkowskog koji se u poljskom lutkarstvu javio pedesetih ali je njegova predstava *Ginjol u nevolji* igrana na hrvatskim lutkarskim pozornicama kasnije. Iako se Wilkowski u povijesti lutkarstva javio pedesetih godina 20. stoljeća proučavanja lutkarskih posebnosti ograničili smo na Kazalište lutaka Zadar u kojem se njegova predstava *Ginjol u nevolji* igrala nakon velikih Paljetkovih predstava. I na kraju treći pristup lutkarstvu pratimo gostovanjem Sunnija Sunninskog u Kazalištu lutaka Zadar koji je elemente bugarskog pučkog lutkarstva na suvremen način predstavio zadarskoj i hrvatskoj publici.

## LUKO PALJETAK U KAZALIŠTU LUTAKA ZADAR

Tijekom sedamdesetih godina 20. stoljeća, dok je studirao i radio kao asistent na Filozofskom fakultetu u Zadru, Luko Paljetak pridružio se zadarskim lutkarima najprije kao glumac, a tek poslije kao dramaturg i redatelj.<sup>1</sup> Njegov rad u Kazalištu lutaka Zadar unio je korjenite promjene u već ustaljeno lutkarstvo. Odriče se iluzionističkog dekora i kaširanih lutaka, potom se njegove lutke počinju opirati prostorno-vremenskim zakonitostima glumačkog kazališta da bi uskoro postale sveprostorne i svezremene, što će poslije postati jedna od bitnih karakteristika suvremenog lutkarstva uopće. Paljetak se približava razmišljanjima Henrija Jur-

---

<sup>1</sup> Luko Paljetak režirao je predstave: V. Maslov, *Ali -Baba i razbojnici*, (1971.); H. Ch. Andersen i Marijana Blaće, *Ružno pače* (1972.); H. Ch. Andersen i Marijana Blaće, *Postojani kositretni vojnici* (1978.); *Priče iz djetinjstva Nikole Tesle* (1982.), za koju su dramaturgiju napisali Anamarija i Luko Paljetak, i *Božićni triptih* (1994.), za koju je adaptaciju napisao sam Luko Paljetak. Za prve tri predstave scenografiju i lutke izradio je Branko Stojaković, a za dvije zadnje izrada scenografije i lutaka bila je povjerena Mojmiru Mihatovu.

kowskog, koji bit lutkarstva pronalazi u tajanstvenosti i »mističnosti življenja« ili »postojanja lutke« (Jurkowski 1983). Distancirao je lutkarsko od glumačkog kazališta i u teorijskim napisima progovorio o razlozima za postojanje lutke i lutkarstva uopće. Naime, lutka postoji zato što je ona »kultivirana artifičijelna forma«, a ne samo zabava za djecu i puk (Paljetak 2007:47). S druge strane, ona je po Paljetkovu mišljenju jedna amorfn masa koja uz pomoć igre može biti sve, ona je i ritualno biće zato što ne predstavlja samo biće nego i čin koji je vezan uz prirodu takvog bića. Lutka je akter rituala ali i sudionik dječje igre jer postoji dvojni put lutke ritualni i ludički.

Paljetak nije dozvoljavao živim glumcima da zagospodare lutkarskom scenom. Bitnu razliku između lutkarskoga i glumačkog kazališta objasnio je Obrascov u razgovoru s Paljetkom: »Lijepa žena ne može glumiti ljepoticu – ona to jest, a lutka to može. Tu je razlika« (Paljetak 2007: 93). Glumac nije vlastito izražajno sredstvo, svoj vlastiti instrument, a lutka to jest. Lutka nema individualnosti, ali upravo zato ona može utjeloviti pojave. Ovu ideju Paljetak dalje razvija tvrdeći da je čovjek samo lutkin »komplementarni dio što ga je lutka pars-pro-toto probirljivošću odabrala za potrebe svoje suvremene egzistencije« (isto: 47). Dramski glumac nikad ne predstavlja samog sebe, on uvijek prikazuje samo kvazi realan lik iz drame. Scenska lutka uvijek predstavlja samu sebe, ona je baš taj i takav lik iz upravo te drame.

