АГОН

година II • број 3

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Часопис **АГОН** има научну оријентацију

Главни и одговорни уредник

Др Ненад Новаковић

Заменик главног и одговорног уредника

Др Лука Кецман

Извршни уредник

Јелена Поповић

Редакција часописа

Мр Љиљана Чекић; Др Наташа Глишић; Горан Дујаковић msc;

Предраг Соломун msc; Др Зоран Ђерић; Др Милош Бабић;

Мр Мирослав Радоњић; Др Дарко Лукић

ISSN 2233-1581

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

година II • број 3

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци
Бања Лука, 2013. године

САДРЖАЈ:

ИЗ ИСТОРИЈЕ И ТЕОРИЈЕ ПОЗОРИШТА

Зоран Ђерић

ДРАМА СРПСКОГ РОМАНТИЗМА 7

ЈУЏИН О'НИЛ – *ЦРНИНА ПРИЛИЧИ ЕЛЕКТРИ*

Наташа Глишић

ТРАНСПОНОВАЊЕ МИТСКОГ КОНЦЕПТА СУДБИНЕ
У МОДЕРАН ПСИХОЛОШКИ АСПЕКТ.....19

Николина Медић

ПРОСТОР И ВРЕМЕ У ДРАМИ
ЦРНИНА ПРИЛИЧИ ЕЛЕКТРИ ЈУЏИНА О'НИЛА..... 45

ФИЛМ

Predrag Solomun

RECEPCIJA POSLJEDNJEG RATA
U EX-YU NEORATNIM FILMOVIMA 65

ГЛУМАЦ

Рената Агостини, Адриана Љубојевић, Снежана Бијелић

ЗНАЧАЈ ТЈЕЛЕСНЕ АКТИВНОСТИ
ЗА СВЕСТРАН СЦЕНСКИ ИЗРАЗ ГЛУМЦА 81

ЛУТКАРСТВО

Dubravko Torjanac

RJEČNIK LUTKE.....93

ДРАМА

Марио Ћулум

ШАЛТЕР.....181

Петер Хандке и Младен Матерић

ЗАШТО КУХИЊА.....211

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ..... 223

Индекс имена..... 227

ИЗ ИСТОРИЈЕ И ТЕОРИЈЕ ПОЗОРИШТА

UDK 821.163.41.09-2

Др Зоран Ђерић

ДРАМА СРПСКОГ РОМАНТИЗМА

Сажетак: *Овај рад представља уводну студију дугогодишњег истраживања српске романтичарске драме, које је испровоцирано све чешћим оптужбама да је романтизам исто што и национализам. Без обзира на то што романтични менталитет можемо да препознамо и данас, кроз неке политичке и уметничке покрете у савременом добу, он је чешће сматран заблудом, неголи истином. То доводи до тога да се српске романтичарске драме, а посебно трагедије, све ређе (или никако не)стављају на репертоаре српских позоришта, без обзира на то што оне и даље представљају „живу културу“ и зато „не смемо да изгубимо романтизам, јер је политички ум и смисао за реалитет премало за живот: романтизам је она додатна вредност, сувишак од лепе отуђености од света, обиље значајности“ (Зафрански). Отуда и наше уверење да, ако редитељи и драматурзи, уметнички директори и управници позоришта у Србији буду умели да препознају значај романтичких комада, и позоришна публика ће умети да препозна и ужива у тим додатним вредностима које романтизам несумњиво поседује у својој чулности или перверзности, у својој опсесивности или монструозности, својим дометима и*

култовима лепоте који нису ограничени само на прошлост, него увелико припадају нашој садашњости, а могу да рачунају и на будућност.

Кључне речи: *романтизам уопште, романтизам код Срба, српска драма, трагедија, комедија, позоришне поставке, XIX и XX век.*

Почетком 20. века, најзначајнији немачки филмски редитељи, попут Фридриха Вилхелма Мурнауа (F. W. Murnau) и Фрица Ланга (Fritz Lang), преузели су „романтичну материју" за основу својих романтично-експресионистичких филмова. „Готски роман" и фантастична романтика добили су настављаче на немачком „демонском екрану". О томе су најпре писали Зигфрид Кракауер (Siegfried Kracauer) у књизи *Од Калигарија до Хитлера* (*From Caligari to Hitler*, 1947) и Лоте Ајснер (Lotte Eisner) у књизи *Демонски екран* (*L' écran démoniaque*, 1952), а потом Марија Јањион (Maria Janion) у више студија, које је касније сабрала у књигу *Романтизам, револуција, марксизам* (*Romantyzm, rewolucja, marksizm*, 1972), као и други познаваоци романтизма у књижевности и на филму.

Није ли чудно да је филм, као нова уметност, прихватио романтички предложак за један од својих најизразитијих филмских жанрова, какав је хорор, рецимо, а потом и психо-драма, па SF. То интересовање не јењава ни у првој деценији 21. века. Узмимо, на пример, филмове о вампирима, потом различите филмске саге. Повратак романтизма у великом стилу још је изразитији у телевизијским серијама, које преплављују наше екране и изузетно су гледане (попут турских серија, од којих је продукцијски најраскошнија и најамбициознија *Сулејман Величанствени*).

Када је о књижевности реч, познато је да су надреалисти прихватили романтичарски апсолут, али и романтичарску утопију (Андре Бретон / Breton, *Манифест надреализма* из 1924, и касније). Пишући о немачком романтизму и француском надреализму, Мишел Каруж је указао на то да су они изашли из истих интуиција и гајили исте аспирације, али да међу њима постоји велика раз-

лика у методи и атмосфери (M. Carrouges, *Romantisme allemand et surréalisme*, 1949).

У позоришту тога времена запажен је Артоов „театар окрутности“ (A. Artaud), по много чему инспиративан и у нашем времену, кроз тзв. физички театар, потом кроз драматургију Саре Кејн (Sarah Kane) и њених настављача, који на сцену поново враћају брутализам, суровост, „застрашујуће до усијања“ и „екстремне емоције“.

Из Шилерових (Friedrich Schiller) *Разбојника* (1781), како је то давно примећено, проистиче сваки „иморални, разбојнички, велики романтичарски јунак“ (M. Јањион). У предговору за ову драму, Шилер саветује „да се нико не усуди да постави ову моју драму на позорницу“. „Руља (нека је међу нама речено) свој корен има на све стране и на несрећу – она води главну реч. Исувише кратковида, да сагледа моју *целину*, исувише малодушна, да би разумела моју *величину*, исувише зловољна, да би хтела да зна за моју *доброту*, она ће, све се бојим, да поквари моју намеру, можда ће мислити да у драми може да нађе апологију оног порока, кога бих желео да срушим и осветиће се јадном песнику због сопствене простоте духа, а он је навикао да доживи све, само не правду“ (према *Теорији драме XVIII и XIX века*, 1985, стр. 366). Да су сценски провокативни и данас, после 230 година, видљиво је у представи *RazBOYnici*, коју је на сцену Народног позоришта из Суботице, 2009. године, поставио млади редитељ Никола Завишић.

О значају немачке романтичарске трагедије и њеној непресушној поетици, на примерима Гетеа (J. W. Goethe), Шилера и Бихнера (Georg Büchner), сведочи студија Светислава Јованова, *Јунак и судбина* (Нови Сад, 2011). На немачки романтизам уопште, из једног новог угла, убедљиво и инспиративно гледа Ридигер Зафрански (Rüdiger Safranski) у студији *Романтизам. Једна немачка афера,* која је недавно преведена и објављена код нас (превела с немачког Мирјана Аврамовић, Адреса, Нови Сад 2011).

Што се српске романтичарске трагедије тиче, ситуација је сасвим супротна. Оне се не изводе на

српским позоришним сценама, већ више од пола века, скоро уопште или тек неким посебним поводом и то са не баш запаженим успехом, јер је „романтична политика опасна“. Да ли је заиста тако?

Вратимо се на почетак, односно на појаву онога што се данас означава као српска драмска књижевност, а чија се појава подудара са оним што се у српској књижевној историји препознаје као предромантизам, а потом и као романтизам. На почетак XIX века.

Драмска књижевност код нас у то време није била оригинална. Чиниле су је посрбе Јоакима Вујића (1772-1847), тј. преводи страних сентименталних драма, које су, прилагођаване нашој средини, добијале српска имена јунака и донекле домаћи карактер.

Тек су историјске драме Стефана Стефановића, Лазара Лазаревића и Јована Поповића Стерије, двадесетих година XIX века, по узору на класицистичку драму европске књижевности, успеле да се отму сентиментализму и начине корак на романтизму.

Смерт Уроша Петаго (или *Смрт Уроша Петог*), једина драма младог Новосађанина, Стефана Стефановића (1805-1827, његова родна кућа налази на почетку улице у којој живим), не само да је прва, већ је и једна од најбољих српских трагедија XIX века (Јован Деретић, *Историја српске књижевности*). Написана је 1825, и тада први пут изведена. Објављена је 1840. године, петнаест година после преране смрти аутора. Остала је дуго заборављена. Тек у другој половини XX века, најпре књижевни историчари, па театролози, указују на њен значај и враћају јој иницијално место. Почетком осамдесетих гледао сам је у извођењу студената Академије уметности у Новом Саду, у порти Николајевске цркве.

Лазар Лазаревић (1805-1846) написао је само једну историјску мелодраму, *Владимир и Косара* (1829), која је веома брзо заборављена, док је Јован Поповић Стерија (1806-1856), двадесетих година XIX века објавио три трагедије: *Светислав и Милева* (1827), *Милош Обилић* (1828) и *Наход Симеон* (1930). Биле су популарне међу његовим савреме-

ницима, а постављане су и током XX века. Поменућу последњу, *Наход Симеон*, која је с успехом постављена у Српском народном позоришту, 2006. године, у режији Томија Јанежића, уз драматуршку интервенцију Милене Марковић.

Стерија касније, 1841. и 1842. године, пише своје најбоље историјске трагедије: *Смрт Стефана Дечанског, Владислав* и *Лахан*. Под његовим утицајем, мање или више успешно, писали су: Константин Поповић-Комораш (*Турци у Босни или смерт Милоша*, 1834; *Дар благодарности или Константин и Милева*, 1837; *Књаз од Херцеговине или Урош и Теодора*, 1838), Константин Исаковић (*Лепа Гркиња*, 1838), Александар Павловић (*Заробљена Милка*, 1844) и Атанасије Николић (*Марко Краљевић и Арапин*, 1841. и *Драгутин Краљ српски*, 1848).

Историјске теме, оживљавање националне историје, све је присутније и у делима других драмских писаца: међу њима су најистакнутији Јован Суботић (1817-1886) и Матија Бан (1818-1903).

Суботићеве национално-историјске драме: *Херцог Владислав*, 1860; *Немања* и *Звонимир*, 1862; *Прехвала, Милош Обилић* и *Бодин*, 1864; *Краљица Јакинта*, 1865, *Сан на јави*, 1869; *Крст и луна*, 1870. године - иако нису дуго игране на српским позорницама, биле су популарне на сцени Српског народног позоришта у време романтичарског усхићивања националном прошлошћу.

Публику тога времена није интересовала вредност драмских стихова, него „патриотске тираде и громка дикција, шекспировски заплети, убиства, а пре свега желела је да види на позорници српске краљеве и цареве са круном на глави“ (Миодраг Поповић).

Иако су поједини историчари (попут Стојана Новаковића), у Јовану Суботићу видели достојног наследника Јована Поповића Стерије на плану историјских драма, наше време га је заборавило. Суботић је, како је то приметила Зорица Несторовић, постао „непривлачан како за читалачку тако и за позоришну публику која је на њега гледала као на анахрону и незанимљиву појаву. Промењени услови рецепције условили су да се његово име

појављује само на страницама књижевне историје“ (у студији *Јован Суботић – драмски писац,* 2000, 11).

Матија Бан се током свог дугог живота највише занимао за позориште и драму. Написао је више драма, од којих је прва, *Мејрима* (1849), доживела највише успеха код публике. За њом су уследиле трагедије: *Милијенко и Добрила* (1850), *Смрт кнеза Доброслава* (1851), *Смрт Уроша петога* (1857), *Краљ Вукашин* (1857), *Цар Лазар* (1858). Трагедијама се вратио и касније, написао их је још десетак и тако оставио „импресиван драмски опус“, који се, изузев *Мејриме*, није изводио на позорницама после XIX века. У веку који је уследио, као и у овом, XXI, за трагедије Матије Бана није било интересовања.

Године 1841, у Београду је основан Театар на Ђумруку. Прва представа која се нашла на репертоару овог Театра, била је *Смрт Стефана Дечанског,* „једна од најбољих Стеријиних трагедија“ (Божидар Ковачевић, „Стерија и његова ‘жалосна позорја’“, у: *Српска књижевност у књижевној критици: Драма*, 1973. 93). До јесени 1842. године, када се распао Театар на Ђумруку, на његовом репертоару биће трагедије *Светислав и Милева*, *Владислав* и *Хајдуци*, као и комедије Јована Поповића Стерије, јер је, несумњиво, он био један од главних покретача ове позоришне дружине.

Пет година касније, опет Стеријиним заузимањем, у Београд је дошло путујуће позориште, тј. глумачка дружина Николе Ђурковића, а позоришни живот је обновљен његовим *Милошем Обилићем*.

Године 1861, основано је Српско народно позориште у Новом Саду, а 1868. и Народно позориште у Београду. Оснивање националних позоришта оснажило је дотадашња настојања српских романтичара да се кроз бављење сопственом историјом врати револуционарни дух народа.

Јован Суботић је још 1837. године тражио од позоришта да буде израз националног духа (Nationaltheatre). Попут других романтичара, сматрао је да су три основне вредности сваке националне културе: језик, историја и песнички дух народа. Гледао је на свет као на велику позорницу.

У време општег националног полета, шездесетих година, поново се заинтересовао за националну драму. По њему, трагедија је главни књижевни род – у трагедији се огледа културна и духовна зрелост нације. „У намери да изрази дух свога народа, и он ће, као и други романтичари, покушати да буде наш Шекспир или Шилер“ (М. Поповић, *Романтизам II*).

Супериорним знањем и културном и духовном делатношћу, поред Суботића, одликовао се и Урош Миланковић. Својим књигама на немачком језику, пре свега филозофским делима, он је афирмисао српску нацију у европској средини. Европа, која до XVIII века није знала ни ко су Срби, одједном почиње да се интересује за српску историју и народно песништво. Све више се помињу Карађорђе, Вук и Његош...

Тај рани српски, патријархални романтизам, има и неколико драмских покушаја. Најпре дијалошка епопеја Симе Милутиновића Сарајлије (1791-1847), *Трагедија Обилић*, која је настала под Шилеровим утицајем (одломак првог чина је објављен у *Летопису Матице српске*, 1828. године, док је цела драма објављена у Лајпцигу, 1837. године), потом његова драмска визија црногорске историје од Косова до владике Данила, *Дика црногорска* (објављена 1835. године). У Београду, 1847. године, он завршава своје последње дело, *Трагедију Вожда Карађорђа*, која је дуго остала у рукопису (објављена је тек 1990. године).

Иако се још у *Лучи микрокозма* слути лична и државничка драма Петра Петровића Другог, Његоша (1812-1851), тек је у *Горском вијенцу* она оваплоћена као романтичарска трагедија. Иако по композицији више личи на есхилске драме, него на херојске драме какве су код нас уследиле у доба романтизма (Поповић), *Горски вијенац* се не може уврстити ни у један под постојећих књижевних родова. И поред тога, ово дело је више пута постављано на домаћим позоришним сценама, у различитим драматизацијама и интерпретацијама. У марту, 2012. године, доживело је још једно премијерно извођење, овог пута на сцени Црногорског народног позоришта, у режији Дијега

де Брее. Адаптације текста подухватила се Жанина Мирчевска, док је сарадница на драматизацији била млада Бојана Мијовић.

Тек ће се нови романтичари, тзв. грађанског типа, међу којима су већ поменути Суботић и Бан, потом Лаза Костић (1841-1910), Јован Јовановић Змај (1833-1904), Ђура Јакшић (1832-1878), подухватили писања романтичарских комада, углавном трагедија, али и комедија, попут Косте Трифковића (1843-1875), с већим или мањим успехом.

Бранко Радичевић (1824-1853), Васа Живковић (1819-1891), Стеван Владислав Каћански (1818-1890) и други песници из Угарске, данас Војводине, нису стигли или нису имали ни амбиције да напишу драму, тако да су на српским сценама до нашег времена остале само трагедије Лазе Костића, *Максим Црнојевић* и *Пера Сегединац*, комедије *Гордана или Ускокова љуба*, и тек недавно откривена и премијерно изведена, *Окупација*; трагедије Ђуре Јакшића, *Сеоба Србаља, Јелисавета, кнегиња црногорска* и *Станоје Главаш*; комедије Косте Трифковића, *Избирачица* и *Љубавно писмо*; Змајев луткарски комад *Несрећна Кафина* и комична једночинка *Шаран*.

Највећи романтичари из Србије: Вук Стефановић Караџић (1787-1864), Љубомир П. Ненадовић (1826-1895), Јован Илић (1824-1901), Милорад П. Шапчанин (1847-1895) нису писали драме. Ипак, и међу романтичарима из Србије било је неколико који оставили запажено драмско дело:

Јован Драгашевић (1836-1915) написао је само једну драму – *Бој на Неготину или смрт Ајдук-Вељкова* (1859), која га је за живота прославила као драмског писца (Марта Фрајнд).

Милош Цветић (1845-1905), иако је рођен у Чуругу, највећи део времена провео је у Београду, где је у Народном позоришту био глумац, потом редитељ и директор, написао је више трагедија које су са успехом извођене – *Немања* (1887), *Лазар* и *Душан* (1889), *Тодор од Сталаћа* (1895) и *Карађорђе* (1904). Ова последња послужила је као сценарио за први српски играни филм, *Карађорђе или Живот и дела бесмртног вожда Карађорђа* снимљен 1911. године.

Милован Ђ. Глишић (1847-1908) био је драматург Народног позоришта у Београду и преводилац. Написао је две комедије, *Два цванцика* и *Подвалу*, које су имале успеха на сцени.

Драгутин Ј. Илић (1858-1926) написао је тринаест драмских дела, углавном драме и трагедије, али и неколико комедија. Умро је заборављен.

Драмски опус Драгутина Ј. Илића, али и других романтичарских аутора, попут Стефана Стефановића, Матије Бана, Јована Суботића, Јована Драгашевића, Милоша Цветића, као и драме познатијих писаца, попут Костића и Јакшића, Трифковића и Змаја, недовољно су проучене, ретко или уопште нису постављане на нашим сценама. Уз то, не постоји ни једна целовита, систематична историја српске драме, где би, несумњиво, важно место требало да заузима драма српског романтизма и њене историјске трагедије, мелодраме и драме у ужем смислу, јер ми и данас живимо у нерешеним религиозним, моралним и политичким кризама које су налик на оне из XIX века, како је то својевремено приметила Хелен Гарднер (Helen Gardner). Свуда око нас је иста таква клима несигурности у формулације религиозних веровања и етичких норми. У оном што је некада било можемо да нађемо оно што говори и о нашој судбини, што „оваплоћује наша рођена страховања и зебње, потврђује наша уверења и вредности или недостатак уверења и вредности“ (Гарднер, „Појам трагичног данас“, према *Теорији трагедије*, 408).

Албер Ками (Camus) се својевремено запитао каква је будућност трагедије која непрестано балансира између крајњег нихилизма и бескрајне наде:

„Трагички јунак одриче поредак који га кажњава а божански поредак кажњава зато што је порицан. Тако и један и други пружају доказе свог постојања у самом часу кад је то постојање оспоравано“ (према *Теорији трагедије*, 1984, 270).

Мало даље закључује:

„У два маха, и са двадесет векова растојања, дато нам је да видимо сукоб света још заснованог на божанским начелима и човека свесног своје јединствености,

то јест наоружаног својом моћи одрицања. У оба случаја, индивидуа се све снажније потврђује, равнотежа се полако нарушава а трагички дух заувек нестаје“ (*Исто*, 270-271).

Трагичком јунаку у српској драми XIX века Зорица Несторовић посветила је своју студију *Богови, цареви и људи* (2007):

„Природа dramatis personae, обликована у напетости историјског и драмског, указује како на основне константе, тако и на специфичности развоја наше драме јер се на основу релација приватно/јавно биће јунака – свет може испитати сва сложеност доживљаја историје у драми. Будући да су наши драмски писци тога времена најчешће у историји и легенди налазили теме и мотиве, поступци обликовања јунака, извођење мотивације и досезање трагичког анагнорисиса указују на специфичан положај и важност историјског/легендарног сазнања о прошлости Срба унутар драмских дела. Они се изводе из естетичких, књижевноуметничких елемената и вредности, али и из ванкњижевних, културнополитичких и етичких категорија“ (Несторовић, *Богови, цареви и људи*, 34).

Придодамо ли српском романтизму и мистику, како то предлаже Душко Бабић у својој књизи *Мистика српског романтизма* (2004), видећемо да српске романтичарске драме и даље представљају „живу културу“, зато „не смемо да изгубимо романтизам, јер је политички ум и смисао за реалитет премало за живот: романтизам је она додатна вредност, сувишак од лепе отуђености од света, обиље значајности“ (Зафрански, *Романтизам*, 293).

Ако редитељи и драматурзи, уметнички директори и управници позоришта у Србији умеју да препознају значај романтичких комада, позоришна публика ће умети да препозна и ужива у тим додатним вредностима које романтизам несумњиво поседује у својој чулности или перверзности, у својој опсесивности или монструозности, својим дометима и култовима лепоте који нису ограничени само на прошлост, него, увелико припадају нашој садашњости, а могу да рачунају и на будућност.

ЛИТЕРАТУРА

Janjion, Marija, *Romantizam, revolucija, marksizam*, s poljskog preveo Stojan Subotin, Nolit, Beograd 1976.

Janion, Maria, *Gorączka romantyczna*, PIW, Warszawa 1975, obnovljeno izdanje: słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Поповић, Миодраг, *Историја српске књижевности*, *Романтизам I,* Нолит, Београд 1968.

Поповић, Миодраг, *Историја српске књижевности*, *Романтизам II,* Нолит, Београд 1972.

Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд 2002.

Бабић, Душко, *Мистика српског романтизма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево 2004.

Zafranski, Ridiger, *Romantizam. Jedna nemačka afera* (prevela s nemačkog Mirjana Avramović), Adresa, Novi Sad 2011.

Teorija tragedije, priredio Zoran Stojanović, Nolit, Beograd1984.

Teorija drame XVIII i XIX vek, priredio Vladimir Stamenković, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985.

Историјска драма XIX века, I II, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд 1987.

Српска књижевност у књижевној критици: Епоха романтизма, приредио Зоран Глушчевић, Нолит, Београд 1972.

Српска књижевност у књижевној критици: Драма, приредио Рашко Јовановић, Нолит, Београд 1973.

Несторовић, Зорица, *Јован Суботић – драмски писац*, Матица српска, Нови Сад 2000.

Несторовић, Зорица, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у сршској драми XIX века,* Чигоја, Београд 2007.

SERB DRAMA IN ROMANTICISM

Abstract: *Contemporary theatrical critique, even theory, often accuse romanticism of nationalistic leanings. The romantic mentality is being reassociated with history, a distant past, regardless of its occasional revival via some political and artistic movements in this day and age; it is more frequently considered a fallacy than the truth.*

Regardless of this scepticism mostly coming from theorists and theatrical critics, Serbian romantic plays still represent a 'vivid culture', and therefore 'we cannot lose romanticism because the political mind and its sense of reality is too insufficient for life: romanticism is that exceptional value, that surplus of the beatiful alienation from the world, the abundance of significance' (Zafranski). If directors and playwrights, artistic directors and theatre managers in Serbia are able to recognize the importance of romantic plays, the audience would also acknowledge and enjoy those exceptional values which romanticism undoubtedly possesses in all sensuality, perversity even; in all its obsession or monstrosity, its realms and its cult of beauty. It is these values of romanticism that marked the past, and not past alone – it marks the present and will stay strong in the future.

