

SUVREMENO LUTKARSTVO I KRITIKA



Suvremeno lutkarstvo već desetljećima ruši vlastite granice, kontinuirano se šireći i bogateći. Na tom putu aktivni gledatelji i kritičari predstavljaju nužne sugovornike i završne suautore izvedbenog čina – oko ovih nekoliko karakteristika oblikovana je knjiga *Suvremeno lutkarstvo i kritika*.

U prvom dijelu knjige autori tom izrazu u Hrvatskoj, Sloveniji, Škotskoj i Litvi pristupaju teorijski i povijesno, da bi se u drugom dijelu okrenuli kritici i kritičaru. Kako ne bi ostala tek na idejama, knjigu zaokružuju primjeri kritika nastali na radionicama u sklopu projekta Kreativne Europe „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. Rezultat projekta je i ova knjiga koja predstavlja mogući temelj za daljnje dijaloge i preplitanja suvremenog lutkarskog izraza i teorije, odnosno kritike.

— Igor Tretinjak, prireditelj

SUVREMENO LUTKARSTVO I KRITIKA

SUVREMENO LUTKARSTVO I KRITIKA

Nakladnik

Akademija za umjetnost i kulturu

Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku

Za nakladnika

Helena Sablić Tomić

Urednik Akademijinih izdanja

Krešimir Purgar

Prireditelj

Igor Tretinjak

Recenzentice

Izv. prof. dr. sc. Livija Kroflin

Izv. prof. dr. sc. Teodora Vigato

Prijevod

Lucija Periš, Katarina Žeravica, Martin Muhek, Sinonim Translations

Lektura i korektura

Igor Tretinjak

Dizajn

Saša Došen

Autori i izvori fotografija

Mihaela Bodlovic, Urška Boljkovac, Amy Downes, Neil Hanna, Ivana Jenjić, Boštjan Lah, Dmitrijus

Matvejevas, Edvard Molnar, Toni Soprano, Đorđe Tomić, Laur Vansevici, Jaka Varmuž, arhive

Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, Teatra ITD, HNK Ivana pl. Zajca, Gradskog kazališta

lutaka Rijeka i Kazališta lutaka Zadar

Naslovna fotografija

Jaka Varmuž / Lutkarsko kazalište Ljubljana: *Pješčanik*

Priprema za tisak i tisak

Zebra, Vinkovci

Osijek, 2024.

ISBN 978-953-8181-71-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Gradske i sveučilišne knjižnice Osijek pod brojem 150625034. Knjiga je financirana od strane Europske komisije kao dio projekta „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“ Kreativne Europe. Ova publikacija odražava isključivo stavove autora i Europska komisija nije odgovorna za način na koji se mogu koristiti u njoj sadržane informacije.



Sufinancirano sredstvima
programa Europske unije
Kreativna Europa

SUVREMENO LUTKARSTVO I KRITIKA

Prireditelj: Igor Tretinjak

drugo izdanje

Osijek, 2024.

SADRŽAJ

7	Bilješke o autorima
13	UVOD (Igor Tretinjak)
	SUVREMENO LUTKARSTVO u Hrvatskoj, Sloveniji, Litvi, Škotskoj i šire
19	Didier Plassard, <i>PRIZORI NEMIRA</i> Kreativni uzlet lutkarstva u vrtlogu novih stvarnosti
28	Igor Tretinjak, <i>PROSTOR NEISTRAŽENIH MOGUĆNOSTI</i> , Hrvatska
52	Tjaša Bertancelj, <i>SLOBODA STVARANJA</i> , Slovenija
74	Kristina Steiblytė, Ramunė Balevičiūtė, <i>EKSPERIMENT KAO KLJUČ SUVREMENOSTI</i> , Litva
90	Gareth K Vile, <i>ŽELJA ZA ODUPIRANJEM OČITOM</i> , Škotska
	SUVREMENI POGLEDI NA LUTKARSKU KRITIKU
105	Lucija Periš, <i>O KAZALIŠNOJ KRITICI</i> Uvod u kritiku suvremenog lutkarstva
112	Benjamin Zajc, <i>KAKO DO UTOPIJSKE SUTRAŠNJICE?</i> Dijagnoza lutkarske kritike u Sloveniji
118	Ljiljana Dinić, <i>PROŠLOST, SADAŠNOST, MOŽDA BUDUĆNOST</i> O lutkarskoj kritici u Srbiji
125	Kristina Steiblytė, <i>JAD NEPRIJATELJA</i> Biti kazališni kritičar u Litvi – Društvena kritika
133	Igor Tretinjak, <i>ČVRSTO VOĐENA SLOBODA</i> Lutkarska kritika u Hrvatskoj – Umjetnička kritika
141	Gareth K Vile, <i>NIŠTA NIJE ISTINITO, SVE JE DOPUŠTENO</i> Savjeti budućem (lutkarskom) kritičaru u Škotskoj i šire

	PRIMJERI KRITIKA SUVREMENOG LUTKARSTVA nastali u sklopu radionica projekta „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“
155	Petar Sekelez, <i>SCENSKI TREPTAJ</i> , 12. Lutokaz: Lutkarsko kazalište Ljubljana, <i>Pješčanik</i> , r. Miha Golob
159	Maša Radi Buh, <i>NEPODNOŠLJIVA SLOBODA ASOCIJATIVNOG RAZMIŠLJANJA</i> , 11. bijenale slovenskih lutkara: GVR Zavod, Kino Šiška, <i>Posljednje iskušenje</i> , r. Vlado R. Gotvan
164	Inesa Vėlavičiūtė, <i>PUTOVANJE U DIVLJU BUDUĆNOST</i> , Hidden Door: Tortoise in a Nutshell, <i>Divlje</i> , r. Ross MacKay
167	Gabrielė Pelakauskaitė, <i>TKO SJEDI NA TRONU: ZEC ILI ČOVJEK?</i> , Lutkarsko kazalište Ljubljana, <i>Mrtva priroda</i> , r. Tin Grabnar
173	LITERATURA

BILJEŠKE O AUTORIMA

PRIREDITELJ

IGOR TRETINJAK, kazališni kritičar i teatrolog. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirao kroatistiku i informatologiju te teatrologiju, a 2021. godine doktorirao s temom *Vizualni aspekti lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj*. Predavač na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Kazališne kritike objavljuje od 2008. godine u većem broju tiskanih i mrežnih medija. Glavni urednik portala „Kritikaz“, online časopisa Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku „Artos“, urednik regionalne platforme „Od malih nogu“ te urednik, mentor i voditelj hrvatskog dijela projekta „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. Autor monografske studije *Fenomen Pinklec – od rituala do igre : 30 godina Kazališne družine Pinklec* (Čakovec, 2017.) i većeg broja znanstvenih i stručnih članaka vezanih uz lutkarstvo, kazalište za djecu i izvedbene umjetnosti općenito.

AUTORI TEKSTOVA

RAMUNĖ BALEVIČIŪTĖ kazališna kritičarka i teatrologinja, autorica knjiga i članaka, urednica knjiga i zbirki članaka te glavna urednica časopisa „Theatre Magazine“. Prodekanica za umjetnost i znanost na Litavskoj akademiji za glazbu i kazalište. Drži predavanja, vodi seminare kazališne kritike, mentorira radove i sudjeluje u aktivnostima umjetničkog doktorskog studija. Ključna područja interesa: umjetničko istraživanje, gluma, povezanost kazališta i kognitivne znanosti, kazalište za djecu.

TJAŠA BERTONCELJ, urednica, dramaturginja, kustosica i teatrologinja. Magistrirala sociologiju i filozofiju kulture na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Posljednjih godina specijalizirala se za područje lutkarskog kazališta. Kao dramaturginja surađivala je s renomiranim redateljima (Matija Solce, Tin Grabnar, Fabrizio Montecchi), a u sezoni 2019./2020. bila je zaposlena kao dramaturginja u Lutkarskom kazalištu Ljubljana. Od 2019. godine suurednica međunarodnog stručnog časopisa za lutkarsku umjetnost i kazalište animiranih formi „Lutka“ i urednica slovenskog dijela „Kritičke platforme suvremenog lutkarstva EU“. Godine 2021. osmislila je i dizajnirala digitalnu izložbu o slovenskom suvremenom lutkarstvu.

LJILJANA DINIĆ, kustosica, zaposlena u Pozorišnom muzeju Vojvodine u okviru kojeg vodi zbirku *Pozorišne lutke* i uređuje i vizualno oblikuje časopis za lutkarsku umjetnost „Niti“. Za kustoski posao u području lutkarstva stručno se usavršavala u Gradskom muzeju u Münchenu, u okviru zbirke *Kazalište lutaka i sajamske zabave te Njemačkom forumu za kazalište figura i lutkarsku umjetnost* u Bochumu. Autorica brojnih izložbi vezanih za lutkarstvo i kazalište. Bavi se teatrološkim radom i objavljuje tekstove vezane uz lutkarstvo u Srbiji i inozemstvu.

LUCIJA PERIŠ, rođena 1994. godine u Osijeku, gdje je završila osnovnu i srednju školu. Diplomirala je engleski i hrvatski jezik i književnost 2017. godine na Filozofskom fakultetu u Osijeku. Zaposlena je na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku u suradničkom zvanju asistenta gdje sudjeluje u izvođenju nastave iz povijesti svjetske drame i kazališta. Trenutno na Filozofskom fakultetu u Osijeku piše doktorsku disertaciju iz suvremene američke drame. Pored američke drame, njezini istraživački interesi uključuju englesku dramu te filmske adaptacije književnih predložaka. Sudjelovala je na brojnim znanstvenim skupovima u Hrvatskoj i inozemstvu (Ujedinjeno Kraljevstvo, Španjolska, Srbija) na kojima je imala priliku predstaviti rezultate svojih istraživanja.

DIDIER PLASSARD rođen 1958. godine. Godine 1989. doktorirao teatrologiju na University Paris III – Sorbonne Nouvelle. Od 1990. do 2009. predavao na Université Rennes 2, prvo kao izvanredni, potom

redovni profesor, te je pokrenuo Odsjek za izvedbene umjetnosti. Od 2009. redovni profesor na Drama and Performance Studies u Université Paul Valéry – Montpellier III. U znanstvenom radu usmjeren je prema suvremenoj drami i izvedbi, avangardnom teatru, lutkarskom teatru te odnosima između kazališta i vizualnosti. Glavna djela: *L'Acteur en effigie* (Lausanne: L'Age d'homme, 1992.); *Les Mains de lumière – Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette* (Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1996. i 2004.); *Edward Gordon Craig, The Drama for Fools / Le Théâtre des fous* (Montpellier: L'Entretemps, 2013.); *Mises en scène d'Allemagne(s) de 1968 à nos jours* (Paris: CNRS Editions, 2014, series “Les Voies de la création théâtrale”).

KRISTINA STEIBLYTĚ, kazališna kritičarka i aktivna autorica u litavskom kulturnom tisku. Diplomirala (2011.) i magistrirala (2013.) na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Vytautas Magnus. Članica je raznih komisija za dodjelu kazališnih nagrada, surađivala je s časopisom „Theatre Magazine“ kao gostujuća urednica, pripremala tekstove o litavskom kazalištu u inozemnom tisku i radila kao dramaturginja. Trenutno je predsjednica Udruge kritičara scenskih umjetnosti. Ključna područja interesa: uloga kazališta u društvu, suvremeno baltičko kazalište i kazalište lutaka.

GARETH K VILE više od desetljeća na čelu škotskih kazališnih kritičara. Bio je kazališni urednik časopisa „The Skinny“ i „The List“ te kritičar „The Vile Bloga“, „Tempo Housea“ i „Hit The Northa“. Kandidat za doktorat na Sveučilištu u Glasgowu na području dramaturgije i stripovskih superjunaka te predavač klasičnih jezika u školi Loretto. Urednik škotskog dijela „Kritičke platforme suvremenog lutkarstva EU“. Glavne okupacije su mu poticanje javnosti na razumijevanje izvedbe i kritike, spajanje akademskih interesa s pristupačnošću. Često surađuje s kazalištima poput National Theatre of Scotland, Puppet Animation Scotland i Youth Theatre Arts Scotland u razvoju mladih kazališnih kritičara.

BENJAMIN ZAJC dramaturg, dramski pisac, kritičar i izvođač. Godine 2022. diplomirao dramaturgiju i scenske umjetnosti na Akademiji za kazalište, radio, film i televiziju u Ljubljani. Praktičnu dramaturšku

djelatnost usmjerava uglavnom prema lutkarskoj produkciji i autorskim izvedbama. Promišljanja o scenskim umjetnostima objavljuje u raznim stručnim časopisima, zbornicima i kazališnim listovima. Objavljivao je kritike na raznim web portalima, a trenutno ih objavljuje u slovenskim dnevnim novinama „Delo“. Njegovi dramski tekstovi višestruko su nagrađivani, a 2021. godine u književnom izdanju izdavačke kuće MC Kotlovnica izašao je njegov dramski triptih *Poslednji let čebel (Posljednji let pčela)*.

AUTORI KAZALIŠNIH KRITIKA

GABRIELĖ PELAKAUSKAITĖ, studentica posljednje godine Povijesti i kritike izvedbenih i filmskih umjetnosti na Akademiji za glazbu i kazalište u Litvi. Objavljuje kazališne i filmske kritike i sudjeluje u organizaciji umjetničkih festivala.

MAŠA RADI BUH, kritičarka, teatrologinja i sociologinja kulture. Diplomirala sociologiju kulture na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, a magistrirala teoriju i dramaturgiju suvremenih izvedbenih umjetnosti na Sveučilištu u Utrechtu u Nizozemskoj. Suurednica portala „Kritika“, suradnica portala „Neodvisni – teritorij sodobnih scenskih umetnosti“ i „Kritičke platforme suvremenog lutkarstva EU“. U suradnji s Varjom Hrvatin i Jakobom Ribičem sukreira radijsku emisiju „Teritorij teatra“ na Radio Študentu te istražuje strategije kolektivnog teorijskog mišljenja.

PETAR SEKELEZ, rođen 1994. godine u Splitu. Završava Prediplomski sveučilišni studij Gluma i lutkarstvo na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Studirao Pomorsku nautiku na Pomorskom fakultetu u Splitu. Sudjelovao u većem broju projekata, filmova i serija.

INESA VĖLAVIČIŪTĖ, rodom iz Litve. Diplomirala engleski jezik i književnost. Posljednjih deset godina živi i radi u Edinburghu. Trenutno je dio tima projekta restorativne pravde koji provodi Zajednica pravde Škotska u partnerstvu sa škotskom vladom. Bavi se pisanjem i prevođenjem te se nada da će strast prema književnosti i umjetnosti pretvoriti u karijeru.

UVOD

U vremenu u kojemu se nova realnost gradi u susretu i prepletu virtualnog i stvarnog, tehnološkog i živog, lutkarska umjetnost, kako piše Didier Plassard u eseju *Prizori nemira*, u dinamičnom i pulsirajućem vrtlogu i sjecištu živog i neživog, ljudskog i neljudskog, uzlijeće na krilima nove kreativnosti. Obnovljenom snagom lutkarstvo nadraستا vlastite konvencije i širi fokus s lutke na druge elemente predstave i odnose među njima, na cjelinu i kontekst predstave, neizgovorenu riječ i riječju stvaran zvuk, tehnološki oživljeno svjetlo, predmet ili rekvizit, mehanički pokretanu lutku, materijal ili kameru... i u tom jurišu prema totalnom teatru lutkarstvo ruši i briše izvedbene granice.

Iako je prisutan već nekoliko desetljeća, ovaj se umjetnički izraz kontinuirano mijenja i širi, čime s izvedbene strane ukazuje na svježinu i beskrajne mogućnosti, a s teorijske na potrebu za pokušajem definiranja ili barem imenovanja novina. Budući da, zahvaljujući stalnim mijenama, uspješno izbjegava čvrste i konačne definicije, a gradi se i razvija u bliskom dijalogu s prostorom i vremenom, izraz u fokusu za prilike ove knjige nazvat ćemo značenjski širokim pojmom suvremeno lutkarstvo. Upravo širina pojma pokazat će se zahvalnom jer od starta usmjerava pažnju prema dvama pravcima – s jedne strane prema vremenskoj svježini i aktualnosti, s druge prema svježini i novini samog izraza. U prvom dijelu knjige, podnaslovljenom *Suvremeno lutkarstvo (u Hrvatskoj, Sloveniji, Litvi, Škotskoj i šire)*, pojam suvremenosti bit će korišten na oba načina te će Igor Tretinjak, Tjaša Bertoncelj te Kristina Steiblytė i Ramunė Balevičiūtė suvremeno lutkarstvo u hrvatskom, slovenskom i litvanskom izvedbenom prostoru analizirati kroz izraz, dok će se Gareth K Vile u prikazu škotskog lutkarstva, u kojemu je svježina izraza još uvijek neuhvatljiva, zadržati na vremenskoj karakterizaciji.

Ovakav „neujednačen“ pristup dodatno će potvrditi teorijsku „neuhvatljivost“ suvremenog lutkarstva na koje, uz društvo i vrijeme, više nego ranije utječu šira okolina i globalno lutkarstvo. Analiza spomenutih lutkarskih sredina ukazat će na specifičnosti litavskog izraza koji se razvijao

i rastao u stalnim eksperimentima, potom posebnosti škotskog lutkarstva oblikovanog u susretu sa susjednim engleskim lutkarstvom i jakim međunarodnim utjecajima, kao i na sličnosti i razlike između povijesno, društveno i prostorno bliskih slovenskog i hrvatskog suvremenog izraza. Uz brojne specifičnosti i poneke zajedničke elemente, sve četiri lutkarske sredine povezat će bitna zajednička crta – potreba za aktivnim gledateljem.

Jedna od glavnih karakteristika suvremenog lutkarstva i ključ odmak od tradicionalnog izraza je apstrakcija. Pod tim pojmom podrazumijevamo građenje značenjskog sloja podalje jasnoće dramskog zapleta, riječi i dijaloga, u prostoru vizualne dramaturgije što bježi od klasičnog sukoba te izraza koji se traži u metafori i metonimiji, potom u lirici i poietičnosti slike, nedefiniranosti i otvorenosti zvuka, pretjeranosti paralelnih informacija i njihove ogoljelosti do izostanka. Tako oblikovana cjelina traži aktivnog gledatelja koji će na pitanja u predstavi ponuditi vlastite odgovore te značenjske apstrakcije omotati ruhom konkretnosti ili novim apstraktnim velima. U ovoj otvorenosti, u kojoj se ruši i negira sadržajna rampa i jednosmjernost, gledatelj postaje suautor, a posebnu važnost dobiva kritičar kao stručni i javni gledatelj te predstavnik i glasnogovornik publike. Samim time, drugi dio knjige, podnaslovljen *Suvremeni pogledi na lutkarsku kritiku*, usmjeren je prema lutkarskoj kritici u škotskom, litavskom, slovenskom, hrvatskom i srpskom lutkarstvu. Iako su zlatni dani kazališne kritike navodno stvar prošlosti, a njena se važnost prikazuje sve upitnijom, uvod u kazališnu kritiku Lucije Periš te tekstovi Benjamina Zajca, Ljiljane Dinić, Kristine Steiblytė, Igora Tretinjaka i Garetha K Vilea o kritici suvremenog lutkarstva u pojedinim sredinama ukazat će na bliskost između suvremenog lutkarstva i kritike te potrebu za kritičarima kao suautorima i partnerima u stvaralačkom dijalogu, ali i definiranju i imenovanju alata i pojmova ovog nedovoljno usustavljenog izraza. No je li nekadašnja kritika dobar odgovor na suvremeni lutkarski izraz i vrijeme ili je potrebno prilagoditi je prilikama u kojima nastaje?

Dok eseji u drugom dijelu knjige pokušavaju ponuditi odgovor na ova pitanja uglavnom na teorijskom i povijesnom planu, ali i kroz vlastite metode (društvena kritika Kristine Steiblytė i umjetnička kritika Igora Tretinjaka), tekstovi u trećem dijelu knjige, podnaslovljenom *Primjeri suvremene kritike*, traže odgovor u praksi. Riječ je o kritičkim osvrtima nastalim u sklopu radionica kritike suvremenog lutkarstva, koje su se

održavale unutar dvogodišnjeg projekta Kreativne Europe „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“ (2020.-2022.). U njima su mladi ljudi gradili i oblikovali vlastite kritičke stavove u susretu i sudaru suvremenog lutkarstva i suvremenog života, tragajući za izrazom koji će biti privlačan most između izvedbe i gledatelja, kritičara i čitatelja.

Projekt „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“ okupio je četiri partnera: Lutkarsko kazalište Ljubljana (Slovenija) kao voditelja te Akademiju za umjetnost i kulturu iz Osijeka (Hrvatska), Kazalište „Lėlė“ iz Vilnusa (Litva) i Puppet Animation Scotland/Manipulate Festival iz Edinburgha (Škotska). Projekt je pristupio suvremenom lutkarstvu i kritici višeslojno i iz više aspekata, od predavanja i radionica lutkarske kritike preko oblikovanja Internet platforme contempupuppetry.eu i tematskog broja časopisa „Lutka“ posvećenog suvremenom lutkarstvu, do knjige *Suvremeno lutkarstvo i kritika*. Svi ti projekti i njihovi produkti svojom potencijalnom trajnošću i održivošću ukazuju na veliku potrebu za kritičkim dijalogom sa suvremenim lutkarstvom i nakon završetka projekta zamišljenog kao odskočna daska u ovaj izvedbeni svijet beskrajnih mogućnosti. Daska koja ne definira područje svojih interesa, već predstavlja mogući temelj za daljnje dijaloge, preplitanja i propitivanja suvremenog lutkarskog izraza i teorije, odnosno kritike.

Igor Tretinjak,

SUVREMENO LUTKARSTVO

u Hrvatskoj, Sloveniji, Litvi, Škotskoj i šire

Kreativni uzlet lutkarstva u vrtlogu novih stvarnosti

PRIZORI NEMIRA*

Didier Plassard

ULAZAK KUMIRĀ

Na putu koji se činio sigurnim, putu kojim se kreće čovjek doba prosvjetiteljstva i racionalizma, odjednom izlazeći iz tame, sve brojniji pridolaze DVOJNICI, LUTKE, ROBOTI, HOMUNKULI – stvorovi koliko umjetni, toliko i uvrede samom stvaranju PRIRODE, a i takvi da u sebi nose sve posrnuće, SVE snove čovječanstva, smrt, jezu i stravu.

(Kantor, 1977: 216).

Ovako poljski kazališni redatelj Tadeusz Kantor u svom manifestu *Kazalište smrti* opisuje moćni plimni val koji je tijekom posljednje trećine XVIII. stoljeća, ispod pokrova klasične kulture, na površinu donio fantastični imaginarij za koji se vjerovalo da je zauvijek bio nestao sa Srednjim vijekom ili da je, u najmanju ruku, otad zauvijek prognan daleko od civilizirane umjetnosti i književnosti. Tu su roboti Vaucansona i von Kempelena, utvare i oživjeli mrtvaci gotičkih romana, uznemirujuće sjene što se kese u pričama iz doba romantizma, vampiri koji opsjedaju europske kazališne pozornice (više u Pasqualicchio, 2013.), Robertsonove fantazmagorije što napinju živce pariške publike... Premda službeno slave Napredak i Razum – ne pokušava li upravo Francuska revolucija nametnuti kult ovoga posljednjeg? – Voltaireovi pa zatim Kantovi i Hegelovi suvremenici fascinirani su igrom dvojnikā i kumirā, tih „čudovišta“ proizišlih iz „sna Razuma“, spuštenih s bezgranične palete varijacija mrtvog i živog, prirodnog i umjetnog, ljudskog i neljudskog.

* Tekst *Prizori nemira* izvorno je objavljen u časopisu „Puck“ kao uvod u temu broja „Ljudsko / neljudsko“ (više u Plassard, 2014: 11).

Slično tom valu, danas, unutar jednog drugog fenomena, nova „hibridna stvorenja“ napuču sve šira područja imaginarnog i naše senzibilnosti, ne zaustavljajući se na „vrijeđanju“ stvaranja prirode, nego – još više od toga! – rugajući se čovjekovu stvaralaštvu, protusloveći njegovoj tvrdnji o tehničkoj dominaciji i znanstvenoj razboritosti. Na ekranima, kao i na pozornicama, u elektroničkom prostoru video-igre, na stranicama *fantasy* romana ili stripova, miješajući znanstvena i tehnološka ispitivanja, nevjerojatne podjele stvarnog i virtualnog, utopijski razvoj razmjene i komunikacije sa škrgutom i hramanjem, zloslutnom trapavošću i grčem užasa, s kricima stvorova što uzrokuju najdublji nemir, avatarima, živim mrtvacima, androidima, hibridima, klonovima, mutantima, ono „posrnuće“, oni „snovi“ i „smrt, jeza i strava“ itekako proširuju svoje carstvo. Tako su, u zakucima mašte, akumuliranje znanja i razvoj tehnika popraćeni razmnožavanjem fantastičnih bića koja zamućuju razdjelnice na kojima gradimo uobičajene predodžbe onoga što jesmo.

DVOSTRUKI VID

Stara lutkarska umjetnost, u kontekstu generaliziranog usitnjavanja znakova ljudskog, kao i, općenitije, živog, zadobiva obnovljenu snagu zato što se izgrađuje upravo na sjecištu biološkog i mehaničkog, živog i neživog, ljudskog i neljudskog, u tim graničnim područjima kamo smo pozvani projicirati se i prepoznati u onome što je radikalno drugo, dok ono što smo sami mislili da jesmo naglo otkriva neočekivanu drugost. Iako imaginariji na kojima se hrani suvremeno lutkarstvo nisu toliko srodni s virtualnim svjetovima i čudovišnim stvorenjima koja prevladavaju na filmskim plakatima, najupadljivijim reklamama i ekranima što napuču naše svakodnevno okruženje, jedan ih zajednički senzibilitet, artikuliran odjelito i orijentiran u dva različita pravca, ipak, čini se, ujedinjuje – riječ je o onom, u najmanju ruku istom propitivanju granica i prerogativa ljudskog.

* Ime koje Villiers de l'Isle-Adam rabi za Hadaly-Sowanu u svojem romanu *L'Ève future*, (Œuvres complètes, vol. 1, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1986, str. 833).



Taj zajednički senzibilitet dolazi od toga što se lutka ne bi, i to danas manje nego ikada, mogla svesti na ono što su nekih puta vjerovali da u njoj vide: minijaturu glumca. Ona nadasve više nije – no je li ikada doista i bila? – naprosto imitacija čovjeka, životinje ili imaginarnog bića koje dočarava oživljeni objekt. Štoviše, ona unutar ambivalentnoga lika ujedinjuje ljudsko i neljudsko, tihi svijet neživih stvari i bučni svijet živoga. Fenomen opalizacije koji je Henryk Jurkowski predstavljao kao karakterističan za osamnaestostoljetnu percepciju zapadne lutke (više u Jurkowski, 1988: 41) u nekoj je mjeri uvijek postojao: prirodno, kazalište oživljenih formi donosi dvije slike – predmeta kako ga doživljavamo u svojoj materijalnoj stvarnosti i sliku živoga bića koju projiciramo u njega, preplićući njihove crte u zamagljen, nestalan lik koji Steve Tillis točnije definira rezultatom „dvostrukoga vida“ (više u Tillis, 1992: 67-76).

Svaka je lutka, zapravo, dvostruka: čak i u najpozitivnije realističnom liku kod nje igraju dimenzija, reducirana pokretnost udova i crta lica i neobična sonornost materijala. Čak i animatorova prisutnost (odnosno sama svijest o toj prisutnosti, ukoliko ga se ne vidi), koliko god bila diskretna, pridonosi tomu da ispod lutkine iluzorne životnosti prodiere materijalnost koja je niječe i dekonstruira. Između predmeta, koji je instrument kazališne igre, i vanjštine živog bića, kojom ga zaodijevamo, uvijek postoji odmak, pukotina koju nijedna trajna iluzija ne uspijeva posve ispuniti. Kakvi god bili opsezi, definicije i uloge kojima, s jedne strane, određujemo fizički svijet, a s druge onaj imaginarni, lutka je iznutra fantastična: ona u beskrajnu iskrenju spreže sumnju i vjerovanje, svijest o stvarnoj prirodi upotrijebljenih predmeta i želju da se ondje vidi nešto drugo – drhtaj pred svetim, ugodu igre, užitak u fikciji.

Taj se razmak u suvremenom kazalištu lutaka ispunjava sve složenijim i radikalnijim umjetničkim strategijama. Ono što nije bilo niti zarez, u prikazu postaje napuklina, raspuklina, ponor: između onoga što percipiramo i onoga što shvaćamo ili osjećamo jedna temeljna ne-sličnost proizvodi nerazmjer, razdaljinu koju gledatelj mora prijeći maštom i senzibilitetom, ponovo pronalazeći moć fikcionalizacije kakva je u djeteta koje pred bilo kakvim predmetom umije izmisliti svijet. Rečeni se dvostruki vid više ne rastapa u estetici kazališne iluzije, nego se, naprotiv, održava u svojoj

maksimalnoj raskrečenosti, koristeći sve mogućnosti što ih nude izbor i obrada materijala, volumena, masa, formi i dimenzija, e da bi se istaknulo neobičnost lika, njegovu neugodu pred zahtjevima vjerojatnosti. Glava se cijepa do ušiju, udovi se iskrivljuju u nevjerovatne krivulje, tijelo se razmata ili pak raspada u bezlične grude, u drhturave sastavke, tanašne geometrijske strukture... Bilo da našem pogledu nude lijepe crte lica ili bolnu grimasu, bilo da nude životinjski hrbat, groteskni trbuh, samo par povučenih linija ili hiperrealistički portret stvarne osobe, lutke svojim smrtnim krutostima i naglim trzajima, laganim klizanjima, oklijevajućim hodom ili pak čudnim puzanjem predočuju čitavu skalu mogućih varijacija između prepoznavanja i otkrivanja, pamćenja najobičnijih oblika i ukazivanja na neočekivano. Materijalno i u pogledu pokreta svaki lik kojemu je udahnut život, na svoj način premješta, preslaguje i nanovo crta obrise živog.

IZVRTANJE ZNAKOVA

Dominantna na današnjim pozornicama, vidljiva prisutnost glumca-lutkara, lutkinog animatora i/ili partnera u scenskoj igri, u toj perspektivi dobiva novu težinu i nova značenja: promatraču nudi sličnost pored ne-sličnosti, čovjeka-kao-što-smo-mi uhvaćena u koštac s bićima manjim ili većim od njega, bezobličnim ili deformiranim, simboličkim, shematskim, karikaturalnim ili metamorfnim prikazama... Koju god rolu zaodjenio – onu pripovjedača, svjedoka, pratitelja, dvojnika, sugovornika, rukovatelja... – pojava živog izvođača jest događaj: ona neupitno postavlja nekoga tko stvarno postoji tik uz delegiranu egzistenciju, gosta iz stvarnog svijeta postavlja usred imaginarnog svijeta, izgrađenog igrom. Našavši se u lutkinom prostoru, propitujući svoje mjesto i ulogu u fikciji koju je sam stvorio, glumac-lutkar postaje vidljiv mjerni predložak prema kojemu procjenjujemo udaljenost između likova i onoga što oni predstavljaju: on je cjelovito tijelo u kontrastu prema zbiru oživljenih letvica i bakrača, živ organizam koji ukazuje na upotrijebljene inertne materijale, poznata silueta koja podcrtava ne-poznatost karikature ili apstraktne forme, slobodna volja zaslužnena vanjskoj.



▲ Lutkarsko kazalište „Lélé“, *Pješčani čovjek* / foto: Dmitrijus Matvejevas

Barem naizgled: jer ono što se ostvaruje ulaskom u isto vidno polje lutke i lutkara koji igra zasigurno je obrnuto od onoga što bi se očekivalo. Kako bi se dočarala animacija, odnosno kako bi se dobio dojam da lutka ima svoj unutrašnji život i pripadnu volju, rukovanje njome treba prikriti ili sakriti, a glumac predmetu kojim rukuje mora delegirati sposobnost da predstavlja osobu. To delegiranje popraćujemo prebacivanjem pažnje gledatelja, što sa sobom povlači i preraspodjelu simboličkih uloga čovjeka i ne-čovjeka.

Bilo da je animator „tek“ osoba sa strane posve zaokupljena služenjem liku, bilo da oblikuje još jednog protagonista teatarske igre, bilo, pak, da na svoje tijelo nakalemljuje dijelove lika s kojim će se napola pomiješati, on je uvijek u funkciji drugoga, sebe ili nečega manjeg od sebe: u najboljem slučaju u funkciji je lika, odnosno izdvojene figure, žene ili muškarca „koji vrijedi za sve njih, a za koga vrijedi bilo tko“, moglo bi se dodati prema *Riječima* (*Les Mots*) Jeana-Paula Sartrea. Vibrirajući glasom i pokretima koje kao da pušta da iskliznu iz njega, sputavajući vlastitu igru kako bi igra vještačkoga glumca, kojemu udahnuje život ili mu replicira, imala veću učinkovitost, on se bar privremeno nalazi na oslabljenom polu ekspresivnosti, izvedbenom rubu kazališta lutaka s kojeg pokušava privući pozornost.

Obrnuto – i to zato što potječe iz jednoga drugog sloja stvarnosti – lutka, čim stvori iluziju da je oživjela, ne „nosi“ tek lik koji joj valja predstavljati. Kao fokus pogleda – kako onih publike, tako i lutkarovih – ona se prelijeva preko granica zadane figure, da bi već sa svojim prvim pokretom postala alegorijom ljudske sudbine, kondenziranom slikom naših želja, iskustava, bojazni i uspomena, kakva god bila priroda onoga što utjelovljuje. Kroz nju se čini kao da je odjednom u igru stavljena sveukupnost naše kobi, istjerana iz nas i ugurana u artefakt.

U sučeljavanju lutkarovog lica s glavom od kartona, lateksa, drveta ili pjene, kojoj animacijom udahnuje umjetni život, događa se, dakle, izvrtnje: fokus ljudskog premješta se sa živog rukovatelja na lik „kojim igra“. Ono što pripada svijetu nepomičnih objekata odjednom na sebe uzima svojstva ljudskog. Čak i kad nije antropomorfna, čak kad je tvorena od neobrađenih materijala ili pak odmah prepoznatljivih uporabnih predmeta, čak svedena

na nekoliko grubo povučenih crta, lutka nije tu da bi u kazališnoj igri samo predočila neku ličnost, nego ponajprije(?), na amblematski način, ono na čemu se zasniva ljudsko biće.

PRIJELAZNI LIK

Upravo zato je tako lako posredstvom lutke predstaviti ograničenja i krajnosti ljudskoga: bilo ona koja dijele biće od ne-bića (prizori rođenja i smrti, povratnici iz mrtvih, snovi i uspomene), bilo ona koja razgraničuju ljudsko društvo od ostalih živih zajednica ili drugih sastavnica fizičkog svijeta. Kazalište oživljenih formi, kako se odavno primijetilo, prirodno je metamorfno: njegov scenski jezik ide prema „postajanju životinjom“ ili „postajanju stvari“ – mogli bismo ga označiti i kao „postajanje-neljudskim ljudskoga bića“ – i mi ga nosimo u sebi onoliko koliko u sebi nosimo i onaj jezik „postajanja-ljudskim životinja i stvari“. U njemu se mrse i razmrse niti naše sudbine, ali i našeg identiteta. Ako je lutka, poput suvremenog Jana, rimskog boga s dva lica, prijelazni lik koji istodobno gleda prema svijetu stvari, odakle potječe, i prema svijetu ljudi, u koji je uvedena (više u Plassard, 2011: 103-108), ona se ipak ne prestaje vrtjeti oko svoje osi, obvezujući nas da u jednom te istom mentalnom prostoru obuhvatimo ono što nam je temelj i što nam prijeti.

Ovdje se ne radi o formama: „postajanje-neljudskim ljudskoga bića“ nipošto ne staje samo na komičnosti karikature – pa bila ta komika i najcrnja, nego dapače otvara vrata sjećanju na najtraumatičnije događaje posljednjega stoljeća (masovne masakre, svjetske ratove, deportiranja, istrebljenja...) kao i najdubljim strahovima ovoga što počinje. Bestijalnost ponašanja, pa opredmećenje muškaraca i žena nisu tek ružni snovi ni stilske figure, nego vrlo stvarne opasnosti koje opkoljuju naše postojanje i na koje moramo stalno budno motriti. I obrnuto, „postajanje ljudskim onoga što nije ljudsko“ služi da nas podsjeti na onaj mali broj osjećaja, vrijednosti i temeljnih činova (poput nježnosti, obrazovanja, solidarnosti, emancipacije...) zbog kojih život vrijedi živjeti i koji nisu ništa drugo, nego ona oskudna prtljaga koju – čini nam se – dijelimo na gotovo univerzalnoj

razini. Shodno tomu, svako kretanje koje započinje izvan ljudskoga, a usmjereno je k temeljnoj jezgri gdje se naše predodžbe ljudskog zgušnjavaju, ujedno je i nositelj emocionalnog efekta i potencijalnih značenja.

Lutka je danas, bez sumnje, tek ime. Ime na kazališnoj sceni dano tim, s gledišta ljudskog, ulaznim i izlaznim kretanjima, i to u dvostrukom smislu – biološkom i moralnom. Ona, stoga, označuje duboki nemir.

U nastavku pogledajmo dokud je stigao i kojim nas putem vodi taj nemir u hrvatskom, slovenskom, litavskom i škotskom suvremenom lutkarstvu.

Suvremeno lutkarstvo u Hrvatskoj

PROSTOR NEISTRAŽENIH MOGUĆNOSTI

Igor Tretinjak

UVOD

Kao što je istaknuto u uvodu, pojam suvremenosti može se promatrati iz dva kuta – kao odrednica vremena i izraza. U tekstu posvećenom hrvatskom suvremenom lutkarstvu bit će promatrana u aspektu izraza. Razlog leži u činjenici da danas u hrvatskom lutkarstvu u velikoj mjeri prevladavaju tradicionalni i homogeni lutkarski izrazi, uz površno korištenje heterogenosti i tek povremeni izlet u suvremene izraze, te bi vremenskim promatranjem suvremenost djelovala prilično tradicionalno.

U potrazi za izvorima poetske suvremenosti ovaj će tekst zakoračiti u drugu polovicu 1970-ih godina, koja u hrvatskom lutkarstvu predstavlja točku razdvajanja u dva smjera – tradicionalni s fokusom na tekstu i lutki te suvremeni, okrenut istraživanju, odnosno scenskoj igri lutkarskim medijem i njegovim izvedbenim mogućnostima.

Prije samog pregleda suvremenog lutkarstva u Hrvatskoj potrebno je definirati ključ njegovog čitanja kako ga vidi autor ovog teksta, a do kojega će doći u susretu hrvatskog i europskog lutkarstva.

