

TEODORA VIGATO  
Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja  
predškolske djece  
Sveučilište u Zadru  
Obala kralja P. Krešimira IV, 2, HR – 23000 Zadar

## PRINCIPI LUTKARSKE DRAMATURGIJE U KAZALIŠTU LUTAKA ZADAR

Literarni predlošci po kojima nastaju lutkarske predstave temelje se na dramskom, epskom i lirskom principu. Kao primjer dramskog principa autorica odabire tekst Mladena Širole "Kraljica lutaka" zato što je upravo ovaj literarni predložak za lutkarsku predstavu bio proglašen najboljim tekstom koji se izveo na sceni Kazališta lutaka u Zadru šezdesetih godina XX. stoljeća. Za tekst koji se odlikuje epskim principom odabire "Bajku o kraljevim trešnjama" Luke Paljetka. Govoreći o epskom principu posebno analizira ulogu živog glumca na lutkarskoj sceni koji ujedinjuje razjedinjenu radnju i vodi predstavu, zatim govori o gubljenju jedinstva mjesta i vremena te stvaranju strukture predstave na principu revije. U posljednjem dijelu rada govori kako se Luko Paljetak u teorijskim raspravama o lutkarstvu odriče epskog principa, a režije lutkarskih predstava, koje su nastale uglavnom po Andersenovim bajkama, temelji na lirskom principu koristeći metaforu kao dominantno izražajno sredstvo.

KLJUČNE RIJEČI: *lutkarstvo, lutkarska dramaturgija, Kazalište lutaka u Zadru, Mladen Širola, Luko Paljetak*

Literarni predlošci po kojima se rade lutkarska uprizorenja obično počivaju na drugačijim principima nego oni tekstovi koje susrećemo u glumačkom kazalištu. Dok je službena glumačka scena naglašavana dramskim principom, s druge strane karakter lutkarskih predstava jasno je obilježen epskim principom koji prema kraju XX. stoljeća sve više poprima lirsku dimenziju.<sup>1</sup> Na hrvatskim lutkarskim scenama u drugoj polovici XX. stoljeća uočavamo točno određeni redoslijed dominantnih

---

<sup>1</sup> Miroslav Česel, "Čovjek – igrač na pozornici lutkarskog teatra", prijevod: Mirjana Belić, *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2. str. 55. definirao je pojam epskog principa koji mi dalje koristimo i prema kojem analogijom stvaramo sintagme dramski i lirski princip.

principa lutkarske dramaturgije.<sup>2</sup> Naime, pedesetih godina hrvatskom lutkarskom scenom dominirao je dramski princip. Upomanjanju tekstova lutkarske dramaturgije redatelji su posezali za dramskim tekstovima pisanim za glumačko kazalište koje bi prilagođavali lutkarskoj sceni. Sedamdesetih godina prošlog stoljeća, na hrvatskoj lutkarskoj sceni učestalo su se pojavljivali živi glumci na lutkarskoj sceni ili u ulozi pripovjedača ili kao sastavni dio scenskog događanja kada se počinje poštivati epski princip u lutkarskoj dramaturgiji. Međutim, nakon toga redatelji lutkarskih kazališta, a lutkarski izraz je uglavnom autorski, čine zaokret i kreću prema lirskom principu, uglavnom u interpretaciji klasičnih bajki uz pomoć lutaka.

Odabrane tekstove čitat ćemo na razini sveukupne predstave<sup>3</sup> jer je lutkarska predstava kao i svaka kazališna predstava, istovremeno i književna produkcija i konkretno scensko uprizorenje. Odabrali smo tekstove hrvatskih autora Mladena Širole i Luke Paljetka, koji su bili uprizoreni na sceni Kazališta lutaka u Zadru, kao reprezentativne primjere različitih principa lutkarske dramaturgije. Uvažavamo opoziciju tekst-predstava kao dijalektičku protivurječnost koju skriva u sebi kazališna umjetnost. Koristit ćemo dva stava: kada bude riječ o dramskom i epskom principu dat ćemo prednost tekstu, jer tada predstavu smatramo prijevodom iz jednog znakovnog sustava u drugi. U dramskom i epskom principu pretpostavka je o semantičkoj istovjetnosti pisanog teksta i njegova izvođenja jer su sadržaj i forma ostali isti. U lirskom principu, koji radikalno odbacuje tekst, koristit ćemo suprotni stav što znači da krećemo od same predstave, jer literarni predložak je samo jedan od elemenata kazališne predstave, a na literarni predložak će se gledati iz perspektive lutke.

U lutkarskim predstavama gdje se poštuje dramski princip govorit ćemo o temeljnom literarnom obilježju i o lutkarskoj konvenciji vremena u kojem se izvodi određeni tekst.<sup>4</sup> Kod stvaranja lutkarske predstave svi njegovi sudionici polaze iz istog ishodišta: od literarnog predloška bez obzira na kakve će preobrazbe naići u praksi. U trenutku izvedbe dolazi do sučeljavanja dviju razina: literarnog predloška i novonastaloga teksta lutkarske predstave. Inače, teško možemo reći da je u lutkarskoj predstavi riječ o tekstu i da se on poštuje u potpunosti, obično je riječ o

<sup>2</sup> Preuzimamo periodizaciju hrvatskog lutkarstva Luke Paljetka *Male teze o kazalištu lutaka*, Vijenac, knjižnica, svezak četvrti, Novi list, Rijeka, 1994, str. 11. i Abdulaha Seferovića, *Lutkari svete Margarite*, Zadar, 1997, str. 5. Naime, Luko Paljetak dijeli hrvatsko lutkarstvo na četiri razdoblja. Prvi period obuhvaća razdoblje od Drugog svjetskog rata do 50-tih godina. Osnovna karakteristika tog razdoblja je strogo provođenje socrealističkih ideja što će se intenzivno osjećati u narednih desetak godina. Drugi period obuhvaća razdoblje od 1950. do 1969. To je vrijeme "stare škole" s dosta učenja ili posuđivanja od tradicionalnih stranih lutkarskih škola. Paljetak napominje da su hrvatski lutkari učili od onih koji su imali dugu lutkarsku tradiciju kao što su Česi, Slovaci, Poljaci i Bugari. Treće razdoblje po Paljetkovom mišljenju traje od 1969. do 1979. kada dolazi do sukoba starih i mladih što završava pobjedom mladih. Paljetak sa svojim neobičnim idejama nije baš uvijek nailazio na odobravanje svojih suradnika. Posljednje ili četvrto razdoblje nastaje 1979. i traje do devedesetih godina. Ovo posljednje razdoblje poprima konture autorskog, redateljskog, ili redateljsko-scenografskog lutkarskog kazališta jer sve izraženijom postaje tendencija posezanja za folklornim, narodnim, gotovo ritualnim elementima u lutkarskim predstavama. Razvoj zadarskog kazališta lutaka Abdulah Seferović, jedan od najboljih poznavalaca kazališta lutaka u Zadru, dijeli na pet etapa: 1. (1952.-1962.) dominacija kvaziodgojnog i zabavnog usmjerenja; 2. razdoblje (1963.-1972.) naziva ikonoklasično kada se ruši konvencionalan odnos prema lutkama i priprema teren za predstojeći dolazak prvih ozbiljnih umjetničkih rezultata; 3. razdoblje je doba stvaranja amblemске predstave *Postojani kositreni vojnici*; 4. razdoblje (1981.- 1991.) Seferović naziva zlatnim periodom; 5. razdoblje je nastavak trendova iz prethodnog perioda.

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, *Čitanje pozorišta*, prijevod: Mirjana Miočinović, Beograd, 1982, str. 29.

<sup>4</sup> Prema Nikoli Batušiću, *Uvod u teatrologiju*, Zagreb, 1991, str. 185.

nekoj vrsti sinopsisa. Moramo na samom početku reći da se lutkarska dramaturgija istinski realizira tek u predstavi.<sup>5</sup>

Kada budemo govorili o epskom principu bavit ćemo se pričom, a ostali strukturalni znakovi će nam služiti samo ukoliko želimo objasniti priču pa ćemo koristiti naratološki postupak u proučavanju literarnih predložaka za lutkarska uprizorenja.<sup>6</sup> Naratološki model koristimo i zato što je ponikao iz jednog najklišeiziranog pripovjednog oblika kao što je bajka a upravo tekstovi u kojima ima mnogo elemenata bajke dominiraju lutkarskom scenom. Epski princip je najčešći u lutkarskom izrazu, a kada za lutkarska uprizorenja autori koriste dramski predložak onda nužno trebaju posrednika, Kaspera ili pripovjedača.

U lutkarskom izrazu pronalazimo veliku razliku između konstantnosti i varijabilnosti tekstova<sup>7</sup> jer lutkarstvo u sebi uključuje mnoštvo znakova koji pripadaju likovnoj umjetnosti, pored onih neverbalno-akustičkih i optičkih kodova uobičajenih u glumačkim izvedbama. Jezični sloj teksta je fiksiran pa tako i relevantan, međutim, scenska komponenta zajedno s lutkama je relativno varijabilna. Na temelju različitih zapisanih osvrta nakon kazališne izvedbe donekle rekonstruiramo optičke kodove kojim su komunicirali kritičar kao recipijent i redatelj koji je scenski uprizorio tekst i pokušavamo otkriti varijabilne dijelove teksta.