Key words: *Romanticism in general, romanticism in Sebian area, Serbian drama, tragedy, comedy, theatre, theatre settings, XIX and XX century.*

ЈУЏИН О'НИЛ – *ЦРНИНА ПРИЛИЧИ ЕЛЕКТРИ*

UDK 821.111(73).09-2

Др Наташа Глишић

ТРАНСПОНОВАЊЕ МИТСКОГ КОНЦЕПТА СУДБИНЕ У МОДЕРАН ПСИХОЛОШКИ АСПЕКТ

Јуџин О'Нил:
***Црнина приличи Електри* (1931)**

Сажетак: *Даровити уметници, транспоновањем митских садржаја у своју уметност преносе дубину значења мита и у зависности од умешности и слојевитости дела могу да представе културни миље, космолошку и метафизичку димензију свог рада. Смештањем античке трилогије Орестије у амбијент Америке XIX века, овај амерички нобеловац детерминанте античке трагедије замењује новоенглеским пуританизмом и популарним Фројдовим теоријама, те одређењима модерног човека: наслеђем и околином. У трилогији Црнина приличи Електри (1931) О'Нил транспонује митски концепт судбине и бога у модеран психолошки аспект у коме судбина произлази из патологије породице. Удружене, психолошка и биолошка компонента конституишу карактер судбине.*

Кључне речи: *антички мит, трилогија, Есхил, Орестија, Фројд, О' Нил, модерна драма, Електра.*

Митологија поучава човека његовом сопственом животу. Митске приче нас освешћују на духовном нивоу пружајући могућност дубљег увида у властито биће. Нераздвојива од човека, митопоетска моћ представља ризницу и основу стварања, те уметнички израз човекове психе. Даровити уметници, транспоновањем митских садржаја у своју уметност преносе дубину значења мита и у зависности од умешности и слојевитости дела могу да представе културни миље, космолошку и метафизичку димензију свог рада.

Најбољи показатељ културолошког става доба у којем настаје – драма претпоставља и наслеђе богате традиције. Драмски заплет и ликови доводе се у везу са културолошком ситуацијом и друштвеним поретком, а најчешће су отелотворење проблема и горућих питања тог доба.

Америчка драма званично постаје део америчке књижевности у XX веку, иако је њена историја знатно дужа и незанемариво интересантна. Са уверењем да драма може одиграти значајну улогу у друштвеном и културном животу, јављају се први наговештаји изворног домаћег стваралаштва и дубљег драмског израза.[1] Трагање „новонастале" нације за идентитетом, преиспитивање друштвених стања, моралних вредности, отуђење и дилеме човека у индустријализованој и урбаној средини, човеково губљење изворне повезаности са природом, неке су од тема којима се бави америчка драма тог периода. Америчка драма у првој половини двадесетог века преноси културни став тог доба. Драмско стваралаштво Јуџина О'Нила управо припада том времену и он је један од оних храбрих писаца који експериментишу жанровима и темама. Први амерички нобеловац зачетник је другачије драмске имагинације прекоокеанских писаца и америчке психолошке драме. О О'Ниловом књижевном раду и његовој драмској

1 До тада су преовладавали мелодрама, застарели и стерилни драмски облици, стереотипи, наивни позоришни елементи, наглашен амерички идеализам.

продукцији, на свечаној додели Нобелове награде за књижевност 1936. године Пер Халстром (Per Hallström), стални секретар Шведске академије, закључио је следеће:

„Изабравши Јуџина О'Нила за добитника Нобелове награде за књижевност 1936. године, Шведска академија изражава поштовање његовом посебном и ретком књижевном таленту, а такође изражава поштовање и његовој личности овим речима: ова награда је додељена за његова снажна, искрена и дубоко емотивна драмска дела, која су оличење изворног појма трагедије."[2]

Непресушна пишчева енергија и велика љубав према експерименту, у позадини својих намера, има скривену жудњу аутора да постигне једноставност и монументалност древне грчке драме.

Упуштајући се у експеримент, одбацивањем традиционалне форме драме артикулишући питања и осећај свог доба, О'Нил, након једног покушаја у том правцу у драми *Чежња под брестовима* (1924), одлучује да адаптира Есхилову *Орестију*. Смештањем античке трилогије у амбијент Америке XIX века, О'Нил изоставља натприродне елементе грчке трагедије, замењујући их детерминантама модерног човека: наслеђем и околином. Рационалистички став модерног доба убио је судбину, натприродну снагу, која дели правду према човековим делима.

О'Нилова намера била је да створи модерну психолошку драму засновану на грчком миту. Рад на трилогији започет је још 1926. године у Француској,[3] следећом пишчевом забелешком:

> Модерна психолошка драма која би као своју основну тему имала неки од старих легендарних заплета грчке трагедије — причу о Електри? — Медеји? ... Је ли могуће уткати нешто што би данас понајвише одговарало грчком схватању судбине у такав један комад, који би данашња интелигентна публика, необузета вером у богове и натприродну одмазду,

2 Халстром, П. „Нобелова награда за књижевност 1936", превод говора Елза Вулетић, у О'Нил, Ј. *Дуго путовање у ноћ*, Вега медија, Нови Сад 2004, стр. 217.

3 О'Нил, као ниједан комад до тада, овај драматуршки подухват пише, прерађује, дорађује и обликује пуних пет година, све до 1931.

могла да прихвати, и који би могао да је узбуди?[4]

Миље драмског писца је и миље његове публике. Заменивши културне одреднице античке трагедије новоенглеским пуританизмом и популарним Фројдовим теоријама, О'Нил своју трагедију заснива на обрасцу конфликта патње и казне.

У *Орестији*, јединој сачуваној трилогији из античког периода, Есхил описује грчки концепт религије и морала кроз искуство људи, и то на три нивоа: личном, друштвеном и трансценденталном. Три догађаја драматизују породично проклетство, означено судбином Атрида. Структура заплета, еволуција и развој митске приче помирују идивидуу са реорганизованим друштвом. Прича је настала на темељу злочина у кући Атреја. Борба Пелопових синова краља Арга Атреја и његовог брата Тијеста око очевог престола и Тијестово завођење Атрејеве жене Аеропе, били су почетак зле коби. Након дугогодишњег изгнанства Тијест се покајнички вратио брату, а овај га угостио и послужио месом његових синова. Конфликт међу браћом има далекосежне последице у равни друштва и богова. Отуда потиче повезаност мотива личног непријатељства и освете са династијским протеривањем краља и „уласком младог бога Диониса у Зевсову мушку матерницу да би био поново рођен".[5] Последица проклетства у роду Атрејевих одразиће се на неколико наредних генерација. Агамемнон је прворођени син Атрејев, наследник.

У првом делу трилогије, *Агамемнону*, двоструки мотиви присиљавају Клитемнестру да у сарадњи са Егистом, јединим преживелим Тијестовим сином коме је у краљевом одсуству постала љубавница, убије мужа. Освета, ритуално жртвовање најдраже кћерке Ифигеније за повољне ветрове агривске ратне флоте и Егистово преузимање

4 Цитат преузет из текста: Андрић, Д. „О'Нил у времену и изван њега", у: *Црнина приличи Електри*, СКЗ, Београд 1984, стр. XI.

5 „... ritualistic entry of the young God Dioninysus into Zeus' male womb in order to be reborn."

Porter, T. E. *Myth and Modern American Drama*, цитирано у: D. K. Lal: *Myth and mythical concept in O'Neill's plays,* Atlantic Publishers & Distributors, New Delhi 1992, стр. 38.

краљевског престола, подстакнути невером, мржњом и незадовољеном љубављу претварају се у чин покушаја надокнађивања правде.[6] Агамемноново свирепо жртвовање сопствене кћери, неоправдани злочини учињени у разарању Троје, најављују пут небеске правде. Есхил, заговорник олимпске религије и Зевса, наглашава да је Зевс врховни бог који људима дарује мудрост кроз патњу.[7] Агамемнон је убијен заједно са Пријамовом кћерком пророчицом Касандром коју је довео. Двоструко убиство указује да је почињено дело још једна карика у страшном ланцу злочина проклете куће Атрида. Након тога, Клитемнестра покушава да промени поредак.

Средишњи мотив другог дела трилогије, *Хоефоре/Покајнице* јесте матероубиство, што је у неку руку и централни мотив *Орестије*. Потпомогнут Електрином жељом, Орест се усредсређује на освету убијеног оца. Његови разлози за убиство мајке су сасвим рационални: угрожен интерес наследника и, изнад свега, Аполоново наређење, императив новог поретка. Због матероубиства, најтежег од свих злочина, Ореста и Електру прогоне Еринije. Овековечивши породичну клетву хор завршава *Покајнице* стиховима:

На владарске наше дворе
страшан олуј сручио се,
трећи пут је ударио.
Најпре дечје груну клање
Страшне муке Тијестове!
Други удар цара стиже,
На купању смакоше га,–
паде јунак, вођ ахејски.
Ево трећег: да ли срећом
ил' пропашћу да га зовем?
Шта ће бити напослетку,
Бес проклетства где ће стати?[8]

Позивајући се на Аполонову заповест, Орест се рве са прогањањем страшних Еринија, само њему видљивих. Проширујући

6 Агамемнон и Менелај предводе њихове снаге против Троје не само из личних и војних разлога, да освоје територију из рата лепу Јелену, него да означе Зевсово кажњавање Париса и Тројанаца због њиховог злочина.

7 „Смртном створу он показа / којим путем ум да иде :/ патњама се памет стиче. / Санка нема коме спомен о злу делу срце мори ;/ против воље свест му свиће. / Свет богови снажно држе, ал 'су опет милостиви." У: Есхил, *Агамемнон, Орестија*, превео Милош Ђурић, Дерета, Београд 2001, стр. 190.

8 Есхил, *Покајнице*, превео Милош Ђурић, стр. 287

драму космичким моћима и неумољивим осећајем правде, Есхил у трећем делу трилогије, *Еуменидама*, истиче Зевса као бога правде. Сирова страна правде отелотворена је у Еринијама, док богови Аполон и Зевс, те богиња Атина представљају други кôд комуникације, заснован на чистоти и рационалности. Прогоњен од Еринија, Орест се склања у мир делфијског планинског предела у Аполоново светилиште. Наредбодавац матероубистава Аполон, покајао је Ореста његовим религиозним служењем богу светлости. Но, песник више не прихвата да људска крв буде освећена жртвовањем животиње. Орест одлази у Атину, где је сама богиња конституисала суд Аеропага, како би се Оресту омогућило суђење пред поротом. Дакле, тамо где су се раније упражњавали магијски обреди очишћења, председава суд који суди по својим законским начелима. Мишљења за и против Орестовог убиства била су подељења. Пресудним гласом Атине ослобођен је оптужбе.

Ослобађајућа пресуда плод је више религиозног, него правног поретка. Демократским процесом суда Аеропага прекинут је ланац освете. Правна заједница говори о надмоћности и одузимању примата племенском концепту морала у којем су сродници супротстављени према сродницима. Есхил унапређује откривање античког културолошког става приказивањем патријархалног Олимпа са заступницима матријархата оличеним у двема Еринијама које дају благослов Аеропагу. Песниковом умешношћу, *Орестија* је објединила ритуал и традиционалну грчку идеју демократије.

Конфликти манифестовани у љубави према кћерки Ифигенији и освети очевим убицама, супротни су вредностима племенског живота, те као такви припремају терен за патос. Мучење и патње у кући Атреја, поред само једног Електриног појављивања на сцени на Агамемноновом гробу, где излева жртву леваницу, у другом делу трилогије *Покајницама*, предвођене су Орестовим проблемом и духовном узнемиреношћу. Епифанија приказује божанске вредности које примитивни систем правде мењају за рационалнију

и цивилизованију институцију суда. Херојево поновно рођење или регенерација пролазе кроз разне фазе од кривице до патње, откривајући ритуални образац у драми која има елементе историјске одлучности и културне дилеме тог доба.

У својој трилогији *Црнина приличи Електри* О'Нил заплет гради на психолошким приближавањима античком схватању судбине упоређујући три драме: *Повратак*, *Прогоњени* и *Опседнути* са три драме *Орестије: Агамемнон, Покајнице/Хоефоре* и *Еумениде*. Приближавање античком театру О'Нил следи у композиционој структури трилогије и седмочасовном трајању америчког пандана *Орестије*. Но, О'Нил већ у наслову сугерише да акценат драме ставља на кћерку Лавинију Манон (Електру) и њену освету убијеног оца. Америчка драма приказује породичну трагедију ратом измучених Манонових. Радња је смештена у Нову Енглеску крајем грађанског рата у периоду од пролећа 1865. до лета 1866. године. Пандан породици Атрида је аристократска, англопротестантска, пуританска породица Манон. Глава породице је Езра Манон, бригадни генерал, бивши градоначелник, правник по струци, уважени судија. Његова жена Кристина га не подноси од прве брачне ноћи и мрзи због присиљавања њиховог сина Орина да иде у рат. Кристинино незадовољство подсећа на Клитемнестрин бес због жртвовања Ифигеније. Да би могла да буде са својим љубавником Адамом Брантом, Кристина трује мужа. Кристинин љубавник Адам Брант је син Марије Брантом, и Давида Манона, Езриног стрица, отераног од куће због недозвољене љубави према служавки канадског порекла.

У *Прогоњенима* Лавинија, Езрина кћерка, сумња у мајчина осећања према Адаму Бранту, која и сама потајно гаји, не дозвољавајући им да продру из њене хладне спољашности. Лавинија, у сарадњи са братом Орином, наклоњеном мајци, одлучује да се освети. Орин убија Бранта, док Кристина сазнавши за Брантову смрт, извршава самоубиство. Орин и Лавинија плове на југоисточни Пацифик да потраже мир и заборав. Након по-

сете острвљу, брат и сестра се враћају кући испуњени новим духом и жељом за животом. Лавинијина просидба и планирање брака са Питером губе сваки шарм у тренутку када се у Орину буди истински Манон. Због греха који носи у себи и душевног растројства, Орин нескривено гаји инцестуозна осећања према Лавинији, напушта живот и одлази у очев кабинет у којем себи одузима живот. Лавинија, једина остала од Манонових, одлучује да се на пуритански начин склони у „ћелију" далеко од мушког друштва, затварајући врата и прозорске капке на кући, одбијајући сунчеву светлост и живот.

Црнина приличи Електри има много заједничких тачака са античком трагедијом: паралелизам заплета, представљање и улога хора, те ликови под „маскама" само су неки од њих.

Догађаји у прве две драме, *Повратак* (комад у четири чина) и *Прогоњени* (комад у пет чинова), дешава се у априлу 1865. године и готово сви догађаји, осим убиства Адама Бранта, смештени су испред или у кући Манонових. Ликови Сет Беквит, баштован Манонових, Ејмас Ејмс, педесетогодишњи столар, Луиза, његова жена, и њена рођака Мини чине модерну верзију античког хора. Они из своје малограђанске перспективе посматрају, шпијунирају и оговарају богату аристократију Манонових. Верни баштован Сет помаже Лавинији, но истовремено и пружа гостопримство малограђанским суседима који оговарају његове дугогодишње послодавце. Оговарање Манонових, глас малограђанске средине, симболичан је почетак сваког дела трилогије. Значајно је истаћи употребу дијалекта и језичку изнијансираност ове четворке. Осим хора, антички нанос су и лица-маске[9]. У трагању за једноставним драмским поступком О'Нил је у трилогији *Црнина приличи Електри* свој, у претходним драмама омиљени, метод употребе маски заменио глумач-

9 У ранијим драмама О'Нил често користи маске и експериментише тим сценским реквизитом да би дочарао сложеност човековог трагања за идентитетом. У свом есеју *On Masks* писац наводи своје уверење да ће се употреба маски показати као најслободније решење модерног драмског писца и представљања унутрашњег сукоба.

ким ефектом. Наиме, ликови јунака попримају изглед личности из трагедије са којом се идентификују. Лица нису покривена маскама, него су маске постале саставни део њихове природе, карактер лика.

Писац у дидаскалијама наглашава маску Кристине Манон описујући је речима:

Одмах пада у очи чудан утисак које то лице оставља када почива, јер она као да није од живог меса, него као да је само дивна, оживотворена бледа маска, на којој су живе једино дубоко усађене тамне, љубичасте очи."[10]

Неколико редака након тога, у разговору Мини, Луизе и Ејмса, Ејмс примећује да сви Манонови имају маску.

Сви је имају. Преносе је и на своје жене. И Сет ко да је има, јесте л' приметили, пошто одвајкада ради код њих. Неће они да им се знају тајне.[11]

И Лавинија је има:

Изнад свега пада у очи исти утисак који оставља њено лице када мирује – подсећајући на оживотворену маску.[12]

Тај визуелни идентитет чланова ове уклете породице, изражен употребом маски као знака судбине, траг су приклањања уметничком у театру.

Заробљена очевом сликом, Лавинија потискује у себи женску природу и несвесно поприма хладни, асексуални израз лица. Тело са равним грудима и изостанком знакова женствености, укроћено и коврџама бакарнозлатне косе, гуши сваки траг женског. Лик оца, који је опседа у прва два комада, у тренутку ослобађања затомљене женствености поприма лик мајке.

Лице Езре Манона има карактеристике већ виђених маски његове жене, кћерке, Бранта. Њихова лица носе маске у које утискују страсти Манонових да уништавају једни друге.

На маску личи и кућа Манонових. Док је у Жиродуовој драми (о томе ће касније бити речи) кућа подељена између суза и

10 О'Нил, Ј. *Црнина приличи Електри*, превод Драгослав Андрић, СКЗ, Београд 1984, стр. 11

11 Исто, стр. 11

12 Исто, стр. 12

смеха, овде је кућа оличење зле коби. Фасада куће са затвореним прозорским капцима чини маску смрти.

Интеријер куће са масивним намештајем и породичним портретима предака на зидовима, персонификује превелико бреме и терет праотаца сваљен на плећа протагониста. Немогуће се отргнути утиску да се иза тешких портета Манонових у дневној соби породичне куће шћућурио Ибзен. На тај начин све време лебде духови њихових отаца и директно утичу на судбину домаћинства. Заправо, непрестано рвање прошлости и садашњости централна је тема ове трилогије. О снази и свеприсутности смрзнутих погледа предака са зидова говори живо Лавинијино обраћање истима, као да се обраћа ликовима. Езра Манон преживео је смрт и разарања грађанског рата да би се вратио судбини своје сопствене породице, унутра „црнила" своје куће.

Устајало пуританско друштво новоенглеског града отуђило је своје становнике једне од других до те мере да је домаћинство Манонових постало потпуно окренуто само себи, чврсто везано за инцестуозну интровертност. Попут грешне болесне звери, оно напада и прождире сопствено месо. У таквом поремећеном поретку, мржња постаје једино средство изражавања. Лавинија непрестано контролише своју спољашњост, хладни израз лица и незаконити сексуалност. Њен трагични пад десио се пре њеног поновног рођења, за шта су постојали наговештаји и неуспели покушаји да се отме злој коби Манонових. Она остаје заробљена у дединој кући пројектованој на темељима мржње и насиља. Плач за осветом и заједљиве реакције на наговештај среће других, заправо су очајнички крик за љубављу у простору куће која презире једноставно испољавање осећања.

Упркос сличности са античким узором, *Црнина приличи Електри* свакако има несумњиве елементе оригиналности. Ни у *Агамемнону*, нити у *Еуменидама* не појављује се Електра. Тек у првом и другом чину *Покајница* ову јунакињу видимо на сцени античке позорнице. Крај *Орестије* је другачији од О'Ниловог краја у којем Лавинија, досуђујући себи

казну, доноси одлуку да остатак живота проведе у гробници дома Манонових. Културолошке детерминанте пуританизма и Фројдове теорије управљају мотивацијом у О'Ниловој драми. Пуританизам и његове вредности, према О'Ниловом схватању, не управљају само мотивима и акцијом карактера Манонових, него су уграђени и у дом Манонових, који подсећа на бели грчки храм. Постављање радње у Нову Енглеску 1865. године подразумева пејзаж неплодне стеновите обале са ригидним и ускогрудим људима и њиховим строгим моралним законима. Манон је, нимало случајно, саградио своју резиденцију баш у том крају. Кућа је отелотворење духа зле судбине. Кристина у разговору с Лавинијом примећује да је у гробу и да јој је потребно да дише:

> [...] *Била сам у стакленој башти да ово наберем. Мислила сам – добро би било да освежимо овај наш гроб.* (Подругљиво главом покаже кућу.) *Кад год се однекуд вратим све ми више личи на гробницу! И то ону "окречену", из Библије – фасада незнабожачког храма прилепљена као маска на сиву пуританску зградурину! Ко је други и могао да подигне нешто тако накарадно – да му буде храм мржње.*[13]

Дом Манонових прожет је вредностима пуританизма. Ејби Манон, Езрин отац и оснивач једне од првих превозничких линија на западним морима и власник бродова, предузетничким пословима стиче велико богатство и гомила га. Но, почетни капитал је добио у наследство, а делом је преузео братово наследство откупивши га по десетоструко нижој цени. Езра је инкарнација пуританског духа – повећање финансијских ресурса кроз властиту индустрију. Својим богатством постаје истакнута личност заједнице, њен градоначелник, те самим тим друштвено веома прихваћен. Упркос Езрином престижном положају у друштву и утицају презимена Манон, Кристина није прихваћена од заједнице. Напротив, сав народ је мрзи. Она се не повинује начелима пуританског морала, а њено француско-холандско порекло и узаврела крв не одговарају захтевима пуританске средине, али магнет-

13 Исто, стр. 20.

ски привлаче Бранта. Свакако да Кристина није могла да пронађе срећу у дому Манонових, и њено гађење које осећа од прве брачне ноћи према Езри дубоко је повезано са сексуалним искуством. Упијајући пуритански став од свог оца Ејбија, Езра Манон прихвата репресивни став према сексуалности. Гади се тог инстинкта. Сексуални апетит је неоспорно веома моћан, али је истовремено религијски повезан са човековим изгнанством из раја, те га стога, у складу с учењем цркве, треба строго контролисати и гушити.

Стара кућа у дворишту поседа Манонових, место љубави Давида и Марије Брантом, представљала је оличење неморала и завођења, те је Ејби наредио њено демолирање. Лавинија о томе приповеда Сету:

> Био се заљубио, чула сам, у неку неговатељицу, Канађанку, која је пазила татину сестрицу, ону што је умрла...Морао је њом да се ожени, јер је чекала бебу... Деда их је обоје отерао од куће, а онда је срушио до темеља, није хтео да живи тамо где му је брат осрамотио породицу.[14]

Кôд Манонових завештан је у Езри, чија се одвратност према сексу манифестовала у његовом ставу према сопственој жени. Лавинија и Орин такође негују пуритански став о сексу. Лавинија, свакако пре њеног одласка на острвље, у време у које је знала само за став Манонових, у најнежнијим тренуцима Питеровог невиног удварања, укрутивши се, укочено говори:

> *О љубави ништа не знам! И нећу да знам!* (Са жестином) *Ја љубав – мрзим.*[15]

Насупрот кôду Манонових Кристина воли страст и секс, и подсмева се кћеркином, за њене појмове, претерано чедном и крутом ставу.

По повратку из рата, Езра Манон изражава своју ватрену љубав према Кристини, истовремено не скривајући аверзију према похотљивом путеном задовољењу нагона, те с презиром у гласу говори својој жени:

> *Твоје тело? Шта тела за мене значе? Видео сам их премного како труле на сунцу да би трава била што зеленија!*

14 Исто, стр. 22

15 Исто, стр. 16

Пепео у пепео, прах у прах! Је л' то за тебе љубав? Зар сам се оженио телом? (Као да сва његова горчина и бол наједном преплављују брану.) *Лагала си ме и ноћас као и увек! Само си изигравала љубав! Дала си ми се као црна робиња коју сам купио на лицитацији! Због тебе сам сам себи личио на пожудну звер! То си редовно постизала још од наше прве брачне ноћи! Осећао бих се чистијим да сам био у јавној кући! И достојнијим живота!*[16]

Опседнут духовношћу, пуританизмом и смрћу, Езра се подсмехује сопственом законитом сексуалном задовољству. За њега су свако задовољство и жудња – грех. Синдром гађења на сексуалне односе са Езре Манона, нешто генетски, више васпитањем, преноси се на његове потомке – Лавинију и Орина. Међутим и поред осуде путене жудње, Езра се понаша као ватрени љубавник, охрабрен одбацивањем сумње о афери Кристине и Бранта.