POMAK FOKUSA KAO KLJUČ ANALIZE

Razvoj lutkarstva može se promatrati kroz više aspekata – od sadržajne i tematske promjene preko razvoja pučkih lutkarskih junaka i tipova animacije do odnosa lutke i lutkara te pomaka fokusa igre. Nabrojani, ali i mnogi drugi potencijalni ključevi analize ukazuju na bogatstvo i slojevitost

lutkarstva te na njegovu dugu povijest kroz koju se gradilo usporedo s društvenim, vremenskim i umjetničkim promjenama ili usprkos njima. Problem je većine pristupa u činjenici da bi se zadržali na lutkarskoj povijesti, dok najdublje u suvremenost hrvatskog lutkarstva prodiere pomak fokusa igre koji će se pokazati kao najzahvalniji ključ uočavanja, čitanja i upisivanja suvremenog izraza u lutkarsko kazalište u Hrvatskoj.

Stoljećima je fokus lutkarskih predstava bio na radnji koja se natkrilila nad svim drugim elementima izvedbe. U tom izrazu, koji bismo mogli nazvati dramskim lutkarskim kazalištem, lutke su predstavljale umanjene artificijelne glumce, odnosno materijalne ilustracije likova, dok su se scenografske i kostimografske funkcije zaustavljale na pukoj ilustrativnosti i sugestivnosti. Početkom 20. stoljeća fokus se s radnje i teksta pomaknuo na samu lutku, što je dovelo do homogenog lutkarskog izraza u kojemu se svi elementi predstave prilagođavaju lutki. U tom artificijelnom okruženju nije bilo mjesta za vidljive animatore koji su se skrili iza paravana, na marionetski most ili u scensku tamu. Smještena u fokus, lutka je u ovoj fazi verbalnu komunikaciju obogatila vizualnom, odnosno likovnim karakteristikama i različitim tipovima animacije, da bi se vrlo brzo fokus sa statične i „brbljave“ lutke pomaknuo na njen pokret, što je otvorilo mogućnost kontinuiranim promjenama vizualnih informacija.

Kako je 20. stoljeće vrijeme velikih promjena u lutkarstvu, fokus se nije dugo zadržao na lutki, već se 1960-ih godina dogodio najvažniji pomak u recentnoj povijesti europskog lutkarstva – s lutke na njen odnos s animatorom koji je istupio iz mraka pod svjetlo reflektora. To je navelo Henryka Jurkowskog da 1978. godine redefinira lutkarstvo. U novoj definiciji lutku je na centralnoj poziciji zamijenio pulsiranjem odnosa između nje i fizičkog izvora energije, uz objašnjenje kako se „pokazalo da je sistem zavisnosti između lutke i njenih pokretačkih sila trajniji od komponenata tog sistema“ (Jurkovski, 2006: 127).

Pomak s lutke na njen odnos s donedavno skrivenim animatorom stvorio je tektonske promjene u lutkarstvu. Dotad je lutka scenski oživljavala i umirala tek jednom – na početku i na kraju predstave. U trenutku kad je od same lutke postao važniji odnos s izvorom njenog scenskog života, ona

nije postala manje bitna, čega su se u to vrijeme pribojavali brojni lutkarski praktičari, kritičari i teoretičari. Štoviše, otvorena joj je mogućnost igre vlastitom scenskom živošću koja više nije nešto nužno i nepromjenjivo, već dodatni stvaralački prostor – lutka u jednoj predstavi ima mogućnost opetovano umirati i rađati se, služiti kao rekvizit, lik, partner i demijurg vlastitom animatoru. U isto vrijeme, pomak s lutke na njen odnos s animatorom širom je otvorio vrata izvedbenoj heterogenosti, odnosno funkcionalnom korištenju i susretu ne samo lutke i glumca, već i različitih tipova lutaka te ostalih elemenata predstave, što će dovesti do daljnjih oslobađanja i suvremenog lutkarstva kako ga shvaća ovaj tekst.

PREMA TOTALNOM IZRAZU

Prije sljedeće razvojne faze, u lutkarski je izraz, zahvaljujući heterogenosti, prodrila karakteristika prvotno vezana uz postdramski teatar, kako ga definira Hans-Thies Lehmann, a koja je lutkarstvo trajno spojila i preplela s glumačkim, plesnim, fizičkim i neverbalnim izrazom u težnji prema totalnom teatru. Riječ je o dramaturškom oslobađanju svih elemenata scenske igre – od scenografije, kostimografije, svjetla i lutkarske tehnologije preko zvuka i glazbe do novih medija.* Do ove faze svi su elementi bili podčinjeni radnji (u dramskom lutkarskom izrazu) ili lutki (u homogenom lutkarstvu) te su funkcionirali uglavnom kao kontekst, da bi s heterogenošću i sami postali „lutke“, kako je to rekao jedan od pionira suvremenog lutkarstva u Hrvatskoj Luko Paljetak (prema Paljetak, 2007: 56).

Elementi scenske igre oslobađanjem i osamostaljivanjem nisu više tek ilustracija, već potencijalni nositelji i graditelji radnje, igre i izvedbe. Scenografija više nije tek dekor, već suigrač i lik, kostimografija vlastitim karakteristikama oblikuje kretnje lika ili preuzima primat nad njim, svjetlo postaje vodič kroz radnju, važan dio scenografije i potencijalno samostalni lik, a auditivni sloj od zvučne kulise postaje nositelj ritma predstave, oblikovatelj atmosfere, apstraktnog prostora i same igre. Iz tog dramaturški

* Dok Lehmann u tom kontekstu govori o dramaturškom osamostaljenju elemenata igre, Jurkowski govori o atomizaciji lutkarskog kazališta.

oživljenog okruženja verbalni sloj nije izgnan, već na tragu Lehmannove vizualne dramaturgije „podliježe jednakim zakonima i presudama kao i virtualni, auditivni, gestički, arhitektonski i drugi znakovi“ (Lehmann, 2004: 16), dakle izjednačen je s ostalim elementima igre. Također, u njemu se više ne prepoznaje isključivo sadržajni sloj, već i zvučni.

Osamostaljivanje svih elemenata igre obogatilo je lutkarsko kazalište brojnim novim izrazima, poput kazališta predmeta i materijala, zvučnog i kazališta objekta, ali i dodatnom promjenom fokusa. Ovaj put on se nije preusmjerio s odnosa lutke i glumca na neki drugi aspekt, već je dobio potencijal širenja, preusmjeravanja i raspršivanja, odnosno usitnjavanja. Samim time, mogao se pomicati s odnosa glumca i lutke na odnos scenografije i lutke, glumca i kostimografije, svjetla i maske, zvuka i materijala..., ali i na paralelne odnose većeg broja elemenata, primjerice zvuka, lutke i scenografije. U tim brojnim mogućnostima građenja igre kroz odnose, konkretnost značenja verbalne komunikacije zamijenili su apstraktnost, metaforičnost i metonimičnost vizualne i zvučne komunikacije, dok su na mjesto klasične (dramske) lutkarske dramaturgije došle vizualna i likovna dramaturgija te dramaturgije koje se grade na zvuku, atmosferi, apstrakciji... U takvom izvedbenom okruženju uslojava se i dinamizira dotad jednosmjerna komunikacija s gledateljem koji postaje aktivni sudionik u izvedbenom činu. Samim time, u suvremenom lutkarstvu stvara se prostor velike slobode oblikovanja i čitanja izvedbe, njenih sastavnih dijelova i međusobnih odnosa. Autorima je omogućeno oslobađanje pojedinih elemenata igre i usmjeravanje fokusa na njihove susrete, sukobe i dijaloge, dok gledatelji imaju slobodu u čitanju tih odnosa i bogaćenju izvedbe vlastitim značenjskim slojevima.

U nastavku slijedi pregled suvremenog lutkarstva u Hrvatskoj, u ovom ključu čitanja podijeljen na nekoliko fokusa: fokus na odnosu dva neživa elementa izvedbe, između živog i neživog elementa, dva živa (meta) elementa te tri ili više elemenata predstave. Sam fokus nije fiksiran, već se tijekom predstave može pomicati s jednog na drugi odnos ili paralelno graditi kroz više odnosa. To pomicanje fokusa jedan je od pokazatelja slobode oblikovanja i mogućnosti suvremenog lutkarskog izraza, ali i razlog zbog kojeg će se neke predstave spominjati u više konteksta.

▼ Kazalište lutaka Zadar, *Judita* / foto: Arhiva Kazališta lutaka Zadar



PREGLED SUVREMENOG LUTKARSTVA U HRVATSKOJ

Početak suvremenog lutkarstva u Hrvatskoj pronalazimo u godinama Jurkowskove redefinicije lutkarstva. U predstavi *Postojani kositreni vojnik* Kazališta lutaka Zadar, nastaloj 1978. godine u režiji Luka Paljetka, po prvi je put u hrvatskom lutkarstvu lik postala scenografija. Ta dotad u pravilu statična pozadina u Paljetkovoju je predstavi oživjela i pretvorila se u kita, a njen odnos s lutkama postao je nositelj cjeline. U takvom izvedbenom okruženju tekst bajke bio je redundantan pa je sveden na tek nekoliko nužnih riječi i rečenica koje su progovarale kako značenjski, tako ritmom i zvukom.

U Paljetkovoju predstavi fokus je bio na odnosu neživih elemenata, no iako ispunjava kriterije ranije definiranog suvremenog lutkarstva – dramaturški osamostaljene elemente čiji odnos nosi igru – predstava se može promatrati prijelaznom jer se taj pomak fokusa događa u homogenom okruženju u kojemu nema mjesta vidljivom animatoru.

ODNOS ARTIFICIJELNIH ELEMENATA IGRE

Igranje mogućnostima odnosa između neživih elemenata prisutno je u hrvatskom lutkarstvu od Paljetkovog *Vojnika* do danas. Možemo istaknuti antologijsku predstavu Kazališta lutaka Zadar, *Judita*, iz 1991. godine u kojoj su redatelj Marin Carić i likovni oblikovatelj predstave Branko Stojaković suočili različite tipove lutaka – od malih stolnih preko glumaca s maskama do naglavnih lutaka koje u isto vrijeme ukazuju na nadmoć vojnika i nestabilnost glava na njihovim ramenima. Ujedno su stvorili scenski dijalog lutaka i oživljene scenografije koja je zumiranjem igre unutar zidina i oživljavanjem bunara postala jedan od nositelja značenjskog, metaforičnog i metonimijskog sloja. Pretapanje lutke i scenografije bilo je jedan od nositelja predstave *Veli Jože* (2011.) Gradskog kazališta lutaka Rijeka u kojoj je redatelj Rene Medvešek na više razina spojio lutke i dijelove scenografije, upisavši jedne u druge: scenografiju je oblikovao na tragu malih lutaka, a sastavne dijelove velikih lutaka pretvorio u elemente scenografije – paravane i platna za teatar sjena.



Gradsko kazalište lutaka Rijeka i Kazalište lutaka Maribor ▲
Carevo novo ruho / foto: Boštjan Lah

U predstavi *Žabica kraljica* (2013.) Zagrebačkog kazališta lutaka Medvešek je scenografiju zamijenio glazbom te u fokus stavio njen dinamičan i slojevit odnos s lutkama. Uživo izvođena glazba Sare Glojnarčić u tom odnosu „nije bila samo dramaturška nit vodilja, nego je i ritmički oblikovala predstavu, omotavši je privlačnom poetičnošću“. Također, na suptilan i jasan način uplela se u sadržajni sloj, „ukazavši na vlastitu bogatu rječitost i komunikativnost“ (Tretinjak, 2017). Ujedno je prozračnošću i eteričnošću vodila lutke ritmički i atmosferski, oblikujući na mjestima zanimljiv dijalog između zvuka i pokreta, auditivnosti i vizualnosti. U projektu *Pleti mi, dušo, sevdah* (2018.) studenti 5. godine glume i lutkarstva Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku pod mentorskim su vodstvom Tamare Kučinović i Maje Lučić oblikovali cjelinu od niza etida u kojima su prepleli glazbu i materijal, prvenstveno konac, s auditivnim slojem kao izvorom i nositeljem scenske igre. Dijalog između auditivnog i vizualnog bio je jedan od važnih aspekata predstave *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* (1977.) družine Coccolemocco u kojoj je redatelj Branko Brezovec razdvojio gigantsku lutku od glasa. Između njih je smjestio gledatelje i tim je „pozicioniranjem ‘unutar’ dijelova Ignaca Goloba doveo gledatelje do izjednačavanja s junakom“ (Tretinjak, 2021: 98).

Još jedan odnos neživih elemenata scenske igre pojavljuje se u hrvatskom suvremenom lutkarstvu, no znatno rjeđe nego što bi se očekivalo u ovo (inter) medijsko doba. Riječ je o odnosu kamere i lutke, koji je u fokusu predstave *Carevo novo rubo* (2020.), nastale u koprodukciji Gradskog kazališta lutaka Rijeka i Lutkarskog kazališta Maribor. Redatelj Zoran Petrović ulogu „animatora“ lutaka s jedne je strane predao u ruke kameri koja je statične lutke animirala vlastitim pokretima i promjenama širine kuta gledanja, s druge dijelovima scenografije, poput pokretne trake, koja ih je pomicala s mjesta na mjesto, na taj ih način scenski oživljavajući. Ovaj oblik „animacije“ statične lutke u povijesti se lutkarstva određuje njegovom nultom točkom u kojoj lutke, odnosno ikone, nisu bile animirane, već pomicanje s mjesta na mjesto. Samim time prisutan je od prapočetaka lutkarstva, a u suvremenom je lutkarstvu prepoznat njegov metaforičan potencijal, no u hrvatskom je izvedbenom prostoru tek okrnut. I nije jedini u tome. Suvremeno je lutkarstvo u Hrvatskoj izraz čije je scensko istraživanje i korištenje tek u povojima, usprkos gotovo 50-ogodišnjem trajanju.

U ovom prostoru neistraženosti, sljedeći odnos bio je ipak češće u fokusu lutkara. Riječ je o odnosu živih izvođača i neživih elemenata izvedbe, koji se može podijeliti u nekoliko pododnosa – sukob živog i neživog u odnosu glumca i lutke i prodoru glumca u materijal, pomirenje ontoloških opreka glumca i nežive okoline, obrat u kojemu lutka animira vlastitog demijurga i uzdizanje na meta-odnos žive izvedbe i nežive snimke.

VIŠESTRUKI ODNOS ŽIVOG I NEŽIVOG

Dvije godine prije Paljetkovog *Postojanog kositrenog vojnika* poljski redatelj Wiesław Hejno režirao je u Zadru predstavu *Celestina* (1976.). U njoj je na više razina suočio lutke i glumce koji su bili njihovi animatori, suigrači i suparnici. Hejnova predstava tim je odnosima živih glumaca i artificijelnih likova zbunila zadarske gledatelje nenavikle na suvremeno razmišljanje lutkarstva te su je proglasili – pornografijom. Taj preuranjeni lutkarski biser otvara drugi krug interesa suvremenog lutkarstva u Hrvatskoj – odnosa živog i neživog, glumca i lutke.

Sukob ontoloških opreka

Slojevit odnos lutke i glumca u fokusu je većeg broja predstava koje su oblikovale suvremeni lutkarski izraz, od *Celestine* i sljedeća dva Hejnova zadarska projekta – antologijske predstave *Muka svete Margarite* (1990.) i *Don Juana* (1998.) – do recentnih projekata studenata Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku koji se, između ostaloga, okreću i slabo istraženom području u hrvatskom lutkarstvu – autobiografiji.

Nenametljivo multipliciran odnos lutke i animatora upisao je Zlatko Bourek u slavnu lutkarsku predstavu *Hamlet* (Teatar ITD, 1982.), predstavivši novu tehniku, takozvani guzovoz. Inspiraciju za guzovoz pronašao je u japanskoj tehnici kuruma ningyo, prilagodivši je svom grotesknom svijetu – animatori na kotačićima posudili su lutkama svoje noge i ruku, što im je dalo karikaturalni izraz i omogućilo znatno slobodniju igru udovima, obogativši i razigravši hrvatsko lutkarstvo opalizacijom.



▲ Teatar ITD, *Hamlet* / foto: Arhiva Teatra ITD

Pod pojmom opalizacije Henryk Jurkowski podrazumijeva lako prelaženje lutke „iz jednog stanja egzistencije u drugo, to jest njenu mogućnost da bude i lutka i scenski lik“ (Jurkowski, 2007: 234), čime se omogućuje lagana i efektna igra scenskom stvarnošću i fikcijom. Opalizacija je u *Hamletu* bila prisutna gotovo cijelim tijekom, no posebno je uočljiva bila u sceni u kojoj se ranjeni i pognuti Laert pokušao podići. U pomoć mu priskače animator, njegov tvorac i udahnjivač života, koristeći svoju i Laertovu zajedničku ruku kako bi podigao glavu vlastitog lika. U tim trenucima glumac je svjesno ukazao na svoju demijuršku poziciju, no ne u funkciji rušenja lutke, već teatralizacije i naglašavanja grotesknog i humornog sloja. S *Hamletom* je Bourek hrvatsko lutkarstvo obogatio i u transmedijalnom aspektu, pohrvativši, odnosno pobourecivši japansku lutkarsku tehniku. Ipak, učinio je to u „sigurnosti“ dramskog teksta tako da se, bez obzira na suvremene elemente, predstava nalazi na granici između tradicionalnog i suvremenog izraza.

Godinu dana kasnije, u antologijskoj predstavi *Skup*, nastaloj kao koprodukcija Dubrovačkih ljetnih igara i ZGK Komedijska, Bourek je, kao likovni oblikovatelj, uz redatelja Joška Juvančića, preokrenuo stvarnost.

Lutke su pretvorili u element scenske realnosti, dok su glumca – lutkinog scenskog partnera i povremeni (scenografski) prostor igre – pretočili u uljeza u svijetu lutkarske artificijelnosti.

Različiti oblici autobiografskog u europskom su lutkarstvu prisutni od najranijih dana, no u hrvatskom su se (suvremenom) lutkarskom izrazu pojavili tek s produkcijama osječke akademije. Riječ je o ispitnim produkcijama *Ni'ko kao ja* (2015.) i $\pm\infty/8$ (Plus minus beskonačno i jedna osmina) (2016.) u kojima su se studenti 2. godine glume i lutkarstva pod mentorstvom Hrvoja Seršića uputili u istraživanje mogućnosti oblikovanja intimnih etida uz pomoć lutke javanke. Na tragu zadatka „Problem koji me se tiče“ studenti su u suigri s artificijelnom scenskom partnericom prodrli duboko u vlastitu nutrinu, emocionalno se ogolivši uz pomoć lutke kao vlastitog alter ega ili bliskog sugovornika.

Rjeđe od odnosa glumca i lutke u suvremenom se hrvatskom lutkarskom prostoru pojavljuje odnos živih izvođača i drugih artificijelnih elemenata predstave. U *Djevojčici sa žigicama* (1995.) Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića iz Osijeka redatelj Marin Carić maksimalno je utišao verbalni sloj te progovorio vizualnim aspektima predstave, naslovnu Djevojčicu (Aleksandra Colnarić) podčinivši gigantskoj scenografiji i lutkama autora Željka Zorice, čime ju je scenski smanjio. U istom je kazalištu redatelj Zlatko Sviben u predstavi *Bistri vitez Don Quijote od Manche, drugi dio* (1999.) glumce doslovno pretočio u likove koji izranjaju iz stranica Cervantesovog djela (scenograf Željko Zorica), komunicirajući sa svojim literarnim izvorom i njegovim autorom. Godinu dana prije Svibena Rene Medvešek je u predstavi *Nadpodstolar Martin* Gradskog kazališta lutaka Rijeka različitim izvorima svjetlosti i dijelovima scenografije gotovo filmski lomio, kadrirao i usitnjavao prostor igre i naslovnog junaka (u izvedbi Ranka Lipovščaka).

Mnogostruki odnos živog glumca i neživog materijala pojavio se u predstavi *Duga* (2014.) studenata Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku u režiji Tamare Kučinović i mentorstvu Maje Lučić. Izvođači su oblikovali likove materijalom koji je progovorio na makro i mikroplanu, stvarajući autentičan prostor poznate hrvatske novele* te upisujući karaktere u

* Izvor predstave je lektirni naslov *Duga* Dinka Šimunovića.

materijal (kamen) i igrajući se njime. Također, prodorom u neobrađeni materijal – glinu, istisnuli su scensko „predstavljanje likova“, zamijenivši ga „oblikovanjem“ (Knoegden, 2013: 60) koje je na sceni preuzelo dvostruku ulogu.

Pomirenje ontoloških opreka i veliki obrat

Odnos između ontoloških opreka živog i neživog u dosadašnjim je primjerima građen na sukobu, prodoru, podčinjavanju i usitnjavanju, pri čemu je prisutnost živih izvođača pojačavala neživost artificijelnih predmeta, dok su neživi elementi pojačavali živost glumaca. Veliki obrat dogodio se u projektima Krune Tarle i njene družine Fasade, nastalim između 1996. i 2008. godine. U predstavama *Kaleidoskop* (1996.), *Pješčani sati* (1998.), *Clair-obscur* (1999.), *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici* (2001.) i *Nadir* (2008.), izvedenim u Zagrebačkom kazalištu mladih, Tarle i Fasade pomirile su ontološke opreke na sceni te su sukob zamijenile susretom. Činile su to propitivanjem odnosa živog tijela i neživih materijala poput papira, kartona i elastične tkanine. Materijali su vlastitom krhkošću i elastičnošću utišavali živost tijela, koja su u isto vrijeme oživljavala neživost materijala. Predstave Krune Tarle i Fasada čine dosad usamljeni prodor u teatar objekta, u kojemu animator poništava svoju ulogu živog subjekta te postaje dio nežive okoline koju oživljava vlastitom živošću (više u Weitzner, 2011).

Nakon sukoba i pomirenja neživog i živog na sceni stižemo do zanimljivog obrata – lutkine vladavine nad vlastitim demijurgom. Taj obrat može se iščitati u nekoliko predstava – *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* (1988.) Zagrebačkog kazališta lutaka u režiji Branka Brezovca, *Nečisti i djevojka* (2014.) Kazališta lutaka Zadar u režiji Renea Medvešeka i *Kralj Edip* (2020.) HNK Ivana pl. Zajca u suradnji s GKL-om Rijeka u režiji Luciana Delprata. Kod Brezovca lutka je u ulozi junakove prošlosti zavládala vlastitim likom i animatorom, čime se sadržajni sloj pretočio u izvedbeni – nagomilana težina prošlosti upisala se u lutku koja je postala velika, teška i neanimabilna, odnosno preteški uteg za lik.

Za razliku od lutke u *Minnie*, koja je od animabilne postala troma i neanimabilna, u *Nečistom i djevojci* lutka je od starta bila neanimabilna,



Kazalište lutaka Zadar, *Nečisti i djevojka* ▲
foto: Arhiva Kazališta lutaka Zadar

odnosno „pasivna ikona u potpunosti ovisna o svojem animatoru. Samim time nije postala lik, već se zadržala u poziciji znaka, odnosno simbola lika“ (Tretinjak, 2021: 203). Tom svojom pasivnošću i neanimabilnošću lutka je usmjeravala, poticala i tjerala animatora da vlastitim tijelom udahne pokret liku i time preslika likove i lutke u sebe. „Na taj je način animator postao znak znaka te je svoju početnu ulogu demijurga prepustio lutki, sada pokretačici vlastitog pokretača, demijurgu vlastitog demijurga“ (Tretinjak, 2021: 203).

Jedan od fokusa predstave *Kralj Edip* bio je na odnosu glumca i lutke



▲ HNK Ivana pl. Zajca i Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Kralj Edip*
foto: Arhiva HNK Ivana pl. Zajca

koji se tijekom predstave mijenjao i propitivao, da bi lutka u jednoj sceni u furioznom ritmu prošla sve pozicije – od rekvizita preko živog lika u rukama animatora do njegovog ravnopravnog partnera i konačno vladara. Taj kratkotrajni trijumf lutke nad vlastitim demijurgom odigrao se u scenskoj napetici u kojoj se Edip fizički obračunava sa svima, od lutaka do animatora, da bi na koncu savladao i scenskog oca, preuzevši stvari u svoje drvene ruke.

Meta-odnos žive izvedbe i nežive snimke

Lutkina scenska „pobjeda“ označava konačnu točku odnosa glumca i lutke u hrvatskom suvremenom lutkarstvu te nas odvodi prema meta odnosu žive izvedbe i nežive snimke, u kojemu neživa snimka u pravilu kontrolira i djelomice obuzdava živost i nepredvidivost žive igre. U *Nadpodstolaru Martinu* verbalni je dio predstave, pretočen u audio zapis, svojom krutošću i čvrstom određenosti kontrolirao i vodio živu igru glumca i ostalih vizualnih elemenata. Nešto zahtjevniji zadatak imao je film *Smrt trgovačkog putnika* (1951., r. Laszlo Benedek), projiciran na platnu u predstavi *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?*. Tu je predstavu Marin Blažević s pravom nazvao „histerijom paralelnih projekcija“ (Blažević, 2007: 47) koja „do zasićenja, upravo ekstrema, dovodi koncept multimedijalne kazališne polifonije“ (Blažević, 2007: 78). Cjelinu, prepunjenu umnoženim paralelnim informacijama, na okupu je držala upravo fiksiranost i zadanost filma te njegov odnos, odnosno dijalog s igrom na sceni, gdje su glumci igrali lutkarsku adaptaciju Millerove *Smrti trgovačkog putnika*. Te dvije sadržajno bliske niti preklapale su se, preplitale i razdvajale, s filmom kao referentnom točkom. No film se nije zadržao tek u poziciji „kontrolora“, već je u nekim scenama ušao u slojevit dijalog sa živom izvedbom. U trenutku u kojemu dobiva otkaz, filmski Willy Loman zagleda se u kameru, odnosno u gledatelje, povezujući se s njima, dok je u isto vrijeme scenski Willy na otkaz reagirao pogledom u svog filmskog prethodnika, čime je uronio u sebe sama, a posredno i u publiku. Tim postdramskim

postupkom* Brezovec je dodatno uslojio međuigru likova sa samima sobom i vlastitim značenjskim i emocionalnim slojevima.

Najsloženiji odnos nežive snimke i žive igre u hrvatskom lutkarskom prostoru oblikovao je redatelj Lary Zappia u predstavi *Romeo (i Giulietta)* (2007.) Gradskog kazališta lutaka Rijeka. U suradnji sa scenografom Daliborom Laginjom i Luči Vidanović kao suautoricom lutaka (uz Zappiju i Laginju) u predstavi je spojio dva svijeta – Shakespeareov i suvremeni – suočivši ih i sukobivši dvama izrazima: svijet Shakespeareovih Romea i Giuliette oblikovao je malim sicilijankama i šahovskim figurama, dok je suvremene RM i JC** spojio chatom na ekranu, što predstavlja prvo korištenje dramaturški funkcionalnog chata u hrvatskom lutkarstvu. Iako jasno odvojeni različitim medijima i stupnjem scenske fikcije, stvarnosni i literarni svijet u predstavi su se međusobno referirali jedan na drugi, posredno su komunicirali i usporedo rasli s videozidom kao mjestom ključnih susreta dviju stvarnosti. Dok se sadašnjost u potpunosti prelila na njega, male sicilijanke i statični pijuni na videozidu su zumirani i ogoljeni u funkciji suvremenog razotkrivanja književnih idealizama. U tom fokusiranju u prvi su plan došle njihove mane kroz pokrete koji iz daljine izgledaju stvarno, a na ekranu ukočeno i neprirodno. No video projekcija nije ostala tek pasivan prostor realizacije, već je širenjem kadra na pozadinu scene uvlačila žive glumce-animatore u projekciju u kojoj ih je izjednačavala s vlastitim lutkama i na taj način direktno suočavala demijurge i njihove kreacije. Samim time video projekcija je ovim intermedijalnim*** prodorom u prostor igre i odnose likova postala teatralizirani, odnosno filmizirani prostor igre.

* „Dok su nekada filmske slike dokumentirale realnost, tipična video slika u postdramskom kazalištu ne upućuje u prvom redu na ono izvan kazališta, nego kruži u njemu“ (Lehmann, 2004: 309).

** Inicijali Romea Montecchija i Julije Capuletti, a možda i Julija Cezara.

*** Pojam intermedijalnosti, piše Darko Lukić, „doslovno označava prožimanje različitih medija, suradnju i međudjelovanje više medija koji međusobno razmjenjuju svoja medijska svojstva i stvaraju tako posve nove (medijske) učinke“ (Lukić, 2011: 51).



Gradsko kazalište lutaka Rijeka, *Romeo (i Giulietta)* ▲
foto: Arhiva Gradskog kazališta lutaka Rijeka

RAZBIJENI FOKUS

Odnos između videa, lutka i animatora u *Romeu (i Giulietti)* uvodi pregled suvremenog lutkarstva u Hrvatskoj do završne točke podjele – usmjeravanja fokusa na odnos tri ili više elemenata scenske igre. Ono se pojavljuje u većem broju predstava, između ostaloga i u *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* u kojoj se unutar meta-odnosa filmskog zapisa i žive scenske igre razvija niz umnoženih odnosa – odnos glumca, lutke i filmskog lika, potom glumca, lutke i zvučnog sloja te glumca, lutke i scenografije Tihomira Milovca, koja je projekcijama na platnima i svjetlom što reže kadrove prodrila među likove.

U predstavi *Desnica: Igre proljeća i smrti* (2017.) Teatra Verrdi, redatelj, dramaturg i izvođač Juraj Aras na scenu je postavio dijelove reflektivno oblikovanog egzistencijalističkog romana *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice, spojivši audio zapis s lutkarskim izrazom, a izvođača pretvorivši u „kopču“. lutka je u predstavi sudjelovala u radnji „koje nema“, odnosno koja se svodi na razmišljanja, što znači mirovanje ili, u tradicionalnom pogledu na lutkarstvo, na njenu scensku smrt. Doda li se tome radiofonski snimljen, dakle izvedbeno neživ glas, dobiva se dvostruka scenska neživost koja je rezultirala ontološkom nestabilnošću lutke. U toj „labilnosti“ lutka se stalno radala i umirala na sceni, prelazila iz pozicije rekvizita, dijela scenografije ili kostimografije u samostalni lik, animatorovog partnera, a u nekim trenucima i demijurga vlastitog demijurga. Usred te scenski „dinamične neživosti“ nalazio se izvođač koji je kao scenske partnere podjednako koristio lutku i radiofonski izraz. Lutkina glava u njegovim je rukama bila zdrav razum u bolesnom tijelu, natakuta na stalak za kapute postala je bolesnik koji s infuzijom šeta bolničkim hodnicima, a polegnuta u krevet bolest sama, dok je reproducirani zvuk postao unutarnji glas i partner u igri šaha. U tom složenom izvedbenom trisu junak je stalno plesao između vizualnih i auditivnih elemenata, ali i naslovnih proljeća i smrti, razdvajajući ih i spajajući te pretačući u jedinstvo.



▲ Teatro Verrdi, *Desnica – Igre proljeća i smrti* / foto: Ivana Jenjić

U predstavi *Kabanica* (2013.) Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, nastaloj pod mentorstvom Tamare Kučinović i Maje Lučić tekst Gogoljeve novele sveden je na tek pokoju riječ ili rečenicu koje su ponavljanjem i ritmiziranim izgovaranjem stvarale zvučni sloj. Taj „rječiti“ zvuk gradio je dinamičan odnos s tijelima izvođača i materijalom te je kroz sklad, napetost i uniformiranost oblikovao ritam igre i sadržajni sloj, pretvarajući likove i okruženje u dijelove stroja koji usisava i melje sve u sebi (i oko sebe).

Novi izrazi i odnosi na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku

Osječka se akademija u posljednjih 15-ak godina nametnula kao glavno, ali i jedno od rijetkih preostalih mjesta istraživanja podjednako tradicionalnog i suvremenog lutkarstva. Samim time iz nje u posljednje vrijeme dolaze najhrabrij i prodori u suvremeni izraz, poput predstava koje su već spomenute, ali i drugih koje su rasle i nastajale u studentskim istraživanjima novih izvedbenih elemenata kao i svježih scenskih interpretacija poznatih elemenata te dinamičnih i umnoženih odnosa među njima.

U izvedbenom eksperimentu *Tko si ti?* (2017.) autori Marijan Josipović i Lino Brozić poništili su plošnost teatra sjena, paravan zamijenivši stožastim kolutom dima u čijem su dinamičnom okviru i unutarnjem prostoru svjetlom, laserom i sjenama gradili apstraktne odnose.

U nekoliko predstava animacija se usmjerila prema prostoru, odnosno oživljavanju nevidljivog, u čemu su animatori razvijali odnos sa svim elementima predstave. U *Dječaku koji me vidio* (2014.) Ivan Pokupić i Marijana Matoković scenski su oživili nevidljivu Tihanu animiranjem rekvizita, plahti, samog prostora i Pokupićevim „samoanimiranjem“ te uz pomoć teatra sjena i crnog teatra, dok je Jura Ruža u *Samoizolaciji u 40 minuta* (2020.) odnos s nevidljivim partnerom oblikovao oživljavanjem predmeta i prostora, razvijajući scenski dijalog s predmetima na vlastitom tijelu, poput rukavica i odjeće, i u prostoru koji ga je okruživao.

U projektu *Smrt ili o životu* (2019.) studenti 5. godine, pod mentorstvom Kučinović i Lučić, u nizu etida oblikovali su životnu priču u smrt odabranih materijala i predmeta. Izborom nestabilnih artificijelnih elemenata, poput perja i kuhala za vodu, ukazali su na trenutnost života, ali i testirali animaciju u nekontroliranom okruženju. Samim time, fokus je u ovoj predstavi bio na odnosu izvođača, predmeta/materijala i nestabilne okoline (neočekivani zapuh vjetra, snaga struje, nestalnost svijee...).

Krhkost lutke i njenog scenskog života bila je u fokusu meta-predstave *Fragile* (2017.) pod mentorstvom Kučinović i Lučić, u kojoj je smrt marionete oblikovana animacijom lutke, predmeta i scenografskih rekvizita te verbalnim slojem, čije se značenje putem rasplinulo u zvuk, što

je prostor lutkine scenske egzistencije usmjerilo prema vizualnom sloju. Nužnost vizualnosti za scenski život lutke potvrdilo je njeno konačno scensko ubojstvo zatvaranjem u mrak kofera.

DIJALOG ŽIVE IZVEDBE I AKTIVNE PUBLIKE

Gustoća informacija u Brezovčevoj *Minnie* ili u *Romeu (i Giulietti)*, bogatstvo scenske metafore u *Dugi* i *Smrti ili o životu*, bogati minimalizam *Desnice*, izvedbena zaigranost u *Tko si ti?* i poetska apstrakcija filozofskih ideja u scenskim fantazijama Tarle i Fasada računale su s aktivnom publikom, kojoj se u suvremenom lutkarskom izrazu, za razliku od tradicionalnog, ne nude gotovi odgovori, već otvaraju pitanja i prostori za upisivanje vlastitih značenja. U Brezovčevoj se predstavi publika trebala probiti kroz šumu informacija i odabrati one koje je smatrala ključnima, dakle trebala je „brisati“ suvišne informacije, dok je u Tarlinim i projektima osječke akademije imala slobodu upisivanja značenja.

Aktivnost gledatelja u suvremenom se lutkarstvu kreće od igranja sadržajem, primjerice suvremenim čitanjima klasika (*Hamlet*, *Romeo (i Giulietta)*), preko traženja ključa za dramaturško čitanje predstave (projekti Morane Dolenc) i igranja slojevima scenske stvarnosti i iluzije (lutkarski projekti Kazališne družine Pinklec) do dešifriranja scenske metafore (većina projekata osječke Akademije), dopisivanja scenske metonimije (*Judita*) i slojevite igre suvremeno-lutkarskim alatkama na makro i mikro planu (*Hamlet*, *Romeo (i Giulietta)*, *Kralj Edip*) nadalje. Ovi primjeri pokazuju da suvremeno lutkarsko kazalište računa s publikom koja nije tek pasivni primatelj informacija, već suautor izvedbenog čina. U takvom izrazu svaka predstava ima onoliko značenja koliko je gledatelja.

Drugi je aspekt aktivnosti publike onaj konkretan – sudjelovanje u samoj izvedbi. Kao i u mnogim dosad, niti u ovom aspektu hrvatsko lutkarstvo nije iskoristilo sve mogućnosti, štoviše tek ih je okrnulo. Predstavu *Planine* (1997.) Kazališta lutaka Zadar, redatelj Marin Carić i likovni oblikovatelj Mojmir Mihатов oblikovali su kao lutkarsku procesiju kroz grad Zadar, odnosno kao „oživljenu izložbu likova iz podzemnog svijeta i vila, u kojoj su kombinirali dramski i lutkarski pristup, glumce, različite tipove lutaka,



▲ Kazalište lutaka Zadar, *Planine* / foto: Arhiva Kazališta lutaka Zadar

maske, automate i oživljenu scenografiju“ (Tretinjak, 2021: 167). U toj je procesiji došlo do stapanja izvedbe i gledatelja, koji su aktivno sudjelovali, prodirući u prostore igre te birajući vlastiti kut i trajanje gledanja pojedinih etapa, što je kritičar Anatolij Kudrjavcev u kritici naslovljenoj *Ulična gužva* okarakterizirao sljedećim riječima: „Ostaje nametljiv dojam da je zadarska publika, najblaže rečeno, ostala zbunjena tim čudnim scenskim događanjem na ulicama svojega grada i u svojim znamenitim objektima“ (Kudrjavcev, 1997: 11).

ZAKLJUČAK

Parafraziramo li Kudrjavčeve riječi, nakon ovog pregleda ostaje nametljiv dojam da hrvatska publika nije imala puno prilike uživati u suvremenom lutkarskom izrazu koji se i nakon 50 godina nalazi gotovo na početku. Tek su se rijetki aspekti i odnosi repertoarno pozicionirali, većina je mogućnosti samo dotaknuta, a mnoge, poput robotike ili video igara, nisu niti spomenute jer još nisu našle mjesto u suvremenom lutkarskom izrazu u Hrvatskoj.

Promotri li se suvremenost na tren vremenski, u Hrvatskoj danas i dalje vlada lutkarska tradicija, kako na scenama, tako i oko njih. Svijest o suvremenom lutkarskom izrazu i njegovim neistraženim mogućnostima sporo se širi objema stranama kazališne rampe, što dovodi do slabe zastupljenosti na kazališnim daskama i repertoarima. Kad se i pojavi, suvremeno oblikovana lutkarska predstava uglavnom ne biva prihvaćena od strane gledatelja, kako ciljanih publika, tako i struke, te se skida s repertoara nakon tek nekoliko izvedbi.