Svoje prve lutkarske predstave u Kazalištu lutaka Zadar Luko Paljetak radio je zajedno sa scenografom Brankom Stojakovićem. Izgled lutaka scenografa Stojakovića predstavlja prepoznatljivu stilizaciju ili pars-pro-toto za koju se zalagao Paljetak, jer su lutke ili predmeti toliko pojednostavljeni da se svode na jednu ili najviše dvije prepoznatljive karakteristike (usp. Travirka 1997 : 7).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Lutkom dominira glava izraženog volumena, svi detalji su reducirani, osim izrazito krupnih očiju i glava postaje pars-pro-toto čitava bića. Glava ginjola inače je nesrazmjerna u odnosu na tijelo, ali iz tehničkih razloga. Objašnjenje može biti i drugačije: glavi, koja nosi osnovne karakteristike lutke, dozvoljeno je da bude velika kako bi bila komplement onog što predstavlja. Odjeća je kreirana u jednostavnim velikim formama krupnog detalja, velika dugmad i naglašenog uzorka ili jake strukture. Ovakav izgled lutke u potpunosti odgovara Paljetkovom poimanju scenske lutke. Stojakovićevim lutkama kao uzor služe likovi iz Zagrebačke škole crtanog filma. Moramo dodati i činjenicu da se pedesetih godina

Čarolija suvremene animacije za koju se zalagao Paljetak, sastoji se u tome da animator uzima jednu, ili najviše dvije geste, koje lutka može izvesti i tako ostvariti prepoznatljivu ličnost. I opet govori o sistemu pars-pro-toto jer je taj pokret komplement lutkina čitavog bića. Lutka ne može, i ne želi, i ne treba, izvesti sve ono što može čovjek u sličnoj situaciji. Animacija je oduhovljenje jednog artefakta, lutke koja jest instrument i koja jest umjetnički predmet sam za sebe, ali u fenomenu lutkarske igre, u supostojanju s animatorom postaje scensko biće (Paljetak 2007: 49). Lutka nije čovjekov alter-ego nego njegov komplement.

O nastanku lutkarske predstave Paljetak kaže:

*Lutkarska režija vrlo je nalik pisanju pjesme – prvi stih otvara svoja semantička polja u koja uvlači i ono što je slično i ono što je posve različito i udaljeno – opravdanost te udaljenosti (ne mislim prostorne) mjerilo je uspješnosti takve sprege (kao kod rime u pjesmi). Lutka kao i riječ, ne mijenjajući svoj oblik (grafički, recimo), ne prikrivajući svoju lutkovitost (besjednost na drugoj strani), ostvaruje najkompleksnije suodnose koji se zbivaju na način posve jednak procesu tvorbe poetske slike, premda sve vrijeme ostaje kao samosvojan element kojem je dopušteno pokrenuti se u smjeru nepredvidivih juksta sudara. (Isto: 64)*

Prostor pozornice je najracionalniji i najsvrsishodniji organiziran prostor za tvorbu iracionalnog tvrdi Paljetak i dodaje da je prostor metafora u kojoj lutka živi. Kao što lutkarska igra treba biti scenska prezentacija procesa, a nikako već gotovi oblik i pojava tako i inscenacije u njegovim predstavama nisu konačni oblici nego kulise u stalnom pokretu stvaranja i rušenja (Isto: 37). Ništa nije konačno pa tako i prostor. Scenograf Branko Stojaković nudi *stilizirani*, »reducirani figurativni koncept« (Travirka 1997: 6) što se u potpunosti poklapalo s Paljetkovim poimanjem scenskog prostora. To možemo nazvati pars-pro-toto likovnog izraza jer iz šume znakova autor odabire jedan ili najviše dva i čitave prostore svodi na jedan prepoznatljivi znak.

---

u lutkarstvu posebna pažnja počela posvećivati i dječjem likovnom izrazu što je Stojaković očito respektirao (Travirka 1998: 5-9).

Dužnost je lutkarskog redatelja pokrenuti lančanu reakciju metafora na sceni unutar koje i sama lutka mora imati mogućnost svoje slobode gibanja. Glavni zadatak redatelja, u ovako shvaćenom kazalištu lutaka je stvoriti totalno kazalište (Paljetak 2007: 70). Princip totalne animacije zahtjeva veliku dinamičnost i lutke i scene. Lutke koje se upravlja s poda za to su najpogodnija. Koristio je neobične i neiskorištene vizure koje su često jako niske kako bi postigao sukladnost pokreta i smisla slike što je tražila ukupnost scenskog zbivanja. Izbacio je fiksni paravan kao nešto neprihvatljivo ali je počeo paravan animirati i tog se principa dosljedno držao. Upravo pomicanju paravana podredio je cjelokupnu scenu: svjetlo, zvuk, riječ, pokret lutke i glumca. Stvarao je metafore scenske slike čija sukcesija tvori složene slojeve misli koje proistječu iz svih činilaca scene.