Лавинијина одвратност према мајци помешана је са љубомором. Лавинија изјављује да воли оца више од било кога на свету, док је потпуно индиферентна према Питеру. Са Брантом је ситуација другачија. Брант је одбија, јер је Кристинин љубавник, али је истовремено и привлачи јер личи на њеног оца, и њеног брата.

Слично Лавинији, Орин дугује дубокој повезаности са мајком и сестром, и не може да се упусти у љубавну везу са Хејзел.

О'Нилово осликавање пуританизма није пажљиво приближавање новоенглеском старомодном ставу 1865. То је пуританизам на начин како га је схватио О'Нил кроз призму његове генерације. Тај поглед рефлектује раекције на пуританизам у раном XX веку, када се бележи анархизам у америчком животу. Пуританска свест никада није била „северно новоенглеско лудило", што је било национално уверење представљено хипокризијом друштва у виду јавног морала доживљаваног кроз секс и алкохолизам.

Фројд је у таквој мери трансформисао и проширио људско искуство, да је веома тешко посматрати свет у предфројдовском периоду. Осветљавање узрока

16 Исто, стр. 65-66.

који имају утицај на појединца и стављање личности појединца у жижу интересовања, уључујући мноштво емоција и њену сложену психичку структуру, имали су изузетно јак утицај у америчкој уметности двадесетих и тридесетих година. Тако је О'Нилова драма постала експозе заустављеног сексуалног и емоционалног развоја. Обојица психоаналитичара, и Фројд и Јунг, утицали су на О'Нила, који је искористио инцест, Едипов комплекс и архетипе да одслика животне проблеме свог доба и истражи нове димензије трагедије. *Црнина приличи Електри* заснована је на психоаналитичким теоријама, па је „олимпијско провиђење" замењено илустровањем управљања несвесног, људске воље и нагона као „божанских заповеди". Са становишта психоаналитичких теорија црно, пре свега, симболизује хаос, ништавило, мрак, тмину, зло, тескобу, тугу, несвест и смрт. Али, црно је и плодна земља у којој су гробови мртвих предака која припрема њихово васкрснуће и рађање новог живота. О'Нил је користио популарни приступ Фројдовој теорији наглашавајући значај потискивања сексуалних нагона и снова у спознаји самог себе. Из властитог искуства имао је пример преданости свог брата Џејмса О'Нила мајци и његову претерану везаност за мајку. У католичанству је мајка идентификована с Девицом Маријом, а није занемарљива ни америчка традиција поштовања мајке *Ма*, што је постало домен митског у америчкој традицији. Свако дете породице Манон заљубљено је у родитеља супротног пола. Сваки мушки лик у трилогији представљен је кроз однос према жени која личи на његову мајку, а сваки женски лик привлачи мушкарац који личи на њеног оца.

Лавинија личи на Кристину, а обе личе на Марију Брантом. У разговору са Лавинијом, Брант примећује:

> *Па зато што личите на њу.* (Кристину). *Лице вам је – њена слика и прилика. Па тек та ваша коса. Косу какву имате ви и она – свећом треба тражити. Знам само једну жену која је имала такву косу. Зачудићете се кад вам кажем. Била је то моја мајка.*[17]

17 Исто, стр. 26

Брантова љубав према Кристини и Лавинији природни је след, јер обе личе на његову мајку.

С друге стране је Брантова сличност са Давидом, Езром и Орином. Баштован Сет, живо сведочанство генерација Маноновےих, у разговору о Бранту са Лавинијом, присећа се:

Понајвише ми личи на Давида, брата твог деде.[18]

У дидасклијама писац наводи снажну сличност свих ових мушких ликова који се појављују на сцени. Генетска предодређеност и изглед готово су исти у свих мушких ликова, само што су они различите доби.

Фројдов поглед на љубав илустрован је истодобним привлачењем и одбојношћу ликова. Адама Бранта привлачи Кристина, те он мрзи Езру и Орина, који такође воле Кристину. Лавинија је фасцинирана Брантом и Орином, воли свог оца, али не и мајку. Орин воли мајку и сестру, а своју мушку конкуренцију – Адама и Езру – не. И Кристинина мржња према мужу може да буде објашњена у светлу Фројдових теорија. Брантова везаност за мајку изазвала је његову мржњу према оцу и пробудила осећај освете за све оне који су понижавали Марију Брантом. Брант жели да се освети Езри Манону сматрајући га носиоцем пропасти породичне среће и смрти његове мајке. (Марија Брантом умрла је на рукама сина Адама.) Кристина је Брантов инструмент освете. Развијање незаконите љубави према Кристини подсећа на Брантов однос према мајци, посебно ако имамо у виду сличност две жене и разлику у годинама између Кристине (40) и Бранта (35). Брантова привлачност према Лавинији може да буде објашњена њеном сличности са мајком.

Едипов комплекс се више манифестује у лику Орина. По повратку из рата, двадесетогодишњи син примећује изглед своје мајке и коментарише:

А, не. Лепша си него икад! А и некако си млађа.[19]

Исто тако Кристина, с видном мржњом у гласу, говори Орину о љубомори свог мужа, његовог оца, према сину:

18 Исто, стр. 22

19 Исто, стр. 88

Хоћу да залечим све неправде због којих си трпео у очевим рукама. Можда не ваља тако говорити о покојницима, али он је био љубоморан на тебе. Мрзео те је јер је знао да те волим више но иког и ишта на свету![20]

Кристина се нада да ће је Орин одбранити, иако зна да је она убила свог мужа. Оринова везаност за мајку досеже несразмерне границе и води га до идентификовања мајке са осећајем сигурности и местом на коме се осећа добро. Књига *Тајни* – о острвима у Јужном мору, за Орина је постала симбол уточишта и једина слободна зона у ратним разарањима. Острва на којима владају мир, сигурност и топлина, након много читања и непрестаног враћања истом тексту за Орина постају жуђена фиксација, сновиђење, симбол сигурности и заштите. Окружено водом, острвље на којем влада мир богато је свеприсуством мајке. Оринов сан о острвљу наглашена је тежња за повратком у материцу и сигурношћу у утроби мајке или најранијем детињству, кад беспомоћна беба зависи од мајке.

Неко ми је позајмио ту књигу. Читао сам је, читао, док ми та острва нису постала – све што није рат. Мир, и сигурност, и топлина... А после, кад год бих се... распаметио... чинило ми се да сам тамо... да само тамо ти и ја. А ипак, за дивно чудо, никако те нисам видео. Само сам те осећао, свуд око себе. Шум таласа – то је био твој глас. Небо је имало исту боју као твоје очи. Топли песак – био је као твоја кожа. Читаво острво – то си била ти. (Насмеши се са сањалачком нежношћу.) *Чудна маштарија, је л' да? Само, не треба да се љутиш што си била – острво, јер је то било најлепше острво на свету – лепо као ти мајко!*"[21]

Са овим сном повезана је и идеја да је сваки човек у рату, кога је Орин убио, личио на његовог оца. Та чињеница још више открива Едипов мотив за убијањем оца и поседовањем мајке. Управо та фиксација Оринових сновиђења и имагинарна посета острвљу мотивишу Орина да убије Бран-

20 Исто, стр. 92

21 Исто, стр. 96-97.

та, мајчиног љубавника, који је преузео фигуру оца и постао објекат његове мржње.

Након Кристининог самоубиства Лавинија преузима улогу мајке. Брине о Орину, односи се заштитнички према њему, као према детету. Она не само да преузима улогу мајке, него и својом физиономијом почиње да личи на мајку. Лавинија је сазрела и постала жена са свом чулношћу младе жене која је до тада затомљавала своје осећаје и није дозвољавала да се у њеном животу догоди иједна љубав која би угрозила љубав према оцу. Путовања и догађаји на острвљу су је променили и пробудили оно гетеовско вечно женско[22] у њој. О'Нил наводи у дидаскалији друге сцене *Опседнутих* опис њеног „новог" изгледа:

> Лавинија се појављује на прагу, позади. У осветљеној соби још је упадљивије колико се променила. У први мах помислило би се да је то њена мајка, онако као се појавила у првом чину „Повратка". Изгледа као зрела жена сигурна у своју привлачност. Њена мрко-златаста коса је очешљана као некад мајчина. Њена зелена хаљина је копија мајчине из првог чина „Повратка". Полако прилази. Покрети њеног тела сад имају женску грациозност коју је имала и њена мати.[23]

Међутим, дијалог Лавиније и Орина много снажније сведочи о очигледној промени:

> ОРИН (са чудним испитивачким погледом): *Ти и не знаш, Вини, колико сад личиш на њу. Не само да си постала згодна –*
>
> ЛАВИНИЈА(са чудном, стидљивом живошћу): *Стварно мислиш да сам сад згодна као што је она била?*
>
> ОРИН (као да га није прекинула): *Него, променила си се и у души. Само сам те гледао још откако смо кренули на Далеки исток. Мало-помало, твоја се душа претопила у мамину – као да си је поткрадала, као да те је њена смрт ослободила – па си постала она!*[24]

22 „Ewig weibliche".

23 Исто, стр. 146

24 Исто, стр. 147-148.

Свестан чињенице да је Лавинија преузела улогу мајке, Орину, будући да није у себи разрешио однос са мајком и мучном прошлошћу која га непрестано прогања, његова болно нествар-на очекивања о опросту и мајчином свеприсуству изневерена су, те му не преостаје ништа друго, него да преузме улогу оца изјављујући:

Па нека! Шта ми она значи? Нисам јој више син! Само сам очев! Ја сам – Манон! А Мнонови ме дочекују добродошлицом! [25]

(Орин мисли на портете у очевој радној соби.)

Призор међу дубоким праотачким портретима неопходан је не само да обележи однос прошлост – садашњост, него да подвуче и нагласи Лавинијину све већу сличност са Кристином, а Оринову са Езром.

Тиме је трансформација извршена у потпуности. Но, додаћемо још једно битно сведочанство трансформисања у физичким обележјима и сценском призору које О'Нил наводи у дидаскалији другог чина *Опседнутих*:

[...] *Свеће на плочи изнад камина осветљавају портрет Езре Манона у одори судије. Орин седи на очевој столици лево од стола, пишући при светлости лампе. Омања хрпа рукописа му је крај десне руке. Удубљен је у посао. Остарио је за тих месец дана. Обучен је у црно, па је и сличност између њих двојице сабласна. Сад изгледа исто толико стар као и његов отац на портрету.*[26]

Међутим преузимањем улоге мајке, Лавинија постаје предмет Оринове инцестуозне жудње.

Зар не видиш да сам сад на очевом месту и да си ти – мајка? То је та наша наслеђена зла коб коју нисам смео да предскажем! Ја сам Манон за кога си окована![27]

Лавинија изражава ужаснутост и гађење том Ориновом идејом. Патња и осећај кривице због мајчиног самоубиства прогоне га и спреман је да плати казну за Кристинину смрт. Вођен осјећајем кривице, пронашавши једини начин да се врати мајци и душевном миру, Орест извршава самоубиство:

25 Исто, стр. 146.

26 Исто, стр. 157.

27 Исто, стр. 164.

Да! Тако бих нашао мир – и њу, опет – моје изгубљено острво...Смрт је и Острво Мира – мајка ће тамо да ме чека ... (Узбуђено и озбиљно, обраћајући се покојници.) *Мајко! Знаш ли шта ћу онда да урадим? Клекнућу и замолићу те да ми опростиш – и рећи ћу – радујем се, мајко, што си открила љубав! Пожелећу ти срећу и теби и Адаму!* (Необуздано се смеје)...[28]

Лавинија следи начин Манонових. Од само почетка увиђамо њену снажно изражену везаност за оца. Адам Брант и Орин улазе у њене мисли, постају предмет њене маште и размишљања.

Дубоко је усађена мржња према мајци, која воли Адама Бранта, а који у њој види Марију Брантом, своју мајку. Исто тако, Лавинија воли Орина, дупликат Езре Манона, а он, опет, открива сличност Кристине и Лавиније. Осећаји за љубав махом су инцестуозни. Укључујући Лавинијин и Оринов.

У трилогији *Црнина приличи Електри* драмски писац транспонује митски концепт судбине и бога у модеран психолошки аспект у којем судбина произлази из породице. Удружене, психолошка и биолошка комбинација конституишу карактер судбине, представљајући детерминанте које смо пронашли и у *Орестији*. Комплекси (Едипов и Електрин) и пуританизам, заједно, дела су судбине.

Други тип од Манонови – Кристина је жена која дише пуним плућима и свим срцем воли живот и страст. Управо због своје различитости, привукла је Езру Манона, исто као што је и Марија Брантом фасцинирала обојицу браће Манон, и Давида и Езру.

Но, Езра јој не може одговорити на њен начин, онако као она то жели, онако како јој је потребно. Он не уме да се потпуно дâ и презире страсно предавање и уживање у телесном. Један део његовог бића одбија страст према Кристини, осећајући је грешном. Почетак њихове везе, од првобитног допадања и привлачења при сексуалном контакту изазвао је, а слободно можемо рећи и зачео, гађење и презир у обома.

Прво дете, зачето у гађењу и презиру је Лавинија/Електра. Орин/Орест је, за мајку, био мање

28 Исто, стр. 175-176.

непожељан, управо из архетипског обрасца односа мајке и сина.

Деца несрећног пара наслеђују двоструку природу. Они су одгојени у кôду Манонових, али, исто тако, знају за жељу и импулсивну природу мајчиног живота. У почетку, Орин одолева наслеђу Манонових и постаје жртва Едиповог комплекса. Пренаглашеном страшћу воли своју мајку и толико је дрзак да би убио њеног љубавника. Слична је Лавинијина пренаглашена посвећеност оцу. Натерала је брата да га освети, мада њени мотиви нису потпуно чисти. Она је и у Бранту видела оца, али и љубавника који јој, одабравши њену мајку за љубавницу, није узвратио жељену љубав. Својом брантомовском крвљу, Адам Брант је у Лавинији пробудио њену страствену природу, посијавши семе опсесивне, али свесно дубоко потиснуте жеље за путовањем на Брантово острвље љубави и неспутаних уживања са обнаженим домородачким лепотицама.

Након разарања везе и живота Кристине и Бранта, Орин је очајан и безнадежан. Он својој маноновској природи дозвољава осећај кривице и греха. Његов порив и жеља за самокажњавањем преузимају моћ над њим. Он гуши себе и своју сестру, која, опирући се тим притисцима, подсвесно гаји и истодобно гуши исте елементе у себи.

Психолошка мотивација трилогије *Црнина приличи Електри* у комбинацији са наследним узроцима трагедије у којој проклетство Атреја доноси злу коб у античкој трагедији, неумољива је као и судбина. О'Нил је развио нови мит, креирао нову судбину и богове, често пројекције несвесног, једнако моћне као и антички богови. Они председавају и управљају судбином протагониста. Слика хероја, О'Нилове *маске* и мрачна подсвест моћни су попут античких натприродних сила и трансценденталне моћи.

Но, не занемарујући утицај психоаналитичара и модерне драме, о О'Нилу не можемо говорити а да, бар напослетку, не поменемо његовог узора и човека коме највише дугује – Августа Стриндберга. Колики утицај је овај драмски писац учинио на О'Нила најбоље потврђују његова дела у којима проналазимо и препознајемо велики утицај швед-

ског барда драмске књижевности чије је драмско стваралаштво обележило двадесети век. Говор приликом доделе Нобелове награде, посвећен том великану модерне драме, доказ је најдубље захвалности Јуџина О'Нила, свом духовном оцу:

> Било је то прво читање његових драма, када сам се поново вратио писању у зиму 1913–14, изнад свега први ми је дао визију шта то модерна драма може да буде, и први ме је инспирисао у тежњи да пишем за сопствени театар. Ако у мом раду има ишта од трајне вредности речи, то је дуг његовом оригиналном импулсу, који се наставио у мојој инспирацији свих ових година од тада – до амбиције коју сам добио следећи стопе његовог генија, достојно колико ми мој талент допушта, у сврху истог интегритета.
>
> Наравно, то неће бити велика новост за вас из Шведске, да за свој рад много дугујем утицају Стриндберга. Тај утицај се протеже на неколико драма и сви га јасно увиђају. Нити је то новост за свакога ко ме зна, зато што ја то стално себи наглашавам. За мене он остаје, као што Ниче остаје у својој сфери, Господар, и до данашњег дана, више модеран него ико од нас, још увек наш вођа.[29]

У *Госпођици Јулији* (1888) Стриндберг је дотакао идеју психолошке судбине једне породице. Госпођица Јулија изјављује Жану: „А сада се моја мајка свети кроз мене!"[30] Та идеја је потпуно исказана у трећем делу О'Нилове

29 „It was reading his plays when I first started to write back in the winter of 1913-14 that, above all else, first gave me a vision of what modern drama could be, and first inspired mewith urge to writefor the theater myself. If there is anything of lasting worth in my work, it is due to that original impulse from him, wich has continued as my inspiration down all the years since then – to ambition I received then to follow in the footsteps of his genius as worthily as my talent might permit, and with the same integrity of purpose.

Of course, it will be no news to you in Sweden that my work owes much to the influence of Strindberg. That influence runs clearly throught more than a few of my plays and is plain for everyone to see. Neither will it be news for anyone who has ever known me, for I have always stressed it myself [...]

For me, he remains, as Nietzsche remains in his sphere, the Master, still to this day more modern than any of us, still our leader."

30 Стриндберг, А. *Госпођица Јулија*, превод Михајло Стојановић, Рад, Београд 1960, стр. 73.

трилогије *Црнина приличи Електри* када Лавинија постаје нека врста реинкарнације мртве мајке у околностима када привлачи Орина и када јој Орин и говори „ти си Мајка".

Свакако да ту проналазимо сличности и између Јулије и Лавиније (па и Ибзенове Хеде Габлер). Обе девојке су истих година, обе са очеве стране, долазе из угледних старих аристократских породица и станују у величанственим племићким вилама. Мајке су им из сталешки неугледних породица, недостојних племићког порекла њихових очева. Обе су очеви одгајали као дечаке. Обе су нежељена деца својих мајки.

У првом појављивању на сцени Лавинија је дечачког изгледа и потиснуте женствености. У трећем делу она се потпуно трансформише и представља своју мајку. До краја трагедије Лавинија се мења у пуританско биће Мановових. Јулијина самокарактеризација „полужена – полумушкарац" одговара и Лавинији. Сјајна илустрација Јулијиног, а и Лавинијиног односа према родитељима, заправо недостатка сопствене личности, губитка идентитета, немоћи и неоствареност пред самом собом, Јулијин је монолог:

> *О, да. Волела сам га безгранично, али сам га и мрзела. То сам чинила не примећујући! Али, он је тај који ме је васпитао да презирем свој властити пол, који је од мене направио полужену и полумушкарца. Чија је кривица за оно што се десило? Мог оца, моје мајке, моја властита! Моја властита? Та ја немам ништа своје! Ја немам ниједне мисли која није очева, ниједне страсти која није мајчина, а оно последње да су сви људи једнаки – примила сам од свог вереника, кога због тога називам бедником.*[31]

Она је остатак старог ратничког племства које пропада пред новим племством, полужена, жртва заблуде једног времена. Госпођица Јулија и околности у којима се нашла због мајчиног преступа, за Стриндберга су трагични:

> Тип је трагичан, јер представља огледало огорчене

31 Исто, стр. 73-74.

борбе против природе, трагичан као једно романтично наслеђе које данас изневерава натурализам, који хоће само срећу; а срећа тражи јаке и добре врсте.[32]

У својим *Радним белешкама*[33] *за трилогију Црнина приличи Електри*, О'Нил објашњава да својој Електри жели дати другачији крај, него што је то у античком комаду. Он жели својој Електри (Лавинији) дати трагичан крај достојан њеног карактера. Ако посматрамо Јулију, па и Ибзенову Хеду Габлер, у оба/сва три та лика можемо пронаћи испуњење тог захтева. У *Предговору Госпођици Јулији* Стриндберг истиче да је Јулија племенитог порекла и да нагиње насиљу над собом, у кога може бити покренута инатом више класе.[34]

Чињеница да је она последњи члан своје породице чини крај веома недвосмисленим. То није крај појединца, крај само једне индивидуе, појединачна смрт неке личности. Недвојбено, то је крај целог једног социјалног слоја друштва, читаве класе, чије су вредности и поредак угушени. Исто то можемо рећи и за Лавинију. Она има више литерарног осећаја, она је последњи члан породице добровољно заточен у тамници. Напослетку, последњи изданак лозе Манонових остављен на милост и немилост аветима прошлости, неразрешеним сукобима и непомиреним принципима мушког и женског, Лавинија се одлучује на самокажњавање како би окајала наслеђене породичне грехове. Улази у кућу, затвара капке на прозорима, мазохистички се лишава сваке зраке сунца, живота и лепоте.

32 Стриндберг, А. „Предговор Госпођици Јулији", превео Михајло Стојановић, у: *Теорија драме XVIII і XIX* века, Универзитет уметности у Београду, Београд 1985, стр. 665.

33 *Working Notes.*

34 "И ако се отац силом разлога одрекао казне, кћерка се светила сама себи, као што то она овде чини, из урођеног или стеченог частољубља које виша класа наслеђује", *op. cit.*, А. Стриндберг, *Предговор Госпођици Јулији*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985, стр. 665-666.

Литература:

О'Нил, Јуџин, *Црнина приличи Електри*, превео Драгослав Андрић, Српска књижевна задруга, Београд 1984.

Есхил, *Хоефоре, Орестија*, превео Милош Ђурић, у: *Грчке трагедије*, Дерета, Београд 2001.

Андрић, Драгослав, *О'Нил у времену и изван њега*, у: *Црнина приличи Електри*, СКЗ, Београд 1984.

Драма. Приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1975.

Дукат, Анђелка, „Три Електре", у: *Latina et Greaca*, бр. 2, Загреб свибањ 1974.

Ђурић, др Милош, *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990.

Фројд, Сигмунд, *Одабрана дела Сигмунда Фројда*, III издање, Матица српска, Нови Сад 1981.

Фројд, Сигмунд, *Психопатологија свакодневног живота*, превео др Хуго Клајн, Одабрана дела Сигмунда Фројда, Матица српска, Нови Сад 1981.

Фројд, Сигмунд, *Психологија масе и анализа ега*, превео Божидар Зец, Федон, Београд 2006.

[Халстром, Пер] Hallström, Per, „Нобелова награда за књижевност 1936. године", превела Елза Вулетић, у: *Нобеловци – Јуџин О'Нил*, Вега медиа, Нови Сад 2004.

[Јуџин О'Нил] *Eugene O'Neill*. Edited by Michael Manheim, Cambridge 1998.

Модерна теорија драме. Приредила Мирјана Миочиновић. Нолит, Београд 1982.

Теорија драме XVIII и XIX века. Приредио Михајло Стојановић. Универзитет уметности у Београду, 1985.

Селенић, Слободан, *Драмски правци XX века*, Уметничка академија у Београду, Београд 1979.

Волк, Маја: *Поетика Аугуста Стриндберга*, Факултет драмских уметности у Београду, Београд 1992.

TRANSPONING THE MYTHICAL CONCEPT OF DESTINY INTO A MODERN PSYCHOLOGICAL ASPECT

Eugene O'Neill:
***Mourning becomes Electra* (1931)**

Abstract: *By transposing mythical contents into their art, gifted artists transfer the depth of the meaning of a myth, and depending on their skill and complexity of their work, they may present the cultural milieu, cosmological and metaphysical*

dimension of their work. By placing the antique trilogy of Oresteia into the ambient of the 19th century America, this American Nobel prize winner replaces the determinants of antique tragedy with new-England puritanism, popular Freud's theories, and determinations of a modern man: heritage and environment. In the trilogy Mourning becomes Electra (1931) O'Neill transposes a mythical concept of destiny and God into a modern psychological aspect where destiny derives from a family pathology. Joined together, psychological and biological components constitute the character of destiny.