Ključnu ulogu u nužnoj promjeni percepcije lutkara i gledatelja na suvremeno lutkarstvo radi osječka akademija, s jedne strane školovanjem budućih lutkara i lutkarskih tehnologa i oblikovatelja, s druge razvijanjem kritičke i teorijske svijesti o mogućnostima suvremenog lutkarskog izraza. No taj proces je spor, a dodatno ga koči teška situacija među nezavisnim lutkarima i tek nešto lakša u institucionalnim lutkarskim kazalištima. No nada leži u stalnom priljevu novih mladih snaga koje se neće zadovoljiti tradicionalnim odnosima s lutkom, već će svoj izvedbeni jezik tražiti u brojnim mogućnostima suvremenog lutkarskog i izvedbenog jezika.

Suvremeno lutkarstvo u Sloveniji

SLOBODA STVARANJA

Tjaša Bertonec

U pregledu slovenskog lutkarstva pojam suvremenosti promatra se, na tragu prethodnog poglavlja, kao poetska karakteristika, i predstavlja inovativan princip rada, shvaćanja i tumačenja koji u kazalištu lutaka rezultira novim zamislima i svježim scenskim čitanjima poznatih izraza. U nastavku teksta istaknut ćemo neke od glavnih tendencija suvremenog slovenskog lutkarstva koje su u toku sa suvremenim lutkarskim praksama izvan Slovenije.

UVOD – STVARALAČKI POMOCI DO DANAS

Nekoliko je važnih stvaralačkih točaka koje su lutkarsku umjetnost u Sloveniji dovele do današnjeg suvremenog izraza. Njihovu osnovu predstavlja odmak od klasičnog lutkarstva iluzije i izlazak animatora iz sjene. Taj simbolični kraj klasičnog razdoblja u slovenskom se lutkarstvu odigrao osamdesetih godina prošlog stoljeća te predstavlja početak opsežnog istraživanja lutkarskih izraza. Martina Maurič Lazar smatra da „u slovenskom lutkarskom kazalištu ne možemo govoriti o tradiciji kao prepoznatljivom nacionalnom stilu,* već o kontinuiranom istraživanju od strane umjetnika koji su stvarali slovensko lutkarstvo, uspostavljajući novih estetika i širokom shvaćanju lutkarske umjetnosti“ (Bertonec, 2021a).

* Tradicija u smislu priznate dugotrajne estetike. Autorica napominje da je teže govoriti o tradicionalnom slovenskom lutkarstvu jer ono nije proizašlo iz određene narodne tradicije koja bi se održala do danas. Najbliže što bismo mogli nazvati slovenskim tradicionalnim lutkarstvom u vezi s etnologijom i folklorom su tipični pokladni likovi Kurenta, op. T. B.

U projektima iz devedesetih godina prošlog stoljeća Silvan Omerzu među prvima raskida s klasičnim poimanjem lutkarstva kao umjetnosti za djecu. Njegove vizualno pročišćene groteskne predstave temeljile su se na filozofskom pristupu lutki i njenom dijalogu s animatorom. Omerzu je egzistencijalističke teme preplitao s društvenom kritikom i crnim humorom, obogativši slovensko lutkarstvo kontemplativnom estetsko-umjetničkom komponentom.

Važan korak u suvremenost i jednu od ključnih točaka u preporodu slovenskog lutkarstva predstavlja početak umjetničkog djelovanja Matije Solcea,* o čijim predstavama Uroš Trefalt piše kako „mijenjaju ustaljeni pogled na slovensko lutkarstvo i pokazuju da ono nudi više stvaralačkih mogućnosti, nego što ih naša kazališta poznaju ili su ih spremna prihvatiti.“ Trefalt dodaje da je Solce „magnet za mlade umjetnike i važan motivacijski impuls za stvaranje s lutkama“ (Trefalt, 2014: 21).

U fokusu je Solceovog stvaralaštva spoj lutkarstva i glazbe; riječ je prvenstveno o scenskom istraživanju „muzikalnosti“ lutkarstva s ritmom kao ključnim elementom autorove estetike i nositeljem izvedbene cjeline. Autor predstave strukturira ritmički (u pogledu riječi, animacije, zvukova, pokreta...) te u širokom spektru izraza i žanrova – od kazališta lutaka i predmeta preko kabareta, glazbenog kazališta, koncertne izvedbe i instalacije nadalje. Tim eklektičkim stilom prepliće tradiciju i suvremenost, kako u značenjskom, tako u izvedbenom smislu.

Solce često kao izvor za predstave koristi kanonske tekstove koje dekonstruira i razbija na fragmente. Fragmentirana dramaturgija karakteristična je za suvremeno lutkarstvo. U njoj na mjesto klasične zaokruženosti dolaze višeslojnost, kompleksnost, asocijativne dosjetke, provokacija, parodija i ironija te neočekivani i lucidni obrati, često u montipajtonovskom stilu. Različiti izražajni mediji prelijevaju se jedan u drugi, dopuštajući recipijentu brojne interpretacije. Taj prividni kaos

* Matija Solce je svoje stvaralaštvo započeo još 2003. godine *Malim noćnim pričama (Male noćne zgodbe)* u produkciji MCLU Koper – Teatro Matita, a od 2007. godine kontinuirano nastavlja s predstavama *NOS* (2007.), *Kabaretrupa (Kabaretluknja)*, *Pozor, LOS!* (2009.) i dr.



▲ Lutkarsko kazalište Ljubljana, *Tammica* / foto: Jaka Varnuž

rezultat je promišljenog slaganja elemenata u cjelovitu i kompleksnu kompoziciju. Također, u ovom fragmentiranom okruženju scenski izraz i gledateljev doživljaj postaju važniji od same naracije.

U svojim predstavama Solce izjednačava lutku i lutkara i uslojava međusobni odnos, propituje odnose između scene i gledališta, aktivnih izvođača i pasivne publike, konvencionalnog kazališnog okruženja i svakodnevnog prostora, stvarnosti i kazališne iluzije, razuma i apsurdna te čvrsto definirane strukture i improvizacije. U skladu sa suvremenim razmišljanjima, negira podjele i na svim razinama odstupa od ustaljenih izvedbenih konvencija. Na taj način bogati i širi vlastiti scensko-glazbeni izraz te vrtlogom ritmova, motiva, tema, perspektiva i izvedbenih registara ukazuje na mogućnosti intermedijalno oblikovanog kazališta lutaka i na fluidnost izvedbenih praksi.

Matija Solce počeo je stvarati u vrijeme „krize“ i stagnacije lutkarskog stvaralaštva u prvom desetljeću 21. stoljeća. Tada su u slovenskom lutkarstvu prevladavale predstave bez umjetničkog rizika s naglaskom na komercijalizaciji i didaktičnosti. Kako 2007. godine piše selektor 4. bijenala lutkarskih umjetnika Slovenije Rok Vevar, slovenskom lutkarstvu tih godina nedostaje više propitivanja lutkarskog medija i problematiziranja veze između animatora i animiranog tijela, kao i mladih naraštaja i izvedbene refleksije (prema Vevar, 2007).

U promjeni tadašnjeg konzervativnog lutkarskog okruženja u Sloveniji Solceu se pridružilo nekoliko lutkara i kazališta, prije svega Kazalište lutaka Maribor, koje je 2010. godine preselilo u novi prostor, dobilo novo vodstvo i osvježen ansambl. Uroš Trefalt posebno podcrtava ulogu animatorice Elene Volpi „koja je jedinstven primjer svestrane lutkarice što uvijek iznova potvrđuje besmislenost ustrajanja u podjeli glumaca na dramske i lutkarske“. Volpi, prema riječima Trefalta, „svojom svestranošću u izvedbama utjelovljuje pojam totalnog glumca i alternativnog lutkarskog umjetnika. U slovensku glumu donosi novi estetski ‘vjetar’ nužan za samosvjesnu scensku igru“ (Trefalt, 2014: 21). Isti autor ukazuje i na važnost tada pokrenutih obrazovnih programa na Akademiji za kazalište,

film i televiziju u Ljubljani, koji su rezultirali pojavom posebnog lutkarskog žanra – interaktivnog kazališta doživljaja za najmlađe, koji je u slovenski izvedbeni prostor 2010. godine uveo Teatar AEIOU. Autor uočava i rast kvalitete i važnosti Bijenala slovenskih lutkarskih umjetnika na organizacijskom, dramaturškom i reprezentativnom planu.

Sljedeći važan korak u razvoju suvremenog lutkarstva u Sloveniji predstavlja dolazak Ajde Rooss na mjesto umjetničke voditeljice Kazališta lutaka Ljubljana 2013. godine. U težnji za stalnim podizanjem umjetničkih standarda, Rooss širi shvaćanje lutkarskog izraza, što prepoznaje Gregor Butala, koji piše kako Lutkarsko kazalište Ljubljana „posljednjih godina pokazuje sve veću težnju za izlaskom iz ustaljenih okvira (pretežno) lutkarskih uspješnica za najmlađe prema sadržajno ambicioznijim (i žanrovski izazovnijim) projektima koji bi bili privlačni tinejdžerskoj, odnosno odrasloj publici“ (Butala, 2018). Kazalište lutaka Ljubljana danas, zajedno s festivalom Lutke, u velikoj mjeri diktira suvremene lutkarske prakse u Sloveniji.

Još jedan važan element u razvoju suvremenog izraza prodor je novih mladih generacija koje su upoznale lutkarski medij te se žele njime baviti i istraživati ga na izvedbenom, teorijskom i kritičkom planu. Na izvedbenom je planu važan predstavnik nove generacije režiser Tin Grabnar. U nastojanju da razvije i „osnaži“ lutkarski medij, on se ne usmjerava samo prema redateljskom aspektu, već kao cjeloviti autor – pisac, vizualni i tehnološki oblikovatelj i pedagog – promovira i širi izražajne mogućnosti kazališta lutaka. Njegovo lutkarsko stvaralaštvo obilježava uvijek novo istraživanje medija u pogledu sadržaja i strategija uprizorenja. To je onaj suvremeni impuls koji kazalište lutaka ne ukalupljuje u provjerene i ustaljene oblike, već neprestano redefinira lutkarsku umjetnost. Shvaćajući lutkarstvo bezgraničnim u pogledu inovacije, Grabnar njime prodire duboko pod kožu važnih društvenih pitanja. Temama pristupa autorski te uz aktivan i kreativan angažman suradnika oblikuje cjelovit kazališni laboratorij. U njemu naglasak stavlja na misaone i osjećajne procese publike, čime neprestano reflektira i problematizira čin gledanja.



Lutkarsko kazalište Ljubljana, *Mrtva priroda* / foto: Jaka Varmuž ▲

U obrazloženju nagrade Pengovljeve povelje za vrhunska ostvarenja na području lutkarske umjetnosti, Nika Bezeljak, Mojca Kreft i Martina Maurič Lazar pišu sljedeće o autorovom radu:

Njegovo hrabro i emocionalno suočavanje s tehnologijom i etikom u nagrađivanim i istaknutim projektima kao što su *Negdje drugdje* (*Nekje drugje*), *Tibi dječak* (*Tibi dečak*) i nedavno *Mrtva priroda* (*Tibožitje*) pomažu nam čuti same sebe u buci današnjice, u kojoj se čini da nas tehnologija gura jedino u regresiju. Uvijek iznova inovator, mađioničar, medijator iz realnosti u iluziju i natrag uspješno stimulira vlastitu maštu, maštu suradnika i publike, što dokazuje u predstavama *Gusar i mjesec* (*Pirat in luna*), *Snježna kraljica* (*Snežna kraljica*), *Martin Krpan i Nebo iznad mene* (*Nebo nad menoj*) (Bezeljak, Kreft, Maurič Lazar, 2021).

Važnu ulogu u teorijskom i kritičkom pogledu ima *Mala škola kritike*, neformalni seminar o kritici koji se održava od 2016. godine pod mentorstvom Zale Dobovšek i koji okuplja mlade stručnjake na području lutkarstva. Namjera seminara je usmjeriti mlade prema kazalištu lutaka, osposobiti ih za kritičko i refleksivno izražavanje i stvoriti bazu kritika lutkarskih produkcija. Kao logičan nastavak *Male škole kritike*, 2020. godine pokrenuta je „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. Također, važno mjesto u razvoju teorijske i kritičke misli o suvremenom lutkarstvu predstavlja časopis za lutkarsku umjetnost i kazalište animiranih formi „Lutka“. Teorija i kritika važne su partnerice suvremenog lutkarstva sa zadatkom prepoznavanja i usustavljanja novih izraza. Samim time spomenuti kritički i medijski prostori predstavljaju dragocjen aspekt razvoja suvremenog lutkarstva u Sloveniji.

KARAKTERISTIKE SUVREMENOG KAZALIŠTA LUTAKA

Hibridnost

Jedna je od ključnih karakteristika suvremenog lutkarstva spajanje i preplitanje s drugim scenskim izrazima i stvaralačkim područjima, poput animirane instalacije, plesa, mimike, vizualnog, fizičkog, dramskog i glazbenog izraza, čime suvremeno lutkarstvo ekspandira vlastiti izraz. U isto vrijeme ono utječe na druge izvedbene žanrove, upisujući u njih lutkarsko razmišljanje i logiku, kao u predstavama *Riječi riječi* (*Reči reči*, EMANAT, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2021, r. Jan Rozman, Julia Keren Turbahn) i *Posljednje iskušenje* (*Poslednja skušnjava*, GVR Zavod, Kino Šiška, Cirkulacijaz., 2020., r. Vlado R. Gotvan). Današnji izvedbeni izraz, stoga, definiraju intermedijalnost i njezine brojne mogućnosti kombinacija.

Neograničene mogućnosti izražavanja u širenju lutkarskog medija najavio je Henryk Jurkowski, napisavši da će lutka „širenjem definicije [...] preći iz materijalnog predmeta u apstraktnu umjetničku ideju koju umjetnik projicira u publiku. To će biti nova vrsta koja će potpuno promijeniti naš pogled na lutkarstvo“ (Jurkowski, 1998: 16). Na tragu Jurkowskog, lutka se u suvremenim oblicima udaljuje od svoje tradicionalne figurativnosti i preuzima apstraktnije razine reprezentacije. U slovenskom prostoru, osim figurativnih oblika lutki, prevladava kazalište predmeta, a u preplitanju različitih lutkarskih tehnika prisutni su elementi kazališta materijala kao i animacija svijetla, percepcije gledatelja i gledateljeve mašte, prostora, zvukova, sjena, robota, tijela, misli i simbola.

Društveni napredak i razvoj jedan je od važnih elemenata širenja stvaralačkih mogućnosti kazališta lutaka. U tom pogledu slovensko kazalište lutaka kontinuirano upisuje u sebe suvremene tehničke inovacije. Novi izražajni alati, od video projekcija i kamera s prijenosom uživo do robotike i mehatronike, stvaraju novu scensku poetiku. Jedna od prepoznatljivih predstava koje uspješno kombiniraju lutkarsko razmišljanje i upotrebu suvremene tehnologije nagrađivana je predstava *Negdje drugdje* (2017.)

Lutkarskog kazališta Ljubljana u režiji Tina Grabnara. U njoj upotreba suvremene tehnologije ne otuđuje gledatelja, već se klasična lutkarska animacija i tehnika crtanja kredom inventivno prepliću s prostornom video projekcijom i virtualnim crtanjem. U tom spoju crtanje kredom, dopunjeno projiciranom slikom po principu stop-animacije, briše granicu između stvarne i projicirane slike. Ova intermedijalna predstava kreira vizualno-animirani doživljaj te spaja sve kazališne elemente u funkcionalnu cjelinu.

Zbog širenja lutkarskog medija, Rok Vevar je prije nekoliko godina uveo pojam „kazalište animiranih formi“ (Vear, 2007) pod kojim, uz lutkarstvo, koje predstavlja animaciju antropomorfnih predmeta, podrazumijeva animaciju predmeta i svih neživih objekata. U slovenskom prostoru česta je i zajednička upotreba pojmova „animacija lutaka i predmeta“, pri čemu je pojam „lutke“ ograničen na njezino figurativno obilježje. U europskom i svjetskom lutkarstvu bilo je više pokušaja definiranja i redefiniranja suvremenih oblika lutkarstva, no postavlja se pitanje smisla definicija koje u pravilu ukalupljuju lutku u njene tradicionalne oblike i odvajaju je od hibridnih oblika i novih alternativnih pojmova. U ovom pregledu, stoga, lutku shvaćamo u svim njezinim izražajnim aspektima – u figurativnim oblicima i heterogenim animiranim entitetima. Samim time, s obzirom na suvremene forme, definiciju je smislenije dati iz samog čina animacije, nego iz predmeta animacije i oblika pojavljivanja. Na tom tragu Nika Arhar smatra kako „suvremenom kazalištu lutaka nije toliko važno pitanje što je lutka. Važnijim se čini pitanje što je lutkarstvo i na koje sve načine možemo razmišljati o animaciji. Pozicija umjetnika ono je što nečemu dodjeljuje status lutkarskog. Nije važno da ‘lutka’ zaživi kao fiktivno živo biće, nego da ‘oživi’ u svojoj specifičnosti (baš kao što može ‘oživjeti’ i mašta); možda time pokrene pitanja o prirodi svoje ili/i naše stvarnosti“ (Bertoncelj, 2021b).



Lutkarsko kazalište Ljubljana, *Negdje drugdje* / foto: Jaka Varmuž ▲

Odnos lutke i animatora

U tradicionalnom lutkarstvu izvedbeni su elementi u funkciji stvaranja iluzije realističnosti scenskog svijeta i lutkine samostalnosti. Za suvremeno lutkarstvo značajna je dekonstrukcija kazališta iluzije u pogledu stvaranja efekta začudnosti. Još uvijek je prisutno stvaranje iluzije, ali u smislu kreiranja života i falsificiranja stvarnosti, što dovodi do suvremene „proširene stvarnosti pozornice“ (Gostiša, 2021).

Osim uslojenog izraza animacije, jednako je važna točka prijelaza u suvremene lutkarske prakse generalizacija lutkarove prisutnosti, koja mu „omogućuje šetnju kroz različite pozicije (od neupadljive sjene u službi lutke preko njezinog promatrača i pripovjedača do scenskog partnera) i podcrtavanje razine simboličkih pozicija u odnosu na lutku“ (Sermon, 2019: 12). Odnos između lutke i animatora redefinira se i postaje novo izražajno sredstvo, a u suvremenim se lutkarskim izvedbama pojavljuje kao važan element refleksije i jedan od ključnih pokretača izvedbenog koncepta. Taj odnos ruši dotadašnju hijerarhiju i kreira nove odnose i značenja, u kojima se očitiije prepliću živo i neživo, ljudsko i predmetno te slobodno i zavisno.

Dodatni odnosi suvremenog lutkarstva usmjeravaju se prema samom animatoru čija se uloga umnožava, za što je ilustrativan primjer predstava *Pinocchio* (Ostržek, 2019.) Lutkarskog kazališta Maribor u režiji Mattea Spiazzi. U njoj je glumac Miha Bezeljak demonstrirao glumačke, improvizacijske, animacijske, tjelesne, tehničke i performerske vještine, kao i igru vlastitim likom i scenskom stvarnošću. Samim time, modernizacija i komunikacija u suvremenom lutkarstvu odvijaju se na više razina istovremeno – unutar glumca i lutke te njihovog međusobnog odnosa. Fokusi izvedbe već su na toj razini raspršeni u neprestanom kretanju.

Razvoj tehnologije i novih scenskih oblika jednim je dijelom usmjeren prema emancipaciji lutke. Za razliku od tradicionalnog lutkarstva, u kojemu je „oslobođenje lutke“ postignuto stvaranjem iluzije, u nekim aspektima suvremenog lutkarstva lutka je zaista samostalna, istovrijedna i „živa“ jedinka, tek neizravno pod utjecajem čovjeka. Tu prvenstveno mislimo na

mehaničke lutke i aspekte analognog lutkarstva u kojima se lutke (često svakodnevne predmete) stavlja u aktivne kontekste i simboličke odnose, čemu doprinose i aktualni društveni diskursi koji ponovno preispituju neživi i neljudski svijet.

Predstave *Riječi riječi* i *Objektivizacija* (*Predmetenje*, EMANAT, 2018., r. Jan Rozman) animaciju predmeta bogate pokretom, te u susretu predmetnog kazališta i suvremenog plesa raspravljaju o odnosu između ljudi i predmeta. Umjesto same funkcionalnosti, u fokusu se izmjenjuju ideje manipulacije i emancipacije predmeta te objektivizacije izvođača, kao i koreografske mogućnosti samih predmeta i njihovog značenjskog sloja. Riječ je, prije svega, o razgradnji antropocentrične percepcije stvarnosti koja čovjeka postavlja iznad svih drugih neljudskih entiteta. Od potonjeg se odmiče hibridni performans *Rekvijem za budućnost* (*Rekvijem za prihodnost*, Aksioma, Lutkarsko kazalište Ljubljana u partnerstvu s festivalom Mesto žensk, 2016., r. Maja Smrekar) koji se u animaciji životinja i dronova kreće između antropomorfnog, tehnomorfog i zoomorfog. U predstavama *Bestiaries* (Lutkarsko kazalište Ljubljana, Duda Paiva Company, Kilden Teater in Riksteatret, 2012., r. Duda Paiva) i *Love Dolls* (Lutkarsko kazalište Ljubljana, Duda Paiva Company, 2009., r. Duda Paiva) kroz dijalog plesača i lutke izmjenjuju se dva svijeta: animator oblikuje dva lika koji su u jednakovrijednom (i erotskom) odnosu, ali nije sasvim jasno tko vodi, a tko je vođen. U *Veselim kostima* (Teatro Matita, 2011., r. Vida Bren Cerkenik) riječ je, pak, o izravnoj tematizaciji i reprodukciji odnosa lutkara i lutke, živog i artificijelnog, života i smrti, slobode i podređenosti.

Svestrana aktivacija gledatelja

U tradicionalnom lutkarstvu gledateljeva je uloga bila prepoznavanje oživljenog lutkarskog svijeta na sceni, da bi u suvremenom lutkarstvu dobio aktivniju ulogu čitanja i shvaćanja kompleksnih značenja predstave. Suvremene izvedbe obilježava asocijativna dramaturgija s minimaliziranim ili nagomilanim značenjskim slojevima. Konvencionalna jednosmjerna narativna linija umnaža se, siječe i izokreće, i u nizu usporednih i okomitih dramaturgija simultano se nude različiti odnosi i vrste asocijacija. Gledatelj je zadatak tražiti i oblikovati smisao u višeslojnim značenjskim mrežama, samim je time ovisan o vlastitom misaonom angažmanu. U ovom aspektu možemo spomenuti predstave *Mrtva priroda* (Lutkarsko kazalište Ljubljana, Flota Murska Sobota, Flota Ljubljana, 2020., r. Tin Grabnar), *Snaga* (Moč, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2019., r. Jiří Zeman, Martina Maurič Lazar), *Posvećenje proljeća* (*Posvetitev pomladi*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2019., r. Matjaž Farič), *Misija X* (Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2016., r. Jiří Havelka) i *Muškarac koji je sadio drveće* (*Mož, ki je sadil drevesa*, Lutkarsko kazalište Maribor, 2012., r. Nika Bezeljak).

Asocijativnost i istraživanje animacije materijala demonstrira predstava *Pješčanik* (*Peskovnik*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2021., r. Miha Golob), a animaciju svijetla i reflektora uočavamo u *Posljednjem iskušenju*, *Žarkolomu* (Osmo/Za [Atol, Ljudmila, Delak], Kino Šiška, 2020., r. Tadej Droljc) i *Luftballettu II* (Kino Šiška, GVR babaLAN, 2013., r. Vlado G. Repnik). Predstava *Snježna kraljica* (Lutkarsko kazalište Maribor, 2018., r. Tin Grabnar) zvučnim pripovijedanjem stvara i animira slikovite auditivne pejzaže, imaginarnom zvučnom slikom i zvučnom animacijom nadomještajući vizualno. Maštovita scenografska platforma u *Nebu iznad mene* (Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2020., r. Tin Grabnar) poigrava se perspektivom gledatelja te inovativnom pokretnom slikovnicom animira njihovu maštu, a maštom i asocijacijama slojevito se igraju i predstave *Akvarij* (Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2017.) i *Mali plavi i mali žuti* (*Mali modri in mali rumeni*, Lutkarsko kazalište Maribor, 2015.) autora Mihe Goloba.

▲ Lutkarsko kazalište Ljubljana, *Snaga* / foto: Jaka Varmuž

U suvremenim lutkarskim formama gledatelj je perceptivni i imaginarni aparat postaje aktivniji, s čime raste i gledateljeva aktivnost općenito. To dovodi do direktnog uključivanja u događaje na sceni, odnosno do otvorene komunikacije s recipijentom u kojoj se predstava sadržajno i izvedbeno prilagođava situaciji i gledateljima, podcrtavajući karakteristiku kazališta kao živog i neponovljivog iskustva. U ovakvom je obliku izvedbe prisutna animacija gledatelja koji u isto vrijeme postaje suanimator predstave. U ovu skupinu spadaju participativni oblici kazališta čiji je fokus na aktivnom fizičkom sudjelovanju u izvedbi, čime se produbljuje gledateljevo senzorno i fizičko iskustvo. Posebno valja istaknuti ranije spomenuti Teatar AEIOU koji je 2010. godine utro put interaktivnom kazalištu doživljaja. U tom žanru značajne su predstave *Proviri! (Pokukaj!)*, Hiša otrok in umetnosti, 2020., r. Irena Rajh), *Majstor i Margarita (Mojster in Margareta)*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2018., r. Matija Solce), *Japanske bajke (Japonske pravljice)*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2016., r. Chiara Guidi), *Daždenvjak ide po cesti (Močeradek gre čez cesto)*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2013., r. Matija Solce) i *U državi prstnih lutka (V deželi prstnih lutk)*, Hiša otrok in umetnosti, Lutkarsko kazalište Zapik, 2014., r. Jelena Sitar).

Noviju povijest kazališta lutka u Sloveniji prati očit izostanak lutkarske dramaturgije. Nedostatak čvrsto oblikovane dramaturgije čest je u sadržajno i značenjski otvorenim predstavama, čime se potvrđuje da širok raspon izražajnih mogućnosti ne dovodi nužno do scenski učinkovitije ili tematski bogatije cjeline. Štoviše, predstavama oblikovanim oko nove forme, izraza ili tehnologije često nedostaju dramaturška dorađenost, scenska vještina i osmišljena cjelina. Primjer pretjerane posvećenosti tehničkim aspektima izvedbe predstavlja projekt *Majmuni (Opice)*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2018., r. Amit Drori) koji korištenjem mehaniziranih lutka–majmuna širi referentni prostor lutka na suvremene hibridne izvedbene oblike, propitujući lutkarstvo i odnos između animatora i lutke, no istodobno ostaje na razini instalacije, budući da ne razvija početnu ideju.

Redefinirani prostori izvedbe

Višeslojna aktivacija gledatelja često je komplementarna sa suvremenim pristupom prostoru izvedbe u kojemu se modificira konvencionalna pozornica i ruši rampa. Gledatelje se uvodi u prostor izvedbe koji se često ambijentalno širi na neizvedbene prostore i okolinu.

Značajna reorganizacija pozornice prisutna je u *Gusaru i mjesecu* (Lutkarsko kazalište Maribor, 2016., r. Tin Grabnar) u kojem gledatelji sjede u gusarskom brodu u Minoritskoj crkvi, dok se između njih i oko njih odvijaju teatar sjena i animacija zvuka u prostoru ambijentalno iskorištenom i upisanom u predstavu. Slično auditorij redefinira i predstava *O dječaku i pingvinu (O dečku in pingvinu)*, Lutkarsko kazalište Maribor, Mini teater, Moment, 2015., Zoran Petrovič) koja gledatelje poziva u središte, omatajući ih izvedbom.

Site-specific kompozicija i višeslojna animacija prostora u predstavi *Majstor i Margarita* odvija se u različitim prostorima zgrade Lutkarskog kazališta Ljubljana (uredi, pozornice, hodnici itd.) te razvija komunikaciju između prostora i performativnih ekspresija. U predstavi *U vjetru vremena (V zavetrju časa)*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2016., r. Meta Grgurevič, Urša Vidic, 2016.) u tunelu ljubljanskog lutkarskog kazališta nastaju fragmenti motiva kroz višemedijsku instalaciju i prostorno postavljanje pokretnih slika, objekata, glazbe i svjetla. Predstava *Utočište (Zatočišče / Gimme Shelter)*, Compagnie Yokai, Le Manège - Scène Nationale, Studio Césaire – CNC, Lutkarsko kazalište Maribor, 2019., Violaine Fimbel) stvara neobičan scenografski doživljaj kroz izmjenu dvaju različitih prizorišta – unutar i izvan električnog transformatora. Unutar transformatora gledatelj biva klaustrofobično „ugnjjetavan“, da bi potom bio smješten u otvorenu okolinu u kojoj sjedi na napuštenoj opremi zabavnog parka. Zanimljivu otvorenost stvara projekt *Misterij sove* (Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2017., r. Renaud Herbin) u kojemu je prostor gledališta neodređen: gledatelj se može slobodno kretati po prostoru te odabrati svoju poziciju i perspektivu pogleda, dok se redatelj različitim scenskim perspektivama te otvorenosti i apstraktnošću scenskog prostora poigrava gledateljevom percepcijom.



▲ Lutkarsko kazalište Ljubljana, *Majstor i Margarita* / foto: Jaka Varmuž

Matija Solce scensku igru smješta u najrazličitije prostore, od zatvora do dnevnih soba, čime je suprotstavlja zatvorenom krugu i „elitizmu“ kazališnih dvorana. Zala Dobovšek naglašava da Solce na taj način „stvara kontakt s tradicionalnim putujućim lutkarima, čime predstava kao događaj dobiva na važnosti, budući da nije vezana za specifičan prostor i publiku, već je dostupna svima“ (Bertoncelj, 2021c).

Suvremene forme, dakle, uključuju animaciju prostora, scene i publike. Ponovno promišljaju kazališni prostor i eksperimentiraju sa scenografskim slojem predstava i percepcijom gledatelja. Uspostavljaju nove odnose između čovjeka, lutke i prostora, što potvrđuje tezu da se kazalište lutaka danas percipira kao totalno kazalište koje koristi sva umjetnička izražajna sredstva i odnose među njima.

Suvremene teme

Suvremene lutkarske predstave u Sloveniji često angažirano progovaraju o suvremenom svijetu. U tom kontekstu u slovenskom su izvedbenom prostoru najzastupljenija uprizorenja poznatih bajki i priča, autorski projekti i primjeri apstraktnog teatra. Većina slovenske lutkarske produkcije namijenjena je djeci, dok je manji dio namijenjen najmlađima i odraslima. Među predstavama za dječje gledatelje ističu se sadržajno hrabri projekti u kojima se otvara prostor provokativnim i tabuiziranim temama.

Rubnim, hrabrim i važnim temama u predstavama za djecu posebice se bavi Ivana Djilas, koja u prostoru predrasuda, stereotipa i diskriminacija učvršćuje princip jednakosti - *Jure i Jaka* (*Jure in Jaka*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2019.), *Medved i mali* (*Medved in mali*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2016.). Poznati talijanski režiser Fabrizio Montecchi predstavio se u Lutkarskom kazalištu Ljubljana sadržajno i estetski prodornom predstavom *Patka, Smrt i tulipan* (*Račka, Smrt in tulipan*, 2014.), koja suptilno progovara o smrti kao o sastavnom dijelu života, da bi u *Virginiji Volk* (2017.) obradio temu depresije i melankolije. Predstava Tina Grabnara

Negdje drugdje otvara pitanje besmislenosti rata i ratnih stradanja, a o aktualnoj ekološkoj problematici progovara njegova novija predstava *Nebo iznad mene*. Aspekti suvremenog društva i socijalno-političkog sustava dječjoj su publici predstavljeni u predstavama *Carevo novo rubo* (*Cesarjeva nova oblacića*, Lutkarsko kazalište Maribor, Gradsko kazalište lutaka Rijeka 2020., Zoran Petrovič), *Tuljan* (*Tjulenj*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2019., r. Matija Solce), *Bijela deva* (*Bela kamela*, Lutkarsko kazalište Maribor, 2017., Nika Bezeljak), *Krabat* (Lutkarsko kazalište Ljubljana, Gledališče Konj, Ulrike Quade Company, Oorkaan 2014., r. Ulrike Quade) i *Životinjska farma* (*Živalska farma*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, 2012., r. Vito Taufer).

Suvremene lutkarske predstave za odrasle na slojevit i izazovan način pristupaju filozofsko-društvenim temama, omatajući ih izvedbenim novitetima kojima propituju umjetničke izraze i otvaraju nova kreativna pitanja. Teme obično proizlaze iz aktualnog društvenog trenutka i suvremenih društvenih fenomena. Prevladavaju ekološke teme, kritički uvidi u sadašnjost i problematiziranje univerzalnih filozofskih aspekata stvarnosti. Problem je često ugrađen u tematski potencijal lutkarstva i odnosa između živog i neživog.

Predstava *Mrtva priroda* proizlazi iz same biti lutkarstva – oživljavanja neživog, dok animacija u predstavi prodire u stvarni život – animirani entitet je biće koje je nekoć živjelo i umrlo od ljudske ruke. Predstava nastoji kod publike pobuditi divljenje prema prirodi i poštovanje prema životu životinja. Oblikovana je kroz dramaturgiju stanja* koja u odmaku od dinamičkog antropomorfnog slikanja prirode gradi estetsko-filozofsko razmišljanje i traži misaono angažiranog gledatelja.

„Vizualno zadivljujuća hipnotička meditacija“ (Arhar, 2018) *U mirujućoj točki svijeta koji se vrti* (*Na mirujućoj točki vrtečega se sveta*, Lutkarsko kazalište Ljubljana, TJP Centre Dramatique National d'Alsace Strasbourg, TNG – Centre Dramatique National de Lyon, 2018., r. Renaud Herbin u suradnji



▲ Lutkarsko kazalište Ljubljana, *Posvećenje proljeća* / foto: Jaka Varmuž

s Julie Nioche, Sir Alice i Aitorom Sanzom Juanesom) u prvi plan stavlja marionetu u odnosu na tijelo i pokret. U susretu glazbe, plesa i lutaka, koje postaju animirani vizualni pejzaž, predstava oblikuje odnos pojedinca prema kolektivu. Animaciju i pokret sadržajno povezuje *Posveta proljeću*, koja kroz spektakularne vizualne slike progovara o manipulaciji pojedinca te odnosu između žrtve i žrtvovatelja. Manipulaciju pojedinca i odnose moći između različitih simboličkih aktera (animator – manipulator – čovjek – lutka – objekt itd.) tematizira intimna i atmosferski snažna minijatura *Snaga*.

Biti Don Quijote (*Biti Don Kibot*, Teatro Matita, 2019.) Solceove karakteristične estetike „nije samo predstava već neobičan iskustveni događaj koji kroz kolaž kratkih animiranih scena, glazbe i improvizacije stvara dinamičnu atmosferu iznenađujućih bljeskova i razigranosti te kritički uvid u stvarnost“ (Dobovšek, Čadež, Waszkiel, 2021). Ona problematizira ulogu pojedinca u svijetu te njegov odnos prema društvu. Tematizira prošlost i sadašnjost, lutkara i lutku, ludost i normalnost te otvara pitanja identiteta, kulture i umjetnosti.

* Vrstu dramaturgije definirala je Zala Dobovšek (prema Bertonecelj, 2021c).

ZAKLJUČAK – ISTRAŽIVANJE I RASLOJAVANJE KAO TOČKE POVEZNICE

Polazište koje povezuje sve aspekte suvremenog lutkarskog stvaralaštva je *istraživanje*, odnosno stalno propitivanje i testiranje *lutkarstva* koje se ne zadovoljava vlastitim „sigurnim“ izrazima, nego ga uvijek iznova pokušava drukčije osmisлити. Martina Maurič Lazar stvaralačku tendenciju usmjerenu istraživanju označava ključnim obilježjem slovenskog lutkarskog prostora „koji je uvijek suvremen, radoznao i otvoren. Usuđuje se i uvijek gleda drugačije“. Autorica dodaje kako se u „slovenskoj povijesti lutkarstva u pravilu radilo o razvoju medija“ te zaključuje kako je „moguće da je tradicija slovenskog lutkarstva upravo suvremenost“ (Bertoncelj, 2021a).

Eksperimentalni pristupi i tematski hrabre predstave u povijesti su slovenskog lutkarstva često prevladavale na neinstitucionalnoj sceni. Međutim, to je zbog loših produkcijskih uvjeta posljednjih desetljeća osjetno smanjeno te je opstao mali broj neovisnih družina. U tom kontekstu možemo spomenuti djelovanje kulturno-umjetničkog društva Moment koje od 2006. godine daje prostor autorskim i istraživačkim lutkarskim predstavama – *Prijelazi* (*Prestopi*, 2007.), *EDdA2* (2008.), *Djelovanje bez riječi* (*Dejanje brez besed*, 2010.), *Ja, legenda* (*Jaz, legenda*, 2013.) – i razvija neovisnu intermedijalnu kazališnu produkciju (*Viktorija 2.0*, 2016. r. Zoran Petrovič). Ipak, većinu izvedbenih eksperimenata nose dvije glavne institucije – Kazalište lutaka Ljubljana i Kazalište lutaka Maribor. Ove kuće sa stalnim ansamblima postale su ključna mjesta kreativnosti, inovacije i hrabrosti. Međutim, izvedbeni eksperimenti u institucijama uvijek su donekle određeni kulturnom politikom, stoga je u njima, unatoč lucidnim suvremenim produkcijama, teže govoriti o potpuno neovisnim i neograničenim suvremenim lutkarskim eksperimentima koje su si nezavisne družine u prošlosti mogle priuštiti.

U aktualnom slovenskom lutkarskom prostoru uglavnom se stvara komercijalna i konvencionalna lutkarska produkcija, a paralelno je prate suvremene produkcije i istraživanja. Mnoge predstave imaju inovativne pristupe, ali im nedostaje zaokruženost svih izvedbenih elemenata u kompleksno postavljenu cjelinu.

Rezultati međunarodnih koprodukcija definiraju veliki dio *suvremenog* u slovenskom lutkarstvu. Strani redatelji ili strane koprodukcije u slovenski lutkarski prostor uvode nove poetike i žanrovske vjetrove, šireći spektar kazališta lutaka.

Drugi važan temelj suvremenosti je *raslojavanje*. Prikazuje se na svim razinama suvremenih lutkarskih izvedbi: u temi, dramaturgiji, odnosu između lutkara i lutke, intermedijalnosti, hibridnom strujanju izvedbenih žanrova, višeslojnim prizorištima i u višeslojnoj ulozi gledatelja. U širokom kaleidoskopu značenja u stalnim mijenama. Sa širokim poljem tematskih i interpretacijskih naglasaka, suvremeno lutkarstvo obilježava eksplozija višeznačja.