## I.

Većina kazališta lutaka u Hrvatskoj nastala su dekretima pedesetih godina XX. stoljeća. Kako bi ubrzali profesionalizaciju vlasti su pozivale na suradnju dramaturge iz glumačkih kazališta. Upravo takav pristup lutkarskoj dramaturgiji odredio je lutkarsko kazalište kao *literarno kazalište* u kojima su lutke bile glumčeva zamjena, znak lika koji se ostvaruje u verbalnoj naravi.<sup>8</sup> Lutkarske tekstove pedesetih godina XX. stoljeća potpisivala su slavna imena dramskih autora. Lutkarska dramaturgija natjecala se s glumačkim kazalištem bez obzira što lutkarski izraz ima veliku mogućnost inscenacije. Dramski pisci su uglavnom poštivali pravilo da tekst u lutkarskim predstavama mora biti nekonvencionalan, neka vrsta "tehničke igrarije". Obično se odabirao onaj tekst koji je bilo teško uprizoriti na glumačkoj sceni.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Prema Branislavu Kravljancu, "Odnos između lutkarstva i nekih umetnosti", *Scena*, god. 1, br. 1, 1984, str. 54.

<sup>6</sup> Prema Marini Brcko, "Teorija pripovijedanja i teorija drame", *Umjetnost riječi*, br. 4, Zagreb, 1988, str. 322.

<sup>7</sup> Termine smo preuzeli od Manfreda Pfistera, *Drama. Teorija i analiza*, prijevod: Marijan Bobinac, Zagreb, 1998.

<sup>8</sup> Henryk Jurkowski, "U traganju za identitetom", prijevod: Milan Duškov, *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2, 1987, str. 83.

<sup>9</sup> Jan Malik, "Tradicionalni koreni, savremena strujanja i perspektive lutkarskog pozorišta" prijevod: Zdenko Meloun, *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2, 1987, str. 33. Borislav Mrkšić, *Literatura za dječju scenu*, Šibenik, 1963, str. 32 i dalje navodi imena autora koji se pojavljuju na tadašnjoj jugoslavenskoj sceni. Dječja scenska književnost se vrti oko *Mauricea Maeterlincka*, *Andersena*, *Ferencea Molnara*, oko obrada narodnih priča iz *Tisuću i jedne noći*. Tek nedavno kreću putem modernih dječjih pisaca kao što je na primjer Karel Čapek. Kao klasike na području bivše Jugoslavije Ivanu Brlić Mažuranić, Otona Župančića, Matu Lovraka i Zmaja-Jovu Jovanovića, a u poslijeratnoj književnosti spominju se imena pisaca Branko Ćopić, France Bevk, Mira Alečković, Arsen Diklić, Milivoj Matošec, Grigor Vitez, Ratko Zvrko. Uglavnom su spomenuti pisci pisali prozna djela koja bi se prilagođavala za scenu, međutim, Vladimir Nazor je pisao isključivo za dječju scenu.

U dramskom principu lutkarske dramaturgije koristila se *shema Kaspera*.<sup>10</sup> Naime, u svakoj lutkarskoj predstavi pojavljivao se je lutkarski tip Kasper, a mogao je biti i neki drugi, koji je komentirao predstavu. On je s jedne strane lutkarskom kazalištu davao određeni izgled, a s druge strane slabio poetski tijekom predstave jer je svojim upadicama prekidaio radnju. Kasper je bio most između bajke i dramskog principa, on je davao mogućnost koncentracije radnje koja je odgovarala zahtjevima iluzionističkoga kazališta. Nestankom Kaspera sa scene shema lutkarske predstave ostaje ista. Umjesto Kaspera počeo se na lutkarskoj sceni pojavljivati glumac koji komentira događaje. On je inače uvijek bio izvan igre kao i Kasper. U Kazalištu lutaka u Zadru prije predstave dolazio bi na pozornicu direktor kazališta Bruno Paitoni<sup>11</sup> ili Mickey<sup>12</sup> koji su imali zadatak kraćim dijalogom zainteresirati publiku za predstavu. Dijalogom su stvarali posebnu atmosferu u dvorani. Ukratko bi prepričali radnju, zatim bi se zvono oglasilo tri puta, otvorile bi se zavjese i lutke bi izašle na pozornicu.<sup>13</sup>

Iz pedesetogodišnjeg repertoara Kazališta lutaka u Zadru izdvajamo Mladena Širolu koji je inače mnogo učinio na polju popularizacije dječje literature iako nije kao pisac ostavio dublji traga u hrvatskoj književnosti.<sup>14</sup> Mladen Širola je prerađivao poznate igrokaze po vlastitom nahođenju. Preuzimao je pojedine scene i stvarao nove dramske cjeline. Spajao je različite svjetove pa je tako nastala lutkarska igra "Petrica i Trbonja".<sup>15</sup> Svi njegovi tekstovi zasnovani su na stalnim motivima bajke. Svijet dobra suprotstavlja se svijetu zla. Dobro i zlo povezuje obično lik dječaka Ivica koji je na početku igrokaza zločest a na kraju uviđa svoje pogreške i odluči kako će se popraviti.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Miroslav Česel, "Čovjek-igrač ..., str. 56.

<sup>11</sup> Pavao Jerolimov, "Otac zadarskog lutkarstva", *Lutka*, god. 4, br. 5, 1998, str. 26 – 28. Bruno Paitoni je rođen je Zadru 1895., a umro u Zagrebu 1980. Završio je višu poljoprivrednu školu u Križevcima. Emigrirao u SAD. Nakon kraćeg vremena vraća se u Europu. U Frankfurtu je predavač na Schule der Weisheit. Godine 1924. odlazi u Pariz. Na Sorboni je studirao poljoprivredu. Kasnije se zaposlio u Colege Stanislas i u Guignol teatru gdje je dobivao dodatnu zaradu. Uoči Drugog svjetskog rata vraća se u Hrvatsku i zapošljava u Institutu za narodno gospodarstvo kao stručnjak za morsko ribarstvo. Poslije rata bio je savjetnik Ministarstva ribarstva tadašnje NR Hrvatske. Bio je tajnik ribarskih škola i planer u tvornicama za preradu ribe u Zadru i Salima.

<sup>12</sup> Tijekom pedesetih godina u zadarskoj su se sredini prikazivali Disneyevi cjelovečernji crtani filmovi koji su imali ogroman utjecaj na formiranje likovnog ukusa vezanog uz sferu stvaralaštva za djecu. Disneyev Mickey je bio toliko popularan da se koristio na svim plakatima kao stalni lik.

<sup>13</sup> Podatke smo pronašli u novinskim člancima: n.,n., "Ivica i Marica, premijera u Kazalištu lutaka", *Glas Zadar*, god. 3, br. 76, 25. 10. 1952. i mit, "Ispred i iza okvira kazališta lutaka. *Tajna na Čurkovcu*", *Glas Zadra*, god. 10, br. 402, 28. 3. 1959.

<sup>14</sup> Prema Antoniji Bogner-Šaban, *Marionete osvajaju Zagreb*, Zagreb, 1988, str. 104. zasluga Mladena Širole je u tome što je inicirao izdavanje Biblioteke umjetničkog kluba Marionetskog kazališta. Zahvaljujući nakladniku Margoldu iz Donjeg Miholjca koji je dvadeset godina izdavao biblioteku *Marionetski igrokazi* i biblioteci *Pozorišni igrokazi* zagrebačkog knjižara i izdavača *Kuglija* danas je dostupan dio tekstovnog fonda izvođenog na scenama lutkarskih kazališta u Zadru prije drugog svjetskog rata. Prema Antonija Bogner-Šaban, *Marionete...*, str. 124. Mnogo manje umjetničkog pokazuju igrokazi "Kraljica lutaka", "Tri djevojčice", "Braco i seka", "Proljetni dan", "Doživljaji tete lije", a upravo spomenute predstave su polučile najviše uspjeha.

<sup>15</sup> Antonija Bogner-Šaban, *Marionete...*, str. 122.

<sup>16</sup> Više o radu Mladena Širole u Teatru marioneta u A. Bogner Šaban, *Tragom lutke i pričala*, Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo, Zagreb 1994. i Nikola Vončina, "Prilozi za povijest radija u Hrvatskoj", *Zbornik trećeg programa radio Zagreba*, Zagreb, 1986.