Key words: *Antique myth, trilogy, Aeschylus, Oresteia, Freud, O'Neill, modern drama, Electra.*

UDK 821.111(73).09-2 O'NIL J.

Мр Николина Медић

ПРОСТОР И ВРЕМЕ У ДРАМИ *ЦРНИНА ПРИЛИЧИ ЕЛЕКТРИ* ЈУЏИНА О'НИЛА

Сажетак: *Рад настоји да укаже на важност времена и простора у драмским текстовима. Даје кратак преглед О'Ниловог стваралаштва, али се фокусира на његову драму Црнина приличи Електри, која је предложак за просторно-временску анализу. Поставља се питање колико су одредница времена и простора битне за драмски текст (који је специфичан због своје претензије да буде приказан на сцени)?*

Кључне речи: *драма, Електра, мит, простор, време, утопија*

Тешко да се уопште може спавати на овој земљи!
Спава се само у њој!
Јуџин О'Нил

Тек са Јуџином О'Нилом долази до правог почетка америчке драмске књижевности. Од његове прве драме, током следеће три деценије, од 1916. до 1946, изведено је тридесет и пет О'Нилових комада не рачунајући оне први пут приказане после његове смрти,

а да се и не помиње двадесетак које је сам уништио.[35]

У Америци О'Нил није имао ни претходника, ни узора. Комерцијално позориште, у којем је његов славни отац, глумац Џејмс О'Нил готово цео живот играо грофа Монте Криста, није му могло послужити као извор инспирације. Каријера О'Нила драматичара везана је за настанак „малих позоришта" која су покушавала неговати позориште као уметнички доживљај и експеримент, а не као популарну забаву и бизнис.[36] Зато Слободан Селенић убраја О'Нила у експресионисту. Сматра да је О'Нил део експресионистичког позоришта, једне од две постојеће струје у њему, а то је субјективистичка. Поред њега су ту и Стриндберг, Ведекинд, Кајзер, Вине... Они су се превасходно бавили свешћу појединца и индивидуалном анализом неиспитаних и затамњених делова човекове психе. О'Нилове драме експресионистичке оријентације су: *Велики бог Браун, Лазар се смејао, Император Џонс* и многе друге које заузимају значајан део његовог опуса.[37] О'Нила је открила група позоришних аматера која је у јесен 1916. отворила прву сезону свог малог позоришта у Њујорку. На њиховом програму била је његова једночинка *Путовање у Кардиф*. То је био почетак плодне сарадње између све славнијег О'Нила и тог позоришта, која је потрајала скоро десет година. Дела његовог зрелог периода извођена су у њујоршком позоришту, које је најчешће организовало и извођења његових дела у Европи.

Осећај за трагично О'Нил није нашао само међу својим претходницима, у Ибзену, Стриндбергу, Шекспиру, грчкој трагедији, Ничеу и Фројду, него првенствено у осећају припадности породици „црних Ираца", алкохоличара и самоубица, у осећају да је, попут њих, рођен као несрећник и осуђен на трагичну судбину. Све су његове драме, у основи, аутобиографског карактера, а најчешће обрађују

35 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 9.

36 Повијест свјетске књижевности, Том 6, уредили Бреда Когој-Капетанић и Иво Видан, Младост, Загреб 1976, стр. 388.

37 Слободан Селенић, *Драмски правци XX века*, Факултет драмских уметности, Београд 2002, стр. 96-101.

проблем породице и осећај изопштености из друштва.[38]

За свој први целовечерњи комад, *Иза видика*, добија Пулицерову награду и тиме постаје други драмски писац који је стекао то признање. Већ следеће године добија опет Пулицерову награду за *Ану Кристи*, комад од којег ће сместа бити направљен неми филм, да би коју годину касније био снимљен и звучни, са Гретом Гарбо. Године 1929, О'Нил за *Чудну међуигру* добија и трећу Пулицерову награду. Исте године се жени по трећи пут, одлази у Париз и тамо пише, дорађује, прерађује, као ниједан комад до тада, и остварује (1931) свој најамбициознији пројекат: на митским основама израста О'Нилова сценска трилогија *Црнина приличи Електри*, зачета још 1926. његовом забелешком:

„Модерна психолошка драма која би као своју основну тему имала неки од старих, легендарних заплета грчке трагедије- причу о Електри?- о Медеји?... Је ли могуће уткати нешто што би данас понајвише одговарало грчком схватању судбине у такав један комад, који би данашња интелигентна публика, необузета вером у богове и натприродну одмазду, могла да прихвати, и који би могао да је узбуди?"[39]

Ретко су кад позоришни стручњаци били тако једногласни у потврдном одговору на питања која је О'Нил постављао самом себи, као после премијере Електре. Неподељено је уверење да је тај О'Нилов монументални драматуршки подухват, најчешће превођен и најчешће штампан од свих његових комада тих година, пресудно импресионирао и нобеловски жири.

Већ и самим седмочасовним (са паузама) форматом овог свог дела, О'Нил је нарушио позоришну конвенцију, и приближио се античком театру који га је инспирисао. Примакао му се и временски, таман колико је, пре свега за његову публику, требало: до краја Америчког грађанског рата. Пришао му је и по социјалној вертикали, одабравши за свој пандан

38 Повијест свјетске књижевности, Том 6, уредили Бреда Когој-Капетанић и Иво Видан, Младост, Загреб 1976, стр. 389-390.

39 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 11.

куће Артрида аристократску изоловану породицу Манонових. Електра је ту Лавинија, Клитемнестра је Кристина, Агамемнон је Езра, Орест је Орин, а Егист је Адам. Манонови су оличење англо-протестантске, пуританске, управљачке породице, која претендује на то да инкарнира свест нације. То је, по О'Нилу, „нација којој је све дато, али која није нашла своје корене". Тај слој, бар у обличју Манонових, већ плаћа своју моћ, сразмерну акумулисаној похлепи тек два-три поколења, тражећи излаз „тамо преко", у бекству од самог себе, у жељи за сопственом пропашћу, у носталгији за родним ништавилом, у опсесији смрћу. Као и сам О'Нил, Манонови пред крај бивају помало заљубљени у смрт, њихови поступци све се више своде на покушаје да се нађе одговор на питање „како умрети". Док се у античком прототипу судбина згушњава у тренутке доношења битних, надљудских одлука, код О'Нила је судбина дифузна, као магла у којој се одлуке расплињују, или као атипична, класно наследна болест духа. Очајнички покушавајући да прекину наслеђени живи ланац мржње, борећи се са својом прошлошћу, батргајући се у њој као у живом песку, Манонови само све дубље, све беспомоћније тону у њу. Тај однос према прошлости је отелотворен у замућеним и извитопереним везама са родитељима, а онда и у сталној претњи мртвих да ће се вратити како би вечно прогањали живе. У Лавинији се преламају и судбине свих њених ближњих, и оних којих више нема, и оних којих, њеном последњом вољом, никада неће бити. Она сама себи пресуђује и тиме се издиже до јунаштва, до својевољног безизлаза достојног такве хероине.[40] Катастрофа на крају комада добија коначност и величину коју права трагедија захтева.

О'Нил остаје јединствен по свом истрајном и готово искључивом покушају да обради модерни живот, а да у исти мах постигне ефекат класичне трагедије. Трагајући за тим, он је све више и више избегавао, као да је сматрао безначајном и примењивом, критику модерних социјалних и политичких услова, или карак-

40 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 10-12. (провлачи се кроз цео пасус)

теристичне црте савременог понашања. Сигурно је да ниједан други значајни драмски писац није толико истрајао у уверењу да, ако драма треба да достигне савршенство, она мора да обрађује човеков однос према силама које су изван њега. Тиме он уноси нови облик и нову тему у америчку књижевност.[41]

После *Електре* и добијања Нобелове награде (1936), О'Нил се, све болеснији, више од једне деценије на сцени скоро и не оглашава новим комадима. Парадоксално, његова каријера тек са његовом смрћу добија нови замах.[42] Тај неуједначени писац, који је написао више неуспелих него успелих комада, је и упркос томе био најснажнија и најутицајнија личност америчког позоришта XX века.[43]

Црнина приличи Електри је трилогија. Први део се зове *Повратак* и састоји се од четири чина. Други део су *Прогоњени*, комад у пет чинова. Последњи, трећи део, је *Опседнути*, који, као и први део, има четири чина. Општа сцена триологије је кућа Манонових, коју видимо испред и изнутра. Једини пут када долази до промене места је када Кристина одлази код Адама Бранта да га упозори и ту га, на истом месту, убрзо убијају Орин и Лавинија. То ће бити посебно интересантно за овај рад у којем ћемо се бавити анализом простора и времена у истоименој драми. Догађаји описани у ова три дела одвијају се у пролеће или лето године 1865-1866.

*Теоријски предложак неопходан за даље разумевање рада.

ПРОСТОР

Постоје три основна типа просторних релација које се могу семантички испитивати:

- Сценски простор (радња која је видљива публици)
- Простор радње (делови радње који нису приказани на сцени)
- Простор драме (у себи садржи простор радње и простор дра-

41 Историја књижевности Сједињених Америчких Држава, књига 2, ОБОД Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње 1962, стр. 1040- 1041.

42 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 13-14.

43 Повијест свјетске књижевности, Том 6, уредили Бреда Когој-Капетанић и Иво Видан, Младост, Загреб 1976, стр. 391.

ме, најшира типографска одређења у којима се не догађа радња, али о којима се говори)

- Простор фикције (простор који је плод маште ликова)

Наравно, интересантно је и утврдити везу између простора и догађаја који се ту збивају.[44]

ВРЕМЕ

Категорије времена у драми су одређене аналогно категоријама простора:

- Примарно време
- Секундарно фикционално време
- Терцијарно фикционално време[45]

Ради боље прегледности, драму ћемо анализирати по поглављима њене трилогије.

ПОВРАТАК

Сценски простор првог чина *Повратка* је простор испред куће Манонових, породице којом се бави ова драма. Простор је детаљно описан и такав опис можда више припада роману као жанру, него драми и дидаскалијама.

„Напред је стаза која од улице, кроз две капије, води до куће. Иза стазе се сценом простире бели трем у стилу грчког храма, са шест стубова. Велик бор је на травњаку уза стазу, испред десног угла куће. Његово стабло, као неки црни стуб, одудара од белих стубова на трему. Уз ивицу стазе је повећи бокор јоргована и јасмина. Клупа је на трави, испред тог жбуна, који делимично заклања оне који на њој седе од погледа са трема."[46]

Као што је детаљно описан простор, једнако детаљно је дефинисано и време. Примарно време је касно поподне априла 1865. године.

„Поподне се ближи крају; блага светлост сунца на заласку непосредно обасјава фасаду зграде, треперећи као светлуцава магла по белом трему и сивом каменом зиду иза њега, и појачавајући белину стубова, суморно сивило зида, зеленило отворених про-

44 Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004, стр. 17.

45 Исто, стр. 38.

46 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 7.

зорских капака, зеленило травњака и жбуна, црнило и зеленило бора. Бели стубови бацају црне сенке, налик на шипке, на сиви зид иза њих. Блештави одсјаји сунца са прозора у приземљу делују одбојно, непријатељски.“[47]

Простор радње и секундарно време су много компликованији. Ликови у првом чину често евоцирају успомене из прошлости да би њоме појаснили садашњост и боље упознали гледаоце са стањем и ликовима. Такав поступак ће Јуцин О'Нил користити и у осталим чиновима драме. Као простор радње се спомиње кућа Питера и Хејзел, пријатеља Лавиније и Орина Манона. Али ће се на крају испоставити да се у њиховој кући није одвијала радња, већ да је тај простор употребљен само као алиби, оправдање Лавинијиног одсуства од куће. Прави простор радње био је Њујорк, где живи Лавинијин деда, отац њене мајке Кристине Манон. Што је још битније, тамо се Кристина састајала са својим љубавником Адамом Брантом, а то је Лавинија открила пративши је у Њујорк. Самим тим се одлазак у овај град посматра као секундарно фикционално време. Простор радње нас враћа још дубље у прошлост, у време Давида Манона, који је побегао са неговатељицом Мари Брантон, у коју су и остали чланови породице Манон били заљубљени, те је након тога постао отпадник кога се породица одрекла. Иако се та радња одигравала у истој кући коју можемо да видимо на сцени, самим тим што се не одиграва пред очима публике она припада простору радње и секундарном фикционалном времену. У првом чину се спомиње још један простор радње, а то је Лавинијина и Адамова шетња по месечини, која продубљује раздор између мајке и кћери, јер воле истог мушкарца, сина Давида Манона. Разговором о шетњи се открива да је Адам Брант и Кристини и Лавинији говорио о једном простору фикције, острвима у Јужном мору (која ће током драме прерасти у простор радње). Он даје опис Благословеног Острвља које се може посматрати и као утопија, место где се може живети срећно, далеко од места где сада живе.

47 Исто, стр. 7.

„Тамо се заборављају сви прљави људски снови о богаћењу и моћи!"[48]

Пошто је за ликове у садашњости битна прошлост, често се спомињу догађаји из прошлости који су утицали да ситуација буде таква какву гледалац затиче. Прво мајчини одласци у Њујорк утичу да Лавинија посумња у њену верност. Онда Лавинијин одлазак у Њујорк утиче да се разоткрије једна мрачна породична тајна и мајчино неверство. Прича о неговатељици разоткрива мотиве Адамове мржње и појашњава његову потребу за осветом. Поред ове осе сукцесивности, постоји и оса симултаности, која настаје преношењем информација о догађајима који се одигравају истовремено са догађајима на сцени.[49] *Док се све ово догађа у кући Манонових, државу још потреса грађански рат у којем се боре Езра и Орин Манон. Док Лавинија разговара са Сетом, потом са Питером и Хејзел, Кристина се шета по башти. А док су Лавинија и Адам испред куће на степеницама, Кристина се одмара у кући.*

У другом чину је сценски простор радња соба Езре Манона, која је описана прилично импозантно, а по Кристининим речима је то плеснива соба у којој се она не осећа пријатно. У соби прво разговарају мајка и кћи, док их са зида посматра очев портрет од којег Кристину подилази језа. Соба је, наравно, описана ониловски, детаљно, као што је и време јасно дефинисано – сумрак.

„Напољу сунце почиње да залази; његови зраци пуне собу златастом маглом. Током радње они бивају још јачи, а онда постају гримизни, да би на крају суморно потамнели."[50]

У радној соби прво разговарају мајка и кћерка, а потом мајка и њен љубавник, Кристина и Адам. Као простор радње се опет јавља Њујорк, када Лавинија описује како је пратила мајку и прислушкивала њу и Адама док су били у изнајмљеном стану. А као простор фикције се опет јављају острва у Јужном мору, пловидба све до

48 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 27.

49 Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004, стр. 43

50 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 31-32.

Кине, где Адам и Кристина желе да оду на свој медени месец. Говори се и о битним догађајима из прошлости који утичу на садашњост (оса сукцесивности). Кристина говори о свом браку са Езром, после чега сазнајемо зашто је привржениија Орину, него Лавинији. Откривамо гађење које осећа према мужу и постаје нам јасније зашто се бацила у наручје другом човеку. Адам и Кристина се присећају свог познанства, што је довело до настанка романсе између њих двоје. Оса симултаности је врло једноставна у овом чину. Док Лавинија и Кристина причају у радној соби, Адам чека испред куће. А док Адам и Кристина причају у радној соби, Лавинија одлази на трг да чује има ли нових вести са ратишта. Као истовремени догађаји би се могли посматрати пуцњи са тврђаве и разговор Адама и Кристине. Пуцњи симболишу повратак војника из рата. Самим тим се може рећи да док Кристина прича са љубавником, муж јој се враћа из рата.

Сценски простор трећег чина је повратак на простор из првог чина, испред куће Манонових. Примарно време је девет сати увече, недељу дана након догађаја из другог чина. Простор радње нас уводи у историјски контекст, боји драму реалном бојом која нас још више увлачи у читаву причу. Говори се о томе да се Ли предао, да је убијен председник на самом крају рата, да се расформиравају бригаде и како је отац сигурно већ на путу кући, пошто је воз стигао. Свакако да поред ових простора радње постоје и простори радње из даље прошлости породице Манон, јер је због саме идеје зле коби за О'Нила било значајно стално враћање на прошлост. Езра прича Кристини о њиховом лошем браку, сећа се како су се упознали, како је било у почетку, а како су потом мучне биле све године у браку. Он је вољан да то промене, спреман да покушају поново, док Кристина ни с муком не успева да сакрије гађење које осећа према њему. Тада се спомиње и простор фикције, острво за спас брака.

„*Шта мислиш да оставимо децу и пођемо на пут – далеко преко мора – да нађемо неко острво, па да неко време будемо сами. Променио сам се, Кристина,*

видећеш. Сит сам смрти! Хоћу да живим! Можда ћеш још и да ме заволиш!"[51]

Док Кристина и Лавинија причају испред куће, војска пристиже возом (оса симултаности). Сви војници су добили одсуство, те отац касни са доласком кући (оса сукцесивности). Као последица тога што су отац и сестра послали Орина у рат, он је рањен. Пошто је рањен у борби, не пише писма кући (оса сукцесивности). Кристина их криви за то, њена брига није била узалудна и сада са стрепњом очекује сина из рата.

У четвртом чину је простор радње спаваћа соба Езре Манона. Близу је зора (примарно време). Простор радње је вођење љубави супружника у већ споменутој спаваћој соби. Сцена је набијена и брза. Она устаје из кревета, муж опет покушава да искрено разговара са њом. Њој је доста свега, признаје му превару. Езра доживљава срчани удар и она му уместо лека даје отров, да не би постојала сумња у њену жељу да га убије. Сцена се завршава тако што онесвешћена Кристина лежи на поду, мртав Езра у кревету, Лавинија проналази кутијицу са отровом и зна да је мајка очев убица, баш као што је и отац тога био свестан у последњим моментима свога живота.

ПРОГОЊЕНИ

Сценски простор првог чина *Прогоњених* је поновљен простор првог и трећег чина *Повратка* – испред куће Манонових. Примарно време, које кореспондира са сценским простором, је ноћ пуна месечине два дана након убиства Езре Манона. Простор радње је станица на којој је Лавинија отишла са Питером да сачека Орина. Кристина је остала да га чека код куће зато што су људи долазили да виде покојника, тако да то можемо одредити као осе симултаности – Кристина је у кући са гостима, док је за то време Лавинија са Питером на станици. Простор радње је такође и унутрашњост куће која се спомиње више пута. Кристина се жали како су гости пиљили у њу и у мртваца, те је морала да изађе из куће. Хејзел говори Кристини да ју је тражила свуда по кући. Кри-

51 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 60.

стина и Хејзел се заједно враћају у кућу да чекају Орина, јер Кристина не жели да се понови сцена Езриног повратка. Таман када њих две уђу у кућу, на сцену ступају Орин, Лавинија и Питер. Орин је разочаран што га мајка није сачекала испред куће. После сусрета мајке и сина, Орин, кога је рат променио, као што је укућане променила читава ситуација, се присећа рата који се може посматрати као простор радње и секундарно фикционално време. Сви улазе у простор радње, кућу, само Лавинија и Кристина остају на сцени и тада се њихов сукоб још више заоштрава. Из куће се зачује Оринов повик и онда мајка такође мења сценски простор за простор радње. Истакнута оса сукцесивности је Лавинијина одлука да после очеве смрти више не говори, што мајку страшно плаши. Али, по Ориновом повратку Лавинија почиње да прича да би брата окренула против мајке.

Други чин се одиграва у дневној соби куће Манонових. По О'Ниловом обичају сценски простор је описан детаљно.

„...то је ентеријер компонован у оштрим, правим линијама, с гломазним детаљима. Зидови су једнобојне, окречене површине. Соба делује хладно, одбојно; атмосфера је неугодна, натегнуто достојанствена. Намештај је распоређен с крајњом прецизношћу. Напред лево су врата која воде у трпезарију. Даље лево је и конзола са столицом, и писаћи сточић, такође са столицом. Позади су, у средини, врата која воде у главни хол са степеништем. Десно је камин са димњаком од црног мермера, са по једним прозором на обе стране. Портрети предака висе на зидовима. Иза камина је, десно, некакав намргођен свештеник из времена кад су још спаљивали вештице. Између камина и просценијума је други деда Езре Манона, у униформи официра Вашингтонове војске. Изнад камина је портрет Езриног оца, Ејбија Манона, насликан кад је имао шездесет година. Изузимајући разлику у годинама, његов лик изгледа управо као Езрин на слици у радној соби.“[52]

52 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 85.

Други чин почиње одмах после првог. Чак оно што је било секундарно време постаје примарно тако што се понавља Оринова реченица „Мајко, где си?“. Најбитнији простор радње у овом чину је Езрина радна соба у којој се налази његов леш. Док Орин, Хејзел, Питер и Кристина причају у дневној соби, Лавинија је у радној соби и два пута се појављује као опомена да се не заборави на тако битан простор радње, позивајући Орина да и сâм дође и види мртвог оца (оса симултаности). Као простор радње и секундарно фикционално време спомиње се станица, када је Орин одлазио у рат, а Хејзел га испраћала и махала му марамицом. Потом прелази на сâм рат и како је тамо страшно. Када гости одлазе, Орин и Кристина остају сами у дневном боравку. Кристина, у страху да Лавинија не окрене сина против ње, евоцира успомене на његово детињство (секундарно фикционално време). Потом му прича читаву причу, за које злочине је Лавинија оптужује, покушавајући да све окрене у своју корист. Тада Лавинија долази по Орина, јер је крајње време да види оца. Орин из сценског простора прелази у простор радње, док мајка и кћерка остају у дневној соби (оса симултаности). У овом чину се спомиње и простор фикције. Као и други мушкарци ове драме, и Орин прича својој мајци о острвима у Јужном мору, где њих двоје треба да оду, а Вини треба да остане код куће. Идеја утопије се кроз целу драму провлачи преко тих Блажених Острва у Јужним морима.

Сценски простор трећег чина је радна соба Езре Манона, а примарно време је само неколико тренутака након завршетка претходног чина. Прво Орин стоји сам уз оца, да би му се убрзо придружила и Лавинија. Кристина ће се прво јављати из простора радње, лупајући на врата која је Лавинија закључала да би могла на миру да разговара са братом (оса симултаности). Простор радње и у овом чину је рат, када Орин прича какав је отац био у рату, као и свој подвиг који је више био лудост, него храброст. Та његова лудост је последица занемаривања њега од стране мајке, само два писма му је посала за шест месеци. А њен немар је последица заљубљености у Адама (оса сукцесивности).

Лавинија успева аргументима да придобије Орина, а и Кристина се сама одаје када се нађе са њима у просторији, тако да се мења и простор фикције за Орина. Мајка за њега више није острво сигурности, блаженства, већ његово изгубљено острво.

Сценски простор је интересантан у четвртом чину. То је лука у Источном Бостону, где до пола сцене видимо брод Адама Бранта, крму великог трговачког једрењака, а од пола видимо кабину истог тог брода. Примарно време је ноћ, два дана после трећег чина, а сутрадан по погребу Езре Манона. На почетку чина Адам прича са морнаром-певачем, где се као простор радње спомињу учестале пљачке бродова у луци. Та прича је веома важна зато што ће Вини и Орин, када убију Адама, оставити све, као да су то учинили пљачкаши, таква вест ће бити и у новинама, тако да они никада неће одговарати пред законом за Адамово убиство (оса сукцесивности). Као простор радње се спомиње и Блекриц. То није прави простор радње зато што нико од ликова не одлази тамо, Блекриц је био само параван Орину и Вини да би могли да прате мајку у Бостон, а да она ништа не посумња. Да су они заиста отишли у Блекриц, њихов одлазак тамо, и Кристинин одлазак у Бостон који пратимо, биле би осе симултаности. Осе симултаности су интересантне у овом чину. Док Адам и Кристина причају у кабини, Орин и Вини се прикрадају палубом. Док Брант испраћа Кристину, Орин и Вини улазе у кабину да сачекају Бранта. Орин убија Бранта чим овај уђе у кабину. Док Орин обија ладице и краде ствари, да би убиство оправдао пљачком, Вини прича са мртвим Брантом. У овој сцени, поприлично испреплетаној сценским просторима и просторима радње, постоји и простор фикције. Сада је Кристина та која предлаже Адаму да беже. Моли га да оду на Далеки исток, на Благословено Острво. Тиме она издаје свог сина и олакшава му да убије човека који је у мајчином срцу заузео његово место.