Lutka ne mora voditi posebnu brigu o jedinstvu vremena i prostora. Njen tajanstveni i nestvarni svijet ne mora biti vezan za jedan prostor. Lutkarska scena je samo dopuna scenskom biću lutki. Lutkarsko vrijeme ili vrijeme u lutkarskim predstavama najčešće se naziva bajkovnim vremenom jer je slično vremenu priče. Prekid u vremenu je stanika u razvitku sižea. Vrijeme u lutkarskoj predstavi kreće se u jednom smjeru i ne vraća se natrag. Veliki je nesrazmjer u trajanju stvarnog vremena i zbivanja događaja što najviše dolazi do izražaja u predstavi *Priče iz djetinjstva. Nikola Tesla*. Događaji nisu zgusnuti kao u drami pa se u intervalima pojavljuju različiti krajolici, slike iz prirode ili simboli, da bi ostavili dojam prolaženja vremena. Za sve ono što je u priči potrebno dati verbalni znak treba postati i vizualni znak. Završetkom scenske bajke završava se i vrijeme, nastupa izlaz iz vremena, koje je istovremeno i izlaz sa scene, a za gledaoca iz kazališta i vrijeme rušenja iluzija (Paljetak 2007:39).

Paljetak je prvi jasno kazao, ali i pokazao, da se lutkarska predstava može odvijati bez puno riječi. Došao je do zaključka kako tekst ne dozvoljava lutki da se razigra u svojem svijetu. U predstavi *Postojani kositreni vojnici* izgovoreno je samo ono što je Andersen napisao u istoimenoj bajci, a da predstava savršeno dobro komunicira s gledalištem i nije potrebno nikakvo posebno objašnjenje da bi svaka riječ i svaki scenski znak došao do publike. Odnosio se prema lutki kao da je ritualno biće, a nikako kao »glumac u malom«. Razmišljanje na principu pars-pro-toto uveo je u režiju, inscenaciju i izgled lutke.

## JAN WILKOWSKI I PREDSTAVA *GINJOL U NEVOLJI*

Drugi način razmišljanja prisutan je u poljskog redatelja i glumac Jana Wilkowskog poznatog po predstavi *Ginjol u nevolji* koja se igrala u Kazalištu lutaka Zadar s malim zakašnjenjem tek osamdesetih godina, a praizvedena je 1956. u Kazalištu Lalka u Varšavi. Na praznoj sceni s horizontom Pariza putujući lutkar Jan/Jean, koji u košari ima lutke, gradi lutkarsku pozornicu za ginjol lutke u čemu ga ometa Policajac. Razbila se paravanska iluzija i glumac koji se nalazi ispred paravana razgovara s lutkom koja je iza paravana. Postali su ravnopravni jer glumac nije više samo komentator koji je izvan igre već verbalno i akcijom kontaktira s lutkom. Wilkowski je demistificirao lutkarsku animaciju i samim time uništio čaroliju ili lutkarsku tajnu na kojoj je Luko Paljetak toliko insistirao.

Svojev sunarodnjaka Jana Wilkowskog poljski teoretičar Henryk Jurkowski promatra u kontekstu lutkarskog postmodernizma u kojem je razbijen klasičan paravan, demistificirala se lutkarska animacija, samim time uništila se čaroliju ili lutkarska tajna, predstava se udaljile od fiksiranog dramskog predloška, uvela se improvizacija i glumci su se izravno obraćali gledateljima nastojeći ih uključiti u dramski proces (Jurkowski 2006: 269). Na lutkarskoj se sceni pojavio živi glumac,<sup>3</sup> a u takvim okolnostima glumac drukčije funkcionira. Dogodila se demistifikacija lutkara, a glumac-lutkar je postao dio scenske igre. Dominacija lutkara u funkciji živog glumca nad lutkom nije se sviđala hrvatskom teoretičaru Milanu Čečuku, koji kaže kako je uloga živog glumca na sceni svedena na funkciju »ilustrativnog scenskog rekvizita« (Čečuk 2009:150). Glumac na lutkarskoj sceni obično glumi glumce, dok su lutke proizvodi umjetnosti jer se one prihvaćaju s točke gledišta živog glumca. Ako živi glumac prikazuje čovjeka, onda lutka na pozornici prikazuje glumca. Lutka postaje prikaz prikazivanja. Poetika dubliranja razotkriva umjetnost,

---

<sup>3</sup> Počeli su se na lutkarskoj sceni pojavljivati glumci koji preuzimaju funkciju lutke, koče svoje lice pomoću maske, ponekad čak i cijelu glavu pokrivaju kaširanom plastikom (Malik 1987:35). Lutkarsko se kazalište u nekim predstavama, posebice u češkom i poljskom lutkarstvu, »poglumčilo«. U češkom lutkarstvu idu još dalje pa se glumci oblače u divovske Ginjole. Dolazi do pretapanja kazališnih žanrova. Lutka počinje dobivati partnera u živom glumcu (Česal 1984:61).

stvara od samog umjetničkog jezika objekt prikaza (Lotman 1987:11). Glumac i lutka su postali ravnopravni jer glumac nije više samo komentator koji je izvan igre i samo verbalno kontaktira s lutkom. Glumac je na sceni postao partner lutki s punim opravdanjem jer je njegova uloga u organskom skladu s tekstom autora i u interesu punijeg i efikasnijeg iznošenja autorove ideje. Bilo bi to kazalište bez kazališne semiotike u kojem glumac sugerira gledateljima da on ne glumi, nego je taj koji jest, a publika ne gleda kazalište, nego sam život (Jurkowski 2006: 273).