Na scenu zadarskog kazališta lutaka u razdoblju od 1954. do 1960. postavljeni su tekstovi Mladena Širole: "Petrica Kerempuh" 1954., "Princezino srdašće", "Cvilidreta", "Tri djevojčice" i "U carstvu patuljka" 1956., "Kraljica lutaka" i "Ukleti kraljević" 1957., "Trbonja Dugonja i Vidonja", "Mali Ptičar" i "Biserka i sestrice" 1959., "Sebična djevojka" 1960. Ne smijemo zaboraviti i Široline adaptacije koje su se izvodile na zadarskoj lutkarskoj sceni: Grimmovu "Trnoružicu" i "Aladina i čarobnu svjetiljku", Šenoinog "Postolara i vraga" i Puškinovu "Rusalku". U arhivu Kazališta lutaka u Zadru pronašli smo tekstove predstava Mladena Širole koji nikada nisu izvedeni.<sup>17</sup> O popularnosti Širolinih tekstova govori činjenica kako se pojavljivao na svim dječjim scenama Hrvatske.<sup>18</sup>

Izdvajamo dramski predložak "Kraljica lutaka" Mladena Širole zato što je upravo taj tekst Bruno Paitoni, tadašnji ravnatelj Kazališta lutaka, proglasio najboljim literarnim predloškom koji se davao na sceni kazališta lutaka u šestogodišnjem radu.<sup>19</sup> Naime, u obrazloženju koje je pisao u tjednim lokalnim novinama koje su pratile rad Kazališta lutaka u Zadru Bruno Paitoni kaže kako je u toj predstavi uspostavljena ravnoteža između *odgojno-poučavateljskog* sadržaja igrokaza i njegove izvedbe. Djeca napokon imaju svoj kazališni svijet izravno stvaran za njih i "ovo djelo može poslužiti kao školski primjer za naš novi kadar dječjih pisaca".<sup>20</sup> Tekst Mladena Širole najdosljednije propagira poetiku koju je njegovalo Zadarsko kazalište lutaka pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća. Naime, Širola majstorski slijedi razvoj radnje u koju upleće onoliko fantastije koliko je potrebno osjetljivoj dječjoj duši. U fantastične prizore unosi poruku i pomaže djeci da se normalno i postupno oslobode fantastičnog načina gledanja na život bez šokova, bez predrasuda, ali ujedno im pomaže da normalno izgrade osobnost i karakter. Umjesto scenskih lutaka koriste se u predstavi "prave lutke", koje su sami zadarski mališani poklonili kazalištu lutaka. U priči je Širola isprepleo dječje vjerovanje u život lutke sa stvarnim životom. On majstorski iznosi i logički razvija

<sup>17</sup> Pronašli smo još i naslove "Zlatna princeza Li-an-či". Čarobna kineska priča u 5 činova, "Vodenjakova kletva". Čarobna priča za djecu u 5 činova s glazbom, "Veseli lutak Harlekin" kojeg Širola potpisuje zajedno sa Zlatkom Špoljarem, "Cvijetak sreće". Dječja priča u četiri čina, "Osveta patuljaka". Čarobna priča u pet čina, "Zvonareva Marieta". Čarobna priča u 4 čina s pjevanjem i plesom, "Vrt sebičnog diva". Priča u četiri čina s pjevanjem, "Mali bjegunac". Igra za djecu u 5 slika, "Maks i Maksić u zemlji čudesa". Komedija u 3 čina i "Paunica djevojka". Velimir Deželić je 1921. napisao "Paun-djevojku". Fantastičnu marionetsku igru prema istoimenoj narodnoj priči u pet slika pa nas sličnog naslova navodi na pomisao da se i Mladen Širola poslužio istom narodnom pričom za svoju dramsku igru "Paunica djevojka".

<sup>18</sup> Lutkarsko kazalište Pionir u Splitu *U carstvu patuljaka* 1954. i "Zlatna princeza Lian Či" 1956., u Hrvatskom narodnom kazalištu Osijek "Dugonja Trbonja i Vidonja" 1931. i 1943., "Postolar i vrag" 1935., 1943., "Petrica Kerempuh" 1934., "Skrbnik" 1944., u Dječjem kazalištu Ognjena Price u Osijeku 1972. Najviše se igrala predstava "Dugonja Trbonja i Vidonja" i to u Narodnom kazalištu August Cesarec Varaždinu 1967. u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku 1962., 1970. i 1980., u Narodnom kazalištu Šibeniku 1954. i 1959., u Karlovačkom kazalištu Karlovac 1956., u Narodnom kazalištu Bjelovar 1953., u Gradskom kazalištu Joza Ivakić Vinkovci, 1952. u Gradskom narodnom kazalištu Slavonska Požega, 1954., u Gradskom kazalište Virovitica, 1954. i 1972., u Narodnom kazalištu Sisak, 1955. i 1961. Istarsko narodno kazalište Pula na scenu postavlja "Čarobnu frulicu" 1955. koja je također izvedena je u Narodnom kazalištu Zadar 1957. i u Virovitici 1959.

<sup>19</sup> Bruno Paitoni "Kazalište lutaka na kraju šeste sezone", *Glas Zadra*, god. 8, br. 317, 10. 5. 1957.

<sup>20</sup> Tvrdio je Bruno Paitoni, "Kraljica lutaka nova premijera u Kazalištu lutaka u Zadru", *Glas Zadra*, god. 8, br. 293, 2. 2. 1957.

priču koja nastaje na sukobu stvarnosti i mašte u koji je autor ugradio i pouku.<sup>21</sup> Radnja je zgusnuta oko jednog događaja u kojem se krije i glavni sukob. Nema nikakvih epiziranja i sve je usmjereno prema rješavanju osnovnog problema. Zbog strogog poštivanja jedinstva mjesta i vremena radnje lutki nije ostavljen prostor da se razigra u svojem svijetu.

O spomenutoj predstavi imamo mnogo podataka jer se u novinama vodila polemika o kvaliteti literarnog predloška između novinara Mladena Petričića<sup>22</sup> koji je pratio repertoar Kazališta lutaka u Zadru i samog pisca. Novinar je započeo polemiku oko estetskih vrijednosti postavljenog teksta pa se pita kako se uopće moglo postaviti na scenu ovako literarno bezvrijedno djelo koje nema dramskog zapleta, a dijalozi su tako razvučeni da je od takvog teksta nemoguće napraviti dobru kazališnu predstavu.<sup>23</sup> Iz odgovora koji je napisao Mladen Širola<sup>24</sup> saznajemo da je djelo napisao za Kazalište marioneta u Zagrebu 1936. godine, gdje je s uspjehom izvedeno više od 60 puta, a publika je predstavu jako dobro prihvatila. Nakon toga Širola je po nagovoru kritičara prilagodio tekst za glumačko kazalište pa je 1938. Tito Strozzi "Kraljicu lutaka" postavio na scenu. Širola navodi izvatke iz *Jutarnjeg lista* i *Novosti* koje govore o uspješnosti predstave i o Mladenu Širolu kao jednom od najboljih dječjih pisaca.<sup>25</sup> Polemiku dalje nastavlja kritičar Mladen Petričić govoreći da je Širola bio rukovoditelj Marionetskog kazališta u Zagrebu u doba kada je predstava "Kraljica lutaka" izvođena. Petričić konstatira da je to djelo tridesetih godina XX. stoljeća možda bilo aktualno ali u doba kada je izvedeno pred malim Zadranima ono je izgubilo na svježini.<sup>26</sup> Ono što predstavu čini "čitljivom" podliježe svakodnevnim promjenama s aspekta prikazivanja i s aspekta recepcije. Kazališna umjetnost ima usud prolaznosti naspram njenom izvorištu, predlošku izvedbe.<sup>27</sup>

Predstava "Kraljica lutaka" prikazivala se u isto vrijeme kada i "Loptica skočica" Jana Malika. Nemamo podataka kako je ova Malikova predstava izgledala na sceni Kazalište lutaka u Zadru ali samo napominjemo kako su zadarskoj publici bili poznati i tekstovi drugačijih principa. "Loptica skočica" pisana je po principu "putujuće bajke", a Malik u inscenaciji svoje predstave *upotrebljava pokretnu traku koja se nikada ne zaustavlja*. Upotrijebio je radio reportaže u ulozi pripovjedača, komentatora. U lutkarskoj igri glumac postaje manje-više kao pomoćno tehničko sredstvo, kao pripovjedač izvan pozornice.<sup>28</sup> Jan Malik je ovom predstavom najavio epski princip u lutkarskom izrazu.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Novinar tjednog lokalnog zadarskog lista *Glas Zadra* koji je inače pisao o događajima i posebice o premijerama u Kazalištu lutaka u Zadru.

<sup>23</sup> Mladen Petričić, "Širolina *Kraljica lutaka* nije opravdala svoje izvođenje", *Glas Zadra*, god. 8, br. 294, 9. 2. 1957.

<sup>24</sup> B. Paitoni, "Osvrt na kritiku M. Petričića o neopravdanosti izvođenja Široline *Kraljice lutaka*", *Glas Zadra*, god. 8, br. 296, 23. 2. 1957.

<sup>25</sup> Mladen Širola, "Dobronamjerna kritika. Širolina -'Kraljica lutaka' - nije opravdala svoje izvođenje.", *Glas Zadra*, god. 8, br. 296, 23. 2. 1957.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Prema N. Batušiću, *op. cit.*, str. 209.

<sup>28</sup> M. Česel, "Čovek - igrač....", str. 57.