Сценски простор петог чина је и најчешћи сценски простор ове драме – испред куће Манонових. Примарно време је следећа ноћ, у односу на четврти чин.

Кристина седи сама испред куће. Долази Хејзел коју Кристина моли да преспава код ње, јер се Орин и Вини још нису вратили из Блекрица. Таман када Хејзел прелази из сценског простора у простор радње, одлазећи кући да се јави мајци, на капији сусреће Вини и Орина. Догађај на капији је такође простор радње, зато што се не зна о чему они причају. Главни актер је заправо Кристина која посматра њихов разговор, али га не чује. Када се све троје, Орин, Вини и Кристина, нађу у сценском простору, деца је обавештавају да су убили њеног љубавника. Орин поклекне, па је теши, говори јој да она није крива и опет спомиње простор фикције, острва у Јужном мору, где ће њих двоје отићи сами и опет ће све бити као пре. Лавинија тера Орина у кућу (тада он прелази у простор радње). Након сукоба између мајке и кћерке, мајка утрчава у кућу (и она прелази у простор радње). Простор радње је радна соба Езре Манона из које се зачује пуцањ. Орин се враћа у сценски простор и говори Вини да се мама убила. Плачући утрчава у кућу, док Лавинија остаје испред куће и обавештава баштована Сета да се мајка убила и да треба позвати доктора (оса симултаности).

ОПСЕДНУТИ

Трећи део је временски удаљен од претходна два. Временска удаљеност је тачно дефинисана, годину дана након дешавања из прва два дела драме, што се види и по изгледу куће, а и опклада коју Сет организује је јасан показатељ да ту већ дуже нико не живи (оса сукцесивности). Примарно време је ведро летње вече.

„Сунце тек што је зашло, али његови одсјаји с неба још преплављују гримизном светлошћу бели трем, сличан храму. Стубови бацају црне сенке, налик на решетке, на зид иза њих. Сви прозорски капци су затворени, а главни улаз преклопљен дашчаним крилима, тако да се види да је кућа ненастањена.“[53]

Сценски простор је простор испред куће Манонових. У овом чину опет постоји прелазак из једног сценског простора у други унутар једног чина (друга сцена). Прво је Сет са пријатељима ис-

53 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 135.

пред куће. Један човек (Смоле) за опкладу улази у кућу (оса симултаности – док су остали испред куће, један је у кући и тада је кућа простор радње). Потом долазе Хејзел и Питер испред куће, Сетови пријатељи одлазе. Када Сет, Питер и Хејзел прелазе из сценског простора у простор радње (у кућу), на сцену ступају Вини и Орин. Тек када Вини и Орин уђу у кућу, кућа постаје сценски простор (друга сцена). Док су Питер и Хејзел још испред куће, они верују да су Вини и Орин у Њујорку (простор радње, оса симултаности), ни не слутећи да ће они стићи сваког часа и да то није стварни простор радње. Као простор радње се спомиње и Кина, место на којем су били брат и сестра Манон током свог једногодишњег путовања. Као простор фикције би, на неки начин, могла да се посматра кућа Манонових. Пошто градом колају разне приче о духовима који опседају кућу, Сет и пријатељи је поистовећују са гробљем, тако да је кућа у фикционалном смислу гробница, како је и називају више пута у драми (Кристина, Орин...). У првом чину трећег дела могли бисмо рећи да постоји терцијарно фикционално време ове драме, време када је подигнута кућа Манонових.

„*Нисам ја луд! Само, да зао дух постоји – постоји! Лепо осећам како се усред бела дана мува по кући, звера унаоколо... к'о да нешто трули у зидовима!... Зло је овладало овом кућом чим је подигнута онако на брзину – и отад је само бивало све веће.*“[54]

Сценски простор друге сцене првог чина је дневна соба. Време се одмах надовезује на прву сцену првог чина. Простор радње је хол у којем се налази Орин када га Вини дозива и наређује му да уђе у дневни боравак. Орин се још није опоравио од свега што се догодило и даље живи у страху, док се Вини потпуно претворила у мајку. Орин јој чак каже да верује да је она преузела мајчину душу, украла јој боје. Када је Питер угледа у дневном боравку прво помисли да је видео духа мртве Кристине, али се брзо привикне на новонасталу ситуацију и Вини му је чак привлачнија него што је била. Док су Вини и Орин у сценском простору, Питер и Хејзел су у кухињи (простор

54 Исто, стр. 142.

радње), припремају кућу за њихов долазак (оса симултаности). Када Питер прелази у сценски простор, Орин одлази, придружујући се Хејзел у простору радње (оса симултаности). Интересантно је да су острва, којима су се сви надали као бегу од свакодневног живота, Орин и Вини посетили. На тај начин острва престају да буду простор фикције и постају простор радње. Но, када Вини говори Питеру о острвима, на која ће њих двоје побећи да живе и да се венчају, она се опет претапају у простор фикције.

Други чин је месец дана удаљен од првог чина и примарно време је вече. Сценски простор је радна соба Езре Манона у којој седи Орин, пише и разговара са очевим портретом. Вини је у простору радње, када стоји испред врата радне собе, куца и моли Орина да јој отвори. Она је у паници, јер се он закључао. Вини живи у константном страху да Орин не исприча нешто од њихових злочина, ни минута га не оставља самог. Орин је верен са Хејзел, као и Вини са Питером, али због страха од Ориновог лудила и гриже савести, Вини га не оставља насамо ни са вереницом. Орин и Вини се кроз разговор враћају на места која су посетили током путовања (простор радње, секундарно фикционално време). Орин је криви што је била са другим мушкарцима, посесивност коју је некада гајио за мајку сада је прешла на сестру. Брат жели да се свети сестри због њене жеље да после свих злочина настави нормалан живот. Орин пише историју о свим злочинима Манонових (терцијарно фикционално време) желећи да се сазна за њихов грех и да тек после тога могу нормално да живе. Вини се грози и саме помисли на то. Орин коначно назива ствари правим именом:

„Зар не видиш да сам сад на очевом месту, и да си ти – мајка? То је та наша наслеђена коб коју нисам смео да предскажем! Ја сам Манон за ког си окована!“[55]

После кратког другог чина следи трећи чин који се одмах надовезује на други чин. Опет имамо ту игру да Лавинија која је у другом чину истрчала из

55 Јуџин О'Нил, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984, стр. 164.

радне собе и тиме прешла у простор радње, трећи чин започиње у дневном боравку који од простора радње из другог чина постаје сценски простор. О'Нил се вешто поиграва сценским простором и простором радње. У овој сцени постоји много оса симултаности. Док је Лавинија у дневном боравку, долазе Хејзел и Питер, чује се звоно на вратима (простор радње). Док су Орин и Хејзел у дневном боравку, Вини решава проблеме са слушкињом у подруму (у простору радње), а Питер је отишао до Већнице (такође простор радње). Хејзел чека у дневном боравку да Орин донесе коверту из радне собе у којој се налази писана историја греха његове породице (радна соба је простор радње). Потом Хејзел одлази у простор радње (свој кући), а Вини и Орин остају сами у сценском простору. Питер долази баш када Орин одлази у радну собу да се убије. Док су Питер и Вини у дневном боравку, Орин је у радној соби, простору радње, када се из ње зачује пуцањ. Вини остаје сама у сценском простору, док Питер одлази у простор радње да види шта се догодило Орину. Због ових оса симултаности видимо како се драма убрзава и како се набија напетост. То је прави моменат последње напетости, по Фрајтагу, где се од кулминације ствари одвијају све брже и брже, док не дође до потпуног разрешења, а то је четврти чин *Опседнутих*.

Примарно време четвртог чина је касно поподне три дана након Оринове сахране. Драма завршава тамо где је и почела – испред куће Манонових (сценски простор). Осе симултаности су моменти када одлази Сет, а долази Хејзел и када се Хејзел скрива да је не види Питер који долази. Простор радње је кућа Питера и Хејзел, где се Питер посвађао са мајком због Вини и преселио у хотел. Острва опет постају простор фикције. Утопија постаје излаз, али не као спас, него као оправдање, место греха. Када Вини схвати колико лоше утиче на Питера и да се то неће променити, већ само може постати горе, она прича о својим сексуалним ескападама са домороцима на путовању. Она тиме заувек тера Питера од себе, јер све је мања важно од жреље да се породични грех сакрије. Вини остаје сама. Као прави Манон сакрила

је породичне тајне и на самом крају прелази у простор радње, у кућу где се жива сахрањује.

„Не бој се. Не идем ја маминим и Ориновим путем. Тако се избегава казна. А нико није остао да ме казни. Последња сам од Манонових. Морам сама себе да казним! Живот са мртвима, овде, гора је казна него смрт или робија! Никуда нећу излазити, нити ћу иког да видим! Даћу да се закуцају прозорски капци, да никад више сунце не продре унутра. Живећу с мртвима сама, чуваћу њихове тајне, а они нек ме прогоне док се проклетство не окаје и док се последњем Манону не допусти да умре!"[56]

Иако је драма *Црнина приличи Електри* стварана по угледу на античке узоре (Електре Есхила, Софокла и Еурипида), без обзира на све очигледне утицаје које је претрпела, њена оригиналност не може да се порекне. О'Нил је дао потпуно нови изглед добро познатом миту. Свестан времена у којем живи и ствара, он није робовао старим законима и баш зато је интересантан за анализе оваквог типа. О'Нил одступа од три јединства, али се и поиграва њима, везујући битне догађаје у исти дан и смештајући кључне моменте у кућу Манонових. Код њега јединство времена је само јединство логичног следа у логичном временском размаку. Ако нема протока времена јасно је наглашено да се сцене надовезују, а ако постоји дужи временски размак између сцена, то је јасно наглашено спољњим ефектима и променама у самим ликовима. Јединство места скоро да прераста у симбол, кућа Манонових као да се откида од простора и постаје лик сам за себе. Она је симбол греха, гробља и смрти. Постаје чудовиште које ће прогутати и последњег Манона. Оваквим поигравањима временом и простором О'Нил оправдава своје место у самом врху драмских писаца, као и Нобелову награду којом је овенчана ова драма.

56 Judžin O'Nil, *Crnina priliči Elektri*, Srpska književna zadruga, Beograd 1984, стр. 188.

ЛИТЕРАТУРА:

О'Нил, Јуџин, *Црнина приличи Електри*, Српска књижевна задруга, Београд 1984.

Ромчевић, Небојша, *Ране комедије Јована Стерије Поповића,* Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004.

Селенић, Слободан, *Драмски правци XX века*, Факултет драмских уметности, Београд 2002.

Историја књижевности Сједињених Америчких Држава, књига 2, ОБОД – Издавачко - штампарско предузеће, Цетиње, 1962.

Повијест свјетске књижевности, Том 6, уредили Бреда Когој-Капетанић и Иво Видан, Младост, Загреб 1976.

SPACE AND TIME IN EUGENE O'NEILL'S DRAMA *MOURNING BECOMES ELECTRA*

Abstract: *This paper attempts to point to the importance of time and space in drama texts. It gives a brief overview of O'Neill's works, but focuses on his drama Mourning becomes Electra, which is used as a sample for space-time analysis. The question is to what extent is the (set) time and space important for drama text (which is specific due to its pretention to be staged)?*

Key words: *Drama, Electra, myth, space, time, utopia*

UDK 791.222(497.1)

Predrag Solomun, MSc

RECEPCIJA POSLJEDNJEG RATA U EX-YU NEORATNIM FILMOVIMA

Sažetak: *Ovaj rad se bavi prijemom Balkanskih ratova kod filmskih gledalaca, kroz prizmu nekoliko antiratnih filmova snimljenih na ovom području. Kao medij i kao umjetnost sa vremenskom distancom od događaja kojeg prikazuje, film ima važnu ulogu u rušenju klišea medijski stvorene stvarnosti. Filmovi su bili i ostaju moćan alat za kritiku rata i uzroka rata. Viđenje prošlosti kroz ex Yu filmove je mnogo realnije i predstavlja pokušaj da kod gledalaca pobudi samosvijest i kriticizam prema vlastitoj zajednici, sa primarnim ciljem da osudi rat kao način rješavanja problema u društvu i između naroda.*

Ključne riječi: *film, antiratni, jugoslavenski, recepcija, medijski, simulakrum, gledatelj, manipulacija, kritika.*

„Malo više ili malo manje svaki se čovjek vezuje za priče,
koje mu otkrivaju mnogostruku životnu istinu.
Jedino ga te priče, koje sa strahom čita, suočavaju sa sudbinom.“
Georges Bataille, francuski pisac i filozof

Kada živite i egzistirate u „dugoj, mračnoj noći“ opće mržnje, zla, nemorala, ubijanja i negiranja svega ljudskog, te se pri kraju „tunela“ javljaju prve svjetlice ili još bolje, prava svjetla razuma, mira i tolerancije onda osjećate naglo olakšanje i želju da istjerate na čistac i apostrofirate opće ludilo koje je bilo prisutno u većini naših „balkanskih glava“. Ili ne samo balkanskih. Vjerojatno je to svugdje u svijetu kada čovjek prestane biti čovjekom.

Rat je najteži oblik društvenog poremećaja kojeg teoretičari definiraju kao nastavak politike drugim (nasilnim) sredstvima, te predstavlja izrazito slojevitu pojavu koja sa sobom nosi mnoštvo specifičnih karakteristika ljudskih akcija koje su prilagođene njegovim funkcijama. Uz to, rat je neumitni uzrok promjena u ljudskom ponašanju. Otud na fenomen rata valja gledati iz različitih aspekata: političkog, pravnog, filozofsko-etičkog, komunikološkog, sociološkog, ekonomskog, i to potvrđuje „da se radi o složenom procesu koji se može razumijevati i kao stvaralačko-razaralački proces ili kao ambijent ljudske destruktivnosti, pa i kao proces ostvarenja određenog teorijskog koncepta-ideologije, zamisli i tome sl“[57]. Nažalost, ogromne tragične posljedice ratovanja koje pamti ljudsko iskustvo nisu do danas uklonile ovu pojavu, niti su utjecale na smanjenje zla koje rat sa sobom donosi. Stoga se najjednostavnije rat može pojmiti kao zlo koje je posljedica organizirane ljudske akcije i ponašanja.

U medijskom smislu rat je postao uzrokom degradacije novinarskog poziva i preusmjeravanja novinarstva iz mirnodopske funkcije sustavno uređenog profesionalnog informiranja i relativno slobodnog komuniciranja u funkciju rata, odnosno u funkciju ostvarivanja posebnih ciljeva.

I sâm sam se, kao svjedok svih tih ratnih (od 1991. do 1995. godine) i postratnih godina, vrlo često pitao što učiniti da se, od različitih instanci, medijski kreirana stvarnost promijeni. Taj proces spoznaje stvarnosti, koji se javljao i u ratnim godinama, srećom, ide u dobrom pravcu, doduše, prilično sporo. Katarza se dešava na više fronti, a jedna od njih je svakako i film. Za razliku od različitih medija masovne komunikacijje (tisak, radio, televizija...), odabranih teatarskih i literarnih naslova, ipak

57 Branko Klun, *Rat i mediji – etički izazov na kraju stoljeća*, Ljubljana 1999.

je veliki dio „filmske igrane produkcije izbegao medijski samopostavljenu zamku propagandnog jednoumlja“[58]. Premda se to ne može odnositi na sve filmove, a posebno ne na one nastale ranih devedesetih godina prošlog stoljeća, „narativi u filmovima nude kompleksna i raznovrsna objašnjenja sukoba odslikavajući haotične i sukobljene stavove i doživljaje voljno i nevoljno upletenih učesnika rata“[59]. Iako žanrovski ratni film svoj sadržaj zasniva na obradi oružanih sukoba i događaja iz vremena rata, u našem slučaju on prevashodno ima odrednicu ratne sociopsihološke drame usredsređenu na ljudsku psihu u trenucima rata. Brojni teoretičari taj „podžanr“ definiraju kao neoratni film, suprotan klasičnim ratnim filmovima. Takvi filmovi antiratnog karaktera kritiziraju rat i otkrivaju njegovu apsurdnu i tragičnu dimenziju. U produkcijama na prostoru bivše Jugoslavije sve je više takvih pristupa tretiranju prethodnog rata, čime se nastoji doprijeti do što objektivnije interpretacije ratnih zbivanja ili pak onih koji su mu neposredno prethodili. Posebno su zanimljivi krajnje kritički prikazi vlastitog naroda i vođa koji su ga vodili[60], čime se kod gledatelja-recipijenta, koji je također bio na razne načine involviran u te događaje, javlja veliki problem suočavanja s vlastitom prošlošću, sekundarne (ne)identifikacije s narativom i dijegezom filma, te traženja brojnih razloga koji diskvalificiraju film, ili, s druge strane, prihvaćanja interpretiranih događaja koji pomažu razumijevanju suštine rata.

MEDIJSKI KONSTRUIRANA STVARNOST

Filmovi koji obrađuju prethodni rat ili međunacionalne odnose, na prostoru bivše nam države, nastajali su u već, medijski konstruiranoj zbilji, čija je interpretacija događaja već nacionalno predodređena. Govor mržnje koji se prenosio, širio i posredovao kroz medije mnogi smatraju jednim od ključnih činilaca pripreme i izbijanja ratnih sukoba

58 Nevena Daković, *Balkan kao filmski žanr*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2008.

59 Nevena Daković: *Balkan kao filmski žanr*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2008.

60 Lordan Zafranović, jugoslavenski i hrvatski redatelj, poznat po snažnoj osudi nacionalizma, ratnih zločina i genocida u Drugom svjetskom ratu, povodom izlaska njegovog dokumentarca *Testament – Zalazak stoljeća*, govori „kako treba uočiti smeće u vlastitom dvorištu, pa tek onda govoriti kakvo je tuđe“.

na području bivše Jugoslavije. Još od početka tih sukoba u kritičkim krugovima uvriježila se sintagma kako su „prvi meci ispaljeni s TV ekrana“, odnosno da su rat započeli i za njega jesu najodgovorniji upravo – mediji.

Govor mržnje i mediji u jednom momentu kao da su postali sinonimi. Mediji su tako, kao sredstvo politike, u sukobima na području bivše Jugoslavije zaista igrali jednu od ključnih, i najprljavijih, uloga, te kreirali sliku svijeta onako kako je to njima odgovaralo. Pojednostavljeno bismo mogli reći da nisu mediji u našim rukama, nego smo mi u rukama medija, jer se krećemo u svijetu koji su oni iskonstruirali. Zbog toga je teško očekivati da prema medijski posredovanom svijetu možemo uspostaviti pravu kritičku distancu. Prva poteškoća je, naime, u tome što ne postoji razlika između realnog svijeta i medijski konstruirane stvarnosti. Prema francuskom filozofu Jeana Baudrillardu, sveprisutno je nestajanje realnosti na račun simulacije, odnosno tzv. simulakruma (fikcije, znakovnih sistema). On razlikuje tri različite ravni simulakruma i njihov historijski razvoj. Simulakrumi trećega reda, koji označavaju našu aktualnu medijsku realnost, ne temelje se ni na imitaciji (prvi red), ni na reprodukciji (drugi red). Drugim riječima, simulakrumi su se posve osamostalili, sve je samo jedna simulacija bez bilo kakvog apsolutnog referenta („čvrsta“ realnost). Postoji isključivo interakcija između simulakruma (koji to uzajamno uspostavljaju i čuvaju), a naš je „životni svijet“ samo jedan sustav simulacija koje se međusobno isprepliću.

Kada se izgubi kriterij razlikovanja simulacije i realnosti, kada se više ne može razlikovati imaginarno od realnoga, možemo istodobno govoriti o nestajanju realnosti i novoj realnosti simulacija. Tu realnost simulacija Baudrillard naziva i *hiperrealnošću*.

Slike rata prezentirane putem medija stvorile su, dakle, postmoderni simulakrum koji nam ne dozvoljava da zauzmemo svoj slobodni stav, bez obzira na naše neposredne doživljaje i svjedočenje tim slikama. Očit primjer bio je period komunističke diktature kada je ideologija bila iznad svake istine. U tom razdoblju, što se filma tiče, najzastupljeniji žanr bio je ratni film, *partizanski vestern*, koji je prikazivao borbu između

dobrih partizana i loših neprijatelja (fašista, ustaša, četnika…), stvarajući crno-bijeli svijet gdje se ističu likovi koji se žrtvuju za slobodu i ideologiju, kojima niti smrt nije visoka cijena za ostvarenje višeg cilja, za dobrobit svih radnika i seljaka, naroda i narodnosti, omladine i poštene inteligencije. Šablonski narativ i pojednostavljena slika događaja imala je propagandnu funkciju prema narodnim masama, kako se slučajno ne bi dovelo u sumnju bilo što od ideala komunizma[61]. Učinak je, kako je pokazalo vrijeme, bio obrnut. Kada je srušen jednopartijski sustav onda su se javili revanšizam i revizionizam, pa su tada postale upitne i ideje i zasluge onih koji su porazili (ali ne i uništili) najveće zlo 20. stoljeća – fašizam.

Nekritičnost prema sebi samom ništa dobro ne donosi, što se itekako dobro pokazalo i u našoj bližoj povijesti. Ideološko jednoumlje zamijenili su nacionalna isključivost i narcisoidnost na svim medijskim poljima, ali i u obrazovanju, znanosti, kulturi, u društvu općenito. Film se, budući da je i umjetnička kategorija i masovni medij, teško bori u takvom stvorenom simulakrumu, ovisno o tome ko ga stvara i producira. Poljski redatelj Andrzej Vajda govori da je radije radio pod komunističkom cenzurom, nego pod kapitalističkom, koja, po njemu, postoji u svim demokratskim sustavima. Za razliku od komunističke, koja se bazira na ideologiji i koja se dosta lako može izbjeći korištenjem metafora i simbola koji zavaravaju cenzore, kapitalistička cenzura ima svoj temelj u profitu.

Film je začet kao umjetnost za mase. Kada se uzme u obzir sinkretizam sredstava preko kojih film djeluje na osjetila, te različite strukture korisnika, kojima se on obraća, neminovan zaključak jeste da nijedan medij ili umjetnost nemaju u sebi toliko propagandnog potencijala kao film. Kao sredstvo propagande putem cenzure bio je primamljiv za sve ideologije. Goebbels i Staljin su sjedili u montaži i pregledavali filmove, za Tita su se pravile specijalne projekcije, a u Jugoslaviji su postojale

61 Pojavom Crnog talasa krajem 60-tih godina 20. stoljeća u jugoslavenskom se filmu počinje gledati na ratne, socijalne i društvene probleme s jednom dozom kritike koja je više bila skrivena kroz brojne metafore. Pod utjecajem francuskog novog vala i filmova redatelja osobene estetike, poput Bunuela, Bergmanna, Antonionija, autori su razarali stvorene mistifikacije i gledatelja suočavali sa životom bez iluzija, otkrivajući mu tešku egzistencijalnu situaciju.

državne centralizirane komisije za preglede filmova i scenarija. Nijedno sredstvo prijenosa poruka ne djeluje tako hipnotički i katarzično kao film.