Suvremeno lutkarstvo se, kao sinteza različitih umjetnosti, širi na istraživačke i višeslojne hibridne oblike. Nastaje prošireni jezik na spoju različitih izričaja koji ukazuju na širinu lutkarskih transformacija i manifestacija. Suvremeno kazalište lutaka u Sloveniji ukazuje na potencijal lutkarskog medija definiran beskrajnim mogućnostima filozofskih i scenskih izričaja.



▲ Moment, *Victoria 2.0* / foto: Toni Soprano

Suvremeno lutkarstvo u Litvi

EKSPERIMENT KAO KLJUČ SUVREMENOSTI*

Kristina Steiblytė, Ramunė Balevičiūtė

UVOD

Jedini kontinuirani aktualni lutkarski festival u Litvi, *Materia Magica*, organizira se u lučkom gradu Klaipėdi od 1997. godine. Vjerojatno bi bilo teško smisliti precizniji naziv za lutkarsko okupljanje, budući da su materija i magija dvije ključne riječi koje opisuju prirodu i snagu lutkarstva. U suvremenoj kulturi lutkarsko kazalište manifestira se kao edukacija, terapija, suvremena interdisciplinarna umjetnost i uistinu kao magija. Jedinstvenost oblika scenske umjetnosti uvelike određuje spoj percipirane arhaičnosti i suvremenosti. Čak i pri gledanju predstave temeljene na najsuvremenijim tehnologijama ostaje osjećaj doticanja nečega iz daleke prošlosti, a ujedno i susreta sa samim sobom kao djetetom. Zbog toga utjecaj lutkarskog kazališta nije manji na odrasle, nego na djecu, iako se u Litvi još uvijek obično misli da je ovaj oblik izvedbene umjetnosti prikladan samo za mlađe gledatelje. Razlozi leže u prilagođenosti njihovom svjetonazoru zbog perceptivnih značajki individue u razvoju, tj. vjere u vitalnost okolnih predmeta ili mogućnost njihovog oživljavanja. Sama priroda lutkarskog kazališta nalaže dijalog i međuigru živog i neživog. Mogu se manifestirati kao kreativna analiza odnosa izvođača prema lutki, kao razotkrivanje veze između izvedbe uživo i mehanizacije te u konačnici, na tematskoj razini, kao bliskost života i smrti. Najzanimljiviji primjeri predstava pokazuju kako kazalište lutaka može postati prostor za umjetničko eksperimentiranje koje može potaknuti razvoj ne samo ove forme, već i izvedbene umjetnosti

* Tekst je pod naslovom *Kazalište lutaka koje se stalno iznova otkriva* izvorno objavljen u časopisu za lutkarsku umjetnost i kazalište animiranih forma „Lutka“, br 61. (više u Steiblytė, Balevičiūtė, 2022).

općenito. S druge strane, uočava se brisanje granica između različitih oblika i istodobno širenje pojma lutkarskog kazališta. Primjerice, možemo primijetiti prodor filmske umjetnosti u prostor lutkarskog kazališta, dok se utjecaj lutkarskog kazališta očituje u ovladavanju stop-animacijskim filmovima za djecu i odrasle.

POČECI

Od svojih početaka litavsko je kazalište lutaka neodvojivo od eksperimentiranja. Umjetnik i scenograf Stasys Ušinskas (1905. – 1974.), koji je u međuratnom razdoblju okupio tim istomišljenika bez ranijeg lutkarskog iskustva, baš poput njega, eksperimentirao je stvarajući lutke i tragajući za raznolikijim izražajnim mogućnostima. Lutkarstvo je prenio i na platno, realizirajući prvi litavski stop-animacijski film *San debelog čovjeka* (*Storulio sapnas*, 1938.). Ušinskasovi eksperimenti trenutno počinju u muzeju i nimalo ne utječu na moderno litavsko kazalište lutaka. S druge strane, na suvremene lutkare u potrazi za inovacijama još uvijek utječe rad Vitalijusa Mazūrasa (r. 1934.), jednog od najznačajnijih eksperimentatora lutkarskog kazališta druge polovice 20. stoljeća. Oduprijevši se prevladavajućem trendu realističnog prikaza lutkarskog kazališta, Vitalijus Mazūras kontinuirano je eksperimentirao ne samo s apstraktnijim oblicima, već i sa sadržajnim udaljavanjem od realizma. Prostor otvorenog i eksperimentalnog lutkarskog kazališta otvoren je krajem 20. stoljeća i u Klaipėdi, gdje je Jūratė Januškevičiūtė zajedno sa svojim istomišljenicima počela stvarati kazalište i školu lutkarstva.

DISTINKTIVNE ŠKOLE – DISTINKTIVNI EKSPERIMENTI

Na samom kraju 20. stoljeća u Klaipėdi, Jūratė Januškevičiūtė i njezini kolege ne samo da su osnovali lutkarsko kazalište KU-KŪ, već su stvorili i jedinstveni i učinkoviti program obuke lutkara: diplomanti ovog programa pod vodstvom redateljice Gintarė Radvilavičiūtė, vjerojatno su najistaknutiji eksperimentalni lutkarski stvaraoci u Litvi.

Nakon što je 2004. diplomirala na Sveučilištu u Klaipėdi, Gintarė Radvilavičiūtė je iste godine dobila nagradu za debi litavskog Ministarstva kulture za predstavu za odrasle, *Jedina (Vienintelė)* nastalu u Kazalištu lutaka Klaipėda. Već u ovom djelu, u kojemu je spojila lutke, maske i glumčevo tijelo, bila je očita redateljčina sklonost eksperimentiranju s formom i materijalima. Nakon uspješnog debija u Kazalištu lutaka Klaipėda režirala je nekoliko živopisnih predstava za djecu i odrasle, s različitim kazališnim alatima za lutke i predmete. Veću pozornost kritičara dobila je 2008. godine, nakon što je režirala još jednu predstavu za odrasle u Kazalištu lutaka Klaipėda. Politički lutkarski balet *ĴOOBA*, temeljen na drami *Kralj Ubu* Alfreda Jarryja, afirmirao je Gintarė Radvilavičiūtė kao jednu od najzanimljivijih eksperimentatorica izvedbenih umjetnosti, koja svakom izvedbom traži novu formu, često jedinstvenu u litavskom lutkarstvu.

U predstavi *ĴOOBA* redateljica je u malom glumačkom prostoru, koji podsjeća na kutiju ili akvarij, upotrijebila kućansko posuđe, hranu, dijelove lutke ili udove koji funkcioniraju odvojeno od ostatka glumčeva tijela te ih asocijativno povezala sa sadržajem predstave i samom izvedbom kako bi podcrtala apsurdnost drame. Godine 2014. Gintarė Radvilavičiūtė je predstavom *Pješčani čovjek (Smėlio žmogus)*, Lutkarsko kazalište „Lėlė“, temeljenom na djelu Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, litavskoj publici predstavila vlastiti koncept lutkarskog kazališta koji uključuje suvremeni ples, maske, lutke i glumu te je stvorila zanimljiv dijalog s litavskom vizijom kazališta lutaka kao kazališta skulptura, čiji je predstavnik, ranije spomenuti lutkar Vitalijus Mazūras, više od pola stoljeća stvarao jedinstveni scenski svijet obogaćen originalnim vizijama.

U predstavi *Pješčani čovjek* Gintarė Radvilavičiūtė, zajedno sa scenografkinjom Renatom Valčik, koreografkinjom i izvođačicom Sigitom Mikalauskaitė i skladateljicom Ritom Mačiliūnaitė, priča priču o stvaratelju, njegovom kontradiktornom i podijeljenom unutarnjem svijetu i odnosu s voljenom. Kreatori predstave preobrazili su romantičnu tvorevinu saževši je, uklonivši sve romantične ekscese i zamjetno prilagodivši radnju, ali sačuvavši njezinu bit – srž priče o čovjeku s tračkom ludila i atmosferu užasa. Međutim, slijed epizoda predstave nije bio određen razvojem naracije, budući da su gledatelji morali sami

▼ Lutkarsko kazalište „Lėlė“, *Pješčani čovjek* / foto: Dmitrijus Matvejevas





▲ Lutkarsko kazalište „Lèlè“, *Slika Dorian Gray* / foto: Laur Vansevici

konstruirati priču, već tehnološkim i vizualnim mogućnostima. Kako se radnja odvijala, vizualni izgled predstave nastavljao se zgušnjavati. Slike, poput figura strašnog pješčanog čovjeka, množile su se, nastajale ne samo među pokretima glumaca, već i iz bogatog glazbenog tkiva i međuigre svjetla. Taj je pomak dodatno zgusnuo neugodnu atmosferu snova i još dublje gurnuo gledatelje u stanovitu audiovizualnu maglu. Ova predstava potvrdila je da je Radvilavičiūtė eksperimentatorica koja želi isprobati nove načine komunikacije između glumca i lutke i/ili maske uključivanjem elemenata plesa i cirkusa te različitih aspekata postojanja glumca-lutke u različitim točkama trodimenzionalnog prostora.

Tijekom 2018. godine, radeći na predstavi *Slika Dorian Gray* (*Doriano Grėjaus portretas*) u vilnjuškom kazalištu lutaka „Lèlè“, redateljica je nastavila eksperimentirati s odnosom između glumca i lutke, tijela i predmeta. Izvedena u najmanjem prostoru kazališta za mali broj gledatelja, radnja se odvija, slično kao u predstavi *JOOBA* deset godina ranije, u zlatnom okviru za sliku. Unutar njega nastupaju ljudi i njihovi dijelovi tijela, ali ovaj put ne s kuhinjskim priborom i povrćem, već s minijaturnim kopijama poznatih skulptura. Narativ u ovoj predstavi, kao i u većini ostalih redateljičinih djela za djecu ili odrasle, izgrađen je prvenstveno kroz slike. Međutim, u usporedbi s predstavama *JOOBA* ili *Pješčani čovjek*, *Slika Dorian Gray* je statičnija. Gledatelje privlači ne toliko neočekivanim transformacijama tijela, maske i lutke, koje proizlaze iz njihove interakcije, koliko prostornim kompozicijama na maloj pozornici unutar zlatnog okvira. Ovdje se većina transformacija ostvaruje manipuliranjem tijelima glumaca pomoću ogledala i njihovih odraza koji postaju portreti duša likova u predstavi.

Slike koje stvara redateljica uvijek se udaljavaju od književnih predložaka. Primjerice, u predstavi *JOOBA*, nakon kratkog zvučnog uvoda kroz fragmente radnje, na sceni kreće „divljanje“ raznih predmeta koje podsjeća na ples. *Pješčani čovjek* obuhvaća više glumaca i živu glumu, ali i transformirana tijela te plijeni pozornost gledatelja neprepoznatljivim oblicima i putanjama kretanja, mameći ih u apstraktni prostor gdje se svatko može suočiti sa svojim unutarnjim svijetom. Nije potreban ni tekst ni zaplet. U predstavi *Muminpapa na moru* (*Tėtis ir jūra*, Lutkarsko kazalište Klaipėda, 2017.), namijenjenoj djeci starijoj od četiri godine, likove iz

djela Tove Jansson zamjenjuje apstraktna, meditativna pripovijest svjetla i sjena te priča o tajnama mora koju pripovijeda violončelo. *Slika Doriana Graya* više je usklađena s redateljčinim radovima naglašenije fokusiranim na radnju. Međutim, čak i u toj usmjerenosti prema radnji, ova predstava utječe na publiku prvenstveno slikom, atmosferom i materijalnošću. Redateljčin svijet slika i vizija izaziva um i emocije publike jer napuštanje teksta, a često i radnje, zahtijeva oslanjanje na osobne asocijacije, intuiciju i interpretaciju. Drugim riječima, jednostavno prepuštanje očaravajuće preciznoj formi.

Iako se Radvilavičiūtė svojim izvedbenim eksperimentima nametnula u Klaipėdi, nije zasjenila druge zanimljive stvaratelje lučkog grada i njihova djela. To se uglavnom odnosi na diplomante smjera lutkarske režije i glume na Sveučilištu Klaipėda 2012. – 2016. Nakon prilagodbe programa, koji je oblikovala Jūratė Januškevičiūtė, u sklopu studija predavao je veliki tim stručnjaka. Među njima je bila ravnateljica i učenica Jūratė Januškevičiūtė, Karolina Jurkšaitė. Pod njezinim vodstvom mladi lutkari kazališta Klaipėda stvorili su predstavu *Ljubavi, nemoj stati* (*Meile, don't stop*, Trupa 459, 2015.), nagrađenu najvažnijom litavskom kazališnom nagradom – Zlatnim scenskim križem. Osam kutija s minijaturama vezanim uz ljubav prikazuje se gledatelju jedna po jedna. U ovom radu eksperimentalan je bio ne samo intimni, osobni susret s različito interpretiranom temom ljubavi, već i različita umjetnička izražajna sredstva i materijali svake kutije – od minijaturnih lutaka do vode ili očiju glumice koje bulje u gledatelja.

Dio ovog malog, ali posebno kreativnog lutkarskog studija smjestio se u Kazalištu lutaka Klaipėda. Trenutno su vjerojatno najzanimljivija djela redateljice Aušre Bakanaitė. Iako im još uvijek nedostaje cjelovitosti, ona također prenose duh kazališta Klaipėda koji se očituje u eksperimentiranju kombinacijom različitih vrsta izvedbenih umjetnosti i poigravanjem s različitim materijalima. Primjerice, u predstavi *Malina* (Kazalište lutaka Klaipėda, 2017.) lutkarstvo se kombinira s pokretom, maskama, predmetima, pribadačama, zrcalima, pa čak i srcem životinje.

EKSPERIMENTI U GLAVNOM GRADU

Uključivanje i poticanje mladih stvaratelja jedan je od najvažnijih elemenata u aktivaciji promjena u pojedinom području umjetnosti. U Vilniusu se mladi lutkari vrlo rijetko educiraju. Do početka 21. stoljeća tečaj za obuku lutkara posljednji je put bio dostupan u kazalištu lutaka „Lėlė“ 1979. godine. Stoga je studij glumaca-lutkara okupljenih na Litavskoj akademiji za glazbu i kazalište početkom 21. stoljeća budio mnogo nade, što se pokazalo barem dijelom opravdano. Nekoliko glumaca mlađe generacije etabliralo se u vilnjuškom kazalištu lutaka „Lėlė“ i državnom kazalištu lutaka u Kaunasu, gdje su uveli mladost i kreativnost u ansamble i kazališta. Iz ovog studija proizašlo je i dvoje redatelja i eksperimentatora: Karolina Žernytė i Šarūnas Datenis.



▲ Lutkarsko kazalište „Lėlė“, *Pijetao koji stvara novac* / foto: Dmitrijus Matvejevas

Njihova debitantska eksperimentalna djela započela su izvan lutkarskih kazališta, ali je Šarūnas Datenis uspio oblikovati svoj identitet kao ravnatelj dječjeg kazališta, dok se Karolina Žernytė etablirala u nevladinom sektoru kao kreatorica društveno osjetljivih kazališnih i obrazovnih projekata.

Svojom prvom redateljskom predstavom *Pijetao koji stvara novac* (*Gaidelis pinigautojas*, 2012.) Šarūnas Datenis otkrio je sklonost vizualnom i interaktivnom kazalištu. Zajedno s umjetnikom Antanasom Dubrom, napustio je uobičajene lutkarske elemente i oblikovao performans sa živim animiranim slikama i audio tkaninom koju je kreirao na pozornici uz pomoć publike. Vizualnost i slike koje oživljavaju na pozornici bile su važne i u drugom redateljevom djelu *Mala šibica* (*Mergaitė su degtukais*, Menų spaustuvė, 2014.). U ovoj intermedijalnoj predstavi publika je mogla gledati živu izvedbu triju glumaca na sceni ili njen video zapis u pozadini scene. Manipulacija različitim umjetničkim oblicima i interaktivnost, vidljive u prvim Datenisovim predstavama, ostale su mu važne u daljnjem redateljskom radu u vilnjuškom kazalištu „Lėlė“. Vjerojatno su najočitije bile u predstavi *Čipolino* iz 2020. godine, koja je također prilagođena za daljinsko gledanje. Predstava ne samo da prenosi radnju bajke Giannija Rodarija, već i poziva na istraživanje različitih prostora kazališta u kojima žive bajkoviti likovi. Datenisovi eksperimenti ne mijenjaju cijelo polje lutkarskog kazališta ili lice lutkarstva u regiji Vilniusa, no njegov rad značajno doprinosi utiranju puta novim kreativnim pravcima i eksperimentima u javnom sektoru.

Datenisova kolegica sa studija Karolina Žernytė bavi se malo radikalnijim kreativnim eksperimentima. Godine 2010., po završetku studija na Litavskoj akademiji za glazbu i kazalište, počela je provoditi svoju ideju o u to vrijeme naizgled ne baš realnom kazalištu za slijepe osobe. S kolegama i uz konzultacije sa zajednicom slabovidnih osoba oblikovala je predstavu *Priče o pčelama za šest osjetila* (*Bitinėlio pasakos šešiems pojūčiams*, 2010.). U nešto više od deset godina nakon premijere ove predstave Karolina Žernytė okupila je malu skupinu istomišljenika, osnovala Kazalište osjetila, režirala predstave u Litvi, Latviji i Rusiji te stvorila i provodila obrazovne programe za djecu i odrasle s raznim poteškoćama u učenju. Još uvijek istražuje mogućnosti kazališta usmjerenog prema svim osjetilima osim vida. U takvom je kazalištu nemoguće ostati samo gledatelj: kazalište

osjetila pretvara i one koji vide i slijepe gledatelje, kao i one koji se usude prekriti oči, u aktivne sudionike predstave.

Redateljčino prvo djelo *Priče o pčelama za šest osjetila* temelji se na bajkama Litavaca i naroda Istoka, Afrike i Sjevera. Sadržaj u ovoj predstavi bio je manje važan od stvaranja dramaturgije osjetila, stoga su odabrane prilično jednostavne priče koje omogućuju međuigru različitih atmosfera i prostora. Eksperimentiralo se načinima oblikovanja zvukova i rekvizita kako bi se sudionicima koji ne vide stvorio dojam da jedre, hodaju šumom ili posjećuju hram. Tvorci predstave istraživali su kako dotaknuti gledatelje da bi im dočarali susrete s različitim živim bićima ili biljkama, koji okusi i mirisi mogu biti utjecajni. Također, pokušali su doznati je li moguće uskladiti potrebe nekoliko slabovidnih gledatelja s vizualnom privlačnošću izvedbe za gledatelje koji gledaju izvana kako bi se zajamčila isplativost predstave.

Predstava *Priče o pčelama za šest osjetila* otvorila je Žernytė put za prilagođavanje i poboljšanje vlastitih metoda u profesionalnim kazalištima. Godine 2013. u Moskvi je oblikovala predstavu za koju je nominirana za nagradu „Zlatna maska“ u kategoriji društvenog eksperimenta. Ovaj uspjeh osigurao joj je nove narudžbe u Rusiji, sve dok se 2015. redateljica nije vratila stvaranju u Litvi. Radovi nastali u Rusiji, kao i njezin prvi rad tijekom studija, temeljili su se na postojećim tekstovima: Gogoljeva *Majska noć* (*Egužės naktis*, Moskovsko kazalište lutaka, 2013.), pripovijetke *Jež u magli* (*Ežiukas ir rūkas*, Državno kazalište lutaka Naberežnije Čelni, 2014.) i *Kalif roda* (*Kalifas gandra*, Regionalno kazalište lutaka Irkutsk, 2015.). Godine 2015. predstava *Ubod kamene vode* (*Akmuo vanduo geluonis*), nastala u Kazalištu mladih Klaipėda, otkrila je da je redateljica, radeći u Rusiji, ne samo poboljšala formu kazališta osjetila, već je razmatrala i mogućnosti proširenja raspona priča i izražajnih sredstava.

Ubod kamene vode bilo je Žernytėino prvo djelo nastalo bez unaprijed napisanog ili odabranog tekstualnog predloška. U suradnji s filozofom Kristupasom Saboliusom, umjetnicom Eglė Lekevičiūtė i glumcima Kazališta mladih Klaipėda, Žernytė je stvorila apstraktnu pripovijest temeljenu na litavskoj mitologiji. U ovoj su predstavi dijalog i naracija gotovo potpuno napušteni. U njoj je bilo svega nekoliko narodnih pjesama, a više prostora posvetilo se stvaranju i izvođenju zvukova na pozornici, ali ne radi

ilustracije radnje, kao prije, već radi građenja određene atmosfere. Žernytė i njezin tim nastavljaju u ovom tonu. U predstavi *Prije nego što ugledam svjetlo* (*Prieš išvystant šviesą*, Kazalište osjetila, 2015.), u kojoj priča priču o stanju prije rođenja, potom u predstavi u stalnim mijenama o sjećanjima iz djetinjstva *Napetost u osjetilima* (*Tense in Sense*, Kazalište osjetila, 2017.), predstavi *Iskonski* (*Pirmąpradis*, Litavsko nacionalno dramsko kazalište, 2016.) temeljenoj na teoriji Carla Gustava Junga te u izvedbi-instalaciji *Povlačenje. Težine* (*Svoris. Trauka*, Kazalište osjetila, 2017.) sudionici umjesto da slušaju priče, uglavnom stvaraju vlastite radnje temeljene na zvučnim, taktilnim ili akcijskim referencama.

EKSPERIMENTI S LUTKAMA I PREDMETIMA IZVAN LUTKARSTVA

Sredstva interdisciplinarnosti koja prelaze granice lutkarskog kazališta ili interdisciplinarnost dramskog kazališta nisu ništa novo. Međutim, u posljednje vrijeme, nadahnuti suvremenim tehnologijama i tragajući za novim načinima vizualnog izražavanja, stvaratelji lutkarskog i glumačkog kazališta sve se više zbližavaju. Lutke koje nastupaju u nelutkarskim kazališnim predstavama stižu na velike europske kazališne festivale, a ponekad autori potpuno napuštaju glumce, oslanjajući se prvenstveno na animirane ili statične predmete i njihove komunikacijske moći.

U pogledu „gostovanja“ lutkarskog kazališta u ostalim izvedbenim izrazima, prije svega padaju na pamet stvaratelji izvedbenih umjetnosti koji su počeli aktivno raditi 1980-ih i 1990-ih. Krajem 20. stoljeća Jonas Vaitkus (r. 1944.), koji je plodno surađivao sa scenografom Jonasom Arčikauskasom, etablirao se kao stvaralac koji promišlja poziciju pojedinca u društvu, često ga prikazujući kao žrtvu okolnosti, socijalnog okruženja ili bogova. U tu svrhu odabrao je djela i izražajna sredstva koja naglašavaju ovu temu. Stoga se na prijelazu u 21. stoljeće u predstavama ovog redatelja upotrebljavala metoda pretvaranja glumaca u redateljeve lutke, a maske i kostimi produljivali su ili deformirali ljudsko tijelo, dok su animirani predmeti nadopunjavali ili uništavali živote psihološki realističnih likova. Jedan od najistaknutijih stvaratelja vizualnog kazališta u Litvi Eimuntas Nekrošius

(1952. – 2018.) u svojim je predstavama status samostalnih likova često davao predmetima. Njegova vizualna komunikacija te igranje materijalima i predmetima ponekad su podsjećali na kazalište Vitalijusa Mazūrasa. Međutim, možda najživopisnijim i najsmjelijim sredstvima lutkarskog kazališta koristio se, i još se uvijek koristi, redatelj Gintaras Varnas (r. 1961.). Početak njegovog stvaralačkog puta vezuje se za kazalište lutkarske satire „Šėpa“. I nakon što se etablirao u dramskom kazalištu, Gintaras Varnas je u svojim predstavama često upotrebljavao lutke. Dizajnirala ih je Julija Skuratova, a pojavile su se u predstavama *Doña Rosita usidjelica ili Jezik cvijeća* (*Donja Rosita, arba Gėlių kalba*, Nacionalno dramsko kazalište Kaunas, 2003.), *Zločin i kazna* (*Nusikaltimas ir baudmė*, Nacionalno dramsko kazalište Kaunas, 2004.), *Publika* (Kazalište Utopia, 2010.) i *Geto* (*Getas*, Nacionalno dramsko kazalište Kaunas, 2010.). Među najimpresivnijim redateljevim uporabama lutaka nalaze se produkcije opera Claudija Monteverdija *Dvoboj Tankreda i Klorinde* (*Tankredžio ir Klorindos dvikova*) i *Ples nezabvalnica* (*Nedėkingųjų šokis*) nastaih u sklopu projekta *Baroko dialogai* (Vilnius – Europska prijestolnica kulture, 2008.).

Olga Lapina, redateljica koja radi posebno zanimljive predstave za djecu, također je otkrila mogućnosti komuniciranja pomoću predmeta, atmosfere i prostora, oslanjajući se ponekad i na lutkarska sredstva. Lapina je 2015. godine u vilnjuškom Kazalištu lutaka „Lėlė“ režirala predstavu *O tome kako je Kolka Pankin odletio u Pariz, a Marčius Nepankin nije vjerovao ni u što, iliti Ga ra rar* (*Apie tai, kaip Kolka Pankinas skrido į Braziliją, o Marčius Nepankinas niekuo netikėjo, arba Ga ra rar*) prema djelu Daniila Harmsa (dizajn Julije Skuratove). Godine 2016., u suradnji s umjetnicom Renatom Valčik, redateljica je postavila predstavu *Duga stanka* (*Ilgoji pertrauka*) u kazalištu Keistuolių i predstavu-igru za odrasle Šifra: HAMLET (*Kodas: HAMLET*) u Ruskom dramskom kazalištu. U objema predstavama kreativno je spojila glumačku izvedbu s odličnim narativom, upotrijebivši glumce i predmete koji transformiraju prostor i likove. U suradnji s istom umjetnicom, Lapina je režirala izvedbu-instalaciju *O strahovima* (*Apie baimes*, Nacionalno kazalište mladih, 2017.). Ovdje je glumačka izvedba gotovo potpuno napuštena, dok publika putuje kroz pametno i posebno osjetljivo opremljene prostore, a komunikacija se odvija zvučnim zapisima.



▲ Lutkarsko kazalište „Lėlė“, *Slika Dorian Gray* / foto: Laur Vansevici

Birutė Banevičiūtė, koreografinja koja stvara za djecu i bebe, približila se kazalištu lutaka i predmeta tijekom svog rada za najmlađu publiku u Plesnom kazalištu Dansema. Njezine su izvedbe postupno počele inkorporirati stvari i predmete koji su se ne samo pokazivali mladim gledateljima, već su služili i za pozivanje beba da se pridruže igrama. Malo po malo, od vizualno dojmljivih predmeta u predstavi *Mozaik* (*Mozaika*, Dansema, 2012.), koje djeca nisu mogla dotaknuti, Banevičiūtėin je teatar prerastao u dojmljive instalacije u predstavi *Livada* (*Pievelė*, Dansema, 2019.), gdje su se djeca mogla neometano kretati i istraživati. Nije ni čudo da je Banevičiūtė, u suradnji s dizajnericom Medilė Šiaulytė, odnedavno počela stvarati u lutkarskim kazalištima: 2020. postavila je predstavu *Mali svjetovi* (*Pasaulėliai*, Nacionalno kazalište lutaka Kaunas), a 2022. *Bez kraja, bez ruba* (*Be galo, be krašto*, Kazalište lutaka Klaipėda), otkrivajući tako manje poznatu povezanost kazališta lutaka i predmeta s plesom u Litvi te prilagođavajući je najmlađoj publici.

ZAKLJUČAK – STALNA OBNOVLJENOST I OBNAVLJANJE

Od svojih početaka u Litvi, kazalište lutaka karakterizira duh eksperimentiranja. Kako kreativni redatelji i umjetnici promišljaju lutkarske konstrukcije, materijale koji se upotrebljavaju na pozornici, odnos između glumca i predmeta – lutke, maske i rekviziti – ova arhaična umjetnička forma dobiva neočekivane suvremene nijanse. Međutim, čak i kada prijeđe granice lutkarskih kazališta i pomogne drugim scenskim umjetnostima da se obnove, samo lutkarsko kazalište, posebno za odrasle, ostaje na marginama izvedbenih umjetnosti u Litvi. Tužno je što ova iznimno zanimljiva vrsta izvedbene umjetnosti dobiva vrlo malo ili nimalo pozornosti publike, kritičara i institucija. S druge strane, takav marginalni status otvara šire prostore za umjetničko istraživanje s manje odgovornosti prema publici i instituciji koja financira produkciju izvedbe. Čak i nakon komercijalnog ili umjetničkog neuspjeha, predloženi novi pristup stvaranju kazališta lutaka i predmeta još uvijek može zaživjeti. Zato ovi otvoreni prostori i kreativna sloboda još uvijek privlače lutkare i druge stvaratelje izvedbenih umjetnosti.

Suvremeno lutkarstvo u Škotskoj

ŽELJA ZA ODUPIRANJEM OČITOM

Gareth K Vile

UVOD: ŠKOTSKA, ŠTO?*

Dvadeset i prvo stoljeće vrijeme je iznimno dinamične revalorizacije škotskog identiteta: od osnivanja decentraliziranoga parlamenta 1997. preko referenduma za neovisnost 2016. pa sve do kontroverznoga Brexita, škotski narod sve više raspravlja o statusu nacije i identiteta te odnosu Škotske i Ujedinjenog Kraljevstva. U 2021., umjesto da je priznata kao jasno definirana geografska cjelina s prepoznatljivim skupom kulturnih simbola, „Škotska“ je osporena i svedena na nestalni skup povijesnih i suvremenih ideja. Izvedbene umjetnosti oblikuju se pod utjecajem ove aktualne rasprave, ujedno joj doprinoseći svojim radovima.

Uloga i pozicija lutkarstva uključene su u rasprave, ali uglavnom u širem kontekstu: jedno od ključnih pitanja je njegova osebnost u škotskom izvedbenom prostoru, bilo da se kosi ili slaže s trendovima i tradicijama Ujedinjenoga Kraljevstva. Ova rasprava, bez obzira analizira li se u kontekstu izvedbi ili kroz različite mogućnosti financiranja i turneja, otvara pitanje o odnosu Škotske i Engleske, stavovima prema migraciji i kraljevstvu te (ne)postojanju zajedničkog kazališnog nasljeđa. U fokusu dramskog kazališta žustre su rasprave o nezavisnoj budućnosti – ponajviše tijekom referenduma 2016. – kao i težnja za uključivanjem glasova marginaliziranih zajednica i pojedinaca. Tako je autorski projekt *Divlje* (*Feral*, 2012., obnovljen 2021.) kazališne družine Tortoise in a Nutshell oblikovan uz pomoć lutkarskih i filmskih elemenata, na socijalno i politički osviješten način problematizirao pitanje otuđenja maloga grada, tipično za suvremenu škotsku produkciju.

* U engleskom originalu naslov poglavlja „Scotland the What?“ ujedno je i ime skupine škotskih komičara, što samom podnaslovu daje dvoznačnost.



▲ Tortoise in a Nutshell, *Divlje* / foto: Amy Downes

ŠKOTSKA I BRITANSKA IZVEDBENA KULTURA

Povijesno gledano, Škotska je u pogledu kazališne tradicije višestruko vezana uz Ujedinjeno Kraljevstvo. Zajednički temelji su u srednjovjekovnim misterijima – prikazima kršćanskih epizoda izvođenim uglavnom na otvorenom, obično tijekom blagdanskih svečanosti. Shakespeare zauzima značajno mjesto u dramskom kazalištu sa „Škotskom predstavom“ (*Macbeth*) podjednako kod gledatelja u Škotskoj i Engleskoj. Počeci lutkarstva vežu se uz gostujuće talijanske lutkarske družine, a i slavni su junaci Punch i Judy oblikovani po uzoru na likove iz talijanske komedije *dell'arte*. Njihove predstave vrlo su brzo prihvaćene kao popularna zabava za cijelu obitelj, što je odredilo kasniju blisku vezu lutkarstva i djece. Taj odnos pojačala je Britanska televizija koja je emisijama poput *Basil Brush* i *Sooty and Sweep and Soo* promovirala lutkarstvo, da bi u Sjevernoj Americi taj stereotip učvrstili Muppeti. Sve do danas mnoge stalne škotske lutkarske družine usmjerene su prema dječjim publikama, baš poput londonskog kazališta Little Angel Theatre. Krajem dvadesetoga stoljeća na dramaturgiju

skloniju eksperimentu utjecala je poetika kontinentalne Europe: Berliner Ensemble Bertolta Brechta, koji se u Ujedinjenom Kraljevstvu pojavio 1956., i dalje ima snažan utjecaj na suvremenu režiju, dok je Edinburgh International Festival nakon Drugoga svjetskog rata osigurao kontinuirana gostovanja izvođača iz Europe i svijeta.

Engleskom i škotskom kazalištu zajednička je i podjela na komercijalne i financirane produkcije: prve se oslanjaju na prihod od publike, dok potonje često financijski podržava država ili dobrotvorne ustanove. Ova se podjela u širem kontekstu može promatrati kao podjela na populističko kazalište s poznatim dramama i klasičnom dramaturgijom (te sjevernoameričkim hit mjuziklima) i eksperimentalni izvedbeni prostor. Međutim, postoje povremena preklapanja između ova dva izraza: Scottish National Theatre i londonsko kazalište National Theatre često sele u komercijalne kazališne vode, dok su *Predstava koja krene ukrivo* (*The Play that Goes Wrong*) i *Žena u crnom* (*The Woman in Black*) primjeri predstava koje su nastale na margini da bi potom postale nacionalni uspjesi.

ŠKOTSKA DRAMATURGIJA

Na škotske su izvedbene umjetnosti, između ostaloga, utjecala kazališta izvan Škotske koja dolaze u Edinburgh. Svakog kolovoza International Festival i prateći festival Fringe pružaju publici i kazalištarcima priliku da vide žanrovski, izvedbeno i produkcijski raznolike predstave. Iako ne treba precijeniti ovaj aspekt utjecaja festivala koji se, kao u slučaju Fringea, promoviraju kao tržište umjetnosti, ne treba zanemariti drugu njihovu promocijsku važnost – otvaranje prostora i prilika škotskim družinama da dopru do međunarodne publike. I rasprave oko škotskoga identiteta postale su dio škotske izvedbene estetike: nedavno oživljavanje predstave *The Cheviot* družine The Stag and the Black Black Oil vratilo je u domaći izvedbeni prostor „ceildh“ (format nalik kabaretu koji se oslanja na škotsku narodnu umjetnost) u funkciji tematizacije škotske povijesti kroz komične i tragične pjesme i skečeve. Također, dramski pisci poput Kierana Hurleyja u svojim komadima slave, ali i kritiziraju škotski identitet.

Na početku 21. stoljeća škotsko kazalište može se najbolje opisati kao mješavina engleskih i europskih utjecaja, s većim brojem produkcijskih kuća poput Tron i Citizens Theatre u Glasgowu, Lyceum i Traverse u Edinburghu i možda najpoznatijom Pitlochry, te komercijalnih prostora u kojima djeluje mnoštvo specijaliziranih organizacija, poput Puppet Animation Scotland i žanrovski usmjerenih kazališnih družina. Iza njih stoji organizacija Creative Scotland koja financijski podržava organizacije i kazališta, osiguravajući novac za produkcije i turneje. Raznolikost stilova i tematskih interesa onemogućava opis specifičnoga škotskog identiteta. Zajedničke spona tek su pitanje i problem neovisnosti i identiteta te obrisi kozmopolitskoga društva 21. stoljeća.

ŠKOTSKA LUTKA

Povijest lutkarskoga kazališta u Škotskoj uvelike slijedi britansku priču: nagovještaji lutkarskih predstava mogu se naći kod Chaucera i Shakespearea, a Samuel Pepys u svom dnevniku spominje talijansku marionetsku predstavu u Covent Gardenu u 17. stoljeću. Priljev talijanskih marionetskih družina u 18. i 19. stoljeću postupno zamjenjuju jeftinije predstave s ručnim lutkama, a Punch dobiva svoje britansko ruho. Marioneta se povlači u dvadesetom stoljeću (iako trik marionete ostaju prisutne u pučkim kazalištima), da bi njen povratak na dječjoj televiziji tijekom 1950-ih, od Andyja Pandyja do Basila Brusha, ponovno scenski oživio tu tehniku, no sad prvenstveno kao obiteljsku zabavu, a ne izraz za odrasle. Predstave *Punch i Judy* omiljene su u ljetovalištima, često iz nostalgičnih razloga, dok se lutkarski elementi šire i na glumačko kazalište.

Predstava *Ratni konj* (*War Horse*, 2007.) lutkarske družine Handspring potaknula je scensko oživljavanje složenih lutaka u realnoj veličini te ukazala mladim družinama na potencijal koji one nude. Ujedno, utjecala je na škotsko lutkarstvo i obučavanjem umjetnika u tehnikama animacije potrebnim za upravljanje tim tipom lutaka. Dalekosežan utjecaj predstave osjeća se i u anarhičnom lutkarskom dvojcu *Boris and Sergei*, dvjema moralno sumnjivim marionetama (više u Vile, 2017) koje su sredinom 2010-ih osvojile edinburški festival Fringe, a kojima su upravljali veterani predstave *Ratni konj*.

VIZUALNO KAZALIŠTE

Utjecaji predstava *Punch i Judy* i dječje televizije mogu se vidjeti u brojnim lutkarskim družinama u Škotskoj. Širina ponude predstava namijenjenih mlađoj publici prostire se od angažmana Shone Reppe u hvaljenoj dječjoj družini Catherine Wheels, preko kazališta Clydebuilt Puppet Theatre i njegovog programa za škole, do družine Purves Puppets sa sjedištem u kazalištu Biggar Puppet Theatre. Međutim, ne postoji jedinstven stil lutkarstva koji dominira u cijeloj industriji. Purves Puppets traju već pedeset godina i povlače konce lutaka prirodne veličine. Također, jedini imaju namjenski izgrađen prostor u Škotskoj. Clydebuilt nudi radionice iz kazališta sjena i štapnih lutaka, uz niz produkcija koje često uključuju obrazovne elemente, poput predstave *Detektivi za dinosaure (Dinosaur Detectives, 2021.)* koja uključuje „stol fosila“. Shona Reppe opisuje svoj rad kao „naglašeno vizualan“ te u njemu istražuje animaciju predmeta u vrlo maštovitim i ponekad nadrealnim pričama - *Krumpir treba kupku (Potato Needs a Bath, 2022.)*, gdje u središte pozornosti stavlja najskromnije povrće - dok edinburška družina Flotsam and Jetsam koristi multisenzorne rekvizite kako bi nadišla čisto vizualno pripovijedanje. U isto vrijeme, glasgowski Scottish Mask and Puppet Centre održava „redoviti program vikend predstava, javnih radionica i dječjih rođendana... projekte kulturne animacije, stručno usavršavanje, međunarodna gostovanja, putujuće izložbe, rad s maskama, publikacije i prodaju knjiga“ (The Scottish Mask & Puppet Centre), dok se u sjedištu centra nalazi muzej koji dokumentira i čuva ostavštinu lutkarstva u Škotskoj.