## 2.

Lutka kao materijal ne bi trebala određivati sadržaj umjetničkog proizvoda ali je početni materijal uvijek od velikog značenja kada stupa u odnos s cjelokupnom strukturom teksta, upravo on postaje proizvod umjetnosti. Početni materijal je "mitologija lutke" koji treba uzeti u obzir svaki stvaralac lutkarske dramaturgije kao proizvoda umjetnosti.<sup>29</sup> Lutkarskoj dramaturgiji je bliži epski princip nego dramatičnost zbog lutkine unutrašnje specifičnosti.<sup>30</sup> Već smo spomenuli kako je Jan Malik uočio epske mogućnosti lutke, odvajajući se od važeće dramske norme i to tako da je u predstavi jedan lik uvodio u radnju drame, komentirao događaje, glumio nekoliko likova, mogao je čak čitavu predstavu odigrati sam. Taj lik je bio epski subjekt.<sup>31</sup> Tragom razmišljanja čeških teoretičara krenuo je Luko Paljetak koji je radio u Kazalištu lutaka u Zadru i to najprije kao glumac, a kasnije kao dramaturg, pisac nekonvencionalnih tekstova, redatelj i teoretičar.<sup>32</sup> Bilo je to doba svojevrsnog propitivanja lutkarskog medija, a zadarski ansambl je bio otvoren za sve novine, pa je prihvatio i eksperimente Luke Paljetka. Već ranije su se u kazalištu lutaka dogodile nekonvencionalne predstave i počelo se već odavno o lutkarstvu razmišljati na drugačiji način.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Jurij M. Lotman, "Lutka u sistemu kulture" prijevod: Joana Stojadinović, *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2, Tuzla, 1987, str. 11.

<sup>30</sup> M. Česel, "Lutka i epski princip", prijevod: Olga Poznatov, *Scena*, god. 1, br. 1, 1984, str. 49.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Luko Paljetak 1969. godine na scenu Kazališta lutaka u Zadru postavlja prvi vlastiti tekst za lutke "Kolači za Rinu", "Ratka i ostale", a godinu dana kasnije redatelj Zvonko Festini "Bajka o kraljevima trešnjama". Nakon toga 1971. Paljetak je režirao predstavu "Alibaba i razbojnici" u kojoj se pojavljuje i kao glumac. Iste godine režira predstavu "Ružno pače" prema Andersenovom predlošku s kojom Kazalište lutaka u Zadru sudjeluje na Međunarodnom kongresu lutkara UNIMA u Charlesville-Meisiersu u Francuskoj, a nakon toga na Internacionalnom festivalu esperantista u Zagrebu gdje osvaja prvu nagradu stručnog žirija. Tekst za predstavu "Grajko i Čupavko" napisao je Luko Paljetak po tekstu A. Marodića. Paljetak osim što režira osmišljava scenu i piše glazbu. Sve ovo je predstavljalo uvod u najpoznatije lutkarske predstave u Kazalištu lutaka u Zadru kao što su: "Postojani kositreni vojnik" kao i "Priče iz djetinjstva Nikole Tesle". Dodajmo još adaptaciju i režiju predstave "Snježna kraljica" koju je ujedno postavio i u Pozorištu lutaka Mostar. Za sarajevsku lutkarsku scenu Paljetak adaptira zajedno s Anamarijom Paljetak Carrollovu *Alicu u zemlji čudesa* 1983. U Kazalištu lutaka u Zadru igrali su se Paljetkovi tekstovi: "Miševi i mačke naglavačke" u režiji Miroslava Ujevića, "Prijatelj iz vesele kutije" u režiji Želimira Prijčića i Mirka Čovića zatim "Duhovi sa Strahurna" u režiji Zvonka Festinija. Desetak godina Luko Paljetak neće biti prisutan na sceni Kazališta lutaka u Zadru da bi se pojavio ponovo 1994. kada na scenu postavlja "Božićni triptih" i zajedno s glumicom zadarskog Kazališta lutaka Milenom Dundov "Mačku kod zubara". Paljetak je u Pozorištu lutaka Mostar postavio na scenu tekst H. Ch. Andersena *Palčica* (1984.) koji je adaptirao zajedno s Anamarijom Paljetak, a iste godine Kazalište lutaka *Pionir* Split izvodi Paljetkov tekst "Odisejeva putovanja" u režiji Marina Carića i "Bajku o čarobnom instrumentu". Paljetak je na scenu Malog pozorišta u Beogradu postavio tekst S. Pešića, "Petao sa repom duginih boja".

<sup>33</sup> Abdulah Seferović, *op. cit.*, str. 9-12. izdvaja zanimljive i neobične predstave koje su sadržavale elemente suvremenog lutkarstva: "Čarobna Papuča" Genadija Matvejeva u režiji Zvonka Festinija iz 1961., zatim "Mačak Tošo" Branka Čopića u režiji Abdulaha Seferovića 1962. i "Hrabri miš i pustolovni vitez" Zlate Kolarić Kišur u režiji Bogdana Jerkovića 1962. Bile su posljednje predstave u duhu "klasične animacije" ali u kojima se osjećao duh novog nadolazećeg vremena. Najzanimljivija predstava je nastala 1969. po literarnom predlošku Ladislava Dvorskyja u režiji Edwarda Dobraczynskog pod nazivom "Dobri zmaj", a potom Zvonko Festini režira "Nespretnog zmaja" 1972. gdje se u potpunosti ruši paravane, a lutka postaje partner animatorima u lutkarskoj igri.

U doba kada je kazalište lutaka zaboravilo svoju isključivo zabavnačku i odgojnu funkciju i kada se lutka prestala koristiti u propagandne svrhe<sup>34</sup> na sceni Kazališta lutaka u Zadru izvedena je avangardna predstava "Bajka o kraljevim trešnjama" po literarnom predlošku Luke Paljetka u režiji Zvonka Festinija.<sup>35</sup> Bilo je to djelo koja pripada tematskoj i dramaturškoj sferi moderne bajke, nekoj vrsti antibajke<sup>36</sup> i ide u drugačijem smjeru od onog što je karakteriziraju sadržaji i junaci inspirirani na bilo koji način ambijentom i junacima klasične bajke. U ovoj modernoj bajci likovi poprimaju novu ulogu, a sadržaji postaju aktualniji nego što može pružiti bilo koja klasična bajka. Nastala je neka vrsta *groteske i parodije ili tekst koji pripada apsurdnoj drami*.<sup>37</sup> Specifičnost antibajke bi bila pružiti mnoštvo motiva iz kojih publika usvaja čitavu paletu vidnih i slušnih dojmova ali ne i doživljaj koji otkriva i razvija idejnu jezgru komada. Radnja se u antibajkama rasplinula i narušilo se jedinstvo radnje. Opća karakteristika takvih bajki je komedijska humornost i satiričnost. Bajka sa suvremenom temom i sadržajima u praksi naših kazališta lutaka poistovjećuje se sa nekom *zabavnom dramaturgijskom vrstom*, pa se činilo sve da na sceni bude što zabavnije, a pouka se benevolentno prepuštala pedagogima.<sup>38</sup>

"Bajku o kraljevim trešnjama"<sup>39</sup> pričaju i pokazuju četiri glumca koji su upravo dobili otkaz jer su dozvolili da Mačka pojede Miša pa više nema priče. Njihova ljubav prema poslu je toliko jaka da oni od starih i napuštenih stvari improviziraju pozornicu i lutke i počinju pričati/igrati novu bajku/predstavu. Lutke u predstavi su bile napravljene od kuhinjskih upotrebnih predmeta.<sup>40</sup> Tako počinje predstava koja se često prekida jer se glumci ili posvade ili im nestane daha pa se odmaraju ili jednostavno razmišljaju kako nastaviti ili dovršiti priču.

Radnja i odnosi subjekt-objekt u aktanskom modelu jednostavno se može pokazati u predstavi "Bajka o kraljevim trešnjama". Postoji modalitet želje za djelovanjem jer je radnja kretanje prema nekom duhovnom cilju što se određuje glagolom. U praktičnoj glumačkoj realizaciji značilo bi to kombinacija glagola *boću* s imenicom *trešnje* koja označava cilj prema kojem je htijenje usmjereno.<sup>41</sup> U bajci kralj poželi trešnje i u radnju se uvedu svi likovi koje obično susrećemo u bajkama

<sup>34</sup> Radoslav Lazić, "Suvremeno lutkarstvo Europe. Uvodne napomene", *Pozorište*, god XXIX, br. 1-2, Tuzla, 1987, str. 8.

<sup>35</sup> Igrokaz je prvi put izveden u Zadru 1970. godine u Kazalištu lutaka Zadar; 1975. izveden je na sceni Zagrebačkog kazališta mladih (redatelj Radovan Grahovac); 1985. godine izvela ga je Dramska grupa Centar za odgoj i usmjereno obrazovanje Dubrovnik, pod pokroviteljskom Kazališta Marina Držića Dubrovnik (redateljica Radmila Milaković); 1986. godine izveden je na sceni Lutkovnog gledališta Maribor (redatelj Edi Majaron). Podaci su uzeti iz knjige Luko Paljetak *Duhovi sa Straburna: tri igrokaza*, Rijeka, 1995.

<sup>36</sup> Termin smo posudili od Milana Čučuka, "Od dramaturgije do morala" U: *Lutkari i lutke*, Izbor tekstova Borislav Mrkšić, Sarajevo, 1981.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Novinara je predstava sadržaj jako zbunila pa je kazao da je sadržaj jako bitan ali da ga je teško pratiti. N. D. "Bajka o priči", *Narodni list*, god. 21, br. 966, 15. 1970.