FILMOVI S ANTIRATNIM PORUKAMA

Iako nam nekad zajednička država više ne postoji, mnogi teoretičari filma, zbog prisustva zajedničkih estetskih karakteristika, žanrovskih tradicija, njegovanja srodnog humora i folklora, jezika i filmskoj publici razumljive i bliske tematike, koriste pojam jugoslavenski ili južnoslavenski film[62]. Tu su, nakon izvjesnog prekida uzrokovanog ratnim zbivanjima i vladavinom nacionalšovinističkih režima[63], i tržišno-produkcijske okolnosti koje se očituju u brojnim koprodukcijama, razmjeni scenarista, režisera i glumaca[64]. Iako su u produkcijama zemalja bivše Jugoslavije prisutne sve žanrovske odrednice, veliki broj filmova tematski se veže za prethodni period kriza i ratova. U svim zemljama, pa tako i kod nas, od vremena do vremena osjeti se potreba da se nešto ponovno razmotri i na nov način rekapitulira, da se progovori o onome što prije nije bilo popularno. Te filmove, koji su, dakle, posrednije odražavali prethodno događanje hrvatski filmolog Ante Peterlić naziva filmovima rekapitulacije. Veliki se broj sineasta odlučio na prepričavanje događanja iz naše novije povijesti, „eksplicitno se posvetio pričama koje su u obliku kronike ili u kojima je duljina radnje prave kronike implicirana, a epičnost zbijena, ali sugerirana“[65]. Odnosi se to na filmske priče koje se izričito bave događanjima kojih su protagonisti pripadnici matičnog naroda, i to u radnjama koje se protežu na neko

62 Češće se upotrebljava pojam eksjugoslavenski film koji je, svakako, dio šireg pojma – balkanski film, čija je konceptualizacija, po nekima, posljedica nove „kulturne geopolitike“.

63 U Hrvatskoj, na primjer, devedesetih godina prošloga stoljeća filmovi o *domovinskom ratu* bili su pristrasni, ideologizirani, a protagonisti i antagonisti raspoznavali su se po uniformama i drugoj pripadnoj ikonografiji. *Posttuđmanovski* su se filmovi pak okrenuli samokritici, ciničnom propitivanju pravednosti i nevinosti žrtve.

64 Opstanak nacionalne produkcije otežan je usljed nemogućnosti zatvaranja produkcijskog ciklusa, pa je vrlo često povezivanje produkcijskih kuća iz različitih zemalja, angažiranje glumaca iz zemalja čija je publika ciljna grupa, te postojanje programa kao što su MEDIA i EURIMAGES.

65 Ante Peterlić, „Novi hrvatski film: filmovi rekapitulacije”, *Vijenac*, Matica hrvatska 2001.

dulje razdoblje, na razdoblje koje obuhvaća dulji dio čovjekova života.

Zajedničko ratno iskustvo jeste ono što povezuje sve ljude „na ovim našim prostorima", pa tako i filmske autore, ali na različite načine. Ratni filmovi novije produkcije „tretiraju rat kao sinonim za istorijsko vrijeme u analogiji sa sličnim pojmovima koji imaju prefiks istorijski"[66]. U nekim od tih filmova su razdoblja mira predstavljena kao „neistorijske pukotine, neke vrste dugih sjena koje se vuku iza ratnog, dakle jedinog relevatnog vremena na južnoslavenskom dijelu Balkana"[67]. Rat je novi tip materijala koji je dodan na postojeći, noviji rat je dodan na prethodni, što je rezultiralo i pojavom filmova koji nastoje istodobno govoriti o dva rata, o Drugom svjetskom ratu i o ovom posljednjem, od 1991. do 1995. godine, prateći dva ili više odvojena, a ipak povezana vremenska slijeda. Drugi pak filmovi, prikazujući ratna zbivanja ili „rat nakon rata", prate i vremenski tijek aktera filma koje je njihovo doživljeno vrijeme, kao da nije ono stvarno u kojem se nalaze. U svakom slučaju, temporalnost je ono što valja apostrofirati i dati mu značaj u razumijevanju, kako filmskog narativa, tako i ideja i metafora redatelja filmova. Zajednički imenitelj većine takvih filmova je antiratna poruka koja proizlazi iz strukture filma i koja je negdje primarna, a negdje u drugom planu.

Za primjer filmova sa snažnim osudama rata valja izdvojiti filmove koji su odgovarajući dometi kako u tehničkom, tako i estetskom smislu, te „dolaze" iz tri države bivše Jugoslavije (Srbija, Bosna i Hercegovina i Hrvatska), a istodobno imaju snažnu kritiku rata. U nekim od tih filmova je struktura filmskog vremena takva da je mir, jednostavno, premošten na različite načine.

Undergound (1995) srpskog redatelja Emira Kusturice je priča o kumovima Marku Drenu i Petru Popari Crnom, žestokim momcima s beogradskog asfalta, te Nataliji, djevojci u koju su obojica zaljubljeni. Dok je Marko lukav i snalažljiv, dotle je Crni neka vrsta arhetipskog srpskog mačoa, neuništivog superheroja kojemu ni sva burad ispijenog alkohola, nebrojene tuče, ratovi, čak niti desetljeća provedena u podrumu ne mogu nauditi. Kusturica uspijeva

66 Midhat Ajanović Ajan u eseju „Rat i sjene".

67 Midhat Ajanović Ajan u eseju „Rat i sjene".

stvoriti divlju energiju koja izbija s ekrana, a koju autor komponira putem teatralne gestikulacije glumaca, agresivne zvučne pozadine u kojoj dominiraju trube, furioznog montažnog ritma, pomoću međutitlova, standardnog izražajnog sredstva u nijemim filmovima, na kojima ispisuje naslove „poglavlja" (filmske priče koja se uvijek zovu rat), te ironične komentare kojima je cilj da jednostavno izbrišu velike vremenske periode. Koristi i montažne sekvence prikazujući snimke Titovog pogreba, izdvajajući poznate diktatore među prisutnima i podlažući dokumentarni filmski materijal zvucima pjesme „Lili Marleen", čime preskače razdoblje od Titove smrti do početka rata iz 1990-tih. Središnja metoda pomoću koje je razdoblje mira isisano iz opće strukture filmskog vremena ipak je karikiranje indikatora i konvencija filmskog (i stvarnog) vremena. On to radi time što stvara prostorne slojeve među kojima vlada vremenski diskontinuitet, pa dok je na površini uglavnom ratno stanje i vremenski tijek je očit i turbulentan, u donjem sloju, u podzemlju (iz kojeg junaci ne mogu pobjeći iz zatočeništva, iz začaranog kruga vremena), je mir i vrijeme stalno stoji. Na površini je dakle rat i svjetlo, u podzemlju je mir i mrak. Vrijeme u podrumu je manipulirano krađom vremena, krivotvoreno usporavanjem sata. Konstrukcija podzemlja je vjerna slika socijalističke Jugoslavije i multinacionalne Bosne, posebno apostrofirane u sceni podruma gdje vidimo sve tri vjerske zajednice.

Lepa sela lepo gore (1996) srpskog redatelja Srđana Dragojevića je film nastao temeljem istinite priče o grupi srpskih vojnika u Bosni koji preživljavaju višednevnu muslimansku opsadu tunela u kojem su se slučajno našli. Muslimani su prije deklarativno, nego suštinski, negativci, dramaturški zadati antagonisti. Istinski neprijatelj je viša sila uzrok rata, a neposredni povodi se samo smjenjuju. Ratni film „snažne antiratne poruke konstruisan je uz konflikt, koji je pored naturalističke reprezentacije i mitsko-nacionalističke eksplikacije nadasve fatalna destrukcija – pojedinca, zemlje, nacije, vrednosti"[68]. Film minimizira razlike Milana i Halila postavljajući ih kao braću, iako su pripadnici različitih nacija, vješto se uvode jače razlike koje razdvajaju Srbe, tj. pripadnike iste nacije, istodobno brišući primarnost

68 Nevena Daković, *Balkan kao filmski žanr*, FDU,Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2008.

nacionalnog ocrtavanjem novih podjela. Tunel je čvorište folklorne, religijske i psihoanalitičke perspektive. Temporalna struktura filma čini četiri precizno razdvojena sloja. Motivacija koja je likove odvela u rat akomodirana je u jednom vremensko-narativnom sloju. Osnovni ili nulti nivo tvore prolog i epilog mitske, nacionalne neminovnosti rata, ulaska u tunel. Prvi, pragmatično-politički nivo, smješten u sadašnje vrijeme, odvija se u bolnici, drugi – ideološki satkan od flashbackova, jeste preživljavanje opsade u tunelu, a odatle počinje treći nivo koji nas odvodi dalje u pojedinačne sudbine u relativno proleptičkoj konstrukciji. Treći, postavlja tunel kao psihoanalitički divan koristeći sličnost Freudovih dimnjaka i tunela i vodeći film od općeg ka pojedinačnom, osobnom.

Remake je debitantski film bosanskohercegovačkog redatelja Dine Mustafića, snimljen 2002. godine prema autobiografskom scenariju Zlatka Topčića, pisca koji je godinu dana bio izložen torturi za vrijeme rata u sarajevskom naselju Grbavica. *Remake* je, dakle, film zasnovan na istinitoj priči o prijateljstvu koje uspijeva odoljeti iskušenjima rata, priča o tragičnoj ljubavi i slijepoj mržnji, o snovima koji su zgaženi i koji su postali java, o beščašću i ljudskosti. Film je struktuiran na nekoliko vremenskih nivoa. Prvi vremenski nivo prikazuje glavnog junaka Tarika Karagu u Parizu, 1993. godine, gdje se snima film po njegovu scenariju. Drugi nivo predstavlja njegovu retrospekciju na događaje koje je proživio tijekom rata do dolaska u Pariz i treći vremensko-narativni nivo je onaj iz Drugog svjetskog rata, gdje se prati sudbina njegova oca Ahmeta Karage, a to je ujedno i film koji se snima u pariškom studiju po Tarikovu scenariju. Ideja o jedinstvenom, a ne paralelnom pripovijedanju o dva rata materijalizirana je metodom film u filmu. Jedan „film“ je onaj koji mi kao publika gledamo, a drugi, koji funkcionira kao metafilm, onaj kojeg netko od likova filma istodobno stvara. Mi gledamo film nastao po scenariju glavnog lika, u kojem njegovog oca muče i maltretiraju ustaše za vrijeme Drugog svjetskog rata i istodobno „remake“ kojeg su Karagi u stvarnosti priredili pripadnici srpskih snaga na Grbavici, u Sarajevu.

Ali, nisu prisutne samo te dvije paralele između dva rata, već i

povezanost ljubavi i drugarstva u obje temporalno-narativne ravni. Ukupno, u cijelom projekcijskom trajanju filma od 108 minuta postoji 20 odvojenih vremenskih sintagmi koje su u stalnom preplitanju na tri vremenske ravni. One ne samo da čine logičan temporalno-narativni slijed od početka do kraja filma na sopstvenom vremenskom nivou, već u sveukupnosti pripovjednog iskaza imaju uglavnom kauzalni karakter, tako da bi ispuštanjem bilo koje od njih nastao problem čitanja teksta u cjelini.

Živi i mrtvi (2007) hrvatskog redatelja Kristijana Milića analizira sukob Hrvatskog vijeća obrane HVO-a i dominantno bošnjačke Armije BiH u središnjoj Bosni. Redatelj je pojednostavio fabulu i žanrovski kondenzirao svoj film na novelu koja se može odrediti kao izrazito kritična prema ratu, kao takvom. Vrlo artikulirano demonstrira ratni užas kroz prikaz ratne psihoze i kolektivne paranoje koja brzo ljudsko biće svede na nivo razjarene zvijeri, što je prikazano i u brojnim neoratnim filmovima svjetske produkcije (*Južnjačka utjeha* Waltera Hilla, *Tanka crvena linija* Terrencea Mallicka...). Na vremenskoj makroravni imamo dva plana. U prednjem planu pratimo priču o šest pripadnika HVO-a koji nakon raspada savezništva Hrvata i Bošnjaka, ostanu na teritoriju koji kontroliraju neprijateljski „Munđosi". Pokušavajući se izvući iz okruženja i domoći teritorija koji nadzire HVO, grupa će naići na predstražu Armije i tada počinje sukob koji će završiti potpunim istrjebljenjem i jednih i drugih. Drugi temporalni plan su dešavanja iz 2. svjetskog rata kada su Muslimani i Hrvati bili u istim, domobranskim, uniformama, te vidimo njihovu bitku s Titovim partizanima koja također završi masovnom pogibijom na obje strane. Ta dva plana redatelj je povezao flashbackovima, slikama – uspomenama glavnog junaka Martina koji se sjeća priča o ratu njegova djeda. Film, za razliku od *Četveroreda* Jakova Sedlara, ne predstavlja reviziju Drugog svjetskog rata, već nam dočarava osobne sudbine vojnika u dva rata koji se događaju na istom prostoru, vojnika koji mogu biti pripadnici bilo koje vojske, bilo gdje.

Ničiji sin (2008) hrvatskog redatelja Arsena Ostojića je potresna (anti) ratna priča o Ivanu Bariću, heroju domovinskog rata koji je zajedno s

vlastitim identitetom izgubio sve iluzije o hrvatstvu. Riječ je i o psihološkoj drami u kojoj se s neznatnim brojem subjektivnih kadrova, obrađuje tema ratnih trauma i samoća branitelja, o političkoj drami u kojoj se, hrvatski političari nacionalisti prikazuju kao oportunisti. Vremenski slijedovi su isprepleteni i nadovezuju se jedan na drugi. Osnovna poruka filma je upućena svim ljudima koji su krvarili na bojišnicama i koji su nakon rata zaboravljeni od nadležnih institucija i države, pri čemu im se nameće pesimistična vizija u kojoj će kao protagonisti po institucijama ondje zauvijek i ostati, živi ili mrtvi.

Film srpskog reditelja Gorana Markovića *Turneja* (2008), nastao u koprodukciji „srpskih producenata s obje strane Drine", je možda u recepciji narativa najkontroverzniji, bar kada se radi o srpskoj publici. Film prati grupu beogradskih glumaca vođenih potrebom za brzom zaradom tokom četiri zimska dana 1993. godine. Nesvjesni u što se upuštaju, dolaze u ratom zahvaćena područja Bosne i Hercegovine i lutaju od ratišta do ratišta. Njihova naivnost vodi ih u središte stravičnih događaja i istodobno ih spašava iz nevjerojatnih, po život opasnih situacija. Redatelj, naglašavajući datume kada se radnja dešava, skreće pažnju koliko je malo vremena prošlo. Dakle, njihova turneja traje samo četiri dana, u kojima dožive sve užase rata i veliku unutarnju preobrazbu. A kada se vrate odakle su krenuli, nitko ne primijeti da ih nije bilo. Nitko nije shvatio da su negdje bili, a oni su prošli Scile i Haridbe. Oni su paralelno stvarnom vremenu živjeli u nekom svom, glumačkom, kao da je cijela ta turneja jedna velika predstava koja se, na kraju, završava gašenjem kazališnih svjetala. U njihovom prostoru i vremenu rat je samo nešto kroz što oni prolaze, scenografija za predstavu, na što nas posebno upućuje i transcedentna glazba koja proizlazi iz njihovog glumačkog karaktera, a ne iz strašne i opasne ratne zbilje. Dakle, film, s jedne strane, razobličava užase rata (bez obzira na neke faktografske nepreciznosti kao što je grad Srbobran gdje je smješten dio radnje ili sukob dvaju muslimanskih frakcija u Bosni), a s druge predstavlja „ljubavnu priču o glumačkoj profesiji", tj. film o glumi. Ova antiratna filmska parodija, puna metafora i insinuacija na stvarne događaje, kritizira sve strane u sukobu, ali prije svega onu „matičnu",

srpsku, obračunavajući se sa srpskim nacionalizmom i šovinizmom, kao jednom od značajnih karika u lancu izbijanja ratova na Balkanu. Neodoljivo podsjećanje nekih scena na filmove poput *Masha*, *Ko to tamo peva* i *Dodir zla* Orsona Wellesa (uvodni dugi kadar koji artikulira filmski prostor i glumce kao aktere u njemu) nesvjesno potpomažu recepciji istine koju film uglavnom nosi. Čitajući tekst filma koji nosi određene poruke, jasne ili skrivene, možemo zaključiti da je autor dao jasnu kritiku rata i svega onoga što rat nosi sa sobom, ali i prikaz određenih strana u sukobu koji je podložan lokalnoj balkanskoj kritici. Najveći je dakle naglasak u filmu na srpsku vojsku u Bosni i društvo za vrijeme rata, koje je u najvećoj mjeri prikazano onakvo kakvo je i bilo. Redatelj se ovim filmom i direktno pokušava obračunati s nacionalšovinističkom ideologijom, osobito preko scene u autobusu u kojoj glumac Lale „istrese" u lice srpskom pjesniku Ljubiću (koji je oličenje srpskog „kulturnog" i „umjetničkog" ratnohuškačkog establišmenta tog vremena) sav nakupljeni bijes i ogorčenje koje ga već dugo tišti.

RECEPCIJA FILMSKOG NARATIVA I IDENTIFIKACIJA S FILMOM

Odabrani filmovi su samo neki od sve brojnijih filmova čiji se autori obračunavaju s ratovima na prostoru Balkana, otkrivajući uzroke i ukazujući na posljedice koje takva destrukcija donosi. Antiratne namjere redatelja filma predstavljaju nesporni doprinos ka razumijevanju suštine društvenih poremećaja. Međutim, te namjere nekad bivaju ograničene određenim problemima od kojih može biti i koprodukcija više zemalja, što u namjeri da se zadovolji publika u svim tim zemljama može dati iskrivljenu sliku događaja. Osobito ako su koproducenti iz zemalja koje su nekad bile u sukobu. Ono što je od ključne važnosti jeste recepcija filma kod recipijenta, tj. gledatelja kao subjekta, koliko se on može identificirati s likovima i dijelovima filma, koliko jak dojam može imati film na njega. To je osobito važno kod filmova s ratnom tematikom, u sredinama gdje se taj rat i odvijao. Koliko se filmski gledatelj može izdići iz medijski stvorenog simulakruma i shvatiti suštinu poruke filmskog autora? S druge strane, koliko je interpretacija događaja

u filmu točna ili je, osim antiratne poruke filma, važnija neka druga koja se nameće iz strukture filmskog djela? Odgovori na ova pitanja su prilično složeni i treba ih tražiti preko različitih društvenih, socijalnih, psiholoških, psihoanalitičkih pristupa.

Kada govorimo o filmu iz perspektive filmskog gledatelja (pa i filmskog teoretičara), nikad ne smijemo izgubiti iz vida da najčešće govorimo o sjećanju na taj film, već obrađenom sjećanju kao predmetu naknadne rekonstrukcije, koja mu „uvijek prida više homogenosti i koherencije nego što je to stvarno bilo u trenutku gledanja filma tokom projekcije“[69]. Étienne Souriau naglašava da se gledateljski činovi nastavljaju i poslije završetka projekcije, oni uključuju i dojam kod gledatelja dok odlazi s projekcije filma i naknadni dojam o filmu. Isto tako i tzv. prefilmofanski čin, nastao iščekivanjem filma, gledanjem plakata ili trailera filma, kao i prethodnom recepcijom istog teatarskog komada ili književnog djela, može bitno utjecati na razumijevanje filma i konačni dojam o filmu. Hugo Münsterberg razvija shvaćanje po kojem film u cjelini predstavlja mentalni proces, tj. umjetnost duha. Film je umjetnost pažnje, pamćenja i imaginacije, te naposlijetku emocije, kao najviše faze u psihologiji, koje se izražavaju kroz pripovjedni iskaz.

Dakle, od jednostavne iluzije pokreta do složene skale emocija prolazeći kroz psihološke pojave poput pažnje ili pamćenja, cjelokupan filmski medij je stvoren radi obraćanja ljudskom duhu, imitiranjem njegovih mehanizama. Gledano s psihološkog stajališta, film ne postoji ni na filmskoj traci, ni na ekranu, već samo u ljudskom duhu, koji mu osigurava stvarno postojanje. Koliko je slična percepcija stvarnosti i onoga imaginarnog koje doživljavamo gledajući film? Sva stvarnost koju opažamo prolazi kroz formu slike, zatim se iznova rađa kao sjećanje, odnosno slika slike. Naime, film kao i svaka druga figuracija (likovno djelo, crtež) jeste slika slike, ali kao i kod fotografije, on je slika perceptivne slike, ali i bolje od fotografije, jer on je slika animirane, odnosno žive slike. Film nas, dakle, kao prikaz živog prikaza poziva da razmišljamo

69 J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet: *Estetika filma*, Clio, Beograd 2006.

o imaginarnom u stvarnosti i stvarnom u imaginarnom.[70]

Vremenski odmak prema nekom događaju nam pruža mogućnost cjelovitijeg i objektivnijeg sagledavanja istog i to ne samo filmskom gledatelju, nego i filmskom kreatoru. Za razliku od trenutne prezentacije događaja koje nam nude masmediji (u realnom vremenu) film nam ostavlja „više vremena" da sagledamo prikazani događaj. Iza medija i prezentacije rata u suvremenom svijetu stoji komunikacijska tehnologija – s obilježjima sveprisutnosti i svjetlosne brzine posredovanja. Današnje medijsko izvještavanje stoji u znaku neposrednosti i stvarnoga vremena (tj. identičnosti vremena događanja i vremena primanja informacija). Problem stvarnoga vremena za razliku od odgođenoga vremena je nedostatak vremena za razmišljanje, za razumijevanje, za pridavanje smisla.[71] Paul Virilio se dotiče dubljeg filozofskog uvida koji je svojstven i misliocima poput Heideggera, da je, naime, vrijeme ono koje omogućuje razumijevanje, odnosno da je vrijeme „obzor razumijevanja" ili „obzor smisla".

Već sâm pojam refleksije u etimološkom značenju pretpostavlja distancu (koja ima i vremensku komponentu) prema događanju, da bi ga moglo reflektirati (tj. odražavati). Trenutnost svjetlosne brzine ne dopušta nikakav obzor, ukida svaku distancu i znači kraj mišljenja. Izravni prijenos (izvještavanje u stvarnome vremenu) zbog toga nije „neposredno događanje istine", kako bi se moglo činiti na prvi pogled, nego upravo suprotno – radi se o primarnoj manipulaciji, ukoliko manipulaciju shvaćamo kao isključenje vlastitoga razmišljanja.

Film kao medij bi u tom smislu, s vremenskom odgodom prema događaju, a nadasve ka shvaćanju rata, trebalo da ima značajnu ulogu i razbije stvorene klišee u medijski stvorenoj stvarnosti. Možda i preko identifikacije s određenim likom u filmu, ili pak polimorfnih projekcija-

70 Francuski filozof i sociolog Edgar Moren u predgovoru svog ogleda objavljenog 1955. godine u časopisu *Revue internationale de filmologie*.

71 Po Paulu Viriliu nekad je u vijestima vladalo vrijeme odgode (vrijeme između događaja i izvještavanja koje je omogućavalo oblikovanje vijesti, njezino osmišljavanje i naraciju, dok danas dominira izravno, neposredno vrijeme koje ne dopušta nikakav kritički odmak. Riječ je o „jednovremenosti" koja poznaje samo sadašnjost neposrednog trajanja. Ipak je to lažno trajanje jer se upravo ono ne izražava, nego zatire artikulaciju događaja.

identifikacija, koje prevazilaze okvire lika na filmu i tvore proces uranjanja gledatelja u radnju filma, radnju koju možda drukčije doživljava. Filmovi su bili i ostali snažno sredstvo kritike rata i uzroka rata. Teško da filmovi mogu popraviti svijet na djelu, da mogu nešto praktično mijenjati. Oni mogu samo mijenjati duše i duboke osjećaje ljudi, ublažiti bijes ili očaj. Mogu možda i probuditi empatiju, ali nemoguće je da svijet postane bolje mjesto zbog jednog filma. U svakom slučaju, što je veći broj realnijih prikaza događaja kroz filmove, to će se vremenom i kod publike stvarati kritičniji odnos i utjecati na sveukupno promišljanje ljudi. Sagledavanje prošlosti kroz domaće filmove je čini se puno realnije, izlazimo iz „duge, mračne noći" šutnje. Nadam se da to neće biti samo privremeno, do nekog novog sukoba i rata i da nećemo ponovno bauljati po mraku, kao što smo već navikli kroz „čitavi dvadeseti vek"[72].

72 Govorna replika iz srpske ratne melodrame „Sveti Georgije ubiva aždahu", redatelja Srđana Dragojevića iz 2009. god.

Korištena literatura:

Ajanović, Midhat, „Rat i sjene", esej iz časopisa *Sineast*, Sarajaevo 2009.