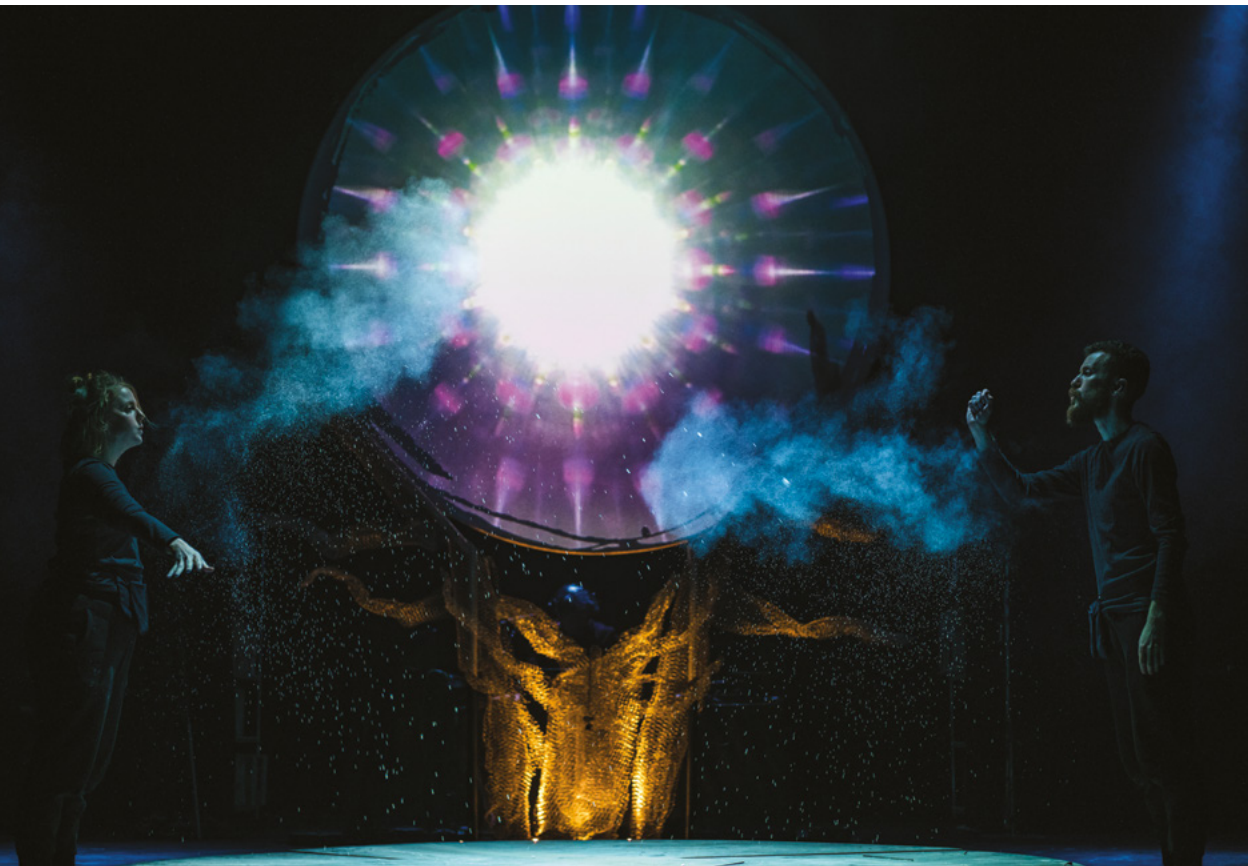
S druge strane, predstave koje se pojavljuju na festivalu Manipulate u organizaciji Puppet Animation Scotland podsjećaju škotske gledatelje da lutkarstvo nije samo za djecu. Dok mnoge produkcije uključuju elemente lutkarstva, predstava *Grozničavi san: južna strana (Fever Dream: Southside)* Douglasa Maxwella iz 2015. uključivala je pterodaktila u prirodnoj veličini. Ovaj festival „vizualnoga kazališta“ od prvog izdanja 2007. godine okuplja u programu međunarodno i domaće lutkarstvo. U nedostatku autohtone ili dominantne tradicije lutkarstva, eklektična organizacija festivala Manipulate smjestila ga je u inkluzivnu kategoriju istodobno osebujnog i eksperimentalnog izraza.

Na prvi pogled vizualno kazalište djeluje kao prazna fraza: naposljetku, većina izvedbi, izuzev radiodramskih, ima neposredan vizualni element. Međutim, vizualno kazalište međunarodno je prepoznata kategorija, a možda ga najtočnije definira jeruzalemska družina CCOT. Ono se po njima može opisati kao „izvedba čiji je jezik prije svega jezik vizualnih slika. No on se ne ograničuje tek na stvaranje čiste vizualne slike, već je riječ o materijalnom, odnosno fizičkom jeziku koji se obraća svim osjetilima i evocira mentalne slike te u kojem svaka komponenta – prostor, predmet, pokret, glas ili zvuk – može biti ekvivalentna glumcu i ljudskom karakteru...“ (CCOT).

Iz spomenute definicije vidi se da je vizualno kazalište izraz koji ne pristaje na stroga ograničavanja, već prodire i veže se uz različite pojmove i načine izvedbe: izvedbenu umjetnost, instalaciju, multimediju, lutkarstvo, kazalište predmeta, plesno kazalište, kazalište slika, totalno, eksperimentalno i alternativno kazalište.

U predstavama koje spadaju u vizualno kazalište naglasak je na vizualnom kao nositelju značenja i temelju komunikacije između pozornice i publike. No to nije tek ples ili fizički teatar, već kazalište u kojemu veliku ulogu ima svjetlo ili scenografija, a može, kao u slučaju projekta *Nemirni svjetovi (Restless Worlds, Manipulate)* iz 2021., uključiti i instalacije, koreografiju i lutkarstvo.

Estetiku vizualnog kazališta u Škotskoj prvenstveno oblikuju festivali poput spomenutog Manipulate, ali i Dance International Glasgow, koji unatoč svom nazivu, dijeli sličnu otvorenu estetiku. Također, eksperimentalni festival Episodes, u organizaciji Arike, proširuje definiciju izvedbe na susret i sukob između glazbe, izgovorene riječi i apstraktne izvedbene umjetnosti. Tijekom 2010-ih festival Behaviour, koji se održavao u unutrašnjosti pećina, stvorio je platformu za žanrovski inovativno kazalište koje je imalo posebnu energiju prilagođenu specifičnostima okruženja.



▲ Tortoise in a Nutshell, Figurteatret and Nordland i MacRobert Arts Centre, *Ragnarok* / foto: Mihaela Bodlovic

Iako je teško odrediti škotsku izvedbenu estetiku, okvirne definicije mogle bi biti želja za odupiranjem očitom, odbacivanje tradicionalnog dramskog teksta i uključivanje svih elemenata kazališta u provokativnu i inovativnu predstavu.

LUTKA KAO VIZUALNO KAZALIŠTE

Za organizaciju Puppet Animation Scotland, koja je osnovana 1984. i svake godine producira dva festivala, lutka je važnija od vizualnoga kazališta. Puppet Animation Festival realizira svoje projekte na više lokacija diljem Škotske i naginje stvaralaštvu namijenjenom dječjim publikama, dok je festival Manipulate eklektičniji. Oba festivala ujedno dijele želju organizacije Puppet Animation Scotland za inovacijom i eksperimentom.

Manipulate u svojem programu kontinuirano okuplja najkvalitetnije međunarodne družine. Redovni posjetitelji su Editta Braun iz Austrije, koja koristi tijelo u iskrivljenoj koreografiji kako bi zamutila granice između čovjeka i vanzemaljca, Gisele Vienne, škotski multimedijски istraživači Tortoise in a Nutshell te belgijska družina Compagnie Mossoux-Bonté. Festivalski program Snapshots potiče produkciju i razvoj škotskih umjetnika, prikazujući odabrane radove u nastanku, odnosno „work in progress“. Iako postoji ideja okretanja prema vizualnom kazalištu, s obzirom na organizacijske korijene u lutkarstvu, velik dio radova ipak je usmjeren prema animaciji lutaka i posebice predmeta.

Mnogim produkcijama prikazanim na festivalu Manipulate zajedničko je preispitivanje ideje o ljudskom tijelu na pozornici. Tijelo postaje središte pažnje i nositelj značenja, ali pomiče se izvan granica sigurnosti. Koreografija se manje bavi baletnom formom i estetikom, odnosno bogaćenjem suvremenog plesa novim izrazima i pokretima, a više pažnju usmjerava na scensku živost neživih predmeta. Heinrich von Kleist u eseju *O marionetskom kazalištu* (Kleist, 2009) raspravlja o urođenoj gracioznosti lutke i djelomičnom porazu ljudskog tijela u odnosu na svog umjetnog suparnika: čini se da veći dio programa festivala Manipulate čine eksperimenti koji proširuju ovu jedinstvenu viziju. Tajanstvena priroda lutke prenosi se na ljudsko tijelo, a ljudski izvođač postaje još jedan predmet

kojim se manipulira. Antropološka istraživanja o podrijetlu lutkarstva predlažu primitivni pokušaj povezivanja živoga i neživog predmeta: vizualno kazalište postaje suvremeni odgovor na ovu drevnu i duhovnu ideju. Uzimajući lutku kao polaznu točku vizualnoga kazališta, pitanja o stvaranju, umjetnosti i ideji ugrađuju se u identitet festivala.

ŠKOTSKE LUTKARSKE DRUŽINE

Ne iznenađuje činjenica da su tri najistaknutije i najposvećenije lutkarske družine, Vox Motus, Vision Mechanics i Tortoise in a Nutshell, redoviti izvođači na festivalu Manipulate, ali i da dijele ponešto od estetike vizualnog kazališta. Niti jedna od njih nije ograničena isključivo na lutkarstvo te sve zastupaju ideju o suprotstavljanju žanrova u potrazi za odgovarajućim izrazom.

Družinu Vox Motus osnovali su Jamie Harrison i Candice Edmunds, i već su svojom prvom produkcijom *Glatko* (*Slick*, 2008.) integrirali animaciju predmeta, magiju i dojmljivu scenografiju u nemiran, provokativan i tajanstven kazališni izraz. U *Glatkom* su glumci nosili kostime lutaka radi nadrealnoga komičnog efekta, dok su u predstavi *Zmaj* (*Dragon*, 2015.) spojili škotsko kazalište National Theatre of Scotland i kinesko kazalište Tianjin Children's Arts Theatre, oblikujući uglavnom neverbalnu emotivnu scensku priču o otuđenju u djetinjstvu. Predstava *Zmaj* ukazala je na izvedbeni potencijal kineskih zmajeva koje se u pravilu viđa u procesijama. Scenska magija postala je značajka mnogih produkcija Vox Motus, dok je animacija predmeta u središtu njihovih eklektičnih dramaturških izraza. Harrison i Edmunds često se u predstavama prepuštaju oštrom humoru, dok ozbiljne teme naglašavaju kaotičnom upotrebom animacije. U predstavi *Let* (*Flight*, 2017.), s kojom su stigli na edinburški festival, priču su oblikovali modelima i dioramama, listanjem kadrova dojmljivo ukazavši na strahote izbjeglištva.

Tortoise in a Nutshell je mlada družina i redovita gošća na festivalima Edinburgh Fringe i Manipulate. Nedavno oživljavanje predstave *Divlje*



▲ Tortoise in a Nutshell, *Posljednji rudar* / foto: Amy Downes

sadrži mnoge od njihovih karakteristika: zanimanje za društvene teme koje govore o marginaliziranim glasovima; kombinaciju vizualnih izraza poput žive animacije malih lutaka i velikih video projekcija; nemirnu energiju koja se gradi kroz interakciju pojedinca i zajednice. Od prve produkcije *Posljednji rudar* (*The Last Miner*, 2010.) pa sve do nedavne *Ragnorok* (2019.), uvijek su se hrabro hvatali u koštac s važnim temama i eksperimentalnim pristupima, a njihovo određenje družine kao „vizualnoga kazališta“ ukazuje na usmjerenost prema maštovitoj i izazovnoj estetici.

Symon Macintyre i Kim Bergsagel osnovali su 1995. godine Vision Mechanics. Njihov veliki marionetski projekt *Oluja* (*Storm*), koji je trenutno na turneji po Škotskoj, oblikovan je isključivo lutkama, no oni su još jedan primjer škotske družine koja pokazuje različitost u žanrovima i izrazima. U projektima često tematiziraju pitanja okoliša, posebice u lokaliziranim produkcijama u kojima istražuju povijesne činove otpora



▲ Vision Mechanics, *Oluja* / foto: Neil Hanna

i preispituju kazališne konvencije, kao u produkciji *Zagrljaj (Embrace)* iz 2014. o indijskom pokretu za zaštitu šuma. U njoj su oblikovali neobične gigantske lutke koje su lutale oslobođene tradicionalnih kazališnih prostora. U sklopu projekta *Divovi u šumi (Giants in the Forest)* iz 2013. postavili su niz glava na raznim lokacijama diljem zemlje, s idejom koegzistencije prirode i umjetnosti u kojoj umjetnost prodire u mjesta prirodne ljepote i preoblikuje čak i običnu šetnju šumom.

Ove tri družine imaju temelje u lutkarstvu, ali odbijaju strogo slijediti jedan stil ili viziju: svaka ima svoj program i koristi različite načine razmišljanja o izvedbenim izrazima i medijima, i to prenosi u svoje produkcije. Aristotel je branio kazalište kao filozofičniji način razmišljanja o bivanju od povijesti, a sve ove družine ukazuju na sklonost vizualnoga kazališta prema složenim temama te prema scenskom pretakanju apstraktnih i metafizičkih koncepata u fizičke oblike.

Neke lutkarske družine postoje izvan ove ozbiljne – iako razigrane – estetike. Družina Scottish Falsetto Sock Puppet Theatre, koja stvara od 2005. godine, oblikuje predstave koje su jedinstvena kombinacija satire, pjesme, lutkarstva i humora za odrasle i koje uspješno predstavljaju škotski senzibilitet. Anarhični i razigrani, njihovi godišnji posjeti edinburškom festivalu Fringe pokazali su kako se autor Kev F. Sutherland hvata u koštac sa superherojima, Shakespeareovim sonetima, trilogijom Star Wars i vesternima, skupivši predane sljedbenike i brojne nagrade, uključujući nagradu za najbolju šalu „Best Joke of the Fringe“ 2018. godine. Sutherlandov pristup je sirov i neposredan: dvije ručne lutke od čarapa u brzom dijalogu raspravljaju o različitim temama i na ironičan način, uranjanjem u dječju igru, razbijaju predrasudu da je lutkarstvo namijenjeno djeci. Usred sve komercijalnije atmosfere edinburškog Fringea, družina Falsetto Sock Puppet Theatre podsjeća na raniji, dinamičniji duh festivala koji su obilježile kasnonoćne predstave i alternativne dramaturgije. Predstave koje izvode na prepoznatljivoj obiteljskoj lutkarskoj scenici (boothu) odišu stand-up komedijom poput slavnog Mr. Puncha.

ZAKLJUČCI

Postoje, naravno, brojni nedostaci vezani uz ovaj pregled škotskog suvremenog lutkarstva. Prije svega, autorova pristranost prema aktivnostima u središnjem pojasu zemlje – zapravo liniji od Glasgowa na zapadu do Edinburgha na istoku – i prema dijelu namijenjenom odrasloj publici, čime se zaobilaze rad i kvaliteta družina izvan ovoga područja. Također zanemaruje se činjenica da velik dio predstava koje se izvode u Škotskoj dolazi izvan zemlje, a utjecaj europskih izraza priznaje se samo unutar okvira festivala Manipulate ili odabranih produkcija. Međutim, okvirni zaključak je moguć, barem kao temelj za daljnju raspravu.

Škotsko je lutkarstvo često politički angažirano i dio je sve intenzivnijeg interesa nacije za istraživanje vlastitoga identiteta: umjetnost je važan aspekt javnoga diskursa u trenutku kada se škotski identitet mijenja. Nedostatak određene lutkarske tradicije, autohtonog i osebujnog stila usmjerava eklektičnu dramaturgiju prema mnoštvu tradicija, od marioneta do ručnih lutki. Izostanak granica, tradicije, ali i skupine predanih kritičara rezultira voljom, željom i potrebom umjetnika za suradnjama i eksperimentima, kao da su na počecima novoga pravca.

SUVREMENI POGLEDI
NA LUTKARSKU KRITIKU

Uvod u kritiku suvremenog lutkarstva

O KAZALIŠNOJ KRITICI

Lucija Periš

DEFINICIJA ŽANRA

Kazališna kritika je tekst kojim se opisuju, analiziraju i vrednuju sve sastavnice odgledane kazališne predstave, a koji je objavljen u tiskanim ili elektroničkim medijima. Posebnost kazališne kritike u usporedbi s ostalim vrstama umjetničke kritike proizlazi iz specifičnosti kazališne umjetnosti. Vrijednost umjetničkoga djela koje je materijalizirano i tako ovjekovječeno (poput književnoga djela, filma ili slike) ne mora biti priznato u trenutku kada je ono nastalo, već ga neko sljedeće razdoblje može prepoznati kao važno. S kazalištem je drugačije. O značaju kazališne predstave sudi publika neposredno nakon što je predstava izvedena, a svojevrsni glasnogovornik publike je kazališni kritičar. Ovaj žanr ima dvostruku vrijednost: prvenstveno onu trenutnu i informativnu, budući da kazališna kritika nastaje nedugo nakon odgledane predstave, ali i dugoročnu kao povijesni dokument. S obzirom da se kazališna umjetnost razlikuje od ostalih umjetnosti u smislu da je efemerna, kazališna kritika predstavlja važnu građu za dokumentiranje i rekonstrukciju kazališnoga života nekoga razdoblja. Premda se o kazalištu pisalo još od njegovoga nastanka, koji seže u antičku Grčku, kazališna kritika relativno je mlad žanr, budući da je za njeno postojanje bilo potrebno usustaviti dnevne novine u kojima će se objavljivati. Iako počeci kazališne kritike sežu u 18. stoljeće i vežu se uz pojavu dnevnoga tiska, ovaj žanr je sve do danas ostao nedovoljno istražen. U pokušaju usustavljanja analize žanra potrebno je odgovoriti na sljedeća pitanja: Koje su odrednice ovoga žanra?, Tko piše kazališnu kritiku? i Gdje se objavljuje kazališna kritika? Ovaj uvod pružit će kratak pregled žanra kojim će se nastojati ponuditi odgovore na navedena pitanja.

ODREDNICE ŽANRA

Kazališna kritika interdisciplinarni je žanr koji se širi u prostore interesa znanosti o umjetnosti (teatrologije i dramatologije), filologije (teorije i povijesti književnosti) i informacijskih i komunikacijskih znanosti (novinarstva). Teatrologija se bavi istraživanjem kazališne umjetnosti i svih pojava povezanih s njome, pa tako i kazališnom kritikom. Od kazališnog kritičara očekuje se da posjeduje temeljna teorijska znanja iz teatrologije i vlada teatrološkom terminologijom kako bi napisao kvalitetnu kazališnu kritiku. Budući da se kazališnom kritikom u pogledu dramskoga kazališta vrednuje i dramski tekst kao jedan od elemenata predstave, ovaj žanr pripada i području teorije književnosti. Samim time, za pisanje uspješne kritike dramskoga kazališta „potrebno je znati vješto balansirati između analize književnoga predloška s jedne, odnosno nekih temeljnih režijskih, dramaturških načela i glumačkih ostvarenja s druge strane“ (Žigo, 2015: 103). S obzirom da je jedan od preduvjeta za pisanje kazališne kritike postojanje masovnih medija u kojima će se ona objaviti, ovaj je žanr i predmet proučavanja komunikacijskih znanosti koje istražuju različite oblike komunikacijskih sredstava kao što je masovna komunikacija putem tiska, Interneta, televizije, radija, društvenih medija i dr. Ujedno, pisanje kazališne kritike usko je povezano s novinarskom profesijom budući da su kazališni kritičari nerijetko novinari koji pišu za potrebe rubrika kulture.

U skladu s prethodno navedenim, kazališna kritika nastaje u spoju znanstvenoga i novinarsko-publicističkoga stila. Znanstveni diskurs i teatrološka znanja pomažu kritičaru u analizi elemenata predstave (dramski predložak, režija, dramaturgija, scenografija, kostimografija, tehnologija i oblikovanje lutaka, gluma, animacija, scenska glazba, oblikovanje svjetla, scenski pokret, govor, glas, drugi mediji...), dok mu novinarski pristup pomaže u usustavljanju i kompletiranju informacija odgovaranjem na pitanja tko, što, gdje, kada, kako i zašto. Zahtjevi suvremenih medija doveli su do promjena u žanru pa se u kazališnoj kritici danas naglasak djelomice okreće s analitičke na zabavljачku ulogu, što dovodi do toga da kazališna kritika gubi na stručnosti. „Primjena tržišnih načela u medijskom tretmanu kulture, davanje prednosti senzaciji i traču na račun problematiziranja

umjetničkih odlika djela te pritisak za zabavnijim i atraktivnijim pisanjem o kazalištu odrazili su se i na kazališnu kritiku pa nije pretjerano govoriti o sve izraženijem fenomenu estradizacije ili skandalizacije kritike“ (Petranović, 2008: 153).

Osnovne su zadaće ovoga žanra posredovanje između kazališne predstave i publike te bilježenje kazališnoga repertoara nekoga razdoblja, na temelju kojega se ispisuje povijest kazališta. Teatrolog Richard H. Palmer razlikuje osam funkcija kazališne kritike: ona je vodič za potrošača, njome se dokumentira umjetnički događaj, procjenjuje uspjeh izvedbe, pruža komentar na izvedbu, educira publiku, zabavlja čitateljstvo, savjetuje umjetnike i producente te promiče značaj kazališta (Palmer, 1988: 5). Kazališni kritičar, dakle, svojom ocjenom predstave pomaže potrošaču odlučiti odgovara li predstava njegovom ukusu i treba li izdvojiti novac kako bi je pogledao. Ukoliko kritičar posjeduje teorijsko znanje o kazališnoj umjetnosti, poznaje zakonitosti žanra i vješto se izražava, kritika može imati edukativnu ulogu za manje iskusnu publiku, ali i za poznavatelje kazališne umjetnosti. Kritičarova jasna artikulacija stavova i argumentirano vrednovanje kazališne izvedbe omogućit će publici koja je pogledala predstavu usporedbu vlastitih stavova s kritičarovim, što znači da kazališna kritika služi svojevrsnoj razmjeni mišljenja kritičara i gledatelja nakon odgledane kazališne predstave. Ovaj žanr će jednako pomoći svim kazališnim strukama uključenim u postavljanje predstave kao putokaz za buduće izvedbe jer se njime ukazuje na uspješne aspekte kazališne predstave te na one koji bi se trebali poboljšati. Osim što nastoji educirati publiku, kritičar ne smije zaboraviti na zabavljачku ulogu žanra kako bi čitatelj zadržao interes za odlaskom u kazalište i čitanjem kritike. Naposljetku, kritika ima širu ulogu od one posredovatelja u interakciji kritičara i konzumenta kazališne umjetnosti. Njome se dokumentiraju događaji u kazalištu, što nije korisno samo za dio publike koji nije imao priliku pogledati predstavu, nego i za kazališne povjesničare kojima kritika može poslužiti kao materijal za ispisivanje povijesti kazališta. Ovim se žanrom promiče važnost kazališne umjetnosti, a s obzirom da služi kao vodič za publiku, umjetnike i kazalište, i negativna ili loše napisana kritika korisnija je od nenapisane.

KAZALIŠNI KRITIČARI

Jedna od posebnosti kazališne predstave u usporedbi s drugim umjetnostima je ta što njezin uspjeh ovisi o izravnoj reakciji recipijenta, odnosno publike. Ponajveći utjecaj među njima ima kazališni kritičar koji gleda, analizira i vrednuje kazališnu predstavu za potrebe kakvoga tiskanog ili elektroničkog medija i koji gradi vlastiti sud na temelju kazališnoga iskustva. Kazališni kritičar nije tek opisivač onoga što se dogodilo na pozornici, njegov zadatak je vrednovati predstavu na temelju unaprijed utvrđenih kriterija, a upravo je element ocjenjivanja ono što razlikuje kritiku od znanstvenoga rada, novinskoga članka ili pak književnoga teksta. Kazališni kritičar mora u tekstu efektno povezati raznovrsne elemente predstave u smislenu cjelinu, a većina kazališnih kritičara postupno razvije i prepoznatljiv stil pisanja.

Iako je riječ o jednoj struci, kazališne kritičare nemoguće je objediniti pod jednom definicijom, budući da se ustroj kazališta razlikuje diljem svijeta, zbog čega se razlikuju i zadaće kritičara. Kao dominantni dijelovi svijeta u pisanju kazališne kritike izdvojile su se Sjedinjene Američke Države i Europa, međutim način na koji ovaj žanr funkcionira u Americi i Europi bitno je različit. Razlike u europskom i američkom načinu pisanja kazališne kritike proizlaze iz razlika u organizaciji kazališta na ova dva kontinenta. Europsko, posebice istočnoeuropsko, kazalište uglavnom je neprofitno i repertoarno, a samim time što je repertoar uspostavljen prije početka sezone, kazališna kritika nema presudan utjecaj na nj kao što je to u američkom kazalištu.* S druge strane, američko je kazalište profitno i komercijalno, što znači da predstava igra sve dok ima posjećenosti kojom se ostvaruje profit, a na što uvelike utječe i kazališna kritika. Ako kazališni kritičar ocijeni predstavu lošom, posjećenost će biti manja te će predstava ubrzo biti skinuta s repertoara. Negativna kazališna kritika u Americi stoga ne utječe samo na popularnost predstave, ona nerijetko znači i gubitak gaže za sve uključene u postavljanje i izvođenje predstave. Ukratko, američki kritičar ima moć „uništiti“, ali i „stvoriti“ predstavu.

* U kontekstu ovoga poglavlja, izraz *američko kazalište* upotrebljava se za komercijalno (profitno) kazalište Broadway, iako je *američko kazalište* širi pojam od Broadwayja i uključuje i druge vrste kazališnih organizacija.

Jedno od pitanja koje se pojavljuje u tekstovima o kazališnoj kritici jest (ne)mogućnost objektivnosti kritičara. Zbog različitih vanjskih čimbenika koji utječu na pisanje kazališne kritike nije moguće napisati u potpunosti objektivnu kritiku. Subjektivnosti žanra, između ostalog, pridonose ideologija i političko opredjeljenje medija, njegova prostorna ograničenost, potom vremenska ograničenost pisanja, kao i kritičarov osobni umjetnički ukus, unaprijed oblikovan stav o pojedinom izvođaču i trenutno raspoloženje. Premda je riječ o žanru za koji postoje uspostavljene konvencije i točno propisana pravila pisanja, razlike unutar kritičarske struke postoje. Hrvatski redatelj Georgij Paro, tako, kazališne kritičare u pogledu objektivnosti dijeli u dvije skupine: „jedni ocjenjuju, drugi procjenjuju; jedni dociraju, drugi analiziraju; jedni polaze od sebe, drugi od predstave. *Prvi* se ponašaju kao posjednici svekolike (ne samo kazališne) istine, *drugi* nastoje iznaći i izraziti tu pretpostavljenu istinu i to po kriteriju životne vjerodostojnosti i kazališne uvjerljivosti“ (Paro, 2010: 4).

Znanstvena literatura koja se bavi analizom kazališnih kritičara kao manu struke navodi oskudnu pismenost i nedovoljnu edukaciju pa se tako učestalo viđa da kazališni kritičar ne vlada teatrološkom terminologijom i ne poznaje konvencije ovoga žanra. Razlog tome je što je i dalje prisutan problem nedostatka odgovarajućega formalnog obrazovanja za kazališne kritičare, ponajprije kada je u pitanju visoko obrazovanje. U većini država ne postoji studijski program posvećen isključivo kazališnoj kritici, nego se o ovoj disciplini tek usputno uči na studijskim programima iz područja teatrologije ili u sklopu izbornih kolegija na ostalim studijskim programima humanističkoga smjera. U daljnjoj edukaciji pomažu priručnici iskusnih kritičara o pisanju kazališne kritike, seminari i radionice za obuku mladih kazališnih kritičara koje organiziraju kazališta, akademije ili umjetničko-kritički projekti poput projekta Kreativne Europe „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“.

OBJAVLJIVANJE KAZALIŠNE KRITIKE

Postanak kazališne kritike usko je vezan uz razvoj medija kojima se nastojalo doprijeti do publike. Kao informativni vodič o predstavi, kazališna kritika je bila ovisna o mediju koji će biti dostupan širokim masama, a to su u 18. stoljeću bile novine. Prve kazališne kritike objavljivane su u dnevnim novinama, tjednicima i časopisima, a digitalizacija je dovela do toga da su elektronički mediji (radio, televizija, Internet) potisnuli one tiskane. Hrvatski teatrolog Alen Biskupović klasificira kazališne kritičare 21. stoljeća prema vrsti medija u kojem objavljuju kritiku, te razlikuje kritičare koji pišu za tiskane medije, digitalne kritičare i hibridne kritičare koji objavljuju u tiskanim i elektroničkim medijima (više u Biskupović, 2019: 587). Samim time, stil i pristup kazališnoj kritici razlikuje se ovisno o mediju za koji se piše, budući da je svaki medij namijenjen drugačijoj ciljanoj publici i ima specifične zahtjeve.

Pisana kazališna kritika objavljuje se u tri vrste tiskanih medija: dnevnim novinama, tjednicima i časopisima iz područja umjetnosti, znanosti i kulture. Novinski kazališni kritičari danas su najčešće stalni ili honorarni suradnici novina za koje pišu, a način njihovoga pisanja uvjetovan je uređivačkom politikom tiskovine. Unatoč brojnim prednostima koje pruža pisanje novinske kazališne kritike, kao jedan od najvećih nedostataka ove vrste kritike navodi se prostorno ograničenje medija u kojem se objavljuje, zbog čega se nerijetko događa da se novinski kazališni kritičar usmjerava na iznošenje tek najvažnijih informacija o predstavi. „Novinska kritika ograničena je na vrlo mali broj redaka. S obzirom na prostornu ograničenost, kao i zahtjev za informativnošću koji neminovno stoji pred novinskim kazališnim kritičarom, kritičar se mora usredotočiti na iznošenje najvažnijih, ali i gledatelju najzanimljivijih odrednica predstava“ (Petranović, 2008: 153). S izazovima prostornoga ograničenja susreću se i kazališni kritičari koji objavljuju u tjednicima i stručnim časopisima, iako je kvaliteta kazališne kritike u ovim tiskovinama često na višoj razini od novinske, budući da nju najčešće pišu teatrolozi, a ciljanu publiku u pravilu čine članovi akademske zajednice i profesionalni kazališni kritičari.

Napredak u tehnologiji označio je prekretnicu u razvoju ovog žanra, ponudivši nove mogućnosti objavljivanja kazališne kritike na mjestima kao što su internetski portali i stranice posvećene kazališnoj umjetnosti, društvene mreže i dr. Zbog velikog i često nekontroliranog broja kritika koje se objavljuju u ovoj vrsti medija, digitalnu kazališnu kritiku obilježava raznolikost autorskih profila i stilova pisanja. Usporedna analiza kazališne kritike u tiskanim i elektroničkim medijima u europskom kontekstu pokazuje kako su elektronički mediji postali važna vrela ovog žanra. Osim što internetski portali pružaju jednostavniji i brži način objavljivanja kritike te su dostupniji većem broju čitatelja nego tiskani mediji, njihovoj popularnosti doprinosi i dostupnost prostora za vrednovanje predstave, budući da elektronički mediji nemaju propisan opseg kritike poput tiskanih. Naposljetku, postoje i kritičari koji su prihvatili dobrobiti tiskanih i elektroničkih medija i tijekom bavljenja kazališnom kritikom pišu za potrebe oba.

Dijagnoza lutkarske kritike u Sloveniji

KAKO DO UTOPIJSKE SUTRAŠNJICE?

Benjamin Zajc

Kritičar je dio cjeline. Nije važno piše li brzo ili sporo, kratko ili dugačko; važno je ima li određenu ideju o tome kakvo bi kazalište u njegovoj zajednici trebalo biti te preispituje li nanovo tu ideju na svakom kazališnom događaju. Međutim, koliko kritičara tako gleda na svoj rad?

Peter Brook (1971: 37)

Kritičko pisanje o scenskim umjetnostima u Sloveniji u svojevrsnoj je „krizi“ koja proizlazi iz opće krize tiskanih medija u posljednjem desetljeću. Kritika nije komercijalno zanimljiva, a samim time nije ni istaknuti dio strategije zadržavanja preostalih čitatelja tiskanih novina. Kako bi to mogla postati, mora se reducirati na razinu banalnosti i provokativnosti, dok svoju dosadašnju ulogu pokušava zadržati (ili oživiti) na besplatnim internetskim platformama, gdje nije ograničena brojem znakova i javnim mnijenjem, ali je financijski nedovoljno podržana.

Ako je manjak kritike nešto s čime se slovensko dramsko kazalište susreće u ovom tisućljeću, za lutkarsku umjetnost on je konstanta, svojevrsni *status quo* koji se povodom objave pokoje kritike u tiskanim medijima pretvara u pravo malo slavlje. Lutkarske predstave u Sloveniji uglavnom nisu zanimljive kritičarima, što bi se moglo povezati s činjenicom da se lutke još uvijek smatraju dijelom dječjeg izvannastavnog programa, koji u načelu ne zahtijeva kritičko vrednovanje u kulturnim rubrikama novina. Međutim, lutkarstvo jest umjetnost i takvim želi biti shvaćano. I premda su za to, naravno, ključne kvalitetne produkcije, važno je biti svjestan i činjenice da upravo kritički i teorijski tekstovi smještaju djelo u kontekst umjetnosti i kulture. Isto vrijedi i za umjetnike i kazališne kuće, budući

da im kritički osvrti donose dodatne (iznimno važne) bodove pri stjecanju statusa samostalnih kulturnih djelatnika i prilikom prijava na natječe. Kako je lutkarsko kazalište u svijetu kazališne kritike već dugo potisnuto u stranu, i lutkarski stvaraoci su pali na hijerarhijski (možda i financijski) nižu stepenicu od svojih kazališnih kolega u dramskim vodama. Pored ovih praktičnih razloga, važno je i propitivanje umjetničke kondicije uvjetovane kritikom. Oko neovisnog stručnjaka ključno je u razvoju daljnjeg rada, bez njega se umjetnik prebrzo može zatvoriti u zonu udobnosti, u kojoj više ne može čuti niti vidjeti vlastite pogreške ili postignuća.

Jednaka zastupljenost kritike lutkarske produkcije bila bi dobar prvi korak prema primjerenijem institucionalnom prepoznavanju lutkarstva, budući da se radi i o akademski relativno nedovoljno istraženom području. Riječ je o začaranom krugu tzv. *gatekeepinga*, koji ovu umjetničku vrstu sprečava u akumulaciji odgovarajućeg simboličkog kapitala. Lutkarstvo je tako patronizirajuće potisnuto na marginu istraživanja i kritičkih interesa, a element podcjenjivanja je dvostruk: prvo, lutkarstvo reducira na „dječje“, i drugo, „dječje“ reducira na „trivijalno“. Stoga ne čudi što je veliki dio postprodukcije lutkarskog stvaralaštva u Sloveniji posvećen pridobivanju medijskih reakcija, kritika i refleksija. Iako u mnogočemu dijeli slične prednosti i probleme kao i kritika drugih grana scenskih umjetnosti, ipak se može reći da je ova podvrsta slovenske kritike još relativno mlada. Naime, tek je suvremeno slovensko lutkarstvo uvidjelo važnost kritike te se počelo intenzivnije baviti njezinim opstankom.

Posljednjih se godina, samim time, uz megalomanski razvoj lutkarstva za odrasle, razvija i kritičko pisanje o suvremenoj lutkarskoj umjetnosti. U posljednjih deset godina kritički tekstovi o lutkarstvu pojavili su se više puta u ključnim dnevnim novinama, poput „Dnevnika“ i „Dela“, a o predstavama se povremeno pisalo i u tjedniku „Mladina“, no još uvijek niti u približnoj mjeri kao o dramskoj umjetnosti. To je doduše i logično, s obzirom da Slovenija ima više od nekoliko institucionalnih dramskih kazališta (što nije loše) i tek dva lutkarska: Lutkarsko kazalište Ljubljana (Lutkovno gledališče Ljubljana) i Lutkarsko kazalište Maribor (Lutkovno

gledališće Maribor).^{*} Tako se lutkarske predstave često održe, a da publika (koja ne pohađa lutkarsko, ali pohađa ostala kazališta) uopće ne zna za njih. Prava promocija, te posljedično odaziv na predstave, dogodi se tek u slučaju nagrada s raznih domaćih i međunarodnih festivala, što predstavlja zanimljiv statistički paradoks: slovenske lutkarske predstave više gostuju i skupljaju više nagrada od dramskih, ali su u domaćem javnom prostoru manje poznate i manje (kvantitativno) kritički vrednovane.

Obje lutkarske institucije su zbog toga u proteklom desetljeću započele s intenzivnim obrazovanjem novih naraštaja lutkarskih kritičara.^{**} U sklopu Bijenala lutkarskih stvaratelja Slovenije, Lutkarsko kazalište Maribor počelo je s izvođenjem seminara lutkarske kritike, na kojem mladi sudionici pišu o festivalskim predstavama. Lutkarsko kazalište Ljubljana pokrenulo je 2016. godine seminar *Mala škola kritike*, na kojem su mladi kritičari stjecali znanja o lutkarstvu i pisali o slovenskim lutkarskim predstavama. Uz pomoć sredstava Kreativne Europe seminar je 2020. godine prerastao u međunarodnu „Kritičku platformu suvremenog lutkarstva EU“ čime je slovensko lutkarstvo dobilo svoju prvu platformu posvećenu isključivo ovoj grani umjetnosti. Slovenski kazališni institut je 2021. godine pokrenuo portal „Kritika“, koji također redovito piše o lutkarskoj produkciji. Položaj kritike lutkarskih predstava znatno se popravio posljednjih godina, ali je ona istovremeno i gotovo potpuno nestala iz tiskanih medija (što posebno vrijedi za vaninstitucionalne lutkarske skupine, ali i produkciju Lutkarskog kazališta Ljubljana). U želji za većom kritičkom reakcijom, slovensko lutkarstvo je nekako samodostatno stvorilo prostor za kritiku, ali se pritom, ironično, u još većoj mjeri izoliralo od sestrinskih kazališnih vrsta.

Kako su internetski kritički portali relativno nova pojava u Sloveniji, tiskani mediji i dalje slove za najvjerodostojnije općeinformativne medije.