<sup>40</sup> U monografiji *Branko Stojaković*, Zadar, 1997, str. 69. nalazi se slika iz predstave "Bajka o kraljevim trešnjama" u kojoj je lik kralja napravljen od lijevka, a kruna od četke dok je lutka kraljice napravljena od strugača. Lutke su napravljene u maniri guignola.

<sup>41</sup> K. S. Stanislavski, *Sistem*, prijevod: Milan Đoković, Beograd, 1964, str. 199.



u cilju ispunjavanja kraljeve želje: Kralj, Kraljica, Luda, Zvezdoznanac, Pjesnik, Kuharica i Div. U predstavi se jasno pojavljuje tri skupine likova: prvi su glumci, drugi su junaci iz bajke, a treći su Mačka i Miš. Tema je pričanje priče.

Na sceni se ravnopravno pojavljuju i glumci i lutke. Glumci su u ulozi glumaca, živog lika. Lutke su kao 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. Ova poetika dubliranja razotkriva umjetnost, stvara od samog umjetničkog jezika objekt prikaza.<sup>42</sup> Razbila se paravanska iluzija i glumac koji se nalazi ispred paravana razgovara s lutkom koja je iza paravana. Oni su postali ravnopravni jer glumac nije više samo komentator koji je izvan igre i samo verbalno i akcijom kontaktira s lutkom. Glumac je na sceni postao partner lutki s punim opravdanjem jer je njegova pojava u organskom skladu sa tekstom autora i u interesu punijeg, istinitijeg i efikasnijeg iznošenja ideje autora. Prodiranje živog glumca na scenu u kojoj su pravo boravka stekle lutke nije izraz nepovjerenja u lutku nego potreba koju je Paljetak naznačio u svojem tekstu.

Glumci su postali dio priče ili epski subjekti u dramskoj radnji kao radijski spiker iz Malikove "Loptice Skočice".<sup>43</sup> Paljetak poput Jana Malika<sup>44</sup> smatra kako između glumaca i lutke postoji dijalektički odnos. U suvremenom lutkarstvu niti lutka niti živi glumac nemaju stalnu prednost. Živi glumac se pojavio na sceni 50-tih godina dominirao je 70-tih ali traje i do danas. Kada bi bila riječ samo o prolaznoj modi, on bi se već odavno bio izgubio. Glumac na pozornici lutaka daje specifično kazališno obilježje lutkarskom izrazu i tako nastaje neka treća vrsta koja nije ni lutkarska i glumačka nego lutkarsko-glumačka.

Glumci u predstavi "Bajka o kraljevim trešnjama" u zadarskoj inscenaciji egzistiraju na sceni u svojoj prirodnoj ljudskoj konkretizaciji. Oni su istovremeno i objekt i subjekt, a lutke, likovi iz priče i mačka i miš, žive na sceni svojim umjetnim materijalom. Lutke nisu žive, a subjektivnost dobivaju tek u trenutku oživljavanja

<sup>42</sup> Jurij M. Lotman, *op. cit.*, str. 11.

<sup>43</sup> Prema Milenku Misailoviću, "Savremene i izvorne, osobenosti lutkarske umetnosti", prijevod: *Scena*, god. XX, knj. 1, br. 1, Novi Sad, 1984, str. 44. Epski subjekt ili pripovjedači su glumci to ne može biti – i po pravilu nikada i nije lutka. Prema Srboljubu Stankoviću, "Guliver među lutkama", *Scena*, god. XX, knj. 1, br.1, 1984, str. 59-62. najstarije nastupanje živog glumaca uz lutku su nastupanje *na estradi*, zatim se živi glumac pojavljuje kao *pripovjedač*, pa se pojavljuje u *posredničkim ulogama* i na kraju u kazalištu lutaka *otvorenog paravana* kao konkurencija živog partnera lutki i tako nastaje borba dvaju svjetova, a Jan Malik, *op. cit.*, str. 35. napominje kako nekako u isto vrijeme kada se živi glumac upustio u borbu protiv lutke počeli su se često pojavljivati glumci sa čitavim tijelom na lutkarskoj sceni koji preuzimaju funkciju lutke, koče svoje lice pomoću maske, ponekad čak i cijelu glavu pokrivaju kaširanom plastikom. Glumci u potpunosti glume, nestaju u lutki, a *njihovo tijelo preuzima funkciju koračajućeg, pokretnog, mislećeg motora sakrivenog u figuralnoj ljusci*. Lutkarsko kazalište se "poglumčilo". U Češkoj idu još dalje pa se glumci oblače u divovske guignole. Dolazi do pretapanja kazališnih žanrova. Lutka počinje dobivati partnera u živom glumcu. Miroslav Česel, "Čovjek – igrač ...", str. 61. U takvim okolnostima glumci počinju drugačije funkcionirati. Naime, Jan Wilkovski tvrdi kako su njegovi glumci kada su bili u blizini animiranim malim bićima morali pojačavati svoje komendijanstvo da bi držali korak s lutkom. Wilkovski nam je ukazao na još jednu dimenziju koja se javlja u trenutku kada se miješaju glumački i lutkarski izrazi. Kada je na sceni lutka ona je dominantna. Upravo tu treba tražiti uzroke za onu stalnu začudnost u nametnutoj poeziji koja se stvara djelovanjem heterogenih izražajnih formi lutkarskih i glumačkih kazališta.

<sup>44</sup> Jan Malik, *op. cit.*, str. 35

od strane glumaca. Taj trenutak oživljene materije/lutaka je njihov prijelaz iz objektivnosti u subjektivnost. Glumci su u ovoj predstavi dobili trostruku ulogu: oni igraju Glumce koji su dobili otkaz, drugu dimenziju dobivaju u trenutku kada počnu animirati Mačku i Miša i treća uloga im je da najavljuju događanja ili da vode radnju. Glumci se pojavljuju na početku dramske igre, u prologu, zajedno s likovima priče, Generalom, Zvezdoznancem i Pjesnikom. Na kraju prologa u didaskalijama saznajemo kako jedan glumac postaje Miš, a drugi Mačka i započinje predstava. Paljetak se poigrava scenskim pripovijedanjem na okvirnoj mimetičkoj razini.<sup>45</sup> Da bi glumci imali što raditi, da bi bilo kazališta, treba biti priče koju treba pokazati pa Mačak jednostavno neće pojesti Miša.

Do sada smo govorili o glumcima na lutkarskoj sceni i o njihovom odnosu prema priči, a sada bismo trebali nešto reći o epskom principu koji se odnosi na dramsku radnju, te vrijeme i mjesto odvijanja radnje. Već smo u nekoliko navrata kazali da u "Bajci o kraljevima trešnjama" nema jedinstva mjesta i vremena već da glumci svojim najavama omogućuju skakanje iz prostora u prostor. Inače epski princip dopušta promjene mjesta po različitim krajevima. Međutim, s promjenom mjesta dolazi i do promjene vremena pa se Paljetak poigrava sa stvarnim vremenom glumaca i vremenom priče. Jedinstvo radnje čini jedinstvo Glumca, međutim, u mnogim tekstovima koji su rađeni na epskom principu postoji jedinstvo putnika, junaka, konferansjea ili komičara koji pojedine scene stavljaju u cjelinu. Ovakav princip je blizak reviji kao žanru koji se najviše udaljio od klasične dramske forme. Velika većina osnovnih zakonitosti drame je u reviji narušena.<sup>46</sup> Nejedinstvo radnje nam nadoknađuje identitet subjekta koji nas kroz radnju provodi. Ako jedinstvo mjesta, vremena i radnje nedostaju, ne može ostati ni gradnja drame u klasičnom arhitektonskom smislu. Drama se onda sastoji od niza pojedinih scena često veoma proizvoljno spojenih čiji cilj nije dramatični kraj, a čiji tok radnje ne teče prema konačnom razrješenju. Drama teče prema kraju, jer junak narušava ravnotežu svijeta. Upravo na principu revije građeno je dosta "putujućih bajki".

U literarnom predlošku "Bajka o kraljevima trešnjama" paralelno teku tri priče i svaka zahtijeva svoj prostor i svoje vrijeme. Realnom vremenu igre pripadaju događaji vezani uz Glumce koji su izgubili posao. Međutim, ti isti Glumci u jednom trenutku uzmu lutke Mačku i Miša i realno vrijeme postaje fiktivno igrovno vrijeme isto kao i priča o kralju i trešnjama.<sup>47</sup>

Paralelno postoje dva prostora: lutkin neograničeni prostor jer se ona može slobodno kretati po svim koordinatama pozornice, s druge strane glumci stvaraju otvorenu strukturu prostora i vremena jer preuzimaju posredujuću ulogu u komunikaciji premještanjem mjesta radnje i izostavljanjem nekog vremenskog razdoblja.<sup>48</sup> Oni narušavaju neposrednost prezentirane fikcije i komentiraju razlog premještanja radnje na drugi prostor i u drugo vrijeme. Zbog toga što prostorno-vremenska konstrukcija nije zatvorena, moguća su epiziranja kao u epu. Upravo u prostorno-vremenskom diskontinuitetu javlja se Glumac koji može biti u ulozi pripovjedača i koji povezuje scene iz različitih prostora i vremena.

<sup>45</sup> Marina Brčko, *op. cit.*, str. 322.

<sup>46</sup> M. Česel, "Lutka i epski princip", str. 49.