U lutkarskom tekstu *Ginjol u nevolji* pronalazimo intertekstualnost vlastitog diskursa jer je Wilkowski oživio lutkarski tip ginjol pa su iskorišteni predlošci iz lutkarske tradicije. Dogodila se reinterpetacija tradicijskih dramskih tema, likova, aktancijskih relacija i iskaza koji se dovode u novi kontekst. Tako su nastali plošni tipovi naspram literarno produbljenih zaokruženih karaktera. Reinterpetacija tradicijskih tema i motiva paradigma je koja bi mogla poslužiti kao odrednica pomoću koje bi bilo moguće simulirati razliku između prethodnih tekstova i onih tekstova koji su nastali u razdoblju postmoderne.

Glavni je junak u predstavi *Ginjol u nevolji* Jean, glumac lutkar koji iz Liona, gdje se inače rodio Ginjol, dolazi u Pariz, što podcrtava autoreferencijalni odnos autora prema kazališnom iluzionizmu i daje drugačiju dimenziju lutkarskoj predstavi. Dogodio se dijalog između pučkog lutkarskog tipa lionskog Ginjola koji dolazi u Pariz te tako komunicira sa suvremenošću. Lutkarska je tradicija predstavljena na drukčiji način.

Lutkarska predstava čini zatvoreni dio. Njen je vanjski okvir sukob živih glumca Jeana i Policajca, što odgovara lutkarskom sukobu Ginjola i Gnaffrona. Stvoreni su uvjeti kako bi se moglo govoriti jezikom metafore. Maska je znak službene strogosti, kavez za ptice pretvara se u zatvor. Ginjol prestaje sličiti na onog lionskog i ima novu fizionomiju. Uspio je pokazati protest protiv ludila rata i mržnju ljudi prema pokvarenosti ovoga svijeta i postaje zabrinut za sudbinu običnog čovjeka.

U ovom teatru u teatru pored fikcionalne publike, koju čini glumac Jean, u igru se uvlači izravno i stvarna publika, koja lutkarsku predstavu iz života jednog Ginjola gradi zajedno s Jeanom. U jednom se trenutku Ginjol obraća publici da probude Jeana, djeca čuvaju stražu da ne bi došao policajac; posvjedočit će na sudu tko je srušio cipele (18. slika); postaju suci koji trebaju odlučiti treba li Ginjol ići u

zatvor (19. slika); društvo su Ginjolu u zatvoru da se ne bi osjećao usamljenim (21. slika); odluče da Sudac, Gnaffron i Policijski komesar ostanu u zatvoru (22. slika).<sup>4</sup>

Jan Wilkowski bio je lutkar pa autoreferencijalnost kao modus konvencija realističkog prikazivanja vrše formacije podjednako i kao glumac lutkar i lutkarska predstava, ali je Wilkowski ujedno i metateatralnošću zaigran dramatičar. Pretpostavljamo kako autoreferencijalnost rabi jer ga je zaokupljala vrijednosna hijerarhija među ontologijama života i glume, iskustava i imaginacije, prikazbe s lutkarskim tipovima, ali i drugačiji lutkarski izraz. Spojila su se dva svijeta, jedan je svijet lutaka iz ginjolskog kazališta s konvencionalnim likovima i zapletima i onaj drukčiji svijet bez tipičnih likova i zapleta koji predstavlja život putujućih lutkara. Autoreferencijalnost se uspostavlja pretežito autocitatima ginjolskog kazališnog opusa, a intertekstualne aluzije rabe se većinom u poetičko-polemičke svrhe. Između tradicionalnog lutkarstva, čiji je predstavnik Ginjol, i novih tendencija, u kojima lutka može sve, ali ne samo da može sve kazati, ona može u novom izrazu i sve pokazati.

Parafraziraju se ginjolski tekstovi, ukida se podjela na poetički nadređene i poetički podređene žanrove i postupke koji se miješaju i ravnopravno koegzistiraju te nerijetko uzajamno parodiraju. Možemo kazati kako smo se približili misli da je čitav svijet kao pozornica, odnosno približili smo se »metafori glume« (Čale-Feldman 1997: 143). Svijetom vladaju moćnici, a u ovom slučaju to je putujući glumac, u čijim je rukama cijelo kazalište. On odlučuje o repertoarnoj slici, prosuđuje o izboru dramskog teksta, stvara intrigu, nadzire njezin tijek i unaprijed određuje sudbinu likova. Kada nema zatvora razmišlja o tome da puste Ginjola ili improvizira i zatvor postaje krletka. Teatar u teatru problematizira uvjete svoje produkcije i recepcije, svoja poetička načela, odnos s aktualnom stvarnošću, svoju stvarnu zbiljnost, ali i okus laži, preobrazbu stvarnih osoba u fiktivne likove, miješanje, preklapanje ili usporednost sfere iluzije i sfere zbilje. Teatar koji sam sebe komentira postaje tako metateatar.