^{*} Za mariborsko kazalište lutaka recenzije redovito objavljuju mariborske dnevne novine „Večer“, pa kazalište stoga dobije barem po jednu kritiku svake svoje predstave. Lutkarsko kazalište Ljubljana dobiva kritike u renomiranim slovenskim novinama, ali su one epizodne naravi, pa se stoga često dogodi i da neka predstava ne dobije nikakvu reakciju.

^{**} U ovom osvrtu potrebno je stalno biti svjestan bizarnosti činjenice da autonomnu profesiju kritike njeguju upravo same kritizirane institucije, što možda najviše razotkriva razmjere krize kritike u Sloveniji.



Lutkarsko kazalište Ljubljana, *Tavnica* / foto: Jaka Varmuž ▲

Objava kritike u tiskanom mediju (ili njegovoj internetskoj verziji) kritičaru pruža automatski autoritet koji proizlazi iz same činjenice da publika još uvijek vjeruje (i plaća) određenom izvoru informacija. Nasuprot tome, objavljivanjem na internetu upravljaju korisnici koji svoje osobno mišljenje mogu objaviti bilo gdje i bilo kada. Interaktivne internetske platforme, poput društvenih mreža i foruma, snažno potiču interakciju korisnika i osiguravaju alternativni izvor informacija. I kritičar i njegovi čitatelji na taj način pridonose formiranju svojevrsnog kolaborativnog autoriteta. Posljedično, sve teže postaje procjenjivati vjerodostojnost kritičarevog osvrta.

Pa ipak... cilj je nekako ostvaren. Lutkarstvo dobiva sve više internetskih kritika, promišljanja i analiza, od kojih su mnoge iznimno kvalitetne. No, sustav obrazovanja mladih lutkarskih kritičara još je uvijek u povojima. To je problem koji pogađa cijelu slovensku kulturu kritike. Kako je prestala biti samostalnim zvanjem, tako su nestali i stručnjaci koji bi se bavili isključivo kritikom (lutkarstva). Zbog toga je pisanje kritike često sporedna djelatnost koja predstavlja samo dodatni prihod, hobi... To se posebno odnosi na internetske medije, koji si često ne mogu priuštiti visoke honorare, pa naknade ostaju na simboličnoj razini (tzv. rad za reference).

Kritike i osvrti stoga često (ali ne i uvijek) ostaju na razini hvalospjeva ili (pre)oštrog kritiziranja, površnih tumačenja i zbrzanih zaključaka. Ako kritiku shvatimo kao dodatnu perspektivu umjetničkog djela koja povećava njegov doseg i razumijevanje, onda bismo mogli reći da slovenska kritika to nekako izbjegava te ostaje na razini analitičkog suda. Što samo po sebi nije nužno loše. Međutim, u kritici lutkarstva se to pokazuje kao problem. Zbog spomenutog nedostatka obrazovanja u području lutkarske kritike, kao i lutkarstva općenito, te zbog nedostatka profesionalnih kritičara lutkarstva (kojih praktički nema), takve kritike teško postaju pravo mjerilo umjetničkog uspjeha ili neuspjeha, budući da njihovi autori ne poznaju medij koji gledaju. U slovenskoj lutkarskoj kritici uočljiv je opći trend pisanja kritike lutkarske produkcije iz izrazito dramske perspektive, koja često potpuno previđa lutku, tj. animiranu formu. Kad se pak radi o (lutkarskom) kazalištu za djecu i mlade, na sve se to još nakalemi i nepoznavanje, tj. neuzimanje u obzir ciljne publike.

Kvalitetne i kompetentne kritike lutkarstva u Sloveniji pišu uglavnom autori koji su na ovaj ili onaj način imali doticaj s animiranim formama te razumiju njihove zakone. To su kritičari koji znaju gledati izvan dramskih okova i vladaju dramaturgijom vizualnog, materijalnog i predmetnog. Njihov bazen referenci često obuhvaća različita umjetnička područja, koja potom znaju smjestiti u polje lutkarstva (koje u svom suvremenom razvoju zasigurno predstavlja jednu od najinterdisciplinarnijih umjetničkih grana). Time se ocrtava možda najbolja dijagnoza stanja lutkarske kritike u Sloveniji. Budući da nismo njegovali ovu struku, imamo velik manjak kritičara, stoga je najvažnija edukacija baš takvog kadra. Pritom se susrećemo s još jednim paradoksom, a to je paradoks motivacije: zašto bi itko bio spreman posvetiti svoju karijeru kritici ako taj poziv zapravo ne nudi konkretnu profesionalnu perspektivu? Nadalje, čak ako se netko i specijalizira za kazališnu kritiku, zašto bi se zatim dodatno specijalizirao za pisanje za lutkarstvo?

Iako stanje kritike (lutkarstva) trenutno izgleda prilično sumorno, čini se ipak da se okreće u dobrom smjeru. Uz pretpostavku da će tiskani mediji u bliskoj budućnosti biti potpuno potisnuti od strane internetskih medija, slovenska kritika imat će čvrste temelje na kojima će moći dalje graditi (ovo je zanimljiv fenomen koji će definirati suvremene kazališne medije, ali će se pritom morati pomno pratiti hoće li na račun „demokratizacije“ kritike patiti njena (objektivna) stručnost). A ako lutkarske institucije nastave obrazovati mlade autore, oni će uskoro postati suvereni kritičari sa snažnom vlastitom vizijom kazališta, koji će slovensku produkciju moći smjestiti u širi kontekst. Ti će kritičari tada moći biti referentni mentori novim generacijama te će se tako izgraditi svojevrсни „ceh“ lutkarskih kritičara. No, da bi ova ideja uspjela, potrebno je da kao društvo (ili barem ona subkultura koja prati kritiku) uklonimo tiskane medije s pijedestala novinarstva i počnemo se intenzivno posvećivati internetskim platformama. Ako kritika uopće želi preživjeti, kritički tekst na vjerodostojnom internetskom portalu morat će početi nositi jednaku težinu kao i kritika u novinama. Sljedeća faza bila bi tada utopijska misao/želja da se kritičar vrati na slovensku scenu kao osnažena profesija koja bi omogućavala financijsko i intelektualno preživljavanje.

O lutkarskoj kritici u Srbiji

PROŠLOST, SADAŠNJOST, MOŽDA BUDUĆNOST

Ljiljana Dinić

PROŠLOST

Lutkarstvo u Srbiji nema tradiciju koja bi se okarakterizirala izuzetno dugom. Tragovi ove umjetnosti prisutni su u vertepu – dramskoj igri posvećenog rođenju Isusa Krista izvedenoj za vrijeme Božićnih praznika – koji se u Srbiji pojavio u 18. stoljeću. Također, pod utjecajem gostujućih uličnih zabavljača koji su najčešće nastupali na sajmovima, i domaći su izvođači usvojili lutku kao način izražavanja, prihvativši formu i karakter tih izvođenja.

Početak institucionaliziranog kazališta lutaka kod nas stoga vezujemo tek uz pojavu sokolskog lutkarskog kazališta. U izdanju glasila Saveznog prosvetnog odbora Sokolskog pokreta Kraljevine Jugoslavije „Sokolska prosveta“ iz veljače 1932. godine, tekstom *Pozorište lutaka i njegova organizacija u Sokolskim društvima* uvedena je stalna rubrika pod istim nazivom, što svjedoči o ozbiljnijem angažiranju Sokolskog pokreta oko uvođenja kazališta lutaka u vlastite obrazovne aktivnosti. U dvobroju ožujak-travanj ovog glasnika za 1933. godinu navodi se: „...glavna briga SPO (Savezni prosvetni odbor) u prošloj godini bila je da se u našem Sokolstvu što više razvije interesovanje i smisao za lutkarsku pozorišnu umetnost i što jače propagira misao osnivanja pozorišta lutaka kod sokolskih jedinica, naročito društava u većim mestima“ (Sokolska prosveta, 1933b).

Prvi savezni tečaj lutkarstva održan je u srpnju 1932. godine u Ljubljani i okupio je talentirane pojedince koji su po povratku s tečaja u svojim mjestima organizirali lutkarske grupe. Između ostalih, na tečaju je sudjelovao i Lazar Dragić iz Novog Sada koji je sa suradnicima odmah krenuo u pripremu prve lutkarske predstave.

Na tečaju u Ljubljani rađene su lutke za komad *Kraljević iz podzemlja* o čemu svjedoče skice objavljene u „Sokolskoj prosveti“. Upravo taj komad postavljen je na sceni stare Sokolane 12. veljače 1933. godine, što bilježimo kao prvu premijeru Lutkarskog kazališta Sokolskog društva Novi Sad.

Povodom premijere u „Sokolskoj prosveti“ je objavljen zapis o ovom izvođenju, koji je ujedno i prva poznata svojevrsna kritika neke lutkarske predstave u Srbiji. Autor teksta S.R. o predstavi, između ostalog, piše da je „dobro uspela. Rukovanje s lutkama, njihovi kostimi, svetlosni efekti kao i dekoracija (koje je izradio profesor Kostić) bili su besprekorni, dok bi sama gluma vrednih i punih volje članova(-ica) mogla pretrpeti kritiku – tako neizbežnu kad god je reč o diletantima – naročito njihova pomalo nespretna dikcija. Međutim sudeći po savesnosti, koja je uložena i pokazana u ostalim delovima pretstave, ima nade da će se i taj nedostatak popraviti“ (Sokolska prosveta, 1933a).

Po završetku Drugog svjetskog rata društveno-povijesne okolnosti se mijenjaju. Sokolsko kazalište lutaka nije imalo mjesta u novoj vladajućoj ideologiji koja tretira kazalište lutaka kao odgojno-obrazovnu ustanovu u vlastitom ključu. U dnevnim novinama pojavljuju se repertoari lutkarskih kazališta i informativne najave premijera. Moguće je naići i na reportaže kratkog formata u kojima autori obično posjećuju neku od proba, najavljuju premijeru, pohvale vrijedan rad ansambla i ukazu na privrženost djece ovakvom tipu poučne zabave. Izuzetno su rijetki prikazi odigranih predstava. Oni se, po pravilu, na prvom mjestu bave porukom izvedbe, idejom koju djeca nakon odgledane predstave trebaju usvojiti. Zatim ukratko prepričavaju radnju, osvrću se na animatorske i glumačke vještine ansambla i neka scenografska i tehnička rešenja.

U novosadskom „Dnevniku“ iz 22. veljače 1960. godine, u okviru rubrike „Kulturna hronika“, s fotografijom iz predstave, objavljen je jedan takav prikaz o predstavi *Priča o hrabrom petliću* Lutkarskog pozorišta u Novom Sadu. Nakon osnovnih podataka o predstavi, autor M.K. piše kako je poruka predstave „pobeda plemenitosti nad zlovoljom, pobeda hrabrosti i odvažnosti nad neodlučnošću i pesimizmom“, potom se usmjerava prema sadržaju „dramaturški spretno komponovanog“ teksta autorice Marije Kulundžić oblikovanog „lakim i tečnim stihovima, od kojih se mnogi,

zbog svoje jednostavnosti, odmah pamte“, da bi se tek na samom kraju teksta osvrnuo na izvedbu, o kojoj piše sljedeće: „Pod vođstvom Zore Tanurdžić-Bokšan, glumački ansambl Lutkarskog pozorišta podjednako vešto je kazivao stihove i vodio lutke. Naročito spretno je vođen petao protagonista ove scenske pripovetke. Dekor Milete Leskovca imao je dve izvanredne osobine: rađen je koloristički besprekorno i veoma slikovito“ (Dnevnik, 1960).

Sljedeća desetljeća nisu donijela mnoge novine. Kako se status i tretman kazališta lutaka na kulturnoj mapi zemlje nisu mnogo mijenjali, kritičko je vrednovanje zadržalo oblik iz prethodnih vremena. Povremeni iskoraci na srpskoj lutkarskoj sceni prema čistom umjetničkom izrazu privlačili su pažnju „ozbiljnih“ kritičara, čak i velikih festivala, ali to su bile samo prolazne pojave.

Počevši od kraja sedamdesetih godina 20. stoljeća, nešto su češće lutkarske inscenacije koje možemo okarakterizirati kao inventivne, tragalačke i estetski dopadljive umjetničke doživljaje. Kritički tekstovi o ovakvim predstavama i dalje su vrlo rijetki i ne bitno drugačiji. Redateljski iskoraci ipak su povremeno uspijevali privući pažnju i dobiti ravnopravan tretman s dramskim teatarskim formama. Naravno, ako su se poklapali i izvanscenski momenti kao što je, na primjer, privrženost kritičara instituciji ili redatelju. Tako je 2009. godine jedan od istaknutijih srpskih suvremenih kazališnih kritičara Ivan Medenica dao svoje viđenje lutkarske predstave za tjednik „Vreme“ u okviru rubrike „Kultura“ u kojoj redovno čitamo kritike značajnih kazališnih događaja. Radi se o predstavi *Junaci Pavlove ulice* (Dečaci Pavlove ulice) Malog pozorišta „Duško Radović“ u režiji Nikole Zavišića. Prenosimo jedan dio ovog teksta.

(...) Pored toga što nema klasičnu dramatizaciju, predstava nema ni klasičnu inscenaciju: tekstovi su snimljeni, njih ne izgovaraju profesionalni glumci već upravo ti klinci sa Vračara, a ono što se pred nama odvija kao ‘scenska radnja’ jeste prenos video tehnikom lutkarske animacije sa jednog stola-pozornice koji, zapravo, predstavlja maketu grada. Drugim rečima, likovi i situacije iz knjige su prikazani pomoću šahovskih pionja koje, u stilizovanoj maketi grada, pokreću trojica lutkara, a ta se radnja projektuje na platno pred nama. Kao što je već naglašeno, ova radnja se prekida i

duplira unapred snimljenim komentarima naših ‘uličnih klinaca’ na opšte teme odrastanja, socijalizacije ili morala, koje Molnarovo delo pokreće. (...) (Medenica, 2009).

SADAŠNJOST S POGLEDOM NA BUDUĆNOST

Dr. Božidar Kovaček 1991. godine izlaganje o povijesti kazališne kritike u Srbiji počinje riječima: „Dva su preduslova za pojavu pozorišne kritike ili vesti o pozorišnim predstavama; da ima predstava i da ima posrednika koji će kritičku reč preneti do publike, tj. da ima glasila“ (Kovaček, 1992: 12).

U okviru sedam kazališta u Srbiji koja njeguju isključivo ili djelomično lutkarski repertoar, godišnje se dogodi barem sedam lutkarskih premijera, čime je prvi predujet ispunjen. Osnivanjem časopisa za lutkarsku umjetnost „Niti“ 2014. godine, od strane Pozorišnog muzeja Vojvodine, srpsko lutkarstvo je dobilo i *glasilo*.

Imajući u vidu fluidne granice žanrova u okviru suvremenog kazališta i široke definicije onoga što danas zovemo lutkarstvo, svoj prostor u



▲ Malo pozorište „Duško Radović“, *Junaci Pavlove ulice* / foto: Đorđe Tomić

„Nitima“ pronalaze i predstave dramskih kazališta koja eksperimentiraju s različitim sredstvima i lutkarskim elementima.

Ispostavilo se da, i pored zadovoljena dva spomenuta preduvjeta, nedostaje još nešto. Očito je da manjka onih koji bi lutkarstvo kritički promišljali. Razloge za ovako nešto treba tražiti, čini se, u izostanku obrazovne institucije u prostoru lutkarstva koja bi i samu umjetnost bolje pozicionirala, podigla na razinu akademskog i stvorila *kritičnu masu* zainteresiranu i educiranu za kritičko gledanje i vrednovanje.

U nedostatku onih koje bi prepoznalo kao kazališne kritičare vezane za kazalište lutaka, uredništvo časopisa „Niti“ poseže za zaljubljenicima u tu vrstu teatra koji su spremni o njemu i pisati. Tako su autori tekstova često glumci, ravnatelji kazališta, dramaturzi, kreatori lutaka i tek rijetki kazališni kritičari spremni baviti se i lutkom.

Pored toga što vrši funkciju *glasila*, časopis „Niti“ pokušava i animirati kazališne kritičare da se posvete lutki. Zadatak nije nimalo lak jer se kritičari teško upuštaju u tako nešto pod izgovorom nedostatka kompetencije. O uspješnosti ove misije svjedoči i najprestižnija srpska nagrada za kazališnu kritiku iz 2020. godine – Sterijina nagrada za kritiku „Miodrag Kujundžić“ koja je otišla u ruke kazališnog kritičara Slobodana Savića za tekst *Lična odgovornost i kolektivna propast* objavljen baš u „Nitima“, a pisan povodom predstave *Gustav je kriv za sve* u režiji Kokana Mladenovića. Ovo svakako djeluje kao najava nekog boljeg vremena za kritičko vrednovanje lutkarskog kazališta u Srbiji.

IZ OSOBNOG KUTA

Među brojnim razmišljanjima o tome što je kritika kazališnog djela, najbližim mi se čini ono da je riječ o svjedočanstvu koje ostaje iza efemernog kazališnog čina za one koji predstavu nisu mogli vidjeti, odnosno o razgovoru s onima koji su je vidjeli. Ukoliko je razgovor uzbudljiv i napet, ukoliko provocira mentalnu i emotivnu akciju, radi se o uspješnoj kritici. Ona koja ostavlja ravnodušnim, koja prepričava i nabraja, trudeći se da izbjegne bilo kakav sud, vodeći se načelom nezamjeranja ili podilaženja, nije ni trebala biti pisana.



Pozorište Kosztolanyi Dezso, *Gustav je kriv za sve* / foto: Molnar Edvard ▲

Osnovni podaci o predstavi, autorima, vremenu i prostoru u kojemu je izvedena suhoparno su, ali neophodno polazište teksta. Isto tako je važno u ovom dijelu naglasiti i u kojoj mjeri se redatelj držao osnovnog teksta, ukoliko se, naravno, radi o nekom dramskom predlošku, i koliko je na njemu intervenirao. Je li publika gledala sadržaj drame ili je drama tek bila inspiracija za scensku radnju, odnosno što je uopće predložak konkretne predstave. Ukoliko su po nečemu izuzetne, bitne su i okolnosti pod kojima je predstava izvedena, kao i društveno-povijesni kontekst.

Ono što se događa na sceni, što se vidi, potrebno je vrlo precizno predstaviti. To se odnosi na formu scenske radnje, vrstu i stil lutaka, ulogu animatora i njegov odnos s lutkom. Prostor u tekstu trebali bi dobiti funkcija i značenje lutke, odnosno motivi za izbor određenog tipa, kao i vizualno rješenje osnovnog sredstva igre i korelacija tog izbora s redateljskom idejom. Upravo ovaj dio izdvaja kritiku kazališne predstave koju ubrajamo u lutkarsku od one koja se bavi dramskim izrazom. Apriori prihvaćanje činjenice da je lutka jedno od ili dominantno sredstvo u predstavi ne bi trebala biti praksa. Odgovor na pitanje „zašto lutka?“ polazište je tumačenja.

U dramskom se teatru tretmanom teksta nije potrebno posebno baviti, osim u onim situacijama kada nije uobičajen. U lutkarskom je to izuzetno važno: ima li ga malo, dovoljno ili previše, zašto ga ima ili nema i koja je njegova funkcija.

Hladan i distanciran kritičarev izvještaj, iako točan i precizan, terminološki uvjerljiv i dopadljiv, ukazuje na to da je kritičar inteligentan, da je razumio što je redatelj htio reći, ali i ne puno više od toga. Stoga je čitatelju upoznatom s okvirom scenskog događanja potrebno priuštiti poeziju, približiti mu i ono što se ne vidi. Unutarnja refleksija događaja na sceni s naglaskom na sredstvima kojima je do nje došlo suština je jednog ovakvog teksta. To je najbolje postići seciranjem redateljskog postupka paralelno s efektima koje postiže. Naravno, što se i podrazumijeva, nipošto lišeno subjektivnog doživljaja jer se radi o posebnoj disciplini koja, samo dovoljno argumentirana, iskrena i „sočna“ budi interes kod čitatelja i čini predstavu živom.

Biti kazališni kritičar u Litvi – Društvena kritika

JAD NEPRIJATELJA

Kristina Steiblytė

Neobično je danas biti profesionalni kazališni kritičar. Barem u Litvi. Prvo, nove generacije kazališnih umjetnika potpuno su promijenile izvedbene umjetnosti, zbog čega mnogi kazališni ljubitelji, kao i kritičari, nisu više toliko zainteresirani za suvremene izvedbe. Osim toga, mnoge kolege napuštaju ovo zanimanje, a samo mali broj počinje se baviti njime. Radni raspored tijekom pandemije postao je pretrpan, a značenje umjetničkih kritičara u svijetu punom patnje dovedeno je u pitanje. Pogotovo ako se u obzir uzme činjenica da komentari na internetu postaju sve utjecajniiji, a profesionalna kritika – sve beskorisnija.

Bez obzira na to, s ponosom mogu reći da sam kazališna kritičarka i sretna sam što radim ovaj neobičan, predivan, iako beskoristan posao. Kroz kratku povijest promišljanja o profesionalnom kazalištu u Litvi i raspravu o problemima s kojima se kolege i ja surećemo pokušat ću otkriti zašto kazališnu kritiku smatram beskorisnom, ali vrijednom truda.

POVIJESNI PREGLED KAZALIŠNE KRITIKE U LITVI

Početak teorijskog promišljanja o kazalištu u Litvi obično se povezuje s tekstovima Macieja Kazimierza Sarbiewskog iz 17. stoljeća (Matthias Casimirus Sarbievius, 1595.-1640.). U njegovoj *Poeziji* nalazi se poglavlje „O savršenoj poeziji, ili Vergiliju i Homeru“ („De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus“, 1626.) posvećeno kazališnoj umjetnosti: pozornici, scenografiji, kostimima, vokalima, koreografiji. Tu piše što je naučio u Rimu kako bi unaprijedio studentsko kazalište na sveučilištu u Vilniusu.

U 18. stoljeću promišljanja o kazalištu poprimila su novi oblik. Nije se više radilo samo o uputama i pravilima kako stvarati, nego o javnom mnijenju o viđenim izvedbama. Taj se preokret povezuje s osnivanjem javnog kazališta u Vilniusu. Iako u početku tekstovi o kazalištu nisu još bili promišljanja o onomu što je viđeno na pozornici, nego samo informacije o održanim događajima, pred kraj stoljeća članci u novinama počeli su uključivati ocjenjivačku funkciju, a pozornost im je prvenstveno bila usmjerena prema izvedbi i dramaturgiji.

Sljedeće, 19. stoljeće, uvelo je brojne promjene u regiji. Podijeljena poljsko-litvanska država potpala je pod vlast različitih vladara. Na Litavce pod upravom carske Rusije veliki utjecaj izvršili su romantizam i pokreti za neovisnost europskih naroda, te ne samo da su pokušali organizirati oružani otpor, već su i stvorili podzemnu mrežu stvaratelja i konzumenata kulture na nacionalnom jeziku. Tako je 19. stoljeće podarilo život kazalištu i kazališnoj kritici na litavskom jeziku.

U drugoj polovici 19. stoljeća, Litavci su počeli s organiziranjem tajnih okupljanja, na kojima su se pjevale narodne pjesme, čitala poezija i prikazivale izvedbe. Iako iz današnje perspektive ta događanja djeluju diletantski i prilično naivno, odigrala su važnu ulogu u procesu stvaranja nacije, omogućivši osnivanje zajednice unutar koje su svi dijelili bliske vrijednosti, isti cilj, pričali istim jezikom i pripovijedali slične priče o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Usporedno s njima, pokrenuta je podzemna štampa na litavskom jeziku (*Aušra* (1883.–1886.), *Varpas* (1889.–1905.)). Svojim komentarima na novosti i stanje nacije, autori tekstova odigrali su važnu ulogu u stvaranju nacije. Na kazalište se, pak, gledalo kao na bitan faktor u zbližavanju ljudi, što se trebalo odraziti i u štampi.

U tom periodu još uvijek ne možemo govoriti o profesionalnoj kazališnoj kritici ili o profesionalnom kazalištu, no stvorena je zanimljiva veza između kritičara i kazališnih umjetnika, koja je i dan danas relevantna u proučavanju kazališta u Litvi. Kazališni umjetnici i kritičari gledali su jedni na druge kao na suradnike. Imali su na umu isti cilj te su zajedničkim radom stremili prema njemu. Kritičari su uočavali probleme, ali su jednako tako darežljivo nudili savjete s ciljem poboljšanja izvedbi.

Nakon što je u prvom desetljeću 20. stoljeća ukinuta zabrana pisanja i izvođenja na litavskom jeziku, sve se veći broj ljudi obrazovanih u inozemstvu počeo baviti pisanjem. Samim time, kritike su postale konkretnije i ne više toliko prijateljski nastrojene, iako su kazališni umjetnici i dalje bili diletanti ili polu-profesionalci. Ta promjena tona šokirala je kazališne umjetnike te su počeli samostalno pisati o kazalištu. Slična se situacija dogodila 40 godina kasnije, kad je sovjetska Rusija okupirala Litvu i nametnula, između ostalog, socrealizam kao jedini prihvatljiv stil u umjetnosti. No, ovaj put kazališni umjetnici nisu podigli pera zbog suviše oštire kritike, već su se profesionalni kritičari, među kojima se nalazilo i podosta onih koji su završili sveučilište Balysa Sruoge, ili bojali pisati ili su za vrijeme rata emigrirali iz Litve.

U sovjetskoj Litvi nije bilo nikakve koristi od škole slobodnih, kozmopolitskih mislilaca. Kritika je trebala biti ideološki čista. Kao i samo kazalište. Kazališni umjetnici bili su najbolje osposobljeni za nadvladavanje ideoloških prepreka i navigaciju kroz taj opasan teritorij jer su to činili svakog dana. Iako to nije značilo da su imali slobodu izražavanja svih svojih uvjerenja. Veliki broj tekstova o kazalištu s kraja 1940-ih i početka 1950-ih izražavao je barem određeno žaljenje što se njima ne može u potpunosti služiti socijalističkoj državi i suvremenoj savršenoj umjetnosti za nov socijalistički narod.

To razdoblje poništilo je sav težak rad kritičara međuratnog razdoblja, koji su uspjeli u tome da pisanje o kazalištu pretvore iz ideološkog bojišta (i) u estetsko bojište. Pitanje tko je na pozornici najsavršenije utjelovio duh nacije gurnuto je na stranu u korist rasprava o umjetničkim sposobnostima, esteticima i razvoju izvedbenih umjetnosti u Litvi, u kontekstu ne samo ruskih, nego i zapadnoeuropskih kazališnih tradicija. U tim su raspravama, uz profesionalne kazališne kritičare, sudjelovali i kazališni umjetnici.

Nešto od tog diskursa vratilo se u javnu sferu – doduše, u ponešto izmijenjenom i prigušenom obliku – nakon Hruščovljeva preuzimanja vlasti i popuštanja cenzure. To razdoblje je uvelo promjene u pogledu kazališnog stvaralaštva, omogućivši postavljanje raznovrsnijih tekstova na scenu i posijavši sjeme romantičnog nacionalizma. Zauzvrat, time su se otvorila vrata promišljanjima o kazalištu koja bi se doticala različitih problema i



▲ Lutkarsko kazalište „Lėlė“, *Pješčani čovjek* / foto: Dmitrijus Matvejevas

tema podalje poslušnog slaganja s dominantnom ideologijom. To je bilo moguće zahvaljujući ne samo promjenama u kulturi kazališta, već i tome što se po prvi put pojavljuju kritičari školovani u Sankt-Petersburgu, koji su bili spremni dijeliti vlastito poznavanje povijesti kazališta i suvremenih kazališnih pojava. Neke od njih bile su prisutne čak i u Sovjetskom Savezu: kazalište Bertolta Brechta (odmah nakon njegove smrti), nastupi Paula Scofielda, japanski kabuki itd.

Ti mladi profesionalci ne samo da su započeli raspravu znatnije usmjerenu na problem kazališne estetike, već su uveli i osobnije, umjetnički nabijenije pisanje, tako što su pisali na način koji je odgovarao samoj izvedbi. To je, vjerujem, postalo temeljem litavske kritičke škole te i dalje vrši snažan utjecaj na način na koji razmišljamo i pišemo o kazalištu.

Jedan od razloga presudnog utjecaja tog stila pisanja na više generacija kazališnih kritičara treba tražiti u činjenici da su pojedinci koji su osmislili stil postali prvi učitelji teatrologizma i kazališnim kritičarima u Litvi nakon međuratnog razdoblja. Službene obrazovne ustanove na području teatrologije u Litvi uspostavljene su nakon ponovnog stjecanja neovisnosti, sredinom 1990-ih. Ona u Vilnius, predvođena profesionalcima koji su studirali u sovjetskoj Rusiji, bila je, i još je uvijek, više orijentirana prema povijesti kazališta i kritici, dok je ona u Kaunasu, koju je predvodio litavski iseljenik Bronius Vaškelis, osnovavši je u tradiciji američkih sveučilišta, bila, i jest, orijentirana prema teoriji kazališta.

Prvo desetljeće neovisnosti donijelo je isključivo pozitivne promjene na polju kazališne kritike. Granice u proučavanju kazališnih praksi otvorile su se diljem svijeta, kazališne i književne teorije dvadesetog stoljeća postale su dostupne, pojavili su se kritičari kojima su kolumne tiskane u novinama, nastaju neovisnije platforme za raspravu o umjetnostima te se u Litvi održavaju prvi međunarodni festivali izvedbenih umjetnosti. Iako novčanih sredstava nije bilo puno, netom otkrivena sloboda i entuzijizam prema stvaranju neovisne litavske teorijske misli bili su snažna pokretačka sila.

Svakako je i pripomogla činjenica da se na obzoru javila izuzetno zanimljiva mlada generacija kazališnih umjetnika, koji su brzo postali popularni ne samo na litavskom jeziku, nego i u inozemstvu. No ovaj put, za razliku

od njihovih starijih kolega okrenutih istoku, popularnost su pronašli na zapadu. Kritičari su se s oduševljenjem prihvatili sudjelovanja u raspravi o izvedbama i umjetnicima čiji je značaj prelazio okvire našeg nacionalnog kazališta.

Porast euforije, međutim, nije mogao trajati zauvijek. S jedne strane, bio je zasjenjen stalno prisutnim napetostima između kazališnih umjetnika i kritičara, kojima se pridružio međugeneracijski sukob. Ta je napetost uvijek bila prisutna, no ovaj je put dodatno pojačana različitim doživljajima svijeta: stariji su bili naučeni na sovjetsku vlast te su pisali i mislili isključivo metaforički uz izbjegavanje otvorenih rasprava o društvenim i političkim problemima; mlađi su se, pak, još žestice pobunili, ne samo protiv zastarjelih nazora i metoda svojih kolega, već i protiv sustava koji je bio uzrok mnogih trauma više generacija različitih naroda. S druge strane, kazališna kritika počela je gubiti na značaju te su na kraju prvog desetljeća 21. stoljeća kritičari o pisanju otvoreno govorili kao o hobi, a ne poslu.

DRUŠTVENA KRITIKA

Povijesni kontekst koji mi nije bio poznat na početku moje spisateljske karijere, utjecao je na način na koji gledam kazališne predstave, razmišljam o kazalištu i kazališnim umjetnicima te na koji pišem. I sama sam iskusila kako je naći se u tom krugu – kazalištem sam se počela baviti kao amaterka s velikim entuzijazmom, ali malo znanja, postala sam profesionalka te se potom okrenula kazališnoj kritici kao hobi. Moj osobni odnos s kazališnim umjetnicima također se promijenio s dodatnim iskustvom; od želje da ih podučim kako unaprijediti izvedbu (o, arogancije li neiskusnog autora), do toga da komentiram kazalište u širem kontekstu društva i umjetnosti.

Počela sam se baviti pisanjem netom nakon ekonomske krize 2008. godine. Budžet kulturne štampe u to je vrijeme postajao sve manji, a isto je vrijedilo i za spisateljske naknade. Moji najzanimljiviji i najinspirativniji kolege okrenuli su se podučavanju, upravljanju i stvaranju kazališnih predstava. Iako utjecajni, zanimljivi i inspirativni tekstovi nisu u potpunosti nestali te su se i dalje povremeno tiskali, glasovi nimalo zadivljenih, pa čak i uvrijeđenih kazališnih umjetnika postajali su sve glasniji. Samim time, iako

su moji profesori na sveučilištu govorili kako književna kritika igra važnu ulogu u oblikovanju javnog mnijenja i povijesnog narativa, ja to nikad nisam iskusila na vlastitoj koži. Kazalište i kazališna kritika meni su uvijek predstavljali način za razumijevanje svijeta koji me okružuje.

Iako je ovo priznanje, kao i moje cjelokupno pisanje, osobno, studirala sam na sveučilištu u Kaunasu, na kojemu su metodologije i metodološki pristupi nadređeni svim drugim načinima ophođenja s izvedbenim umjetnostima. Stoga mi je bilo potrebno neko vrijeme da pronađem metodu koju mogu prilagoditi i iskoristiti u vlastitim promišljanjima o kazalištu, a kojom bih spojila osobne, društvene, estetske i političke aspekte kazališnog stvaralaštva i gledateljskog iskustva. Pronašla sam je u društvenoj kritici. Sama metoda predstavljala mi je izazov zbog društvene stigme koja prati sve što ima veze s „društvenim“, a koja se još uvijek donekle zadržala iz sovjetskog razdoblja.

Metoda ne određuje samo kako promatrati kazališne predstave i koji su dijelovi izvedbe relevantni, već i funkciju kritike. Iako postoji mnogo



▲ Lutkarsko kazalište „Lėlė“, *Slika Doriana Graya* / foto: Laur Vansevici

funkcija pisanja i više mogućih primatelja, društvena kritika pisanje o kazalištu čini javnom aktivnosti koja ne progovara samo o umjetnosti, već i o svijetu koji ju je izrodio. Pa dok moje kolege pokušavaju pisati za publiku ili kazališne umjetnike s ciljem informiranja i reklamiranja, ocjenjivanja i hvaljenja, ja čvrsto osjećam da sam točno tamo gdje trebam biti zahvaljujući želji da na kazalište gledam kao na simptom svoje okoline.

S druge strane, korištenje metoda prilikom pisanja neakademske tekstove nije toliko učestalo u litavskoj kazališnoj kritici. Većina naših kazališnih kritičara studirala je na sveučilištu u Vilniusu gdje se potiče osobnije pisanje. Jedan od tamošnjih diplomiranih studenata, danas uspješan kritičar i predavač, jednom je izjavio da ne postoje tek jedna ili dvije kritičke škole u Litvi jer osobnost svakog autora prije ili kasnije postaje školom za sebe.

S jedne strane, taj pluralizam može biti inspirativan u viđenju kazališne kritike kao umjetničke prakse. S druge strane, može postati zbunjujući, pogotovo onima koji tek uče kako pisati: tu ne postoje jasna pravila o tome što tekst čini dobrim ili lošim. Čak i urednici u kulturnim rubrikama imaju različite standarde oko onoga što žele ili ne žele tiskati.

Zbunjenost nije jedino obeshrabrenje s kojim se suočavaju književni kritičari u Litvi. Jedan je od najtežih izazova konstantno rastuća količina informacija i broj javnih platformi s gomilom lako probavljivih, uvjerljivih informacija. Sporo pisanje (to je jedini tip kritike koji postoji u Litvi, uz povremene iznimke) i dugi (dulji) tekstovi ostaju izgubljeni među brzim reakcijama *influencera* i samih umjetnika. Što Oskar Koršunovas ima za reći o vlastitim izvedbama ili izvedbama drugih redatelja uvijek će imati većeg utjecaja od glasa bilo kojeg književnog kritičara.

Kritičari se stoga moraju seliti na margine digitalnog svijeta ili pronaći nove, uvjerljivije načine kako prenijeti vlastito mišljenje. U Litvi, većina ih u potpunosti odustaje od pisanja. Ali nekolicina kolega i ja i dalje pokušavamo pronaći naš mali dio prostora gdje možemo slobodno razmišljati i pisati o kazalištu. A budući da postoji još mnoštvo toga što ne razumijem u vezi s kazalištem, svijetom i ljudima, nastaviti ću pisati i pokušavati pronaći smisao svega ovoga. Pogotovo jer na pisanje o kazalištu ne gledam samo kao na služenje umjetnicima, nego samostalnu umjetničku djelatnost.

Lutkarska kritika u Hrvatskoj – Umjetnička kritika

ČVRSTO VOĐENA SLOBODA

Igor Tretinjak

POVIJESNI PREGLED LUTKARSKE KRITIKE U HRVATSKOJ

Lutkarstvo u Hrvatskoj nema bogatu tradiciju i broji nešto više od sto godina. Prve zabilježene predstave potječu iz druge polovine 1910-ih godina, a 1920. Teatar marioneta izveo je predstavu *Petrica Kerempub i spametni osel* koju uzimamo početkom kontinuiranog lutkarstva u Hrvatskoj. Istu predstavu možemo uzeti i kao početak i smjernicu lutkarske kritike. Naime, njena premijerna izvedba pobudila je velik interes tiskanih medija te je popraćena većim brojem kritičkih osvrti, između ostalih i tada utjecajnog književnika i kritičara Branimira Livadića. Livadić nije jedino istaknuto ime koje je u ovih stotinjak godina kritički pisalo o lutkarstvu u Hrvatskoj. Zahvaljujući osobnim vezama i interesima, ali i uređivačkoj politici dnevnih novina, hrvatsko lutkarstvo kroz povijest su sustavno pratila brojna važna kritička imena, među kojima posebno mjesto zauzimaju Milan Čečuk, Borislav Mrkšić, Dalibor Foretić, Anatolij Kudrjavcev, Jakša Fiamengo i Igor Mrduljaš. Kritičkim radom i utjecajem, ali i dodatnim ulogama poput umjetničkih, uredničkih, znanstvenih i izborničkih, ostavili su dubok trag u kritičkom, povijesnom i teorijskom usustavljivanju hrvatskog lutkarstva te usmjeravanju njegovih tokova.

Milan Čečuk prvi je sustavni kritičar, povjesničar i teoretičar hrvatskog lutkarstva, ali i lutkar, dramski pisac i dugogodišnji selektor najvažnijeg lutkarskog festivala u Hrvatskoj, Međunarodnog festivala kazališta lutaka PIF. Čečukov kritički rad, dijelom okupljen u knjizi *Lutkari i lutke*, poklopio se s velikim promjenama u lutkarstvu, posebice s pojavom otvorene



▲ Dalibor Foretić je, između ostaloga, pisao i o antologijskoj predstavi *Judita*
foto: Artiva Kazališta lutaka Zadar

animacije, pri čemu je zauzeo stav branitelja lutke i lutkarstva u odnosu na poplavu nemotiviranih izlazaka glumaca iz sjene, počesto nauštrb svojih artificijelnih partnerica.

Borislav Mrkšić hrvatsko je lutkarstvo, uz kritički opus, obogatio prvim i izuzetno vrijednim esejima o povijesti i teoriji lutkarstva okupljenim u knjizi *Drveni osmijesi*, ali i brojnim dramskim tekstovima i dramatizacijama te režijama, među kojima i antologijskih predstava poput *Postolara i vraga* postavljenog krajem 1970-ih godina u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku.