Aumont, Jaques i Marie, Michel, *Analiza filmova.* Clio, Beograd 2007.

Aumont, J, Bergala, A, Vernet, M. Marie, *Estetika filma.* Clio, Beograd 2006.

Baudrillard, Jean, *Simulaker in simulacija*. Ljubljana 1999.

Briggs, Adam i Cobley, Paul, *Uvod u studije medija*. Clio, Beograd 2005.

Daković, Nevena, *Balkan kao filmski žanr*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2008.

Klun, Branko, *Rat i mediji – etički izazov na kraju stoljeća.* Ljubljana 1999.

Krelja, Petar, „Neka obilježja hrvatskog igranog filma", esej u *Zapisu*, biltenu Hrvatskog filmskog saveza, 2005.

Obradović, Stojan, *O govoru mržnje u medijima nakon rata*, Stina Split, Media Online, 2001.

Turner, Graeme. *The Film Cultures Reader.* Routledge, London and New York 2002.

Časopis *Vijenac*, Matica Hrvatska, 29.I 2009.

PERCEPTION OF THE LAST WAR IN EX-YUGOSLAVIA NEO-WAR MOVIES

Abstract: *This paper deals with the film viewer's reception of the Balkan wars through the number of anti-war films made in this area. As a medium and art with a time deviation by event, movie has an important role in breaking the clichés in the media created reality. Movies have been and remain a powerful tool for criticism of the war and the causes of war. Seeing the past through ex-yu films is much more realistic and trying to arouse the viewer self-awareness and criticism of their own community, with the primary aim to condemn the war as a way of solving problems in society and among nations.*

Keywords: *film, anti-war, Yugoslav, reception, media, simulacrum, the viewer, manipulation, criticism, war.*

UDK 792.02/.09

Мр Рената Агостини, др Адриана Љубојевић, др Снежана Бијелић

ЗНАЧАЈ ТЈЕЛЕСНЕ АКТИВНОСТИ ЗА СВЕСТРАН СЦЕНСКИ ИЗРАЗ ГЛУМЦА

Сажетак: *У намјери да прикаже најбољу експресију, глумцу је потребно максимално пластично и хармонично тијело. Координисано, моторички свестрано припремљено тијело оплемењује визуелни утисак, те помаже глумцу при креирању и приказивању различитих улога. Циљ овог рада садржан је у испитивању ставова о значају тјелесне активности за свестран сценски израз глумца. Неексперименталнo теренско (Survey) истраживање спроведено је на узорку од 120 испитаника подијељених на три субузорка: студенти студијског програма драмских умјетности (глума, позоришна режија, ТВ режија, камера, монтажа), дипломирани глумци, редитељи, камермани, монтажери, као и позоришна и филмска публика. Истраживачком техником анкетирања и скалирања утврђени су позитивно оријентисани ставови све три групе испитаника према значају тјелесне активности за свестран сценски израз глумца.*

Кључне ријечи: *ставови, тјелесна активност, глумац, сценски израз глумца.*

УВОД, ПРЕДМЕТ И ПРОБЛЕМ РАДА

„Величина глумца није само у ономе новом што проналази из улоге у улогу, него и у непресушној сугестивности и свјежини онога што понавља“[73] *(Влада Поповић, 1982, стр. 313).*

Опште је познато колико је тјелесна активност значајна за човјека. За глумца би требало да је, као и за спортисту – неизоставан дио свакодневног живота. Глумчево тијело уједно представља његово средство за рад и стваралаштво, те може да му буде „или пријатељ, или најљући непријатељ“[74] (Михаи́л Алекса́ндрович Че́хов, 2005). Тјелесна активност је глумцима од великог значаја. Она представља основу тјелесног тренажног процеса јер развија базичне моторичке способности: координацију, флексибилност, брзину, снагу, издржљивост, равнотежу. Висок ниво развијености моторичких способности омогућава глумцима освијешћено и пластично тијело које може да извршава и најсложеније задатке ума. Другим ријечима, гипко, координисано, тијело глумца оплемењује визуелни утисак, те му помаже при игрању ликова различитих епоха, сталежа, старосних доби. Успостављањем болоњског система школовања на нашим просторима смањен је недељни фонд часова на свим студијским групама и стручним предметима (сценски покрет, сценска акробатика, сценске борбе, сценске игре), те студенти немају довољан број часова из предмета који умногоме утичу на развој моторике, а самим тим и на развој сценског покрета глумца. **Проблем истраживања** у овом раду представља испитивање ставова о значају тјелесне активности за свестран сценски израз глумца. Испитани су ставови студената студијског програма драмских умјетности (глума, позоришна режија, ТВ режија, камера, монтажа), ставови дипломираних глумаца, редитеља, камермана, монтажера, као и ставови позоришне и филмске публике. **Предмет истраживања** су ставови испитаника о значају тјелесне активности за глумца. **Циљ** рада је да се кроз истраживање

73 Поповић, В. *Записи из позоришта*, Српско народно позориште, Нови Сад 1982, стр. 313.

74 Чехов, М. А. *О техници глумца*, ННК Интернационал, Београд 2005, стр. 66.

ставова испита перцепција студената, дипломаца и публике према значају тјелесне активности за свестран сценски израз глумца. Из постављеног проблема, предмета и циља изведене су двије хипотезе:

H1 - Очекују се значајно позитивни ставови испитаника према значају тјелесне активности за свестран сценски израз глумца.

H2 - Не постоји статистички значајна разлика у погледу ставова о значају тјелесне активности за свестран сценски израз глумца у односу на групу којој припадају (студенти, дипломирани, публика).

МЕТОД РАДА

Узорак испитаника је дефинисан као намјеран у смислу групације и одабира институција гдје се спроводило истраживање. Конкретно, то су: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци (студијски програм драмских умјетности), Народно позориште Републике Српске, Дјечије позориште Републике Српске, Мултиплекс Палас, Радио-телевизија Републике Српске, као и Алтернативна телевизија у Бањој Луци. Узорак је и случајан будући да је сваки испитаник имао једнаку могућност да буде изабран. **Узорак** чине 120 испитаника подијељених на три субузорка:

- Студенти глуме, режије, камере и монтаже (40 испитаника);
- Дипломирани глумци, режисери, камермани, монтажери (40 испитаника);
- Позоришна и филмска публика (40 испитаника).

Узорак варијабли чини скала ставова базирана на три ајтема, два позитивно и један негативно конотиран, а испитиван кроз три групе (студенти, дипломирани, публика).

Примијењено истраживање је *теренско-неексперименталн*о. У раду су коришћени: метод *теоријске анализе, емпиријско*-неексперименталн*а сервеј* метода (као карактеристика трансверзалног истраживања), *историјски метод, метод анкетирања.* Будући да до сада нису вршена истраживања овог типа, конструисан је посебан упитник за утврђивање ставова испитаника према значају тјелесне

активности за свестран сценски израз глумца. Упитник је, уз претходну консултацију стручњака из области социјалне психологије, постављен на бази позитивних и негативних тврдњи путем којих се утврђује став о значају тјелесне активности за свестран сценски израз глумца. За сваку тврдњу понуђена су по три одговора, од којих се заокружује само један. Понуђени одговори су гласили:

1. Потпуно се слажем (позитиван став);
2. Равнодушан сам (немам став);
3. Уопште се не слажем (негативан став). .

Статистичка обрада података вршена је путем статистичког пакета за обраду поддатака SPSS 19. Скала ставова обрађена је методом *дистрибуције фреквенција*, и *хи-квадрат тестом*. У раду је Хи-квадрат тест примијењен као *тест независности*, који се примјењује када је потребно упоредити двије или више статистичких серија, као и тестирати разлике између више емпиријски добијених распореда. Конкретно, у овом раду тестирана је хипотеза о независности између варијабле која представља одговоре испитаника на поједине тврдње из анкете и припадности групи. Другим ријечима, Хи-квадрат се користио да би се утврдило да ли постоји разлика у пропорцији одговора на поједине тврдње између различитих група испитаника. Фреквенције одговора за сваку тврдњу коришћене анкете приказане су у табелама контигенције. Статистичка значајност добијених вриједности тестирана је граничним нивоом значајности од 0,05.

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И ДИСКУСИЈА

Табела 1

Разлике између група испитаника у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу „Физичка припрема је основа за артикулисано тијело на сцени“.

Група	Позитиван став		Негативан став		Немам став		Укупно	
Студенти	37	92,5%	2	5%	1	2,5%	40	100%

Дипломирани	40	100%					40	100%
Публика	38	95%	1	2,5%	1	2,5%	40	100%
Укупно	115	95,8%	3	2,5%	2	1,7%	120	100%

Pearson Chi-Square Test (3.122) df (4) Sig. (.538)

У Табели 1 приказане су емпиријске фреквенције три статистичке серије са по три модалитета. Анализом података утврђено је да ли се групе студента, дипломираних и публике, разликују у одговорима на постављену тврдњу: ***„Физичка припрема је основа за артикулисано тијело на сцени“***. Из Табеле 1 је видљиво да је вриједност Pearson Chi-Square теста 3.122, а ниво значајности .538. Како је гранична вриједност за четири степена слободе 9,49 (одређена нивоом значајности од 0,05), а израчуната вриједност Хи-квадрат теста мања од граничне вриједности, закључује се да између припадности групи и одговора на постављену тврдњу нема повезаности, односно све три групе испитаника одговарале су позитивно оријентисаним ставом према овој тврдњи. Уколико се посматрају процентуалне вриједности појединих категорија уочава се да су сви испитаници без обзира на групу којој припадају (студенти, дипломирани, публика) имали високо позитивне ставове према овом ајтему. Да би се развио, како каже Бранко Гавела, „оптички фактор глумчевог материјала“[75], неопходан је детаљан и студиозан рад. „Обука глумца треба да одражава потребу за физички арикулисаним глумцем“[76], ријечи су професора покрета Ен Денис (Anne Dennis, 1997). И Жак Лекок (Jacques Lecoq) сматра да је „искључиво ослањање на ријеч у позоришту проузроковало код глумца склерозу тијела“[77]. Кристин Линклетер (Kristen Linklater, 1975) говори о обуци тијела глумца по систему Моше Фелденкрајса (Moshe Feldenkreis). Његов систем физичке припреме тијела се састоји у успостављању веза између моторног кортекса и мускулатуре у којима је дошло до кратког споја

75 Гавела, Б. *Глумац и казалиште*, Стеријино позорје, Нови Сад 1967.

76 Денис, Е. *Артикулисано тело. Физичка обука глумца*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности, Београд 1997, стр. 17.

77 Лекок, *н.д.*; цитирано код Глишић, Б. *Позориште*, Завод за издавање уџбеника Југославије, Београд 1964, стр. 188.

или су усмјерене у другом правцу, као посљедица лоших навика и напетости. Циљ је тијело које је подешено да се креће уз минимум напора и максимум ефикасности, са свјешћу о томе како систем функционише[78]. Према Опавском: „Понављањем покрета побољшава се моторика, што се даље корелативно одражава на свијест, а побољшано стање свијести у том смислу омогућава усвајање навика на још сложенија кретања“[79] (Pavel Opavsky, 1976, стр. 5). Од овог научног биомеханичког аксиома требало би да полазе и глумци у процесу тјелесног развоја, јер, на сцени је сваки покрет одређени знак. Пластичан, хармоничан, естетски, сценски. Физичка припрема за глумца представља тјелесну азбуку, основу за артикулисан говор тијела, те су изузетно значајни позитивно оријентисани ставови испитаника према овој тврдњи.

78 Линклетер, К. „Обука тела по систему Моше Фелденкрајса“, у зборнику *Покрет – говор тела. Читанка за глумца*, Стеријино позорје, Нови Сад 1975, стр. 28-30.

79 Опавски, П. *Основи биомеханике*, Научна књига, Београд 1976, стр. 5.

Табела 2

Разлике између група испитаника у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу „Повећани захтјеви, како савремених редитеља, тако и публике, захтијевају одличну физичку припремљеност глумца“.

Група	Позитиван став		Негативан став		Немам став		Укупно	
Студенти	34	85%	2	5%	4	10%	40	100%
Дипломирани	40	100%					40	100%
Публика	39	97,5%	1	2,5%	1	2,5%	40	100%
Укупно	113	94,2%	3	2,5%	4	3,3%	120	100%

Pearson Chi-Square Test (10.549) df (4) Sig. (.032)

У Табели 2 приказане су емпиријске фреквенције три статистичке серије са по три модалитета. Анализом података утврђено је да се групе студента, дипломираних и публике, разликују у одговорима на постављену тврдњу: ***„Повећани захтјеви, како савремених редитеља тако и публике, захтијевају одличну физичку припремљеност глумца“***. Из Табеле 2 се види да

је вриједност Pearson Chi-Square теста 10,549, а ниво значајности .032. Како је гранична вриједност за четири степена слободе 9,49 (одређена нивоом значајности од 0,05), а израчуната вриједност Хи-квадрат теста већа од граничне вриједности, закључује се да има повезаности између припадности групи и одговора на постављену тврдњу, односно три групе испитаника одговарале су различито на постављено питање. Уколико се посматрају процентуалне вриједности појединих категорија, уочава се да су испитаници у групи студенти имали најмањи број позитивних ставова према овом ајтему, што је и логично, будући да студенти немају довољно искуства са савременим токовима позоришне и филмске сцене. У осталим групама изражен је изразито позитиван став према овом ајтему. Група дипломирани, схватају да је појам „физички театар“ у данашње вријеме изузетно популаран, како у свијету, тако и на нашим просторима, те изискује максимално моторички развијене глумце. Дугогодишње искуство чувеног глумца и редитеља, ред. проф. Боре Драшковића потврђује ову тезу. „Радећи у свим медијима, са глумцима из неколико узастопних генерација, стекао сам утисак да је глумачко (професионално) тијело све брже и да се брзина игре упорно повећава, као што се и животни ритам и сама историја или маратон, стално убрзавају“[80]. Професор Драшковић такође упоређује позорницу са тениским игралиштем. „Тениско игралиште је мандала чије се средиште непрестано помјера и увијек је тамо гдје лопта додирне подлогу. Позорница је такође мандала са покретним средиштем, тамо гдје се налази глумац у акцији. Спинована лопта великом брзином стиже до противника који, дакле, стално у високој концентрацији, већ мора да буде спреман за ритерн. Акција, реакција, пракса секунде, континуитет емоција у непрестаном спину“[81]. Експанзија модерних представа физичког театра у свијету, постепено упловљава и на наше просторе дајући нове изазове глумцима о помјерању могућности тјелесног изражавања. Само одлично физички припремљено тијело глум-

80 Драшковић, Б. *Равнотежа*, Књижевна општина Вршац 2007, стр. 300.

81 Исто, стр. 301.

ца може да се прилагоди новим формама, као и да задовољи публику без које нема театра. За младог глумца пракса након завршене глумачке академије од изузетног је значаја, као и константан тјелесни тренинг. Рад са различитим редитељским сензибилитетима, прилив нових театарских форми изискују прилагођавање тјелесног апарата глумца као његовог радног инструмента, на све већа достигнућа. Високо развијена свијест публике према овом ајтему објашњава се утицајем широко развијених медија, јер љубитељи театра и филма данас лако могу да дођу до информација о савременим сценским токовима.

Табела 3

Разлике између група испитаника у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу „Тјелесна активност у commedia dell`arte негативно утиче на развој сценског покрета глумца“.

Група	Позитиван став		Негативан став		Немам став		Укупно	
Студенти	1	2,5%	33	82,5%	6	15%	40	100%
Дипломирани			40	100%			40	100%
Публика	2	5%	35	87,5%	3	7,5%	40	100%
Укупно	3	2,5%	108	90%	9	7,5%	120	100%

Pearson Chi-Square Test (8.722) df (4) Sig. (.068)

У Табели 3 приказане су емпиријске фреквенције три статистичке серије са по три модалитета. Анализом података утврђено је да се групе студента, дипломираних и публике, не разликују у одговорима на постављену тврдњу: „***Тјелесна активност у commedia dell'arte негативно утиче на развој сценског покрета глумца“***. Из Табеле 3 се види да је вриједност Pearson Chi-Square теста 8.722, а ниво значајности .068. Како је гранична вриједност за четири степена слободе 9,49 (одређена нивоом значајности од 0,05), а израчуната вриједност Хи-квадрат теста мања од граничне вриједности, закључује се да између припадности групи и одговора на постављену тврдњу нема повезаности, односно све три групе испитаника одговарале су негативно на постављену тврдњу. Процентуалне вриједности

појединих категорија указују да су сви испитаници имали високе, позитивне ставове према овом ајтему, будући да је тврдња негативно конотирана. Другим ријечима студенти, дипломирани и публика се не слажу са тврдњом да тјелесна активност у комедији дел`арте негативно утиче на развој сценског покрета глумца. Задатак глумца чистог позоришта комедије дел`арте према Глишићу је: „Пружити основну нит радње и заплета да постави сценска упутства, да би онда све било препуштено глумачком стварању, глумачкој интуицији којом се, импровизацијом, покретом, игром, жонглерством, мимом, акробатиком, стварају позоришне емоције...Комедија дел`арте је посебно важна за теорију да су глума и позориште настали из покрета и игре, као ритмичко кретање човјечијег тијела у простору... Гестом, игром тијела, смислом за ритмичко кретање у простору, глума се претвара у визуелно дочаравање; у покренуте пластичне умјетности, у оживљену скулптуру“[82]. Негативни ставови, односно највећи број одговора испитаника под *уопште се не слажем* према овој тврдњи, одговара и истраживањима која су давно у пракси провјерили неки од утемељивача сценског покрета. Мејерхољд (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) у свом петербуршком Студију за глуму, 1914. године, наставном програму додаје: Изучавање технике сценског покрета, као и Основне принципе сценске технике италијанске комедије дел`арте. Оба предмета су била обавезна, како за класу глуме, тако и за класу режије. „Чланови Студија треба да теже перфекцији у плесу, музици, атлетици и мачевању... Препоручује и спортове: тенис, бацање диска и клизање“[83]. И Жак Лекок такође своја истраживања у раду са глумцима започиње управо „студијом тјелесних знакова“ комедије дел`арте. У новије вријеме може се рећи да је комедија дел`арте неправедно запостављена, те је практично и нема на нашој позоришној и филмској сцени (за разлику од свјетске). Високи, позитивни ставови (с обзиром на

82 Глишић, Б. *Позориште*, Завод за издавање уџбеника Југославије, Београд 1964, стр. 188.

83 Мејерхољд, В. Э, *н.д.*; цитирано код Милићевић, О. (). Зборник радова: *Покрет- говор тела. Читанка за глумца*, Стеријино позорје, Нови Сад 1975, стр. 10.

негативну конотацију тврдње) све три групе испитаника, сугеришу на потребу да се у развоју сценског покрета глумца посебна пажња посвети управо тјелесним активностима у комедији дел`арте: акробатици, жонглерству, пантомими, плесовима, сценским борбама, мачевању, игри с маском. Висок проценат негативних ставова у групи публика (87,5%), скреће пажњу на то да појам „неука публика" не вриједи у овом случају. Претпоставка је да је у публици било доста људи који се разумију у позоришно и филмско стваралаштво.

ЗАКЉУЧАК

Истраживања из области ставова студената, дипломаца Драмског одсјека и публике о значају тјелесне активности за развој сценског покрета глумца, нису до сада спровођена, те је свако ново истраживање допринос развоју глуме као драмске умјетности. Проучавањем и изналажењем начина за усавршавање сценског покрета као свјесне, тјелесне азбуке глумца, отварају се могућности за реализацију нових, модерних форми тјелесног израза. Ово истраживање показује статистички значајно позитивне ставове према значају тјелесне активности за свестран сценски израз глумца. Како су формирани ставови испитаника доминантно и значајно позитивни, потврђује се генерална хипотеза H1. Успостављањем болоњског система школовања на нашим просторима смањен је фонд часова на стручним предметима (сценски покрет, сценска акробатика, сценске борбе, сценске игре), те студенти имају једном седмично највише по два школска часа предмете који умногоме утичу на развој базичних моторичких способности. То понижава и обезврјеђује глумачку струку. Повећање фонда часова неопходно је ради обогаћивања укупне моторике будућих професионалних глумаца, што представља и практични значај истраживања. Показало се и да испитивани узорак студената, дипломираних и публике има значајно позитивно оријентисане ставове према тјелесним активностима комедије дел`арте. Акробатика, жонглерство, плесови, пантомима, игра с маском, сценске борбе и сценско мачевање,

требало би да буду императив, неизоставан дио у образовању глумца, будући да су испитаници показали висок проценат позитивних ставова према тјелесним активностима у „il teatro puro“ (чистом позоришту), позоришту комедије дел`арте. Дипломирани глумци, позоришни и ТВ редитељи, камермани и монтажери имали су прилику да у пракси провјере своје школско знање из области сценског покрета, као и да на својој кожи осјете новонастале промјене у тјелесном изразу глумца играјући и радећи у театру и на филму. Резултати анкетног истраживања показују да група дипломирани има веома високо развијену свијест о значају тјелесне активности глумца. Гледаочево око помно прати сваки покрет глумца на сцени, али и уочава сваку нијансу тога покрета. Изненађује високо развијена свијест субузорка – публике у односу на сва три постављена ајтема. Претпоставка је да брз проток информација, развијеност медија и интернет умногоме утичу на свијест публике, као и на њене потребе и жеље. Будући да не постоји статистички значајна разлика у погледу ставова у односу на групу којој припадају (студенти, дипломирани, публика), потврђује се и хипотеза Н2. Како глума припада умјетничкој области, сваки нови корак направљен као симбиоза умјетности и науке, може директно или индиректно да послужи усавршавању праксе, не само у развоју глуме као драмске умјетности, већ и прихватању кинезиологије као неизоставне стручне и научне области на путу школовања свестрано моторички оспособљеног глумца.

ЛИТЕРАТУРА

Агостини, Р. *Значај тјелесне активности у „commedia dell'arte“ за развој сценског покрета глумца*, необјављена магистарска теза, Универзитет у Бањој Луци, Факултет физичког васпитања и спорта, 2012.

Гавела, Б. *Глумац и казалиште*, Стеријино позорје Нови Сад 1967.

Глишић, Б. *Позориште*, Завод за издавање уџбеника Југославије Београд 1964.

Денис, Е. *Артикулисано тело. Физичка обука глумца*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности, Београд

1967.

Драшковић, Б. *Равнотежа*, Књижевна општина Вршац, 2007.

Линклетер, К. „Обука тела по систему Моше Фелденкрајса“, у зборнику *Покрет- говор тела. Читанка за глумца*, Стеријино позорје, Нови Сад 1975, стр. 28-30.

Милићевић, О. *Покрет- говор тела. Читанка за глумца*, зборник радова, Стеријино позорје, Нови Сад 1975.

Опавски, П. *Основи биомеханике*, Научна књига, Београд 1976.

Поповић, В. *Записи из позоришта*, Српско народно позориште, Нови Сад 1982.

Чехов, М. А. *О техници глумца*, ННК Интернационал, Београд 2005.