<sup>47</sup> Marina Brčko, *op. cit.*, str. 320.

<sup>48</sup> Manfred Pfister, *op. cit.*, str. 360.

U "Bajci o kraljevim trešnjama" igrano se vrijeme može razlikovati kao primarno, sekundarno i tercijarno dramsko vrijeme.<sup>49</sup> Pod primarnim dramskim vremenom podrazumijeva vrijeme priča o kraljevim trešnjama. Međutim u primarno vrijeme možemo ubrojiti i priču o Mački i Mišu. Sekundarno dramsko vrijeme je od početka scenske prezentacije radnje do svršetka teksta vrijeme Glumaca. Tercijarno dramsko vrijeme je fiktivno trajanje priče od početka verbalno posjedovane pretpovijesti pa do časa kojim se tekst završava, odnosno do onog najkasnijeg termina koji se na kraju teksta verbalno tematizira kao perspektiva u budućnosti.

Paljetak vrlo vješto scenski umeće priču o Mački i Mišu, a ne samo posredstvom prepričavanja nego i igranja. Naime, priča koja se na sceni priča kao potkategorija odvojila se od pripovjedača i našla u području primarnog igranog vremena. Glumci najprije pričaju kako su izgubili posao, a onda odigraju igru Miša i Mačke. Tako se udvostručuje priča na isti način kako se u verbalno pripovijedanom tekstu javi pripovjedač drugog stupnja. Dogodila se neka vrsta umetnute predstave ili predstave u predstavi.

Desetak godina nakon praizvedene predstave "Bajka o kraljevim trešnjama" Paljetak će kazati kako lutkarstvo pati od lutkarskog "striptiza" koji je dvostran, s jedne strane javljaju se egzibicionističke naravi lutkara i njihova težnja da budu ravnopravni lutki, a s druge strane da u lutki nađu dopunski dio vlastitog scenskog bića u zajedničkom procesu predstave.<sup>50</sup> Paljetak lutkara glumca shvaća kao komplementarno biće, koje samo s lutkom postaje scensko biće. Od glumca se traži odustajanje od slobode u ime višeg ranga slobode, u ime slobodnog scenskog bića.<sup>51</sup>

### 3.

Lutkarsko kazalište je po svojoj suštini antiliterarno, konstatirao je Luko Paljetak. Tekst mora biti savršen predložak za lutkarsku igru i nikako se ne smije temeljiti isključivo na verbalnom izrazu.<sup>52</sup> Suvremena lutkarska dramaturgija razvija se u pravcu udaljavanja od dramaturgije kazališta živog glumca i dobiva obilježja lirske poezije.<sup>53</sup> Siže lutkarske predstave treba biti odlikovan dinamičnošću, što podrazumijeva veoma zgusnuto vrijeme trajanja radnje, mnogo događaja i sukoba. Po svojoj likovnosti lutkarska umjetnost je također bliska poeziji. Lutkarski izraz je poput poezije zgusnut, ekspresivan, precizan, ne dozvoljava rasipanje vremena i djeluje kao riječ u poeziji, točno, maksimalno asocijativno.<sup>54</sup>

Za režiju lutkarskih predstava Luko Paljetak je odabrao klasične bajke "kao estetsku pobunu" protiv dominantnog shvaćanja kazališta isforsiranog živog glumca koje je demistificiralo glumca lutkara. U toj demistifikaciji stradala je osnovna ljepota

<sup>49</sup> *Ibidem.*, str. 397.

<sup>50</sup> L. Paljetak, *Lutkarsko kazalište*. S obje strane paravana, Šibenik, 1990, str. 124.

<sup>51</sup> *Ibidem.*, str. 120.

<sup>52</sup> *Ibidem.*, str. 88. Međutim, nije to usamljeno razmišljanje o ulozi teksta na lutkarskoj sceni. Radoslav Lazić, "Lutkarska režija je selekcija i organizacija umjetničkih sredstava. Razgovor s Atanasom Ilkovom, bugarskim redateljem lutkarstva, profesorom lutkarske režije na institutu za pozorište u Sofiji", *Scena*, god. XX, knj. 1, br. 1, Novi Sad, 1984, str. 101. došli su do sličnog zaključka.

<sup>53</sup> Prema Branislavu Kravljancu, *op. cit.*, str. 54.

<sup>54</sup> Radoslav Lazić, *Lutkarska režija je selekcija i organizacija umjetničkih sredstava...*, str. 101.

lutkarstva, stradala je bajkovitost, tvrdio je Paljetak, a u srži lutkarske predstave nalazi se upravo bajkovitost.<sup>55</sup> Paljetak tvrdi kako je Andersen za lutkarstvo isto što i Shakespeare za živi teatar.<sup>56</sup> Nije igrao idejnost Andersenovih tekstova nego ideju koja počiva u svakoj Andersenovoj bajci što proizlazi iz cjelokupnog Andersena. Igrao je Andersena u totalitetu. "Ružno Pače", "Postojani kositreni vojnik" i "Snježnu kraljicu" koje je Luko Paljetak postavio na scenu adaptirao je Marijan Blaće, glumac Kazališta lutaka u Zadru. Dramatizirani tekst "Ružno pače" nismo pronašli u arhivu, a i predstava nije više na repertoaru, dok je predstava "Postojani kositreni vojnik" još uvijek živa i zna se vidjeti na sceni Kazališta lutaka u Zadru, a "Snježna kraljica" obnovljena je u režiji glumice Milene Dundov. Autori Blaće kao dramaturg i Paljetak kao redatelj nisu se udaljili od izvornika i nisu gotovo ništa intervenirali na verbalnoj razini bajke. U arhivu Kazališta lutaka pronašli smo i dramatiziranu Andersenovu bajku "Djevojčicu sa žigicama", u podnaslovu stoji "Igra za lutke i svjetlost", a potpisan je samo Luka Paljetak i nije napisana godina. U Andersenovim bajkama na lutkarskoj sceni želio je sukobiti *apolimički i dionizički princip življenja*.<sup>57</sup> Navodimo kako je Luko Paljetak čitao Andersenovog "Postojanog kositrenog vojnika": "Svijet H. Ch. Andersena univerzum je kružnih odnosa i svijet velikih tišina. Riječ u njima ima tek značenje međaša između dvije šutnje. U njihovu svijetu bića su u neprestanom traganju za vlastitim identitetom. Nesvjesna svoga ja, ona su nešto ne-tko!?! – drugo, sve dok ne opišu propisani im krug iskušenja do konačnog susreta s istinskim. Biće A žudi za bićem B. Put do njega nije samo put žudnje, nego i vrijeme metamorfoze koja privide pretvara u entitete (vojnik je kositren, bez noge, ona je papirnata plesačica) metamorfoza s nagovještajima arhetipske inicijacije (boravak u ribi – Andersenski Jona), sve dok se uz posredstvo Đavolka, koji nije ništa drugo nego katalizator, u vatri (ognju, plamenu, ignisu) ta dva tako, putom i znakovima raz-dvoje-na bića, ne susretnu u svojoj jedinosti mogućoj točki, u svom jedinom, mogućem, vječnom lotosu. To je naša priča. Ovako kako smo je mi pročitali".<sup>58</sup>

Paljetka je zanimao bajkoviti sadržaj koji u svojim temeljnim pitanjima dotiče osnovne teme ovog vremena: Alisa ili Palčica, koje su neprilagodljive logici ovog svijeta, odsanjajući san one prihvaćaju svijet sna i nalaze ključ za vlastito postojanje u snu. Palčici će se san ostvariti kada nađe ljubav svojeg života.<sup>59</sup> Druga razina u koju je želio Paljetak prodrijeti je široko polje metafore gdje se može svatko pronaći, i djeca i odrasli.<sup>60</sup>

Lutkarska režija ide ispred dramaturgije.<sup>61</sup> Razlika u strukturi likovnog elementa lutke i strukturi scenske igre daleko je veća nego što se to naizgled čini. Lutka je svedena na priču određenih događaja, osuđena na demonstriranje njene biti izvan nje same. Lutkarstvo postaje igra na zadanu temu "s nizom subjektivno konstruiranih situacija i s nizom određenih pojedinosti i idejom kao krajnjim sadržajem, koja te

<sup>55</sup> *Ibidem*, str. 119.

<sup>56</sup> L. Paljetak, *Lutkarsko kazalište*, str. 118.

<sup>57</sup> Navodi Luko Paljetak u kazališnom listiću za predstavu "Postojani kositreni vojnik".

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> L. Paljetak, *Lutkarsko kazalište*, str. 120.

<sup>60</sup> *Ibidem*, str. 127.

<sup>61</sup> Prema Branislavu Kravljancu, *op. cit.*, str. 54.

pojediniosti podiže na stupanj objektivnosti i općenitosti".<sup>62</sup> Lutkarska predstava postaje velika scenska metafora, u kojoj su prisutni i scenski i likovni zakoni. Lutkarska dramaturgija ima tendenciju približavanja poeziji. Također u strukturi lutke ima mnogo zajedničkog s poezijom. Vrijeme i u poeziji i kod lutke veoma je kratko. Već taj podatak upućuje na lutku kao na lirski, a ne na epski tip. Lutka nije u stanju percipirati, apsorbirati i nositi velike cjeline i pričati velike fabule. Lirska poezija, kao ni lutka, samim tim nisu predodređene da budu centar i poprište događaja i zbivanja, onih koji se događaju u dramskom kazalištu ili epici. Lirsku pjesmu i život lutke zanima sadašnjost za razliku od epa u kojem je dominantna prošlost i drame kod koje je dimenzija očekivanja ili budućnost određenje njezine strukture. Stanja koja izražava pjesma ili lutka ima svoju dinamičku vrijednost koju stvara ritam izazvan sukobom. Međutim, lutka ima još jedan sukob koji je rezultat odnosa lutke i igre ili odnos likovnog i scenskog što sve također stvara određeni dinamični napon.