Dalibor Foretić jedan je od najvažnijih i najutjecajnijih kazališnih kritičara u Hrvatskoj. Dugi niz godina sustavno je pratio lutkarsko kazalište, kritičarskoj ulozi pridruživši selektorsku i ulogu važnog „opinion makera“. Foretićev autoritet pomogao je u etabliranju lutkarstva i lutkarskih predstava u Hrvatskoj, a njegove kritike antologijskih i prijelomnih predstava hrvatskog lutkarstva predstavljaju važne izvore za oblikovanje povijesti hrvatskog lutkarstva.

Anatolij Kudrjavcev svojim je osebnom kritičkim stilom i oštrim, a počesto i vrlo duhovitim perom strogo sudio o hrvatskom lutkarstvu, promatraući ga prvenstveno kao dramsku cjelinu, što danas djeluje anakrono, no njegovi žestoki kritički „dijalozi“ s lutkarskim kazalištima usmjeravali su pažnju na taj prečesto skriveni i marginalizirani izraz. Jakša Fiamengo kritički je pratio uglavnom zadarsko i splitsko lutkarstvo, a kao cijenjeni pjesnik i književnik bio je važan dio splitskog lutkarskog kazališta, dok je Igor Mrduljaš trag u hrvatskom, posebice zagrebačkom, lutkarstvu ostavio kao kritičar, teoretičar i kroničar te kao ravnatelj Zagrebačkog kazališta lutaka, pokretač i urednik časopisa „Luka“ i jedan od osnivača Lutkarsko-erotskog cabareta MManipuli.

Spomenuti kritičari, ali i brojni drugi, poput Naska Frndića, Marije Grgičević, Darka Gašparovića i Želimira Ciglara, svojim su uglavnom kontinuiranim kritičkim praćenjem lutkarske scene, kako domaće, tako i gostujuće na festivalima PIF u Zagrebu i Međunarodnom dječjem festivalu u Šibeniku, osigurali kontinuiranu vidljivost lutkarstva u glavnim medijima i dnevnim novinama.

Nisu svi kritičari bili dobri poznavatelji lutkarstva te su zauzimali različite pozicije prema kontinuiranim lutkarskim novinama, a to nedovoljno poznavanje lutkarstva prisutno je i danas kad dobar dio kritičara još uvijek na taj specifičan medij gleda kroz dramski, glumački ili tradicionalni lutkarski ključ. Upravo zbog toga, nužno je poticati u mladim kritičarima želju za proučavanjem izraza kojim se kritički bave, njegovih temelja i suvremenih stremljenja. U isto vrijeme, vrlo je važno prilagoditi samu kritiku i njen izraz vremenu i primarnim čitateljima kojima se obraća. Posebice jer su se i uloga kritike i čitatelji u ovih stotinjak godina više puta korijenski mijenjali.

KRITIKA DANAS – PRILAGODBA IZRAZU I VREMENU

U vrijeme „vladavine“ dnevnih novina, u kojima je kultura zauzimala važno mjesto, kritičar je svojim tekstovima nerijetko punio ili praznio gledališta. Novine su bile glavni i svima lako dostupan izvor informacija, kritičari su bili istaknute osobe prepoznatljivog stila i stava, a njihove kritike su vršile funkciju oblikovanja mišljenja javnosti.

Danas kritike gotovo nema u dnevnim novinama koje su, uostalom, izgubile nekadašnju važnost. Informacije su se preselile na Internet portale i društvene mreže koje zbog otvorenosti i demokratičnosti predstavljaju informacijsku džunglu. U tom medijskom gustišu zadaci kritike bitno su se promijenili – umjesto informativnosti i analize, primarni su zadaci kritike danas stići do potencijalnog čitatelja i zadržati njegovu pažnju do kraja teksta. Samim time, od ključne su važnosti karakteristike teksta i vanjske opreme. Također, fokus primarnih čitatelja suzio se na pratitelje kulturnih sadržaja, a tim je kvantitativnim smanjenjem narastao kvalitativni, odnosno motivacijski sloj. Ključni čitatelji kritika postali su autorski i izvođački timovi predstava s kojima kritika na društvenim medijima potencijalno gradi otvoren dijalog, „dograđujući“ predstave vlastitim kritičkim i autorskim idejama te u nekim pogledima dublje utječući na njih nego ranije. Potraga za čitateljima i njihovom pažnjom te dijalog sa (su)autorima predstava upisane su kao nositeljice jednog od mogućih modela i pristupa kritici suvremenog lutkarstva danas, uvjetno nazvanog umjetnička kritika.

U SUSRETU I PREPLETU UMJETNIČKOG I KRITIČKOG

Umjetnička kritika omata suvremeni lutkarski izraz i prodire u njega umjetnički i kritički, dopisujući ga i analizirajući.

Kao što je na više mjesta u prvom dijelu knjige istaknuto, suvremeno je lutkarstvo značenjsku konkretnost i zadanost verbalne komunikacije tradicionalnog lutkarstva zamijenilo apstrakcijom vizualnog i auditivnog sloja. Tim fluidnim izvedbenim ruhom suvremeno lutkarstvo ne učvršćuje značenjski sloj, niti docira, već širi prostore i postavlja pitanja te se gradi u sadržajnoj i izvedbenoj otvorenosti.

Takav izvedbeni postupak računa na aktivnog gledatelja koji će tražiti vlastite ključeve čitanja scenske igre, samostalno čistiti viškove i upisivati manjkove. Samim time, svaki je aktivni gledatelj suvremene lutkarske predstave ujedno i intimni suautor izvedbenog čina. Promotri li se proces stvaranja (suvremene lutkarske) predstave, on se, uostalom, sastoji od niza suautorstava puno bližih gledateljevoj poziciji, no što to na prvi pogled djeluje. Svaki član autorskog i izvođačkog tima izvedbeni čin u nastanku čita na vlastiti gledateljski (i kritički) način te ga potom autorski mijenja i bogati, vođen producentskom i(li) redateljskom rukom. U tom procesu postoje dvije ključne razlike između spomenutih suautora i gledatelja kao završnih suautora – dok prvi stvaraju djelo za izvedbu, samim time imaju odgovornost prema potencijalnim gledateljima, drugi u svojem dopisivanju značenja imaju odgovornost tek prema samima sebi. Također, suautori stvaraju u autorskom i izvođačkom dijalogu, a gledatelji u pravilu monološki. Obje razlike u velikoj mjeri poništava kazališni kritičar, kojega u ovom tekstu smatramo stručnim gledateljem, odnosno gledateljem sa zadatkom, a koji tim poništavanjem stvara most između gledatelja i (su) autorskog i izvođačkog tima predstave. Od „slučajnog“ gledatelja prema suautoru kritičar korača svjestan da će vlastiti kritičko-suautorski stav javno objaviti, čime raste njegova odgovornost prema autorima i izvođačima te gledateljima i čitateljima. Također, objavom teksta u javnosti otvara mogućnost dijaloga s (ostalim) suautorima predstave.

Dakle, kazališni kritičar u suvremenom lutkarskom izrazu postaje krajnji, javni suautor izvedbe. Čini to upisujući u kritiku vlastiti ključ čitanja predstave, aktualizirajući njen sadržajni i konkretizirajući metaforični i apstraktni sloj, zatvarajući otvorena pitanja odgovorima ili šireći vrata daljnjim pitanjima. Samim time predstavlja završnu točku, uskličnik ili upitnik u predstavi.

Uz suautorstvo u izvedbenom činu, primarni kritičarev zadatak ostaje analiza i kritička prosudba izvedbenog djela. Kao i u klasičnoj kazališnoj kritici, potrebno je kritički uočiti i analizirati sve elemente izvedbe i njihove međusobne odnose, s posebnim naglaskom na elementima i odnosima koji nose cjelinu ili njen pojedini aspekt. Kao što je već ranije istaknuto, kazališni kritičar teži objektivnosti, no riječ je o tek nerealiziranoj težnji. Svaki kritičar pristupa predstavi iz svog kuta, analizirajući je vlastitim kritičkim aparatima te vrednujući po svom estetskom ključu. Taj ključ nije jednodimenzionalan, već je oblikovan iskustvom, gledanjem i analizom prethodnih predstava, kao i proučavanjem stručne literature te čini čvrst pečat kritičareve osobnosti i stavova. Kao takav, ne predstavlja smetnju kritici, ukoliko je obrazložen. Naime, svaki je kritički stav ispravan, ako je jasno opravdan. Uostalom, kritičar je i danas, kao nekad, javna osoba te svojim iznesenim stavovima stvara vlastiti kritički identitet, baš kao što redatelj, glumac ili lutkar umjetničkim djelovanjem oblikuje svoj umjetnički identitet. Na koncu, svi sudionici u svijetu (izvedbenih) umjetnosti rastu i razvijaju se kroz vlastitu osobnost, uz nju i usprkos njoj.

Umjetnička lutkarska kritika gradi se u susretu i dijalogu umjetničkog, odnosno suautorskog, i kritičkog sloja. Balansiranje između tih dvaju pristupa predstavi oblikuje tekst koji u isto vrijeme stvara i rastvara, gradi i razgrađuje te analizira i kritizira. U ovoj dualnosti ključno je zadržati oba sloja teksta, odnosno „kontrolirati“ stvaralački sloj. Ključ kontrole nalazi se u osnovi kazališne kritike – analizi svih elemenata izvedbe, što umjetničkoj lutkarskoj kritici osigurava „strogu kontrolu slobode“. Iako strogoća kritičke analize i sloboda stvaralačkog sloja djeluju suprotstavljeno, u praksi su komplementarni te izviru i grade se jedan iz drugoga.

MOST IZMEĐU IZVEDBE I KRITIKE

Svijest kritičara o potencijalnim čitateljima važan je aspekt umjetničkog u umjetničkoj kritici. Kao što autorski tim oblikuje predstavu za određeni profil gledatelja, tako se i kritičar obraća ciljanom čitatelju. Taj aspekt je danas znatno izraženiji, nego prije vremena Interneta, kad je kritičarev pristup čitatelju bio jasno definiran ciljanim prostorom. Danas je gledatelj s jedne strane bliži čitatelju, a s druge osjetno udaljeniji. Internet omogućuje plasiranje kritika na brojne portale, društvene mreže, profile i grupe, no s druge je strane kritika tek igla u sijenu medijskih sadržaja. Samim time kritičaru nije dovoljno objaviti kritiku i čekati da je čitatelj pronade, već mu mora pristupiti, nametnuti se i pokušati ga zadržati.

U vrijeme kad se pažnja čitatelja svodi na dužinu „tvita“ i opisa pod fotografijom, važno je od starta pridobiti čitateljevu pažnju, pa otvaranje kritike postaje jedna od ključnih točaka umjetničke kritike. Ono mora stvoriti vezu između autora i čitatelja, samim time treba težiti umjetničkoj, društvenoj ili političkoj aktualnosti i provokaciji. Takvo otvaranje budi interes čitatelja za ostatak teksta, ali i stvara most između



▲ Teatro Verrdi, *Desnica – Igre proljeća i smrti* / foto: Ivana Jenjić

predstave i kritike, čime postaje svojevrsni vodič kroz stvaralačko-kritičku analizu predstave. Upravo o uvodu ovisi kako će kritičar strukturirati kritiku, odnosno kojim će putem krenuti analiza elemenata predstave – kronološkim, gradacijskim ili degradacijskim, od ključnog elementa ili prema njemu, omatanjem fokusa ili njegovim širenjem.... Važno je samo da u toj slobodi svi elementi i ključni odnosi budu analizirani. Kako bi kritika dobila na cjelovitosti, odnosno kako se ne bi umjetnički rasula, korisno ju je zaokružiti zaključkom koji funkcionira i kao uvodni sažetak teksta ili *lead*.

SVIJEST O RAZLIČITIM TIPOVIMA DANAŠNJIH ČITATELJA

Ovakvim konceptom i pristupom tekstu kritičar se obraća širokom aspektu čitatelja – od onih koji će se zadovoljiti ključnim stavom kritičara prema predstavi iznesenim u *leadu* preko čitatelja koji teže aktualizaciji i provokaciji do onih koji traže analizu predstave ili naglasak stavljaju na stvaralački sloj teksta. Unutar ovako postavljenog i zaokruženog okvira nalazi se prostor strogo kontrolirane slobode u kojoj kritičar usmjerava svoju stvaralačko-kritičku pažnju prema svim elementima i odnosima u predstavi, u isto je vrijeme subjektivno prisvajajući vlastitim dopisivanjima i objektivno analizirajući kritičkim alatima prilagođenim izrazu. U tom spoju, susretu, a pokažda i sukobu subjektivnog i objektivnog, stvaralačkog i kritičkog, nastaje tekst koji se otvara i nudi komunikaciju s današnjim čitateljima svjesnim da kritika nije hladan, distanciran i neutralan čin, već zavodljiv ples između subjekta i objekta, autora i djela.

Savjeti budućem (lutkarskom) kritičaru u Škotskoj i šire

NIŠTA NIJE ISTINITO, SVE JE DOPUŠTENOST

Gareth K Vile

Već dulje vrijeme po barovima, pozornicama i lokacijama edinburških festivala vodi se žustra rasprava – brojni predstavnici časopisa, web stranica i blogova, neovisni kritičari i govornici na livadama festivala, utvrđuju vlastitu važnost, preispituju sustav vrednovanja opozicije i pitaju se postoji li zajednički nazivnik za njih. Publika čita naslove zalijepljene na zidove ili prozore, promatra odbačene letke dok lepršaju na povjetarcu i s gađenjem zaključuje kako sve predstave ionako dobivaju pet zvjezdica. Iza proslave najvećeg svjetskog tržišta umjetnosti, iza očiju odvažnog mladog redatelja koji je spojio dramaturgije Europe i moćne rukopise elizabetanske Engleske te iza *punchline* komičara koji izruguju ružnu kulturnu aroganciju koja je još 1974. godine smatrana staromodnom, traje rat, a njegova prva žrtva je, kako bi Eshil rekao (atribucija je, naravno, sporna), istina.

Na kocki nije ništa manje od vječne slave, ugleda, bogatstva i bijega od tridesetak predstava godišnje u preuređenom javnom WC-u. Umjetnik stiže u Edinburgh kako bi stekao što više tih dragocjenih zvjezdica koje dijele kritičari i recenzenti. I pitajte bilo kojeg umjetnika koji je kritičar najpouzdaniji, odgovor će uvijek biti: onaj koji je upravo mojoj predstavi dodijelio pet zvjezdica.

Vlastiti sukob unutar ovog rata vode kritičari i recenzenti: svaki put kada pišu, nastoje govoriti istinu. Pitajte bilo kojeg kritičara koji je najpouzdaniji i on će vam reći da samo on posjeduje dragocjeni uvid, sposobnost da vidi istinu i točno prosudi objektivnu vrijednost produkcije, da uoči tko je sposoban glumiti, a tko se pretvara. Upravo i jedino on vidi viziju umjetnika te koliko je napredovao ili pao. Platon je samo šaljičdžija u usporedbi s nepogrješivom točnošću kritičara.

Dozvolite da vam predstavimo Ludog Ćirila, nekadašnjeg nasilnika, danas čuvara značenja. „Jednostavno je, zar ne. Posao kritičara je promatrati ono što se vidi, pretpostaviti što su umjetnici željeli učiniti i procijeniti njihovu sposobnost da to postignu, s obzirom na njihov proračun, na primjer. Kritičar zna što bi trebalo biti na pozornici, donosi odluku, osuđuje ili hvali. Cilj je istina i točnost, bez naklonosti i predrasuda. Kritika je prvi nacrt povijesti. Najbolja kritika čini sve ostale kritike nepotrebnim.“

Ne čudi da kao čovjek čiji je prethodni posao uključivao bacanje kanti za smeće kroz prozore kladionica koje nisu plaćale naknade za zaštitu, Ludi Ćiril svijet vidi u dvije dimenzije – Dobar i Loš – i u toj plošnosti on poznaje Dobro.

Istina može i ne mora postojati, ali Ludi Ćiril nije u pravu. Sve kritike su mišljenja, probijanje iskustva, borba da se emocije, osobnost i povijest pretoče u riječi. One su subjektivne i osobne: i tim bolje. Potraga za istinom je nepoštena – čak i lažna. Oni kritičari koji tvrde da su objektivni već su podbacili.



▲ Tortoise in a Nutshell, *Posljednji rudar* / foto: Amy Downes

Umjetnost je zrcalo, a kritičar vidi samog sebe kako se osmjehuje na površini. Kritika je čin samoanalize, a izvedba je alat kojim kritičar ispituje sebe. Dolazi iz subjektivne pozicije, svih onih trenutaka koji čine osobnost. Može biti snažan izraz kritičarevih nada i strahova, može odražavati način na koji dramaturgija komunicira s kritičarevom dušom, može biti svjesna određenih povijesnih i estetskih konteksta. Ali nikada ne može biti apsolutna istina.

Odbacite iluziju da je kritika sposobna obuhvatiti konačno značenje. Zapamtite da je hermeneutička spirala niz eksplozija, niz odgovora na trenutak otkrivanja koji se nikada ne može iscrpiti, već postaje razgovor kroz vrijeme i prostor. Svaki komentar, svaka kritika, svaki odgovor se preklapa i obogaćuje otkrivanje, postajući dio izvedbe. Ono što je nekoć bio konkretan događaj fiksnog trajanja na određenom mjestu, sada se proteže kroz vječnost u dijalogu koji nikad ne prestaje.

PARADOKS: PRONAĐI ČUDOVIŠTE!

„Vlada pošast na kaledonijskom sajmu, a Proročište zahtijeva da se kritičara drži odgovornim. Pretvorili su ocjene zvjezdicama u simbole vrijednosti, zasipajući svetu hermeneutiku brojevima. Sada je razgovor mrtav, iskvaren u ratovima družina koje samo nastoje pokazati svoju nadmoć nad drugim družinama, hvaleći se mnoštvom pozitivnih kritika. Ono što je nekoć bilo skromno razmišljanje o glumcima i publici, postalo je grana marketinga. Kritike se pišu radi fraze koja se može pojaviti na posteru.“

„Njihov jezik je prožet bolesnim frazama, neopravdanim pretpostavkama i otrovnom arogancijom. Te se kritičare može zanemariti i možda ocrniti. Pažljiva analiza otkrit će zarazu, uz rečenice kao simptome.“

„Ponekad će reći: ‘čovjek bi pomislio...’ i, naravno, to su obmanjujuće riječi. Kako je moj stari učitelj francuskog govorio, ‘samo kraljica kaže ‘čovjek’ i to je samo način pretvaranja da je mišljenje koje slijedi, na neki način, univerzalno. ‘Čovjek bi pomislio da je lutkarstvo samo za djecu.’ ‘Čovjek bi pomislio da je Shakespeare najveći dramski pisac.’ ‘Čovjek bi pomislio da je ovo predstava o odnosu između živih i mrtvih.’ Samo nedostaje ‘mi’

ili reference na reakciju publike. To je sve lažni autoritet, parazitiranje na pretpostavljenim pretpostavkama.“

„Drugdje se koriste referencama na druga vremena, na druge predstave (koje nitko drugi nije pogledao). Izbacite to jer je riječ o mreži za hvatanje značenja punoj propusta, punoj propusta.“

„Drugi trik: objasne radnju i imenuju glumce (možda dodajući, u zagradi, razlog zašto bi taj glumac trebao biti poznat). Onda na kraju daju kvalitativno mišljenje, koje nije ni razvijeno ni opravdano. Ako djeluje kao da su plaćeni po broju napisanih riječi, vjerojatno će imati i dio ‘hoće li ovo biti dovoljno?’ negdje u procesu dostavljanja kritike.“

„I pripazite na družine koje biste ‘svakako trebali pogledati’, pametne rečenice koje gube značenje nakon trećeg konjunktiva, ili pisce koji namjerno oponašaju uzlazni trikolon koji su naučili od Cicerona. Nepotrebno pozivanje na klasičnog autora uvijek je simptom bolesti.“

PRONAĐI SVOJ GLAS

„Ako ništa nije istinito, a najbolja je kritika ona koja prihvaća tu istinu,“ rekao je stari učitelj, ostavljajući postrance pohabani primjerak Aristotela, „onda je jedina mogućnost pronaći vlastiti stav. On može biti nestalan, možda ne zna kako je 17. stoljeće adaptiralo atenske tragične strukture,“ (i ovdje tapša naslovnicu knjige) „ali je iskreniji jer odbija biti bilo što drugo osim sebe samog.“

Razred je uvijek nemiran u ovoj fazi, a stari učitelj zna da je vrijeme da ih umiri. „Želim da radite u parovima i da kažete jedno drugom tri stvari koje želite doživjeti u izvedbi.“

Vraća se Aristotelu dok se u razredu čuje žamor. U početku učenici pokušavaju pogađati međusobne odgovore. „Katarza? Otkrivenje? Ne vidjeti animatore iza marionete?“

Stari učitelj zna da u današnje vrijeme u Škotskoj nema takvog nečega kao „kazališni kritičar“. To ne znači da oni ne postoje. Još uvijek postoji šačica aktivnih kritičara koji zadnjih dvadeset do trideset godina rade za



Tortoise in a Nutshell, Figurteatret and Nordland i MacRobert Arts Centre, ▲
Ragnarok / foto: Mihaela Bodlovic

najpopularnije medije. Ali mladih kritičara baš i nema. Tijekom kolovoza svatko može pronaći oskudno plaćen prostor za objavljivanje svojih tekstova. Iako ne voli davati savjete, stari učitelj kaže da je bolje biti novinar koji zna napisati kritiku, nego zamišljati da je „kazališna kritika“ smislena karijera.

Osvrće se po učionici i govori učenicima na što cilja. Oni se često žale da nije jasan u davanju uputa.

„Postoji jednadžba koja govori koliko će vam se svidjeti određeno djelo. Ali kakva bi prema vama izvedba trebala biti? Na primjer, mora li imati političku ili društvenu poruku? Uživajte li u prepoznavanju formalnih elemenata tragične strukture? Koliko užitka osjećate u virtuosnom prikazu? Tražite li nešto novo?“

Prema starom učitelju odgovor leži u ukusu. Što god kritičar uzima u obzir u jednoj izvedbi, to će joj i oduzeti. „Pronalaženje vlastitog glasa nije ništa drugo nego otkrivanje onoga što vam se sviđa. I da, kritika je samo vaše mišljenje.“ Kao primjere uzima sebe i Ludog Ćirila.

„Ludi Ćiril se jedino bavi senzacionalizmom. Odlazi u kazalište u nadi da će slučajno ugledati golotinju, doživjeti šok ili iznenađenje. Zbog toga mu je zabranjeno posjećivanje kabareta i burleske diljem središnjeg pojasa. Postoji nešto poput previše entuzijazma.“

„Što se, pak, mene tiče, želim da izvedba promijeni moje mišljenje. Bilo da je to moja perspektiva – Neville Tranter me naveo da pomislim da je sav teror nacizma posljedica ljudske nesigurnosti, a ne demonske opsjednutosti – ili ono što kazalište može učiniti i biti.“ I ovdje se sa čežnjom prisjeća *Krvavog nereda* Forced Entertainmenta koji je ukinuo radnju i vrhunac kako bi postigao dojam neuređenosti i fragmentiranosti, kao što je i sam život. „Ako prisustvujete *Odabranom haramu* očekujući da ćete čuti poeziju, vizualna elegancija kineskog stupa samo će vas razočarati.“

Učitelj postavlja završni zadatak razredu: označiti različite izvedbe kroz različite elemente. Oni koji su žudjeli za politikom, očekivano, smatraju Brechta glavnim autoritetom. Beckett ima visoke rezultate kada je riječ o igri riječi. A škotska trupa LARDS koja se bavi fizičkim teatrom podiže

raspoloženje svakome tko je u potrazi za spektakularnim izvedbama.

Učenik pita hoće li to biti u ispitu. Dok razred odlazi na sljedeći sat, stari učitelj se smiješi i prisjeća vremena kada je ugledao natpis na glavnom ulazu u Apolonov hram u Delfima. Tada je bio učenik i optimistično je proveo ljetu putujući autobusom do ruševina antičkog svijeta. Postojao je netko koga je trebao poznavati, i ako je to dovoljno dobro za Sokrata, dobro je i za njega.

UPOZNAJ SVOJU PUBLIKU

Postoje zamke koje treba izbjegavati, a postoje i koraci koji se mogu poduzeti. Nemojte nikada govoriti u ime publike i pitajte se što je to što daje ovlasti kritičaru. Postoji mnogo načina da uvjerite čitatelje...

Akademski kritičar plete mrežu referenci. Započnite citatom iz uglednog i priznatog izvora. U slučaju lutkarstva, ne škodi spomenuti temeljni esej Henricha von Kleista *O kazalištu marioneta* (Kleist, 2009). Iako je ovo zapravo promišljanje o slobodnoj volji, ukazuje da je rasprava koja slijedi dio bogate intelektualne tradicije. Lessing je koristan kod suvremenog kazališta, a i Brecht ima štošta za reći. Zatim prijedite na sljedeću referencu, pa na sljedeću, pa sljedeću, krećite se polaganim tempom od reference do reference, i učinite tu mrežu dovoljno čvrstom i zategnutom da zadrži sićušnu istinu koja ostaje svrha rasprave. Akademski kritičar dokazuje se svojom situacijom, presedanom i priznanjem, koračajući tek malo dalje po utabanom putu.

Popularni kritičar, odnosno kritičar koji piše u javnom mediju, bez obzira radi li se o novinama ili Internet portalu, neće zadobiti jednako poštovanje pozivajući se na autoritete. Umjesto toga, bolje je iznijeti samouvjerenu izjavu ili tvrdnju potkrijepljenu referencom na produkciju. Uzmite u obzir primjer iz nedavne kritike predstave *Nakon preobrazbe* (*After Metamorphosis*, Manipulate 2022.): „Ali Maloney uzima Kafku i provlači njegove noćne more o insektima kroz bujnu maštu Lovecrafta: on progona Gregora Samsu pod zemljom nižući pridjeve i ekstravagantne opise tijela u transformaciji.“ Započnite s evaluacijom i potom je opravdajte. Barem dokažite da ste

obraćali pažnju na predstavu i da niste zaspali u mraku.

Priča se da se stvarna kvaliteta škotske izvedbe dobije (ako je kritiku predstave napisao škotski kritičar) tako da se ukloni jedna zvjezdica. Kritičar vrlo vjerojatno poznaje barem jednu osobu u produkciji i ne želi uznemiriti svoje kolege. Ali čitatelji to znaju, i iako je možda teško biti dosljedan, nije nemoguće biti iskren.

Bez obzira je li kritičar akademski ili popularan, čitatelji će se sljedeći put sjetiti propusta. Možda je lakše napisati pozitivnu kritiku ako ćete za dva tjedna završiti na večeri s redateljem, međutim kritičarevo povjerenje uvijek treba biti usmjereno prema čitatelju. Njih nije briga za vaš društveni život, ali moraju platiti svoje ulaznice pa ukoliko preporučite još jednu lošu izvedbu, izgubili ste njihovo povjerenje. Autoritet je čitateljev dar i potratit ćete ga ukoliko ste pristrani umjetniku.

GOVOR GLASNIKA

„Uključuje me svaki put kada ostane bez snage, a ja kažem stvari koje se on ne usudi izgovoriti. Svijet poznaje moju slavu: Ja sam Ludi Ćiril. Pogledajmo što smo do sada iznijeli.“

„Iza kompliciranog izražavanja mogu uočiti nekoliko detalja. Ne postoji takvo što kao objektivna istina i kritičar mora prihvatiti svoju subjektivnost. Najbolji način da pronađete kritičarev glas je shvatiti u čemu uživa. Znam da ima podosta primjedbi usmjerenih na stanje suvremene kritike, skrivenih u nejasnim osudama. A tu je i upozorenje da ne treba biti previše suosjećajan prema izvođačima. Sve dovoljno predvidljivo. Sve vrlo predvidljivo.“

„Pravo je pitanje sljedeće: možete li vidjeti konce ili, budući da je bunraku u modi u Velikoj Britaniji, samog lutkara? Kako bih ja znao? Ja sam samo lutka na stolu. No autor, on želi biti provokativan, želi reći nešto drugo, ali gleda *Matrix* i vjeruje da se ništa ne može objasniti, već samo doživjeti. Kakvo je iskustvo čitanja svega ovoga? Zašto ima toliko unakrsnih referenci? Otvorite Google dok ovo čitate: većina toga je nepouzdana. Autor vrebava u pozadini, ne želeći se obvezati. Igra je 'pronaći neprijatelja', a neprijateljeva igra je u tome da te uvjeri da ne postoji.“

„Prvi put sam korišten tijekom festivala Edinburgh Fringe kao maska, kao način pisanja kritike kada to nije bilo sigurno. Postavljen sam da govorim istinu koju nitko ne želi čuti. Ja sam kritičar, nasilnik, nepopravljiv, parohijalan divljak. Ja sam maštarija mladog pisca koji misli da je oštra kritika bolja, zabavnija za čitanje. Ja sam samo zamka. Iznosim na vidjelo ono što se ne smije prikazati.“

„Klinička okrutnost. Svako malo na Twitteru izbije svađa kada neki kritičar odluči komentirati fizičku privlačnost nekog glumca. Premda je to djetinjasto, ima smisla. Nema razloga za osobne uvrede. Ljubaznost prema osobi koja se nalazi na pozornici, kritičnost prema njenom nastupu. Nemojte reći da glumac nije talentiran, ali napomenite da njegova interpretacija nije uspjela. Nije da lutkarski tehnolog ne zna šivati, lutka jednostavno nije ispravna. I tako dalje.“

„Pretpostavimo da je nešto naučeno i prijedimo na vrhunac. Djelić svete mudrosti, pustite da se zastor još jednom podigne i lutkar stane sam na pozornicu, natečenih gležnjeva koji ga vode prema neizbježnom finalu.“

SAVJET ZA MLADE

Nekad sam vjerovao da kritika može biti umjetnost. Ne samo odgovor na drugo umjetničko djelo, ili dokumentiranje događaja koji je nekoć bio živ, a sada je secirani izbor slatkiša za pronicljiva nepca. Rekao sam da ne postoji razlika između kritike i pjesme, osim kada je riječ o obliku i formi. Sonet ima određeni broj stihova, kritika ima određeni broj riječi i broj zvjezdica na početku. Kritičar je umjetnik. Ali ispostavilo se da ja ni ne volim poeziju.

Ali uzmite u obzir ovo: ako je kritika umjetnička forma, onda je jedina njezina svrha potaknuti i provocirati. Ne mora odgovarati ni na jedno pitanje, ne mora upisivati izvedbu u povijest. Može imati vrlo malu vrijednost... dovoljno malu da prikaže sjenu oblika koji se kreću platnom i pozornicom u srca i umove publike.

Možda bi bilo lakše napisati manifest, deset točaka koje treba uzeti u obzir pri pisanju kritike. Nažalost, bez slova izrezanih iz novina koja bi joj dala

taj autentični revolucionarni font, sve se svodi na truizme (Predstava je više od scenarija! Ima rekvizite! Drama je samo pretvaranje! Kritičari nisu plaćeni dovoljno niti redovno!).

Htio sam opisati kako pristupam pisanju kritike, ali mogu to obuhvatiti u tri rečenice (Sjedim za računalom. Kuham si kavu. Brinem što će ljudi misliti).

Želio sam da ovo bude putovanje junaka s početkom, sredinom i krajem. Na vrhuncu bi pao u očaj (možda da se pitamo u čemu bi bila poanta) i potom bi uslijedio šamanski trenutak u kojem se teško stečeni dar vraća na zemlju. Kritičar bi, naravno, bio junak: jedina tragedija bila bi njegova vlastita klonulost.

Ali vrijeme je isteklo.

PRIMJERI SUVREMENE KRITIKE

nastali u sklopu radionica projekta
„Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“

12. Lutokaz, Osijek
Lutkarsko kazalište Ljubljana
Pješčanik (Peskovnik)

SCENSKI TREPTAJ

Petar Sekelez

Jezik predstave *Pješčanik* neverbalan je i univerzalan, baš poput priče, poput pijeska koji je sveprisutan

„U početku bijaše Riječ”, stoji u Svetom pismu, a ovdje na početku – vjedro. Scena je ogoljena od svega i na sredini stoji samo pijesak koji nesmetano protječe, ne mareći ni za koga. Lagano osvjetljen, meni osobno predstavlja vrijeme. Vrijeme bez dimenzija koje mu mi prisvajamo, poput prošlosti, sadašnjosti, budućnosti, vrijeme kao konstantu koja se pretapa, uključena u sve životne procese na zemlji. Glumci Miha Arh, Barbara Kanc, Gašper Malnar i Filip Šebšajevič šecu pored pijeska, nesvjesni njegove prisutnosti. Idu u grupama ili se razdvajaju. Na trenutke su složni pa se jedan, poput revolucionara, odvoji. Potom idu unaprijed i unatrag, ovisno s koje strane pijeska gledamo, dajući kretnjama različita značenja.

Izvođači nestaju u tami, vjedro se počinje kretati i pokreće proces stvaranja. Priprema se nešto jako dojmljivo. Ocrta se iz tame veličanstveni, daleki i nepregledni svemir. Galaksije, patuljasti planeti, zvijezda koja je vodila mudrace i sve ono što smo zamišljali kad smo bili mali astronauti, kad smo maštali o nečemu neuhvatljivom, poput zvijezde nadohvat ruke, zvijezde kojoj bismo se pružali, začarani onim što je iznad nas. Ono veće od nas, čemu odajemo poštovanje. Tama. Svjetlo.

Vješti animatori sada zvijezde pretvaraju u prve organizme na planetu. Svi smo mi satkani od zvjezdane prašine, a taj je prijelaz inteligentno



◀ Kazalište lutaka Ljubljana, *Pješčanič* / foto: Jaka Varmuž

napravljen od strane autora i redatelja predstave Mihe Goloba. Dolazimo do ledenog doba, spušta se sumrak na civilizaciju upisanu u pijesak i nemilosrdne pijavice gaze pred sobom sve organizme, stvarajući od njih fosile. Zanimljiv je način na koji se oblikuje ta slika. Izvođači šetaju po sceni držeći u rukama kutije iz kojih ispada pijesak. Krećući s njima preko scene, vođen vještom kamerom, gledatelj zaboravi da su upravo oni aktivni stvaratelji svega.

Nakon što su se smirile nevere na kontinentu, a vjetro je stalo sa svojim olujnim kruženjem, vraćaju se ljudi. Igrajući se vjetro, dobacuju ga i izbjegavaju, na trenutke se ponašaju prema njemu poput djece, a pokatkad poput odraslih, ukazujući na odnos ljudi sa sobom i drugima. Dolazimo do prvih kula u pijesku, odnosno prvih velikih civilizacija u kojima sloga stvara prekrasne mozaike u pijesku. Animatori dodavanjem i oduzimanjem pijeska nadilaze sam medij te imam osjećaj da putujem kroz vrijeme, gledajući kako pored mene rastu prve veće zajednice. Krug je u sredini i kotač na kojem će se ljudi odvesti, spreman je za polazak, a vjetro se polako njiše i crta. Kako se lagano ljulja poput djeteta u kolijevci, tako se pred nama rađaju prve slike velikih naroda. Uspavljujući nas, vjetro nas vodi do drevne Kine i njenog dualizma, zatim ide do Afrike i Davidove zvijezde, Babilona, završavajući s prekasnim podnim mozaikom u nekoj rimskoj vili na obroncima Vječnog grada.

Pored gradova, pijesak ne zaboravlja ni malena mjesta. Pijesak sve pamti. Prvo imamo velike livade koje postaju malene oranice, zatim sve veće i veće, dok se društvo ne počne dijeliti na one što žive u gradovima i one na selu. Kako se selo sve više smanjuje, a grad osvaja zelene površine, istiskujući pritom malog čovjeka na rub, ne možemo se oteti dojmu da je autor tu imao pouku za gledatelja. Gradovi od pijeska gutaju sve pred sobom, pretvarajući se u velike nebodere koje sam čovjek zamjenjuje još većim i višim, zanemarujući prirodu. Kako to obično biva, kad čovjek pretjera, Majka priroda postavlja ravnotežu. Ovaj put to čini puštajući svoju rijeku kojom čisti grad od smeća i taloga, ruši sve nebodere pred sobom. Nastaje jaz između prirode na jednoj strani i čovjeka u gradu na drugoj. Sve završava velikim čišćenjem nakon potopa, gdje animatori vode gledatelje poput golubova koji su vodili Nou na kopno do početka. Do vjedra i pijeska. Na kraju stoji samo vjetro nad pijeskom i autor prepušta

gledatelju da se zapita igra li se on u pijesku ili se pijesak igra s njim, imajući pritom u vidu sve ono što je prošlo pred njegovim očima.

Miha Golob, koji je sve elemente predstave odlično posložio, također je zaslužan i za prekasno vizualno oblikovanje predstave. Dramaturgiju, koja poput rijeke teče pred nama, u svoje je korito usmjerila Mojca Redjko, a oblikovatelj svjetla Mašu Avsceca i Gergora Kuhara uz animatore pohvaljujem. Za predstavu piše da je dostupna svim uzrastima, što doista jest, a jezik je neverbalan, dakle univerzalan. Poput priče. Poput pijeska koji je sveprisutan.