Bio je to prvi pokušaj vlastite kazališne koncepcije koja je u sebi povezivala Craigov postulat »teatralni teatar« i Bechtovu formulu epskog, društveno angažiranog kazališta. Autoreferencijalni odnos omogućuje autoru predstave da se pojavi

---

<sup>4</sup> Tekst smo pronašli u arhivu Kazališta lutaka Zadar.



ispred paravana, komunicira s lutkama i proširuje estetiku lutkarske izvedbe. Reinterpretirajući lutkarske tradicijske tekstove, poljski teoretičar lutkarstva Jurkowski promatrao je Wilkowskog u kontekstu lutkarske postmoderne.

## SUNNY SUNNINSKY U KAZALIŠTU LUTAKA ZADAR

Sunny Suninsky predstavio se zadarskoj publici krajem tisućljeća s novim vrstama lutaka i novim pristupu lutkarstvu. lutka naprosto ne mora biti gotovi proizvod, pokazao je i Sunninsky, lutka je bilo koji materijal ili upotrebnii predmeti koji ne doživljavaju nikakvu transformaciju već u kombinaciji s animatorovim pokretom postaje lutka. Ovu transformaciju Sunninsky posuđuje iz dječjih igara. Kada dijete uzjaši štap onda je zbog te nove funkcije štap postao lutka-konj. Zbog toga lutkom nazivamo *ulogu predmeta* više nego sam predmet (Lazić 1986: 269). Ako pođemo od pretpostavke koju su nam ponudile teorije o nastanku lutke, da je negdje u prošlosti postojala lutka onda je ona bila ili kip ili sredstvo za igru,<sup>5</sup> tada se Sunninsky priklonio ovoj drugoj teoriji jer je uzeo posudu za kuhanje što mu je poslužilo kao izazov za igru, taj predmet nije bio sam sebi dovoljan, potrebna mu je bila nadgradnja, okretanje preokretanje, manipuliranje. Posuda postaje manifestacija života iako se život ne sadrži u posudi (Isto: 270). Svaki predmet koji nadiđe svoju uobičajenu funkciju da bi izrazio neku alegoriju jest lutka, ali svaka nepokretna figura, koja može nastati na razne načine i od bilo kojeg materijala i predmeta, ali kojom čovjek ovlada, pokrećući je u prostoru s ciljem da promijeni njenu funkciju i značenje možemo nazvati lutkom (Isto: 269).

Sušтина lutke nije u tome što je neživo biće postalo oživljeno, kao što smo navikli čitati u dominantnim lutkarskim poetikama, nego u tome što je lutka po-

---

<sup>5</sup> Prvu teoriju o nastanku lutke ponudio je Charles Nodier: *Stanovitog dana, u davno vrijeme, mala Kainova i Abelova sestra, uzela je u ruke grančicu, povila je u lišće i zibala u svom naručju. Kao što je Eva nju uspavljivala, tješila i hranila, tako je ona nju uspavljivala, tješila i hranila to nestvarno biće.* Charles Magnin nije prihvatio Nodierovu teoriju o postanku lutke već tvrdi da je lutka *produkt likovnosti jer je nastala od drvenog panja, jedva malo obrađenog, kojeg je djeci odabrao otac da im bude idol.* (Jurkowsky 1995: 9)

tencijalno biće koji se ostvaruje igrom. Taj svoj potencijal lutka ostvaruje igrom: igrom metra i zračnicom. Naime, posebnim položajem metra u predstavi *Koliko je duga jedna priča* ili zračnice u predstavi *Princeza na zrnu graška* nastaje lutka. Nastala je simbioza dramskog i lutkarskog teatra što predstavlja najmodernija strujanja u svjetskoj kazališnoj umjetnosti u zadnjem desetljeću 20. stoljeća, kazao je Sunnynski u razgovoru s Oljom Savičević (1997).

Glumci u predstavama Sunnija Sunninskog imaju četiri različite funkcije: 1. oni su živi glumci jer ulaze u ulogu; 2. glumci su naratori koji prepričavaju priču; 3. glumci su animatori lutaka koje sami naprave; 4. glumci napravljenu lutku upotrebljavaju kao rekvizit pa ponovo postaju samo glumci. U četverostrukoj igri između čovjeka i lutke stvara se dijalektički odnos kao i odnos u igri djeteta prema svojim prstima (Lazić 1988: 214).