Glavno izražajno sredstvo u poeziji je riječ, a kod lutke pokret što podjednako služi metafori. Pokret u lutkarstvu kao i riječ u poeziji predstavljaju mogućnost skraćivanja, mogućnost da se opširne stvari kažu sažeto. Skraćivanje znači preskakivanje zbivanja. Izraz se svodi na čvrste točke. Metaforom se u lutkarstvu omogućuje izbjegavanje naracije i deskripcije. Oblik pjesme konstruira njenu ideju kao što oblik lutke definira njen pokret koji znači vrhunac njenog izraza i tako konstruira ideju igre. Lutka egzistira samo u okviru ideje za koju je izgrađena i ne može se mijenjati. Lutka opaža oblike realnog života ali ih ne prenosi nego zamjenjuje svojom vizijom i svojim komentarom. Lutka se ne natječe sa životom. Lutka stvara reduciranu sintaksu. Osnovni akcent bi se sastojao u eliminaciji glagola koji njezin govor čine neuvjerljivim.<sup>63</sup> Luko Paljetak ide dalje pa tvrdi kako je lutkarska režija,<sup>64</sup> a kazalište lutaka je redateljsko kazalište, nalik pjesmi – prvi stih ili prvi prizor otvara svoja semantička polja u koja privlači i ono što je slično i ono što je posve različito i udaljeno. Opravdanost ove udaljenosti mjerilo je uspješnosti takve sprege kao kod rime u pjesmi.<sup>65</sup> Napisati tekst za lutkarsku predstavu uvijek je polazište za novi tekst.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> *Ibidem*

<sup>63</sup> B. Kravljanc, *op. cit.*, str. 56.

<sup>64</sup> L. Paljetak, *Lutkarsko kazalište*, str. 84.

<sup>65</sup> L. Paljetak, *Ledomat tata*, Zagreb, 1985, str. 58. "Postojani kositreni vojnik" 1. Dvadeset i pet bijaše/ vojnika što ih dješe / u kutiju, a s njima/ tek samo jedan ima. / Umjesto noge dvije, / jednu, i druge pol / ima on, što mu bol / stvara, jer nije bilo / kositra kad se lilo / to biće koje žudi / zbog jedne djeve mlade / zbog koje nema mira, / zbog djeve od papira / koja mu budi nade. 2. Tu je đavolak jedan, / crven i vrlo vrijedan/ nađe i njega rinu / s prozora u dubinu / u vrtlog mutne vode. / Vojnik u ponor ode, / u vrtlog mutne kiše / i pade među miše, gdje ga sudbina baci, / i barke, i dječaci. / Poslije toga u ralje / riblje on stigne dalje, / baš kako priča traži, postojan, ko na straži, / zaljubljen ko i prije. 3. Zatim se tako zbije / poslije mnogo sati / slučaj ga natrag vrati / (Đavolak kriv je tome) / Ugleda tamo čistu / plesačicu tu, istu, / i htjede nešto reći, al' nešto prema peći / baci ga u tom trenu. / I papirnu tu ženu / vjetar u vatru baci; / zar sve to nisu znaci da moraju se sresti isti na istoj cesti, / isti na istoj cesti. L. Paljetak, *Lutkarsko kazalište...*, str. 118-119. "Ružno pače" Svemir se vrlo spretno uobličio u jaje / a u njemu se začeo netko tko ne zna šta je, / ali zna vrlo dobro da neprikladno usta / i nepodobna vrlo postaje ta mu ljuska. / U općem svom neznanju kucati snažno stane / na vrata koja s druge otvoriše se strane. / Snijeg tada počeo padati iz Ibsenovih kose, / a pače počeo hodati, kako ga noge nose. / Na kraju dva rješenja nude se – kako želi: da bude labud crni, da bude labud bijeli. / Pače se počeo kajati i želio bi da je / ponovo ono isto, okruglo, oblo, jaje. / "Nije vrijedno / misliti o tom", reče, "potpuno je svejedno; / jer prije tvoga jaja, otkad postoji vina / bijelog i crnog pleše – ista balerina!"

<sup>66</sup> L. Paljetak, *Lutkarsko kazalište*, str. 96. parafrazirao je Georga Kaisera.

Lutka kao riječ, ne mijenjajući svoj oblik, ne prikrivajući lutkovitost ostvaruje najkompleksnije suodnose što se zbivaju na način posve jednak procesu tvorbe poetske slike. Slike nisu povezane po sistemu paratakse u stilistici kada je nazočan nezavisan odnos između pojedinih rečenica koje u sudaru stvaraju novu misao. Predmet lutkarske režije je lutki omogućiti egzistiranje među različitim tipovima znakovlja i stvaranja slobodnog scenskog bića što dopušta zadana metaforičnost prostora igre. U dnu svake metafore jest zapravo nešto što je za lutkarsko kazalište presudno, a to je slika. Ako lutkarsku predstavu shvatimo kao sukcesiju slika, onda ćemo iz te sukcesije slika dobiti *juxtu*-poziciju slika, što je nukleus same metafore.<sup>67</sup>

Stvaranjem totalnog scenskog prostora otvara se mogućnost metaforičnog izraza. Pozivamo se na Romana Jakobsona<sup>68</sup> koji je značenje metafora primijenio i na druge kulturne fenomene: film, slikarstvo, folklor, svako simboličko ponašanje jer je uspostavio distinkciju između metaforičnog i metonimijskog polja jezika u kojem on povezuje dvije osi jezične upotrebe, sintagmatsku i paradigmatiku. U povijesti slikarstva prepoznaje se metonimijska orijentacija kubizma gdje se predmet transformira u skup sinegdoha. U filmu su sinegdohični prvi planovi. Očita je Jakobsonova sklonost prema *pars-pro-toto* koja u lutkarskom izrazu dolazi do punog izražaja. Mogućnost promjene rakursa pri snimanju filma i oštrina kadra prekinuta je s kazališnom tradicijom i postigla raznovrsnost sinegdohskih krupnih planova i metonimijskih planova uopće. Ti su postupci u filmovima Sergeja Mihajloviča Ejzenštejna kombinirani s novom metaforičnom montažom i njenim pretapanjem u filmsku poredbu. U redateljskom postupku predstave "Postojani kositreni vojnik" Luko Paljetak se poslužio poetikom filmske režije pa je predstavu aranžirao u dva prostorna plana i radnja se odvija simultano na dva mjesta. Prvi plan je označen krugom, drugi "pulzirajućim irisom koji otvara vizure na prostore nekog vanjskog svijeta".<sup>69</sup> Scenograf Branko Stojaković umjesto ribarskog broda upotrebljava samo ribarsku mrežu koja postaje supstitutom i u skladu je s ekvivalentom za čitavo ribarstvo. Semantički odnos najbliži ekvivalenciji je sličnost koja se spontano doživljava kao kvaziidentitet. Naime, svaki trop je zamjena izraza, što ima za posljedicu upućivanje na ekvivalenciju među tim izrazima, čak ako među njima i ne postoji odnos analogije.<sup>70</sup>

A lutka kao scensko biće živi u osvjetljenom polju metafore zajedno sa svim onim predmetima kao i s glumcem sudjeluje u procesu umjetničkog čina. Paljetak cijelu lutkarsku scenu shvaća kao veliku lutku, zato što je u kazalištu lutaka sve podvrgnuto zakonu akcije, a ne statičnosti, zakonu kolektivnog čina, bez solista, logici mišljenja kojoj je verbalna razina tek polazište, a ne i cilj izričajnosti.<sup>71</sup>

Na kraju možemo kazati kako su se u povijesti hrvatskog lutkarstva izdiferencirala tri stava prema lutki: lutka je zamjena za živog glumca pa su lutkarski

<sup>67</sup> *Ibidem*, 56.

<sup>68</sup> Roman Jakobson, "Dva aspekta jezika i dvije vrste afazičnih smetnji" u: *Metafora, figure i značenje*. Zbornih teorijskih radova, prijevod Leon Kojen, Beograd, 1986, str. 211-235.

<sup>69</sup> Dalibor Foretić, "Čudesni zatarski vojnik", *Vjesnik*, god. XL, br. 11440, 28. VI. 1979.

<sup>70</sup> Willem G. Weststeijn, "Metafora: teorija, analiza i interpretacija" u: *Tropi i figure*, prijevod: Maja Bratanić, Zagreb, 1995, str. 113-149 citira Gerard Genetteovo gledište iz "La rhétorique restreinte" u: Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, str. 21-40.