Napomena:

kritika je izvorno objavljena 27. kolovoza 2021. na portalu [contempupuppetry.eu](https://www.contempupuppetry.eu) pod mentorstvom Igora Tretinjaka
<https://www.contempupuppetry.eu/aktualno/lgl-pjescanik-scenski-treptaj/>

11. bienale slovenskih lutkara Maribor

GVR Zavod, Kino Šiška

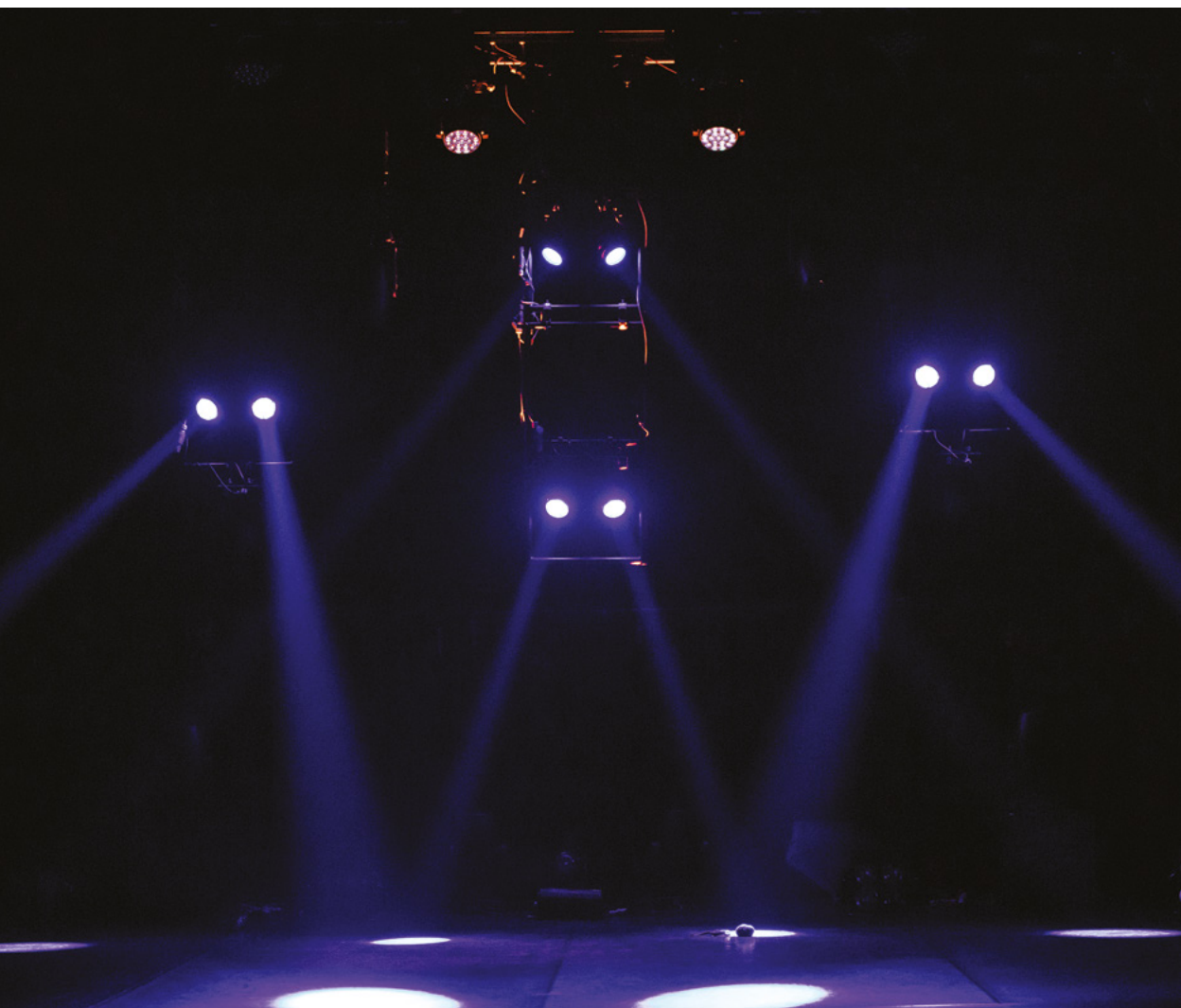
Posljednje iskušenje (Posljednja skušnjava)

NEPODNOŠLJIVA SLOBODA ASOCIJATIVNOG RAZMIŠLJANJA

Maša Radi Buh

Projekt *Posljednje iskušenje* u prvi plan stavlja pitanje o tome što je čovjek, a što lutka, ili još preciznije, koji je ljudski element u lutkarstvu

Posljednja tri izdanja slovenskog Bijenala lutkarskih umjetnika ukazala su na dvije snažne umjetničke struje u lutkarskom kazalištu. Jedna slijedi tradicionalnu putanju konvencionalnog lutkarstva te je u njoj lutka i dalje glavni protagonist izvedbe i glavni aktant, dok druga ima veze sa suvremenim lutkarstvom i u njoj se preispituje figura lutke i suprotstavlja je se drugim ekvivalentnim elementima komada. Svaki izbor radova za Bijenale o kojemu odlučuje umjetnički selektor može ići u različitim smjerovima, ovisno o tome za koju se on poziciju odluči. U pogledu službene konkurencije, 11. bienale u Mariboru zamijenilo je paradigmu odabira najboljih produkcija u posljednjim dvjema godinama paradigmom koja kategorizira raznolikost postojećih praksi (što nije nužno izvrsno odrađeno, ali se radi o dobrom konceptu) te lutkarstvo u Sloveniji dovodi u doticaj s raspravama sa svjetskih festivala o suvremenim lutkarskim trendovima. Najodvažniji izbor u festivalu možda je projekt *Posljednje iskušenje* Vlade R. Gotvana. Iako produkcija niti pod razno nije osmišljena s namjerom preispitivanja lutkarstva, ona od samoga početka izbjegava moguće konceptualne pretpostavke i premise koje se nužno javljaju uz svaku pojedinu predodžbu toga što bi figura lutke trebala predstavljati. U konačnici, ona to pitanje ostavlja na odgovor publici odanoj lutkarskom kazalištu.



▲ GVR Zavod, Kino Šiška, *Posljednje iskušenje* / foto: Urška Boljkovac

Posljednje iskušenje je kolaž svjetla i zvuka, prvenstveno usredotočen na fenomenološki doživljaj publike. Uvodni videozapis slijede nasumično poredani videozapisi svakodnevnog života, u kojima se javljaju kako životinje tako i bageri, dok cjelinu popunjava pozadinski akustični krajolik. Pažljivo oblikovan zvuk bagera dok se probija kroz nakupinu zemlje, prirode i životinja; sve to stvara čist, jasan zvučni efekt usred odlične akustike dvorane Katedrale kina Šiška. Razvojem izvedbe, akustičnom elementu dodaje se ljudski glas, a narodne pjesme uživo pjevaju Manca Trampuš i Zvezdana Novaković. Njihovim izvlačenjem iz mraka u osvijetljeni prostor za vrijeme izvedbe pjesama postiže se jedino odvlačenje pozornosti gledatelja s pozornice, na kojoj se kroz ostatak izvedbe odvija svjetlosni spektakl. Stoga, njihova udaljena pozicija pod kutom, koji traži okretanje vrata na rubu ljudskih fizičkih mogućnosti, oblikuje inovativnu dramaturgiju pogleda, glavnog protagonista *Posljednjeg iskušenja*. Dok Gotvan svoj komad primarno gradi tako što upravlja elementima scenske rasvjete – i time se nadovezuje na *Luftbalett*, njegov posljednji rad u kojemu se koristio istim konceptom – ključne informacije koje se prenose publici vizualnog su karaktera. Ne samo da se atmosferska rasvjeta neprestano mijenja u pogledu boje ili intenziteta svjetla, već je se povezuje s pokretnim elementima scenske rasvjete. Pokretni snopovi svjetla, koje su programirali režiser i dizajner svjetla, klize prostorom i pretražuju ga.

Jednosatni svjetlosni spektakl preispituje ljudsku prisutnost i odsutnost u kazalištu. To je danas vrlo popularna tema u međunarodnom akademskom kontekstu i umjetnosti, kojom se stvara prostor za razmišljanje o hijerarhijama koje proizlaze iz ljudske percepcije samih sebe kao unikatnih i najrazvijenijih (živićih) stvorenja na planeti. *Posljednje iskušenje* ni u kojem slučaju nije istinski oslobođeno ljudske prisutnosti. S jedne strane, prisutne su obje pjevačice, čak i ako im je cilj naglasiti odsutnost ljudskoga tijela na pozornici. S druge strane, čak i kad je objekt taj koji zauzima središnju poziciju na pozornici i kad je objektnost elemenata scenske rasvjete to na što smo usredotočeni, njima i dalje upravljaju ljudi i njihove odluke.

Unatoč tome, Vlado R. Gotvan krči novi, unikatni put na području slovenskih izvedbenih umjetnosti, svjesno se opirući tradicionalnom pritisku dramske kompozicije, stare konvencije i još uvijek prevladavajućih dramskih oblika regionalnog kazališta. Ovaj projekt odbija se pokoriti

potrebi za značenjem, idejom ili zajedničkom niti. Jedini elementi u kojima gledatelj može tražiti temu uključuju uvodni video kolaž i tekst pjesama. Međutim, projekt ističe kako je nepoželjno, a samim time i besmisleno, interpretirati ih u vezi s rasvjetom.

Izostanak tih opipljivih, interpretacijski snažnih elemenata i dalje sveprisutnih u slovenskom kazalištu (iako oni sve češće bivaju potisnuti u korist suvremenih plesnih praksi), oslobađa publiku od pogleda usredotočenog isključivo na jedno mjesto. Dramaturgiju projekta mogli bismo definirati kao dramaturgiju asocijativnog razmišljanja koja gledatelja ostavlja nasamo s vlastitim mislima, maštom i angažmanom. Komad manevrira između meditacije, doživljaja i straha jer je opće poznato da previše slobode bez ograničenja uzrokuje veću anksioznost od jasnih uputa i granica. To je prednost, ali istovremeno i njegova moguća slabost: kao takav, projekt je namijenjen uskoj ciljanoj publici koja ne osjeća potrebu za značenjem, narativom ili idejom. Umjesto toga, sretni su doživjeti meditativno iskustvo u kojem vizualni i auditivni elementi dopuštaju razumu da predahne od pletenja semantičkih mreža. Međutim, takva produkcija iziskuje drugu vrstu slobode: ne samo od ljudi, već i od duboko ukorijenjenih konvencija o tome što bi kazalište trebalo predstavljati.

U kontekstu slovenskog Bijenala lutkarskih umjetnika i rasprava u suvremenom lutkarstvu o tome koji objekti mogu biti pretvoreni u lutke, *Posljednje iskušenje* u prvi plan stavlja pitanje o tome što je čovjek, a što lutka, ili još preciznije, koji je ljudski element u lutkarstvu. Predprogramirani svjetlosni spektakl postavlja pitanje doživljavamo li pokretne reflektore kao animirane objekte koji nadilaze puki odnos između programera i objekta. Ne postoji produkcija u kojoj svjetlosne elemente nije animirao čovjek, pa makar su prethodno podešeni algoritmi ti koji naposljetku autonomno vrše radnju. Svaki program beziznimno je pod utjecajem ljudskih odluka. Ipak, svjetlosne se elemente može doživjeti kao lutke ili animirane objekte. To se događa kad oni ožive pred našim očima nakon što u njima uočimo značajke života ili duše. Preostala pitanja vrte se oko toga pod kojim uvjetima uobičajeno doživljavamo te objekte živima te koja obilježja kretanja i ponašanja oni moraju posjedovati da bi do toga došlo. Na temelju *Posljednjeg iskušenja*, kao jedne od produkcija izabranih za Bijenale, ustvrdila bih kako se objekt doživljava lutkom u slučaju da u

njemu uočimo osobine pokreta koje su u skladu s našom predodžbom živih bića sličnih ljudima. Kako kretanje kutije treba odražavati poznate geste iz vokabulara ljudskog i životinjskog pokreta da bi „oživjelo“, isto vrijedi i za druge animirane objekte kao što su roboti, svijetla itd. Čak i ako smo mi ljudi sposobni odvojiti se od isključivo ljudskih slika, ono što istinski tražimo u lutki i animaciji su i najmanji tragovi naših vlastitih odraza. Kao publika, još uvijek smo u nemogućnosti prepoznati „život“ u slučajevima kad se on javlja bez prepoznatljivih ljudskih obilježja. Nakon završetka *Posljednjeg iskušenja*, kazalište napuštamo s egzistencijalnim pitanjem: Koga ili što smatramo živim? Ili, još važnije, koga ili što ne smatramo živim?

Napomena:

kritika je izvorno objavljena 29. listopada 2021. na portalu contempupuppetry.eu pod mentorstvom Zale Dobovšek

<https://www.contempupuppetry.eu/news-ip/the-unbearable-freedom-of-associative-thinking/>

Hidden Door, Edinburgh

Tortoise in a Nutshell

Divlje (Feral)

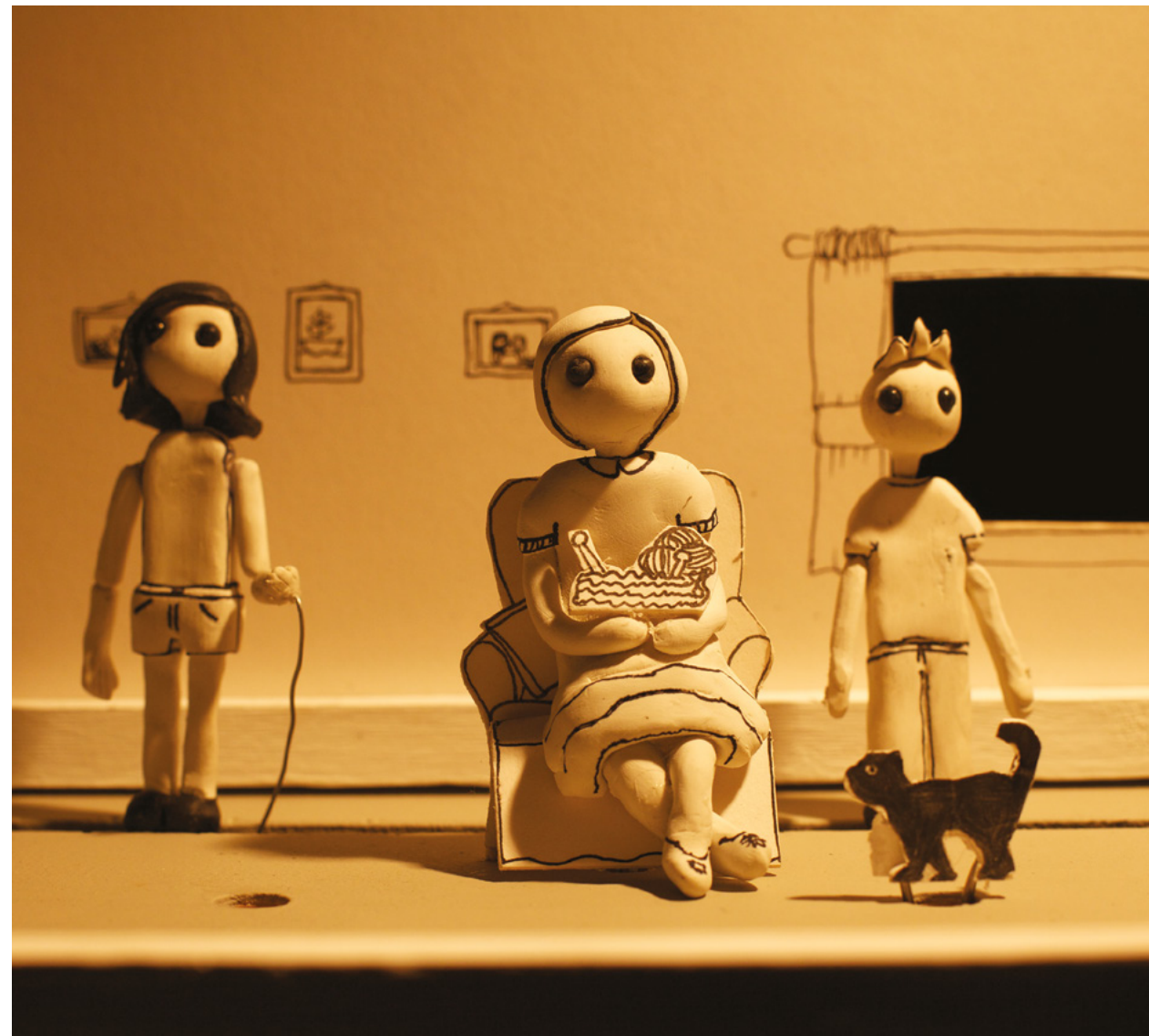
PUTOVANJE U DIVLJU BUDUĆNOST

Inesa Vélavičiūtė

Predstava suptilno, profinjeno i zavaravajuće jednostavno oblikuje priču o propadanju mjesnih poduzeća i posljedičnim društvenim i moralnim turbulencijama, pozivajući publiku na društveni angažman i preispitivanje kontroverznih pitanja

„Sve prolazi. Nitko ništa ne dobiva na čuvanje. I tako moramo živjeti“, kaže književnik Haruki Murakami. Ne postoji mjesto na kojemu vrijeme nepomično stoji. Budućnost pripada napretku, inovaciji i velikim planovima: to je dominantna i postojana sila koja unapređuje naše živote već više od dva industrijalizirana stoljeća. Ali je li riječ o nečemu što se oduvijek toliko cijnilo?

Od zaigranog uvoda do završetka koji pobuđuje na razmišljanje, *Divlje* prati doživljaje dječaka Joea koji se suočava sa sjećanjima na grad iz djetinjstva i domino efektom koji je na njega imalo urbano restrukturiranje. *Divlje* je osmislio Ross MacKay 2012. godine, a predstavljen je na festivalu Fringe u Edinburghu 2013. i 2014. godine. Radi se o multimedijalnom komadu koji promjene do kojih dolazi u vremenu i prostoru prikazuje uz pomoć kombinacije lutkarstva, filma i izvedbe uživo. Komad je skupio pozitivne kritike diljem svijeta, a kazališna skupina Tortoise in a Nutshell ga je oživila za potrebe festivala Hidden Door u sklopu kojega je izveden na lokaciji plinare Granton u Edinburghu. Time se označio povratak te skupine scenskim izvedbama.



Tortoise in a Nutshell, *Divlje* / foto: Amy Downes ▲

Vješto postavivši temelje malenog svijeta i svakodnevnih interakcija, izvođači upravljaju svjetlima, mirisima, zvukovima, instalacijama i lutkama kako bi stvorili osjetilno iskustvo koje pršti energijom i prenosi publiku u idilični primorski gradić s ugodnim, domaćinskim životom zajednice. Spektakularni dizajn i različiti oblici izričaja spajaju se i prevrću jedni preko drugih, omogućujući priči da trenutačno osvoji, uključi i podraži napadom na osjetila te zamuti granice između filma i izvedbe u stvarnom životu.

Međutim, to je tek početak frapantnog putovanja u kojemu se kroz intimne interakcije i odnose među likovima također preispituju društveni problemi s kojima se suočava zajednica. Samo pripovijedanje je zavaravajuće jednostavno, dok je priča o postupnom propadanju mjesnih poduzeća i posljedičnim društvenim i moralnim turbulencijama oblikovana profinjeno i suptilno kroz scene dubokog emotivnog efekta. Publika svjedoči iskrenom prikazu kaotičnog modernog svijeta, slikama snažnijima od ikakvih otkrivenja iskazanih riječima, posebno kad ti aspekti dosegnu ekstatični vrhunac u izvedbi – kroz prikaze vandalizma i nasilja. Režiser dijeli viziju koja je, kao ljudsko iskustvo, visceralna i pristupačna te snažno rezonira s našim suvremenim životom, pozivajući publiku na društveni angažman i preispitivanje kontroverznih pitanja.

Napomena:

kritika je izvorno objavljena 5. travnja 2022. na portalu [contempupuppetry.eu](https://www.contempupuppetry.eu) pod mentorstvom Garetha K Vilea
<https://www.contempupuppetry.eu/information/a-journey-into-a-feral-future/>

Lutkarsko kazalište Ljubljana

Mrtva priroda (Tibožitje)

TKO SJEDI NA TRONU: ZEC ILI ČOVJEK?

Gabrielė Pelakauskaitė

Koliko vrijedi životinjski život? Je li želja da se izloži ljepota životinje dovoljan razlog za oduzimanje života? Možda se ljepota životinje ne nalazi u njezinom krznu ili obliku ušiju, već u pokretima, odlukama, slobodi... Pa, naposljetku, tko onda sjedi na tronu – i treba li on uopće biti zauzet?

Sedamnaestostoljetni filozof René Descartes vratio se antropocentričnom pristupu prirodi, smatrajući kako znanstvene spoznaje omogućuju čovjeku da vlada prirodom te da ga porast mogućnosti vladanja čini sretnim. Descartes je tvrdio da je čovjek gospodar i vlasnik prirode. Ta apoteoza ljudskih moći i samoimenovanje ljudi vladarima nastavlja se i danas, no postaje sve jasnije kako smo dosegli granicu. Ugrožene životinjske vrste, krčenje šuma, zagađenje oceana i topljenje ledenjaka jasno daju do znanja da se vladarev tron počeo ljuljati.

Tijekom online izvedbe *Mrtve prirode* u Lutkarskom kazalištu Ljubljana (premijerno održane u rujnu 2020. godine), tron je zamijenjen stolom na koji se jedan za drugim donose preparirani zečevi. Glumci razgovaraju o tome gdje su nabavili preparirane životinje za izvedbu, a osobi koja nije upoznata s taksidermijom, govore o različitim načinima prepariranja životinja te time od samoga početka omogućuju gledateljima da sami zauzmu stav i odluče na koju se stranu žele prikloniti.

Neki u tom procesu ne vide ništa krivo, dok drugi taksidermiju smatraju neopravdanom praksom kojom se krše prava životinja. Neki prihvatljivim smatraju samo pojedine metode prepariranja, kao kad životinje nisu ubijene u tu svrhu. Glumci otkrivaju kako su neke preparirane životinje dobivene od životinja koje su slučajno ubijene ili pregažene na cesti,

dok se druge dobivaju iz životinja koje su ciljano ubijene u tu svrhu, no koje istovremeno nisu pripadnici ugroženih vrsta. Naučeni smo gledati preparirane životinje u muzejima i lovačkim kućama, no prilično je neuobičajeno vidjeti ih na pozornici. Od samog početka postavlja se pitanje: zašto su zečevi glavni simbol ove izvedbe? Što bi se dogodilo da ih se zamijeni drugom životinjskom vrstom ili da su preparirane životinje raznolikije? Svi znamo kako izgleda zec i kakav mu je oblik tijela; mnogi od nas čak su se sreli s tom životinjom licem u lice. To iskustvo omogućuje nam da bolje prepoznamo značajke zeca na pozornici te da cijenimo rad glumaca koji upravljaju životinjom.

Mjesto na kojemu se odvija radnja podsjeća na radno okruženje. Preparirane životinje i predmeti iz kojih su napravljeni reljefi za životinje vidljivi su publici, dok svjetla i kabele pomiču sami glumci. Ispred pozornice, u sredini, nalazi se stol koji na nekoliko minuta biva pretvoren u pozornicu za zečeve, odnosno tron.

Svaki zec glumi na reljefu posebno stvorenom za njega. Glumci ih stvaraju koristeći mahovinu, kamenčiće, kapljice vode, zemlju i druge strukture koje se javljaju u prirodi. Teško je zamisliti kako bi to izgledalo prilikom gledanja izvedbe uživo, ali krupni planovi dodatno približuju gledatelje realističnim epizodama zečjeg života. Svakog zeca istovremeno pomiču tri glumca pa je stoga svaki sitni trzaj, pokret ili udisaj precizno prikazan. Dok gledaju zeca, gledatelji mogu pretpostaviti iz kojega smjera dolazi zvuk jer se zečeve uši okreću o tom smjeru, dok se njegov nos počinje pomicati i njuškati.

Na zecu se mogu uočiti različite emocije: zadovoljstvo prilikom hranjenja potomaka, plahost, strah i od najmanje sitnice (primjerice, kad mu nešto pošaklja krzno ili brkove). Različite epizode nemaju radnju i zečevi u prirodi žive svojim uobičajenim životima te vrše radnje uobičajenom brzinom. Njihovi životi nisu prilagođeni pričama o borbi, preživljavanju i ljubavi koje se sviđaju gledateljima.

Možemo vidjeti zeca kako njuška okolo, hrani svoje potomke, jede. Dok proučavamo zeca kako živi epizodu iz svojega života, otkrivaju nam se osobine te životinje. Te tri komponente – realistični reljefi, veoma precizni



Lutkarsko kazalište Ljubljana, *Mrtva priroda* / foto: Jaka Varmuž ▲

pokreti i epizode iz zečjeg života – omogućuju gledateljima da urone u fikciju, da povjeruju u njihovu vitalnost, da na trenutak zaborave da njihovim pokretima upravljaju glumci.

Na kraju svake scene, preparirana životinja biva položena na stol, dok oko nje glumci čekaju u tišini, očiju uprtih u mrtvog zeca. Prvi zečevi im oduzimaju dah – doima se kao da je njihova vitalnost netom postala vrlo uvjerljivom, ali onda se oni ponovno pretvaraju u preparirane životinje koje padaju poput plišanih igračaka. Međutim, nakon nekoliko bliskih epizoda sve postaje predvidljivo, a jednoličnom formom ne pružaju se nikakve dodatne informacije, čime se umanjuje inicijalni utisak i efekt postignut kroz prvih nekoliko epizoda. Kasnije zec i čitav reljef bivaju odloženi na policu, gdje postaju tek uobičajena mrtva stvar.

Isto se događa i u muzejima: životinje se pretvara u eksponate da bi ih se moglo promatrati bez straha i približiti im se više negoli bi to bilo moguće u prirodi. Ali ne uzdižu li se time naše vlastite moći ponad onih koji pripadaju prirodi i životinjama? Da vidimo vuka u prirodi, vjerojatno bismo pobjegli glavom bez obzira; no, što je s prepariranim vukom? Nije li to nepoštena borba? Stanka koja prati svakog zeca pojačana je korištenjem zvukova. Dok se zecom upravlja te on živi vlastitim životom, mogu se čuti snimljeni zvuci prirode: vjetar, šuštanje grana, cvrkut ptica, zvuk žvakanja trave.

Nakon što zec izgubi život, pušta se instrumentalna glazba koju je stvorio čovjek. Ona pojačava i označava ljudsku intervenciju, nemušto započinje propitkivanje onoga što je moglo biti da se čovjek nije bio miješao u život tog stvorenja. Zečevi žive u različitim okruženjima, mogu se prilagoditi poljima sprženim Suncem, pjeskovitim mjestima na kojima je teško pronaći jestivo bilje, ali protiv ljudi i njihovih oružja zečevi su bespomoćni.

Na koncu, svi zečevi naslagani su jedan na drugog. Nitko ih ne pomiče – nema tragova života. Riječ je naprosto o gomili mrtvih ukočenih životinja koje ne igraju nikakvu ulogu – njihova je izvedba završila. Za vrijeme izvedbe, zečevi su igrali ulogu životinja koje su željele živjeti; to, međutim, nisu učinili samostalno, već putem glumaca koji su njima upravljali uz pomoć posebnih mehanizama ugrađenih u tijela zečeva.

Time je dan odgovor na pitanje koje sam postavila na samom početku izvedbe: hoće li život zečeva biti očuvan na pozornici? Nitko, pa čak ni ruke triju ljudi, ne mogu oživjeti mrtvu životinju. Život je privremen i krhak, neovisno radi li se o životu medvjeda, svinje ili čovjeka. Na kraju izvedbe izriče se sljedeći stav: devet pokušaja da se očuva život – međutim, kad je život završen ili ga netko završi, njegovo očuvanje više nije moguće.

Mi smo prva generacija koja je uspjela shvatiti krhkost prirode i uplitanja naših moći u njezine cikluse. Smatramo kako imamo pravo odlučiti koja živa bića trebaju završiti kao eksponat u muzeju ili obješena na nečijem zidu. Ali tad se postavlja pitanje: koliko vrijedi životinjski život? Je li želja da se izloži ljepota životinje dovoljan razlog za oduzimanjem njezinog života? Možda se ljepota životinje ne nalazi u njezinom krznu ili obliku ušiju, već u njezinom životu, pokretima, odlukama, slobodi... Pa, naposljetku, tko onda sjedi na tronu – i treba li on uopće biti zauzet?

Napomena:

kritika je izvorno objavljena 19. siječnja 2022. na portalu [contempupuppetry.eu](https://www.contempupuppetry.eu) pod mentorstvom Andriusa Jevsejevasa
<https://www.contempupuppetry.eu/news-ip/who-is-sitting-on-the-throne-rabbit-or-man/>

LITERATURA

- Biskupović, Alen (2019). „Kazališna kritika i kritičari u ‘starim’ i novim medijima: Sličnosti i razlike, funkcije i pozicije, opstojnost žanra“. *Zbornik radova 3. međunarodnog interdisciplinarnog znanstvenog skupa Mediji i medijska kultura – europski realiteti*. Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Osijek, str. 585-596.
- Blažević, Marin (2007). „Razgovori o novom kazalištu 1 : Branko Brezovec, Ivica Boban, Damir Bartol Indoš, Vjeran Zuppa“. CDU – Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Brook, Peter (1971). „Prazan prostor“. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, Ljubljana.
- *Dnevnik* (1960). Novi Sad, 22. veljače 1960.
- Jurkowski, Henryk (1988). „Aspects of the Puppet Theatre“. Puppetry Centre Trust, London.
- Jurkovski, Henrik [Jurkowski, Henryk] (2006). „Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku“. Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, Subotica.
- Jurkowski, Henryk, (1998). „Povijest europskog lutkarstva: Od svojih početaka do kraja devetnaestog stoljeća“. Lutkarska knjižica, prva knjiga, Ljubljana.
- Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk] (2007). „Teorija lutkarstva“. Subotica.
- Kantor, Tadeusz (1977). „Le théâtre de la mort“. L'Age d'Homme, Lausanne.
- Kleist, Heinrich von (2009). „O marionetskom kazalištu“. Scarabeus-naklada, Zagreb.
- Kovaček, Božidar (1992). „Izlaganje o povijesti kazališne kritike u Srbiji“. *Almanah pozorišta Vojvodine*. br. 25, Pozorišni muzej Vojvodine i Zajednica profesionalnih pozorišnih organizacija Vojvodine, Novi Sad.

- Kudrjavcev, Anatolij (1997). "Ulična gužva!", *Slobodna Dalmacija*, 23. 6. 1997., god. 55, br. 16696, Split.
- Lehmann, Hans-Thies (2004). „Postdramsko kazalište“. CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd.
- Lukić, Darko (2011). „Kazalište u svom okruženju: Knjiga 2“. Leykam d.o.o., Zagreb.
- Palmer, Richard H. (1988). „The Critics' Canon: Standards of Theatrical Reviewing in America“. Greenwood Press, Westport-London.
- Pasqualicchio, Nicola (2013), „La meraviglia e la paura“, *Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Bulzoni editore, Rim.
- Paro, Georgij (2010). „Od dijaloga do šutnje“. *Hrvatsko glumište*, br. 46-47, Hrvatsko društvo dramskih umjetnika, Zagreb, str. 4-5.
- Paljetak, Luko (2007). „Lutke za kazalište i dušu“. Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
- Petranović, Martina (2008). „Kazališne struke u kazališnoj kritici“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. vol. 11, br. 33-34, Hrvatski centar ITI, Zagreb, str. 148-155.
- Plassard, Didier (2011). „La marionnette aux postes-frontières de l'humain“. *Registres*. br.15. Presses de la Sorbonne nouvelle, Pariz, str. 103-108.
- Plassard, Didier (2014). „Les scènes de l'intranquillité“. *Puck*, br. 20. *Humain / Non humain*. Montpellier, Charleville-Mézières: edicije l'Entretemps, Institut International de la Marionnette, lipanj 2014, str. 11-16.
- Sermon, J. (2019). „Lutke i lutkari u digitalnom dobu – intermedijско povezivanje“. Časopis za lutkarsku umjetnost i kazalište animiranih forma LUTKA. Kazalište lutaka Ljubljana u suradnji s UNIMA Slovenija i Ustanovom lutkarskih umjetnika Slovenije, Ljubljana.
- *Sokolska prosveta* (1933a). godina III, br. 2, Novi Sad, veljača 1933.

- *Sokolska prosveta* (1933b). godina III, br. 3-4, Novi Sad, travanj 1933.
- Steiblytė, Kristina; Balevičiūtė, Ramunė (2022). *Kazalište lutaka koje se stalno iznova otkriva*. Časopis za lutkarsku umjetnost i kazalište animiranih forma „Lutka“. Kazalište lutaka Ljubljana u suradnji s UNIMA Slovenija i Ustanovom lutkarskih umjetnika Slovenije, Ljubljana br. 61, jesen 2022.
- Tillis, Steve (1992). „Towards an Aesthetics of the Puppet“, Greenwood, Westport.
- Trefault, Uroš (2014). „Slovenski kazališni godišnjak: Djeco, pušite, pušite“. Slovenski kazališni institut, Ljubljana.
- Weitzner, Peter (2011). „Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura“. ULUPUH, Zagreb.
- Žigo, Iva Rosanda (2015). „(S)misao kritike“. Sveučilište Sjever, Koprivnica.

INTERNET IZVORI

- Arhar, Nika (2018). „Festival Lutke 2018.: ispreplitanje žanrova, istraživanje, utjecaj tehnologije“. RTV SLO. <https://www.rtvlo.si/kultura/recenzije/festival-lutke-2018-preplet-zanrov-raziskovanje-vpliv-tehnologije/466691> (9.11.2021.).
- Bezelj, Nika; Kreft Mojca; Maurič Lazar, Martina (2021). „Obrazloženje nagrade Pengovove povelje“. „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. <https://www.contempuppetry.eu/novice/klemencicevo-nagrado-za-zivljensko-delo-na-podrocju-lutkovne-umjetnosti-letos-prejme-eka-vogelnik/> (9.11.2021.).
- Butala, Gregor (2018). „Majstor i Margareta u LGL: Spektakl koji se rijetko događa“. *Dnevnik*, 7.6.2018. <https://www.dnevnik.si/1042824974> (9.11.2021.).
- CCOT. „What is Visual Theater?“. <https://visualtheater.kr/en/about/visualtheater/> (26.8.2022.).

- Clydebuilt Puppet Theatre. „Welcome to Clydebuilt Puppet Theatre“. <https://www.clydebuiltpuppet.co.uk/#top> (26.8.2022.)
- Dobovšek, Zala; Čadež, Špela, Waszkiel, Marek (2021). „Izvešće s 11. bienala lutkarskih umjetnika Slovenije“. „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. <https://www.contempupuppetry.eu/novice/zakljucil-se-je-11-bienale-lutkovnih-ustvarjalcev-slovenije/> (9.11.2021.)
- Flotsam and Jetsam. „Flotsam & Jetsam puppets and stories : multi-sensory storytelling“. <http://www.flotsamandjetsam.co.uk/> (11.11.2021.)
- Gostiša, Nina (2021). „Potop u dubine duše i mora“. *Delo* 3.11.2021. <https://www.delo.si/kultura/oder/potop-v-globine-duse-in-morja/> (10.11.2021.)
- Medenica, Ivan (2009). „Dečaci iz naše ulice“. *Vreme*, 4. lipnja 2009. <https://www.vreme.com/kultura/decaci-iz-nase-ulice/> (29.12.2021.)
- The Scottish Mask & Puppet Centre. *About Us*. <https://www.maskandpuppet.co.uk/about-us> (26.8.2022.)
- Tortoise in a Nutshell. <http://tortoiseinanutshell.com/> (26.8.2022.)
- Tretinjak, Igor (2017). „Lutka oslobođena okova riječi“. *Kritikaz*. https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/32493/Lutka_oslobodena_okova_rijeci (30.12.2021.)
- Tretinjak, Igor (2021). „Vizualni aspekti lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj“. Doktorski rad. <https://dr.nsk.hr/en/islandora/object/ffzg%03A4030/datastream/PDF/view> (5.1.2022.)
- Vevar, Rok (2007). „Izvešće selektora 4. bienala ustanove lutkarskih umjetnika Slovenije“. <https://www.lg-mb.si/arhiv-preteklih-festivalov/4.-bienale-lutkovnih-ustvarjalcev-slovenije-2007/> (11.11.2021.)
- Vile, Gareth K (2017). „Boris and Sergey's One Man Dramaturgy: Henry Maynard and Dylan Tate @ Edfringe 2017“. <https://vilearts.blogspot.com/2017/06/boris-and-sergeys-one-man-dramaturgy.html> (26.8.2022.)

RAZGOVORI

- Bertoncelj, Tjaša (2021). Razgovor s Martinom Maurič Lazar. Neobjavljeno. (a)
- Bertoncelj, Tjaša (2021). Razgovor s Nikom Arhar. Neobjavljeno. (b)
- Bertoncelj, Tjaša (2021). Razgovor sa Zalom Dobovšek. Neobjavljeno. (c)

ODABRANE KRITIKE

- Pelakauskaitė, Gabrielė (2022). „Tko sjedi na tronu: zec ili čovjek?“. „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. <https://www.contempupuppetry.eu/news-ip/who-is-sitting-on-the-throne-rabbit-or-man/> (11.8.2022.)
- Radi Buh, Maša (2021). „Nepodnošljiva sloboda asocijativnog razmišljanja“. „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. <https://www.contempupuppetry.eu/news-ip/the-unbearable-freedom-of-associative-thinking/> (11.8.2022.)
- Sekelez, Petar (2021). „Scenski treptaj“. „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. <https://www.contempupuppetry.eu/aktualno/lgl-pjescanik-scenski-treptaj/> (11.8.2022.)
- Vêlavičiūtė, Inesa (2022). „Putovanje u divlju budućnost“. „Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“. <https://www.contempupuppetry.eu/information/a-journey-into-a-feral-future/> (11.8.2022.)

„Kritička platforma suvremenog lutkarstva EU“ međunarodni je projekt četiri europske zemlje. Voditelj je Lutkarsko kazalište Ljubljana (Slovenija), a partneri Akademija za umjetnost i kulturu iz Osijeka (Hrvatska), Kazalište „Lėlė“, Vilnius (Litva) i Puppet Animation Scotland / Manipulate Festival, Edinburgh (Škotska).

Cilj projekta je repozicionirati lutkarsku kritiku kao element u javnom diskursu te suvremeno lutkarsko kazalište učiniti relevantnim široj javnosti, nudeći publici integrirani pristup i suvremenu tehnologiju. Jednako važan cilj je promijeniti percepcije javnosti koje se baziraju na predrasudama da je lutkarstvo „samo za djecu“ i „elitistički“ oblik umjetnosti.

Projekt je sufinanciran iz programa Kreativne Europe Europske unije.

Suvremeno lutkarstvo u Litvi, Škotskoj, Sloveniji i Hrvatskoj na svom putu prema eksperimentu propituje odnos između scene i gledališta, izostavlja lutkarsku dramaturgiju, ruši rampu i redefinira prostor izvedbe, često je bogateći filmom ili videoigrama. Fokus se kroz povijest lutkarstva mijenjao, a konačni je rezultat totalno kazalište. U suvremenoj lutkarskoj izvedbi aktivni gledatelj postaje intimni suautor izvedbenog čina, kritičar je most između izvođačkog tima i gledatelja, a sama kritika neka vrsta samoanalize i subjektivnog suda koji nikada nije apsolutna istina.

— dr. sc. Teodora Vigato,

Knjiga *Suvremeno lutkarstvo i kritika* važan je korak u zadovoljavanju nasušne potrebe pisanja o novim vidovima lutkarske umjetnosti i specifičnostima lutkarske kritike. Okuplja raznovrsne autore od svjetski poznatih imena, preko kritičara koji su se etablirali u vlastitim državama, do mladih snaga u usponu. Zbir je to izuzetno vrijednih tekstova koji će pridonijeti boljem uvidu u suvremeno lutkarstvo i njegovu razumijevanju, kao i ukazati na važnost kritike za taj umjetnički izraz.

— dr. sc. Livija Kroflin

ISBN 978-953-8181-71-9



9 789538 181719