Sunninsky se rukovodio poznatom tezom da se

*lutkarski komad piše više vizijom nego riječima, i više maštom nego pameću, a pisanjem je uvijek važno misliti na alegoriju koju treba izraziti, riječi su tu samo pomoćno sredstvo: riječi označavaju kuda na putu ka alegoriji idemo. A kad stignemo do kraja alegorije, riječi možemo i zaboraviti* (Lazić 1986:273).

U predstavi *Koliko je duga jedna priča* dva glumca ispričali su priču o priči koja nema kraja i koja se ne može izmjeriti metrom. A metar je scenografija jer su s njima glumci nacrtali scenu u kojoj imamo kuće, dvorac, špilju i sve što priča zahtjeva i metar može biti lutka pjetlić, kralj, riba, žaba leptir i zmaj. Predstava završava alegorijom da je u osnovi svega krug, a on nema početka i nema kraja i tako smo krenuli prema drugoj predstavi koje u osnovi ima krug, zračnicu, iz koje nastaje sve ostalo.

U predstavi *San putujućeg glumca ili princeza na zrnu graška* na sceni se nalazi samo jedan glumac i mnogo zračnica koje uz pomoć animatora/glumca postaju vergl ili gramofon koji publika i vidi i čuje, pa automobil u kojem se voze kralj i kraljica i sve ono što je glumcu potrebno da bi ispričao Andersenovu bajku o princezi na zrnu graška. Glavni junak u ovoj predstavi je kotač kojim se može putovati, ali taj kotač se može pretvoriti u lutku ili rekvizit ili u sve što zatreba jednom putujućem glumcu (Fiamengo 1997). Lutka se ostvarila akcionom spregom s animatorom, jer se zajedno s njim u toku igre udvajala ili umnožavala, ujedinila

se Andersenova i lutkareva/glumčeva priča, a upravo »poetika udvajanja ili umnožavanja lutke u toku predstave jest jedno bitno obilježje dramaturgije lutkarske predstave« (Lazić 1986:271) što je Sunninsky iskoristio u svojim predstavama.

Kao što smo već najavili druga vrsta lutaka su »lutke predmeti«. U predstavi *Aladinova čarobna svjetiljka* Sunninsky odabire jedan predmet koji može biti sve, dok su u predstavi *Robinzon* lutke izrađene od drvenih žlica, dasaka za meso, košara i bukara. Predmeti su istovremeno i zdjela i vrč i lutke, a iznad svega junaci događaja. S obzirom na materijal i tehnologiju one znače mnogo više nego obični likovi izrađeni po uzoru na čovjeka (Jurkowski 1974:25). Ti predmeti imaju svoj vlastiti scenski život i zadržavaju svoju autentičnost i mogu vrlo sugestivno prikazati probleme ljudi. Preobražavanje upotrebnih predmeta u igri završava se simbolizacijom predmeta i njihove funkcije što bi ukazivalo da se dijete može promatrati kao »animal symbolicum« pa umjesto da čovjeka definiramo kao »animal rationale«, trebamo ga definirati kao »animal symkolicum« (Cassirer 1988: 43).

Lutkarski predložak za predstavu *Robinzon* približio se uobičajenoj dramaturgiji lutkarskog teksta koja »ne opisuje radnju i sukobe već ih razvija podcrtavajući alegoriju ili metaforu. Sadržaji se zaboravljaju ali se alegorije ili metafore pamte« (Lazić 1986: 273). Lutkarska dramaturgija se približila dramaturgiji mjuzikla »pa umjesto kronološkog nizanja nekog zbivanja treba taj niz pretvoriti u skokoviti tok radnje, umjesto svih faza i stupnjeva neke radnje zadržati samo čvorna zbivanja ili skokovitom tehnikom preskočiti nebitno« (Isto). Neprestano kretanje stvara i poništava oblik, a sve to izaziva utisak zbivanja nalik iznenadnim spojevima stvarnosti i izmišljenosti.

*Sušтина lutkarske radnje, nije toliko u sukobu koliko je u preokretu ili iznenađenju, kao što sukob ne proizlazi toliko iz karaktera koliko iz situacije. S lutkom se više nagovještava nego što se može zbivati, nego što se psihološki može opravdati.* (Lazić 1992:208)

Scenski prostor dobiva jedan vid animacije, on nije nikada statičan, on stalno funkcionira u svojim preobrazbama. Realno vrijeme se na sceni briše i rješava fenomenom igre.

»Lutke-predmeti« izražavaju imperATIVE lutkarskog kazališta što u tom slučaju ima značenje jednog drugog smisla. Likovni atributi odveli su lutkarsko kazalište

na put metafore. lutka je metaforična sama po sebi pošto nije ono za što se izdaje, a »lutka predmet« proširuje lutkarsko značenja (Jurkowski 1974:26). I tako smo došli do Platonovih ideja po kojima sjenke izražavaju bit stvari. Stvari razumijemo preko njihovih ideja koje su sjenke njih samih. Lutke su suštinski znakovi ne samo na sceni, nego i u samom životu (Lazić 1988:215).