<sup>71</sup> Luko Paljetak, *Lutkarsko kazalište*, str. 88.

tekstovi dramski usmjereni; lutka se upotrebljava kao nadomjestak jer ona može ono što čovjek nije u stanju pa je lutkarska dramaturgija bila usmjerena prema epskom izrazu, u trećem shvaćanju lutka se tretira kao metafora i tekst je imao lirsko usmjerenje. Kazalište lutaka u Zadru na početku svojeg djelovanja oponaša glumačko kazalište i tako stvara jednu vrstu dječjeg pučkoga kazališta da bi se nakon dvadesetak godina rada zahvaljujući Luku Paljetku pretvorilo u kazalište rafiniranih estetskih pojava, novih kazališnih koncepcija i da bi počeli djelovati kao avangardno lutkarsko kazalište. Glumac je izašao iz anonimnosti ali nije potisnuo lutku u drugi plan nego oni zajedno participiraju u kazališnoj predstavi. Ne može se reći da je došlo do miješanja vrsta nego se naprosto dogodila treća lutkarska poetika jer glumac samo pomaže lutki da upotpuni svoj izraz, a njegova uloga nije da lutku potisne u drugi plan kao što su se bojali teoretičari sedamdesetih godina XX. stoljeća. Lutkarski izraz najprije se ogradio od glumačkoga kazališta i ukazao na specifičnosti lutkarskog medija, nakon toga je počeo propagirati metonimijsko izražajno sredstvo u kojem lutka odabire po principu *pars-pro-toto* samo nekoliko pokreta za svoj prepoznatljivi izraz, zatim samo nekoliko simbola utjelovljuje cijelo lutkarsko biće, a čitava inscenacija svodi na jedan nedovršeni detalj.

Vitalni problem suvremenog lutkarskoga kazališta je dvojba treba li lutkarski tekst uzimati kao predložak ili ga igrom ilustrirati kao goli sadržaj. "Postoji tema koju je redatelj dužan pokazati – pokreti moraju pokazati temu. Tema se rješava tekstem i pokretima i između njih mora postojati ravnoteža. Ako se drama sastoji sva iz dijaloga, lutka to ne može odigrati", kazao je Obrascov u razgovoru s Lukom Paljetkom. "Smrt riječi u dramskom teatru vodi u pantomimu, a smrt riječi u lutkarskom teatru znači zadržavanje suštine lutkarskog teatra, lutkarstvo ima žilavije korijene".<sup>72</sup>

#### LITERATURA

Nikola B a t u š i ć, *Uvod u teatrologiju*, Zagreb, 1991.

Antonija B o g n a r - Š a b a n, *Marionete osvajaju Zagreb*, Zagreb, 1988.

Antonija B o g n a r - Š a b a n, *Tragom lutke i pričala*, Povijest međuratnog lutkarstva u Splitu, Sušaku, Osijeku i Dječje carstvo, Zagreb, 1994.

Milan Č e č u k, "Od dramaturgije do morala" u: *Lutkari i lutke*. Izbor tekstova Borislav Mrkšić, Sarajevo, 1981, str. 84-100.

Miroslav Č e s e l, "Čovjek – igrač na pozornici lutkarskog teatra", prijevod: Mirjana Belić, *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2, Tuzla, 1987, str. 55-62.

Mirolav Č e s e l, "Lutka i epski princip", prijevod: Olga Poznatov, *Scena*, god. 1, br. 1, Novi Sad, 1984, str. 48 - 50.

Marina B r i c k o, "Teorija pripovijedanja i teorija drame", *Umjetnost riječi*, br. 4, 1988, str. 317-332.

<sup>72</sup> Luko Paljetak, *Lutkarsko kazalište*, str. 131.

- Roman Jakobson, "Dva aspekta jezika i dvije vrste afazičnih smetnji" u: *Metafora, figure i značenje*. Zbornih teorijskih radova, prijevod Leon Kojen, Beograd, 1986.
- Pavao Jerolimov, "Otac zadarskog lutkarstva", *Lutka*, god. 4, br. 5, 1998.
- Henryk Jurkowski, "U traganju za identitetom", prijevod: Milan Duškov, *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2, 1987, str. 71-87.
- Branislav Kravljac, "Odnos između lutkarstva i nekih umetnosti", *Scena*, god. 1, br. 1, 1984.
- Radoslav Lazić, "Suvremeno lutkarstvo Europe. Uvodne napomene", *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2, 1987.
- Radoslav Lazić, "Lutkarska režija je selekcija i organizacija umjetničkih sredstava. Razgovor s Atanasom Ilkovom, bugarskim redateljem lutkarstva, profesorom lutkarske režije na institutu za pozorište u Sofiji", *Scena*, god. XX, knj. 1, br. 1, 1984.
- Jurij Mlotman, "Lutka u sistemu kulture", prijevod: Joana Stojadinović, *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2, 1987, str. 9-12.
- Jan Malik, "Tradicionalni koreni, savremena strujanja i perspektive lutkarskog pozorišta", prijevod: Zdenko Meloun, *Pozorište*, god. XXIX, br. 1-2, 1987.
- Milenu Misailoviću, "Savremene i izvorne, osobenosti lutkarske umetnosti", *Scena*, god. XX, knj. 1, br. 1, 1984, str. 44-48.
- Borislav Mršić, *Literatura za dječju scenu*, Šibenik, 1963.
- Luko Paljetak, *Duhovi sa Straburna: tri igrokaza*, Rijeka, 1995.
- Luko Paljetak, *Ledomat tata*, Zagreb, 1985.
- Luko Paljetak, *Lutkarsko kazalište*. S obje strane paravana, Šibenik, 1990.
- Luko Paljetak, *Male teze o kazalištu lutaka*, *Vijenac*, knjižnica, svezak četvrti, Novi list, Rijeka, 1994.
- Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, prijevod: Marijan Bobinac, Zagreb, 1998.
- Anne Ubersfeld, *Čitanje pozorišta*, prijevod: Mirjana Miočinović, Beograd, 1982.
- Nikola Vonić, "Prilozi za povijest radija u Hrvatskoj", *Zbornik trećeg programa Radio Zagreba*, Zagreb, 1986.
- Abdulah Šeferović, *Lutkari svete Margarite*, Zadar, 1997.
- K. Stanislavski, *Sistem*, prijevod: Milan Đoković, Beograd, 1964.
- Srboljub Stanković, "Guliver među lutkama", *Scena*, god. XX, knj. 1, br.1, 1984, str. 59-62.
- Antun Travirka, *Branko Stojaković*, Zadar, 1997.
- Willem G. Weststeijn, "Metafora: teorija, analiza i interpretacija" u: *Tropi i figure*, prijevod: Maja Bratanić, Zagreb, 1995.



## NOVINSKI ČLANCI

Dalibor Foretić, "Čudesni zadarski vojnik", *Vjesnik*, god. XL, br. 11440, 28. VI. 1979.

Mit, "Ispred i iza okvira kazališta lutaka. *Tajna na Ćurkovcu*", *Glas Zadra*, god. 10, br. 402, 28. 3. 1959.

N. n., "*Ivica i Marica*", premijera u Kazalištu lutaka", *Glas Zadar*, god. 3, br. 76, 25. 10. 1952.

N. D. "Bajka o priči", *Narodni list*, god. 21, br. 966, 15. 1970.

Bruno Paitioni, "Kazalište lutaka na kraju šeste sezone", *Glas Zadra*, god. 8, br. 317, 10. 5. 1957.

Bruno Paitioni, "*Kraljica lutaka* nova premijera u Kazalištu lutaka u Zadru", *Glas Zadra*, god. 8, br. 293, 2. 2. 1957.

Bruno Paitioni, "Osvrt na kritiku M. Petričića o neopravdanosti izvođenja Široline *Kraljice lutaka*", *Glas Zadra*, god. 8, br. 296, 23. 2. 1957.

Mladen Petričić, "Širolina *Kraljica lutaka* nije opravdala svoje izvođenje" *Glas Zadra*, god. 8, br. 294, 9. 2. 1957.

Mladen Širola, "Dobronamjerna kritika. Širolina - *Kraljica lutaka* - nije opravdala svoje izvođenje", *Glas Zadra*, god. 8, br. 296, 23. 2. 1957.

## THE PRINCIPLES OF PUPPET DRAMATURGY

## SUMMARY

According to the analysis of literary works which are used in the creation of puppet plays, plays are based on either dramatic, epic, or lyric principles. As an example of the dramatic principle, the author chose Mladen Širola's text *Kraljica lutaka* (*The Queen of Puppets*) because it was this text that had been voted the best play performed in Zadar Puppet Theatre in the 1960s. Because of its epic principle, the author chose Luko Paljetak's *Bajka o kraljevim trešnjama* (*The Story of the King's Cherries*). Discussing the epic principle, the author analyzes the role of the live actor on the puppet stage, who unites the fragmented plot and leads the play, and then considers the disappearance of the unity of site and time, and the creation of the structure of the play according to the principle of revue. In the final part of the paper the author claims that Luko Paljetak forgoes the epic principle in his theoretical treatises concerning puppetry; his staging of puppet plays, mainly based on Andersen's tales, are founded on the lyric principle, which uses metaphor as a dominant means of expression.

KEY WORDS: *puppetry, puppet dramaturgy, Puppet theatre in Zadar, Mladen Širola, Luko Paljetak*