Sunninsky napušta tezu da je lutkarsko kazalište više likovna umjetnost pa se približava shvaćanju kako lutkarsko pripada kazališnoj umjetnosti (Bogatirev 1975:42) jer lutku-rekvizit treba staviti u odnos s glumcem da bi uopće egzistirala. Glumac je u kazalištu lutaka zamijenjen lutkom i tako otvara mogućnost novom izrazu koji je drugačiji od glumačkog kazališta. Mišljenju o postojanju dva različita, a ipak bliska semiotička sustava kazališne umjetnosti: o semiotičkom sustavu kazališta lutaka i o semiotičkom sustavu kazališta živih glumaca, dodajemo i treći semiotički sustav u kojem ravnopravno učešće u scenskoj igri imaju glumci i lutka.

## ZAKLJUČAK

U zaključku naglašavamo kako su se u proteklih pedesetak godina dogodile velike promjene u lutkarskom izrazu. Demistifikaciju lutkara na zadarskoj sceni pratimo od 1974., kada je publika prvi puta vidjela živog glumca na lutkarskoj sceni u predstavi Zvonka Festinija *Vojnik koji je dobro išao*, što je otvorilo put nekakvim novim poetikama. Najveći teoretičar lutkarstva sedamdesetih godina, Milan Čečuk, zbog prevelike učestalosti lutkarskih predstava bez lutaka vrlo zabrinuto se počeo pitati »da li je lutkarstvo stiglo do raskrižja s kojeg mora uzletjeti prema novim čudesima svoje poetike ili ponovo potonuti u bezimnost periferne teatarske vrste?« (Čečuk 2009: 47). lutka i čovjek izjednačuju se danas ne samo u metaforičkom nego i u doslovnom smislu (Jurkowski 1975: 36). lutka i glumac stupaju na scenu ne samo rame uz rame nego kao partneri. Partnerstvo se oslanja na istovjetnost njihovih scenskih funkcija, protiveći se raznorodnosti podrijetla. O samom kazalištu ovisi hoće li ispuniti scenske zadatke ili bogatstvo metaforike koja se krije u samoj metaforici kombinacije čovjeka i lutke. Metafora u suvremenom kazalištu lutaka egzistira na granici između kazališta živog glumca i lutkarskog kazališta, ustvari, u njihovu međusobnom nadopunjavanju (Jurkowski 1974: 26).

U Paljetkovim kulturnim predstavama glumac je sakriven iza paravana koji se animira i nema konačnog oblika. U redateljskim postavkama poziva se na pisanje lirske pjesme govoreći kako lutka ne trpi mnogo teksta. Sasvim suprotni pristup lutkarstvu ima Wilkowski koji ne skriva glumca na lutkarskoj sceni, u redateljskim postupcima koristi mnogo teksta pa možemo kazati kako su to predstave u kojima dominira epski princip.

Paljetak i Wilkowski koristili su lutke kao umjetničke artefakte. Wilkowski je oživio Ginjola, a Paljetak je sa Stojakovićem stvarao nove lutke. Sunninsky koristi lutke-materijale i lutke-predmete, što nije bila novina za zadarsku publiku jer je 1970. Branko Stojaković za predstavu Luke Paljetka *Bajka o kraljevima trešnjama* u režiji Zvonka Festinija napravio lutke od četke, lijevka i strugače (Travirka 1997: 69). Lutke i likove potražili su autori ove predstave u svakojakim oblicima ambalažnih predmeta, a dekor je stvorio od posve zaboravljenih ili odbačenih stvari koje se mogu naći u svakom neurednom dvorištu (Čečuk 2009:152).

Predstavili smo tri različita pristupa lutkarstvu na primjerima predstava koje su izvođene u Kazalištu lutaka Zadar u posljednjih pedesetak godina, kad se u lutkarstvu mnogo eksperimentiralo. Najprije su se redatelji oslobodili fiksnog paravana, potom su krenuli putem totalnog kazališta kako bi, osim lutaka, animirali i sam paravan, svjetlo i glazbu stavili u funkciju lutke, da bi na kraju odbacili i sam paravan i na neki način demistificirali samo lutkarstvo. Obračunali su s konvencionalnim lutkarskim tipovima stavljajući ih u drugi kontekst, i na kraju su počeli propitivati što je uopće lutka, kada su lutke počeli izrađivati pred publikom i netom napravljenu lutku animirali.

Ne postoje dvije dramske umjetnosti. Samo je jedna. Upravljanje lutkom na sceni samo je čin koji zahtjeva istu brigu i znanje kao i uvođenje živog glumca, kazala je George Sand, koja je ustvrdila da je marioneta podređena istim osnovnim zakonitostima koji ravnaju velikim kazalištima (Jurkowski, 1975: 36).

## LITERATURA

Bogatirev, Petar. 1975. Kazalište lutaka i kazalište živog glumca, preveo Branimir Donat, *Prolog*, Vol. 7. br. 23/24, str. 39-48

- Cassier, Ernest. 1988. *Ogledi o čovjeku – uvod u filozofiju ljudske kulture*, preveli: Omer Lakomica i Zvonimir Šušić, Zagreb: Naprijed
- Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD: Matica hrvatska
- Čečuk, Milan. 2009. *Lutkari i lutke*, Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi
- Česal, Miroslav. 1984. Lutka i epski princip, prevela: Olga Poznatov, *Scena*, Vol. 1. br. 1. str. 48-50
- Jurkowski, Henryk. 1974. Kazalište lutaka u potrazi za apsolutnim, *Umjetnost i dijete*, Zagreb. Vol. VI. br. 33. str. 23-29
- Jurkowski, Henryk. 1975. Povijest kazališta lutaka, preveo Pero Mioč, *Prolog*, Vol. 7. br. 23/24. str. 5-13
- Jurkowski, Henryk. 1983. Bez naslova, U: *Dvadeset godina kazališta lutaka Zadar*, Zadar: Kazalište lutaka
- Jurkowski, Henryk. 1995. Rođenje lutke, preveo: Pero Mioč, *Glasje*, Vol. 2. br. 3/4. str. 8-17
- Jurkowski, Henryk. 2005. *Povijest europskog lutkarstva*, I. dio, prevela Ksenija Horvat, Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi
- Jurkowski, Henryk. 2006. *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX. veku*, preveo Pero Mioč, Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu »Pionir«
- Lazić, Radoslav. 1986. U traganju za estetikom lutkarstva, *Umjetnost i dijete*, Zagreb. Vol. XVIII. br. 4. str. 265-283
- Lazić, Radoslav. 1988. Suština lutkarske režije: razgovor s redateljem dramaturgom i teatrologom Borislavom Mrkšićem, *Umjetnost i dijete*, Zagreb, Vol. XX. br. 5/6, str. 213-218
- Lazić, Radoslav. 1992. Metarežija lutkarstva, Razgovor s režiserom Davorom Mladinovićem, članom Zagrebačkog kazališta lutaka, *Umjetnost i dijete*, Zagreb, Vol. XX. Broj 5/5, str. 207-211.
- Lotman, Juraj. M. 1987. Lutka u sistemu kulture, prevela: Joana Stojadinović, *Pozorište*, Vol. XXIX. br. 1-2. str. 9-12.
- Malik, Jan. 1987. Tradicionalni koreni: savremena strujanja i perspektive lutkarskog pozorišta, preveo: Zdenko Meleun, *Pozorište*, Vol. XXIX, br. 1-2, str 16-44
- Paljetak, Luko. 2007. *Lutke za kazalište i dušu*, Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi
- Travirka, Antun. 1997. *Branko Stojaković*, Zadar: Kazalište lutaka Zadar

## NOVINSKI ČLANCI

- Fiamengo, Jakša 1997. U početku bijaše kotač, *Slobodna Dalmacija*, 20. 02.
- Savičević, Olja. 1999. Zrno ljubavi sam našao u srcima zadarskih lutaka, *Narodni list*. 21. 02.

THE VARIED APPROACHES OF DIRECTORS AND THEORISTS  
TO THE PUPPET IDIOM

*Abstract*

The author's point of departure in this paper is the monograph *Puppet for Theatre and Soul* of Luko Paljetak, in which the poet has summed up his thoughts about puppetry, referring to puppeteering experience, working on the whole in the Zadar Puppet Theatre. His theoretical postulates are compared with the post-modern reflections of Jan Wilkowski, Polish puppetry theorist and puppeteer who has put the puppet both in front of and behind the screen. And while Paljetak carefully hid the animator behind the screen, Jan Wilkowski has self-referentially examined the possibilities for and limits of the guignol type of puppetry, and the main heroes in his drama *Guignol in Trouble* are the puppet Guignol and the puppeteer Jean, live actor. The performance has been successfully presented in all Croatian puppet theatres. Sunny Sunninsky, Bulgarian guest director in the Zadar Puppet Theatre, has gone a step further from all puppet canons to date and has replaced the doll with cloth or objects. He transmitted object puppets directly from the Bulgarian puppetry tradition to Zadar, where they were well received and shows with puppets of this kind were kept on the repertoire for more than twenty days.

Key words: puppet theatre; directing; Luko Paljetak; Jan Wilkowski; Sunny Sunninsky