THE SIGNIFICANCE OF BODY ACTIVITY FOR OVERALL SCENE EXPRESSION OF AN ACTOR

Abstract: *In order to present the best expression, the actor should have a flexible and harmonious body. A coordinated and flexible body refines the visual impression, and helps the actor in the creation and presentation of different roles. The aim of this work is contained in the study of attitudes about the importance of physical activity for the versatile actor's style of movement. A non-experimental field (Survey) study was conducted on a sample of 120 subjects divided into three subgroups: students of Drama Department (acting, theatre directing, television directing, camera, editing), bachelor of arts, directors, cameramen, editors, and theatre and film audiences. Survey research techniques and scaling found positive minded attitudes of the three groups of respondents to the importance of physical activity for the versatile actor's style of movement.*

Key words**:** *attitudes, physical activity, actor, stage actor expression.*

UDK 792.97

Dubravko Torjanac

RJEČNIK LUTKE

Pregled nazivlja lutaka i lutkarskih vrsta

Lutkarske seminare vodio sam u svakovrsnim prigodama i iz različitih povoda, organizirala su ih kazališta, otvorena učilišta, osnovne škole, a polaznici su bili ljubitelji kazališta, profesionalci, odgojitelji, nastavnici ili učenici. Seminare sam obično organizirao na dva plana, jedan bih mogao nazvati teorijsko-povijesnim, drugi praktičnim, pri čemu se najprije radilo o dogovoru oko terminologije kako bi se zatim moglo pristupiti konstrukcijskim principima, izrađivanju, animiranju, te konačno, lutkarskoj dramaturgiji i izvođenju s lutkom. Tema seminara najčešće je bila marioneta, a raspon ili doseg, to jest, stvaran rezultat ovisio je ponajprije o kvaliteti dogovora oko termina, o želji i naporu da se precizno utvrđenom pojmu pridruži jednakovrijenda i suobrazna praksa. To je najčešće izlazilo na vidjelo kod pojma i prakse animacije, pri čemu se radilo o tome da se od najopćenitijeg i vrlo apstraktnog termina animacije, prodahnuća životom (?), prijeđe put do konkretnih i gotovo tehničkih uputa za kazališno kvalitetno pokretanje lutke. Zbog toga mi se činilo prikladnim i potrebnim izraditi svojevrsni pojmovnik nazivlja i

termina koji se koriste u teoriji i praksi lutkarskog kazališta, pri čemu se sama terminologija počela presijecati sa kulturnom i kazališnom poviješću, a povijest se, napustivši pregledan kronološko-genealoški razvitak i presloživši se u terminološke jedinice, najednom sagledala iz drugačijeg kuta i zatekla u novim okolnostima. Terminologija lutkarskog kazališta, nadam se da će iduće stranice to pokazati, često predstavlja elektriziran, polariziran spoj utvrdivih činjenica i legendi, konkretnog i apstraktnog, tehnološkog i idejnog, provjerljivog znanja i predrasuda, a lutkarsko kazalište, napajajući se iz tog generatora za proizvodnju i pokretanje metefora, održava se crpeći iz njega svoju tisućljetnu vitalnost.

Obične riječi

U engleskom jeziku postoji odlična distinkcija između riječi *puppet* i *doll*, pa tako prva riječ znači izrađeni oblik koji predstavlja ljudsko biće ili životinju kojim se upravlja rukom, koncima ili nekako drugačije, kakvog možemo vidjeti na minijaturnoj pozornici, dok druga znači igračku koja predstavlja dijete ili kakvo drugo ljudsko biće, dakle, dječju igračku. S prvom riječi, iz koje se izvode pojmovi *puppeteer*, lutkar, i *puppetry*, lutkarstvo (i s kojom se, u širem smislu, označava i osoba ili stvar čiji su postupci i ponašanje potaknuti ili kontrolirani od drugih), nalazimo se unutar lutkarskog kazališta, s drugom u prostoru dječje igre. Ovo razlikovanje važno je spomenuti jer se unutar kazališne povijesti, teorije i prakse, kazališna lutka nigdje a priori ne povezuje s djetetom, s dječjom igrom ili s izvođenjem kazališnih predstava za dječju publiku. Od prvih pojava *izrađenih oblika koji predstavljaju ljudsko biće ili životinju* do kazališta lutaka za djecu kakvog poznajemo danas dug je i zamršen put, a njegovo svođenje na samo jednu, i to posljednju i time nužno i ograničenu etapu puta, neće nam pomoći da dokučimo njegovu bit. U njemačkom jeziku nalazimo na jednaku distinkciju, ali sadržanu ipak u jednoj riječi, naime, njemačka riječ *Puppe* objedinjuje oboje, i kopiju, reprodukciju ili imitaciju (rekli bismo: sliku i priliku) ljudskog lika u smislu dječje igračke i kazališnu lutku bilo koje provenijencije. Slijedom toga imamo, recimo, pojam *Puppenkind*, lutku-dijete djeteta koje se s lutkom igra, ali i *Puppenspiel*, lutkarsku igru, *Puppentheater*,

lutkarsko kazalište, *Puppenspieler, -in*, lutkara/lutkaricu, *Puppenfilm*, trik-film snimljen s animiranim lutkama[84]. Međutim, Nijemci razlikuju i *Figurentheater*, dakle kazalište figura, u kojem nastupaju lutke ali koje nije prvenstveno i isključivo namijenjeno dječjoj publici, već odrasloj ili odrasloj i dječjoj podjednako[85]. Francuzi su u prošlosti za kazališne lutke koristili raznovrsne nazive, primjerice, *mormouzette* (mala groteskna figura ili nakazni kip, također i deran, čovječuljak), *marotte* (izvorno nezaobilazan lakrdijaški rekvizit, engl. *slapstick*[86], žezlo čiji je vrh bio u obliku glave lude, a kroz koji su lakrdijaši katkada govorili; naziv se još i danas upotrebljava u značenju lutke na kratkom štapu) i konačno *marionette*. Posljednji naziv naposljetku je zamijenio sve i danas se u Francuskoj svaka vrst kazališne lutke naziva marionetom, dok dječju igračku-lutku Francuzi nazivaju *poupée* (riječ znači i krojačku lutku-manekena). Kako naša tema ipak nije etimološko i semantičko nabrajanje istovrsnih ili sinonimnih riječi i pojmova iz europskih jezika, već pojmovnik koji će nam omogućiti sažeti uvid u problematiku lutaka i lutkarskog kazališta, zaustavit ćemo se na ovome, jer je središnja misao već, mislim, naznačena, dok ćemo se osnovnim i neophodnim istočnjačkim inačicama i terminima pozabaviti govoreći o lutkarskom kazalištu Istoka. Kod nas se i za dječju igračku i za instrument specifičnog kazališnog vida koristi jedna riječ – lutka, pa iako smo iz samog konteksta obično svjesni razlike između igračke i kazališnog predmeta, kazališna se lutka – i među kazališnim profesionalcima – najčešće smješta unutar dječjeg rezervata, u poseban vid kazališta namijenjen i ograničen

84 Poput serije čeških animiranih filmova „A je to ... “.

85 Stručni časopis Njemačkog instituta za lutkarstvo (Deutsches Institut für Puppenspiel) iz Bochuma promijenio je 1963. godine naziv: od utemeljenja 1930. (tadašnji izdavač: Deutsche Bund für Puppenspiel) izlazio je pod nazivom „Der Puppenspieler”, a od navedene godine pod nazivom „Figurentheater”. Razlog? Vjerojatno je drugi naziv obuhvaćao više, naime, osim lutkarskog kazališta za djecu i lutkarsko kazalište za odrasle.

86 Otuda naziv slapstick comedy za lakrdiju, farsu, komediju jeftinog humora. Uz to, tu palicu dvorske lude, u ponešto drugačijem obliku, lakrdijaši su koristili u međusobnim scenskim tučama i batinanjima: zajedno bi spojili dvije tanje letvice, a one su pri udaranju proizvodile glasan reski zvuk. „Rođak” slapsticka u lutkarskom (guignolskom) kazalištu naziva se baston (franc. batina, od bâton), a to je ritualna batina koju lutke koriste za međusobne tučnjave, bastonnade.

isključivo na dječju publiku. Dodajmo na kraju da se u „Gazophylaciumu“, latinsko-hrvatskom (kajkavskom) riječniku Ivana Belostenca iz 1740. godine spominju kajkavske riječi *pùpa, pupacha, babka*, koje autor, između ostaloga, tumači latinskim riječima *pupa* (djevojka), *pupula* (umanjenica od *pupa*), *planguncula* (voštana lutka), *oscillum* (*nihalka*; ali i {Belostenec: *oscilla*, Divković: *oscillum*} kipić Bakhov od voska ili autorovim riječima *kipiczi ili peldicze voyschene, kêszu poganini Saturnu alduvali za grehe. Szad takve kerscheniki na zagovor nose*), *crepundia* (čegrtaljka, dječja igračka). Belostenec objašnjava da se *z pupkami igra* naziva *neurospaston*, a *kisze igra - neurospastes*. Složenicu *neurospaston* (*neuro* – živac i *spaston* – nenamjerni pokret, trzaj, grč.) nećemo pronaći u latinskom jeziku, već u grčkom, gdje se njome označuje starogrčka (kazališna) lutka, odnosno, osoba koja je predstavlja ili izvodila sa *neurospastonom*. Zatim, *pupe, babke, norie dechinszke* za Belostenca su *sigilarija*, dok s druge strane znamo da su rimske sigilarije svetkovine na kojima su se Rimljeni darivali voštanim i glinenim kipićima. Prema dostupnim nalazima[87] starogrčke i rimske lutke koje nas ovdje zanimaju bile su izrađene od terakote ili drveta, imale su pomične udove i žicu koja im se uspravno protezala iz glava, a bile su na jednostavan način pokretane povlačenjem konopca ili spuštanjem niz konopac (polaganim *lebdenjem* ili *plutanjem* duž konopca) i korištene i za oblike kazališnog prikazivanja i za privatnu zabavu. Nemajući u primisli ništa kazališno i ne odnoseći se na izvedbene oblike, Belostenčeve natuknice, usuđujem se tvrditi, pred nama ipak, u maglovitom obliku, sastavljaju sliku određenog znanja čije se podrijetlo, između ostaloga, može svesti i na prastare kazališne prakse. Nalazimo se u neobičnom svijetu u kojem se isprepliću davna i suvremena, nataložena, ali zaboravljena, reinterpretirana značenja i predodžbe sukladno promjenjljivom i uvijek drugačijem neposrednom iskustvu. Ništa ne možemo sa sigurnošću potvrditi, možemo samo pretpostavljati, ali već i to što pretpostavljamo otvara pred nama šarolik svijet u kojem se isprepliću

87 Jurkowski, H. „Od začetaka do kraja 19. stoljeća“*Povijest europskog lutkarstva*, I. dio, MUCK, Zagreb 2005, str. 35 i 45.

dječje igre i kazalištâ, religijske svetkovine i profani običaji.

Razvrstavanje

Razvrstamo li europske kazališne lutke po osnovnim načinima pokretanja, iz kojeg zatim proizlazi i lutkarska tehnologija, u konačnici likovnost i dramaturgija, dakle, njihova kazališna cjelovitost, razlikovat ćemo lutke sa koncima, lutke na ruci i lutke na štapu. Ovakva podjela je ishodišna, oko *odozdo*, *odozgo* i *sa strane* sažimlju se gotovo bez ostatka tematske i repertoarne odrednice ili dramske vrste, jednostavnije rečeno, teme i sadržaji koji se izvode s lutkama pokretanim *odozdo* uvijek se bitno razlikuju od onih koji se izvode s lutkama pokretanim *odozgo*. Kao što će biti najočitije iz primjera Pucninelle, jedan te isti lik transformirat će se ovisno odakle ga se animira. Konačno, bogata metaforika, u rasponu od filozofske do književne, počiva na reinterpretaciji mehanike i doživljaju smjera odakle se i kako lutke pokreću. Osim toga, do kazališnog djelovanja i prenesenog smisla mehanizama pokretanih iznutra ili izvana, do bićâ podrijetlom iz paklenskih ili nebeskih svjetova, najizravnije ćemo doprijeti obratimo li pažnju na to gdje je u odnosu na animatora smještena lutka, odnosno, animira li ju se direktno i sa što manje prijenosa (kao kod lutke na ruci ili kazalištâ predmeta) ili posredno i sa što više prijenosa (kao kod marionete ili mehaničke lutke). Odmah je, međutim, potrebno spomenuti da osim lutaka koje vise na koncima, postoje lutke koje se pokreću pomoću konaca postavljenih vodoravno, jednako kao što postoje lutke kod kojih se osnovni štap za animiranje ne nalazi odozdo, već se iz glavâ pruža uvis[88]. Razlika u mogućnostima pokretanja i u izvedenim pokretima ogromna je, iako je osnovno sredstvo za pokretanje (štap ili konac) u oba slučaja jednako.

Grčka i Rim. *Neurospaston. Ligneolae hominum figurae.*

Što se tiče grčkih i rimskih lutaka i antičkog lutkarskog kazališta, svi dostupni podaci posredni su i nalazimo ih kao prikaze ili opise lutaka i izvedbi u filozofskim, književnim ili povijesnim djelima. U Ksenofontovoj „Gozbi“

88 Nijemci takve lutke nazivaju Stab-, Stock-, Stangemarionetten, odnosno Sizilianischen Marionetten, marionete sa Sicilije ili sicilijanke.

(*Sympósion*)[89], primerice, čija je radnja smještena u 422. godinu pr. K, vođa izvođača mima prikazuje i lutke, već spomenute *neurospastone,* objašnjavajući da se uzdržava od ljudi koji ih gledaju, što potvrđuje raširenost i popularnost ovakve vrste zabave[90]. Zatim, grčki govornik i gramatičar Atenej[91] navodi u „Gozbi sofista" da su atenski građani bili toliki ljubitelji lutaka da su *neurospastu* (lutkaru) Poteinosu prepustili pozornicu Donizijevog kazališta u kojem su se izvodile Euripidove drame. Prema Luciju Apuleju[92], grčke lutke bile su izrađene od drveta, izgledale su poput živih ljudi, okretale vrat, micale glavom, rukama, nogama i šakama, čak i očima. Apulej lutke naziva *ligneolae hominum figurae*, Horacije[93] pak u svojim „Satirama" govori o *nervis alienis mobile lignum*. Lutke spominje i rimski pjesnik Perzije Flak (34-62)[94], a filozof sofist Favorin iz Arelate (80-160)[95] kritizirajući astrologiju primjećuje da bi čovjek uistinu bio smiješna i željenja vrijedna lutka kada bi uistinu ovisio jedino o zvijezdama. Rimski car Marko Aurelije (121-180) spominje u svojim „Razgovorima sa samim sobom" i mim i lutke: ljudski duh, smatra car, treba da se suprotstavi strastima koje ga potežu sad na jednu, sad na drugu strane, kao da visi na koncima, te čovjeka jedino smrt može izbaviti iz tih niskih i nedostojnih zemaljskih prilika[96]. Naposljetku, kada grčki liječnik Galen (129-199), u svom djelu *De usu partium corporis humani* (2. st), govori o ljudskoj anatomiji i nastoji objasniti mehanizam pomoću kojega priroda pričvršćuje mišiće za kosti

89 Ksenofont, (430. pr. K – 354. pr. K), grčki pisac povijesnih i filozofskih djela.

90 Iscrpniji prikaz kazališnih zbivanja na gozbi bogatog atenskog građanina Kaliasa vidi u H. Jurkowski, navedeno djelo, str 39. i u H. Reich, Der Mimus, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1903, str. 669-675.

91 Atenej, (kraj 2. i početak 3. st. n. K), grčki retor, gramatičar i pisac iz Egipta. „Gozbu sofista" (Deipnosophistai) možemo zbog velikog broja citata autorâ čija su djela izgubljena smatrati i nekom vrsti enciklopedije ili leksikona o starogrčkim običajima, umjetnosti i znanosti.

92 Lucije Apulej (oko125-nakon 170), rimski romanopisac i filozof platoničar. Preveo djelo De mundo koje se pogrešno pripisivalo Aristotelu. (Pseudoaristoteles, De Mundo, ed. Didot, Paris 1854, Vol. III, 638; navedeno prema Reich, navedeno djelo, str. 670)

93 Horacije Flak, Kvint (65. do 8. prije Krista), rimski pjesnik. Navedeno se nalazi u Saturae II, 7, 81 i 82 (Navedeno prema Reich, navedeno djelo, str. 671).

94 Aulus Perzije Flak spominje lutke u V. od svojih „Satira" (Saturae, stih 128-131) koja predstavlja pohvalu filozofije kao izvora unutrašnje slobode.

95 Arelata, današnji Arles u Francuskoj. Navedeno prema Reich, navedeno djelo, str. 671.

96 Reich, navedeno djelo, str. 671.

ne bi li se postigla savršena pokretljivost našeg tijela, služi se usporedbom u lutkarima „koji pokreću drvene lutke pomoću male užadi“ i „služe žicama na vrhu dijela koji treba pokrenuti do točke gdje se dijelovi susreću i spajaju (...)“[97]. Iako iz ovoga ne možemo pouzdano rekonstruirati tehnologiju, na osnovu navedenoga ipak možemo zaključiti da su antičke lutke s koncima bile vrlo pokretljive, poznate i popularne, da su kao i mimičke predstave prikazivane i u otmjenijim krugovima i pred običnim pukom na ulici, te da je njihov repertoar, kao i mimički, pripadao nižim vrstama komičko-lakrdijaških prikazivačkih oblika[98].

Od antičkih lutaka potrebno je spomenuti još i automate ili mehaničke lutke[99]. Takvim je automatima, poput Heronovog nazvanog *Apoteoza Bakha*, bila svrha prikazivanje pokretnih mitoloških, ritualnih ili herojskih prizora, a pojavili su se u trenutku kada se lutka (bilo kojeg vida) od svog religijsko-ritualnog ishodišta počela približavati spektaklu (u dvojakoj funkciji: zabavljanja i atraktivnog obilježavanja društveno važnih zbivanja).

Dakle, antički svakodnevni i religijsko-ritualni život bio je prepun lutaka od voska, terakote ili drveta, pogrebnih kipića, dječjih igračaka, kazališnih i zabavljačkih artefakata pokretanih mehanički ili neposredno, pa se u tome smislu proteklo razdoblje ni u čemu ne razlikuje od današnjega. I danas, kao i prije tisućâ godina, lutku pronalazimo unutar religije, dječjih igara i kazališta. Oblici i vidovi mijenjali su se, ali osnovne funkcije lutke ostale su iste.

Lutke, povezujući s njima svakovrsna moralna razmatranja, spominju i kršćanski oci. Pored filozofa i apologeta Klementa Aleksandrijskog (150-215), najvrjednije je navesti kršćanskog pisca Tertulijana (160-220) i njegovo djelo „O igrama“ (*De spectatulis*, napisano prije 200), iscrpnoj raspravi o rimskim igrama općenito (utrkama kola i gladijatorskim igrama, mimu i pantomimi). Zatim,

97 Navedeno prema Jurkowski, navedeno djelo, str. 40-41. Vidi i Reich, navedeno djelo, str. 670.

98 Dodajmo još jedan komentar Jurkowskog koji se tiče Galena: „Iz ovoga mogli bismo pretpostaviti da su lutkini ‘živci’, bez obzira na to kako ih zamišljamo – kao živce ili kao mišiće – smješreni unutar nje same. To bi moglo iznenaditi nekoga tko poznaje modernu marionetu s njezinim vidljivim žicama, ali ovaj tip lutke s unutrašnjim žicama bio je, i još je uvijek, poznat u Aziji (Kini, Japanu, Tajlandu) (...)”. Jurkowski, navedeno djelo, str. 41.

99 Iscrpnije o tome u poglavlju o automatima.

filozof, pjesnik i govornik Sinezije Kirenjanin (370-413) uspoređuje utjecaj Boga na demone s načinom na koji lutkar pokreće svoje lutke[100]. Filozof, prirodoslovac i teolog Ivan Gramatik iz Cezareje (490-570), tumačeći neka mjesta iz Aristotelovih spisa[101], govori o malim drvenim figurama s kojima se na svadbama izvode igrokazi i koje lutkari-'kaputaši'[102] pokreću tako spretno da je čovjek uvjeren kako pred njim plešu same.

Potrebno je istaknuti: izvorna nakana spomenutih autora, koji su svakako ostavili dragocjena svjedočanstava, nije bila iskazati išta određeno o izvođačkoj i receptivnoj kazališnoj stvarnosti. Lutke i lutkarski izvođači, čija se funkcija uz svu dojmljivost nije udaljavala od zabavljačkog, bili su prisutni kao općepoznata činjenica, a autori su iz tehnoloških elemenata i izvođačkih praksi crpjeli metaforički potencijal i interpretirali ga sukladno vlastitom svjetonazoru: lutke, koje su i dalje neizmjenjeno razonođivale prosti puk, njima su poslužile kao negativne slike za ispraznost, uzaludnost ili neslobodu. Izuzeti možemo jedino liječnika Galena, jer je njegova pozitivna usporedba praktične, mehaničke naravi i ne pretendira prenošenju značenja ili dodavanju smisla izvan očigledne neposrednosti. S ovime ćemo se u europskoj lutkarskoj povijesti susretati stalno: lutkine metafore često nisu (osim u naglašeno umjetničkim ili konceptnim lutkarskim kazalištima) posljedica ili proizvod lutke sâme, već određenog poimanja ili osjećanja svijeta (gotovo uvijek prožetog egzistencijalističkim pitanjima) – drugačije je kod istočnih lutaka,

100 De providentia, lib I. Navedeno prema Reichz, navedeno djelo, str. 672.

101 Commentaria in Aristotelis De generatione et corruptione, Venezia 1547. Navedeno prema Reich, navedeno djelo, str. 627.

102 Reich doslovce navodi Taschenspieler, kaput-lutkari. Daljnje objašnjene daje Jurkowski: iz didaktične pjesme „Pobjednik" (Der Renner) koju je između 1290. i 1300. napisao katolički didaktički pisac Hugo von Trimberg (1230/1235-1313) poznate su nam lutke pod nazivom koboldi. „Autor nas izvještava o novoj izvođačkoj tehnici, ander goukel spil, u kojoj koboldi izlaze iz izvođačevog kaputa (...)". Kobold na njemačkom znači „duh ognjišta", pa taj naziv Jurkowski uspoređuje s rimskim lares et penates (lari i penati, kućni duhovi-zaštitnici), te dodaje da „iako su to mogle biti ručne lutke ili lutke na štapu, vjerodostojnim se čini da su bile ručne lutke na rukama jednog ili više lutkara zato što je obično još jedan izvođač bio skriven pod kaputom (...)". Ovakvu izvođačku praksu još možemo naći u „Španjolskoj, Portugalu i Brazilu, gdje je poznata kao capote ili lutke u ogrtačima." Vidi Reich, navedeno djelo, str. 627. i Jurkowski, navedeno djelo, str. 55.

koje su gotovo bez iznimke povlaštene, afirmativne i reprezentativne.

Srednji vijek. *Marionette à la planchette. Ručne lutke*

Prvi prikaz lutaka u srednjem vijeku nalazimo u minijatiri iz kodeksa *Hortus deliciarum* (*Vrt naslada*, između 1175. i 1185.) autorice i ilustratorice Herrade von Landsberg, nadstojnice samotana Hohenburg na Odilienbergu. Na sličici je prikazan stol, na njemu se bore dva vitezalutke (ukrstili su mačeve i podigli štitove), s jedne i s druge strane stola stoje osobe koje ih pokreću povlačenjem vodoravnih žica ili konopaca koje prolaze kroz sredinu tijela lutaka-vitezova. Iznad vitezova nalazi se natpis *Ludus monstrorum*, a na ploči stola, kao neka vrst objašnjenja, stoji napisano: *In ludo monstrorum designatur vanitas vanitatum*, u igri prikazivača obznanjena je taština svih taština. Bez obzira kako teoretičari i povjesničari lutkarstva[103] tumačili prizor, kao zabavu za odraslu publiku, dakle, rudimentarni oblik kazališta, ili kao onodobnu dječju igru, neosporno je jedno: ovakve lutke koje plešu na drvenoj podlozi i pokreću se jednostavnim povlačenjem ili trzanjem vodoravnih konaca zadržale su se kod sajamskih i uličnih zabvljača i svirača prilično dugo, a u 16. stoljeću za njih se uvriježio francuski naziv *marionette à la planchette*, lutke na daščici.

Tko su dvije osobe sa stranâ stola koje pokreću lutke? Njihova odjeća navest će nas da ih pribrojimo višem društvenom staležu, možda viteškom[104], a pojava u enciklopedijskoj zbirci onodobnog duhovnog i svjetovnog znanja (sastavljenoj za časne sestre spomenutog samostana) svakako svjedoči o tome da se ne radi o nevažnoj i perifernoj pojavi, štoviše, da je njezina učestalost takva da lako može poslužiti kao poredbena slika ispraznosti ljudskog nastojanja: taština nad taštinama je čovjekovo uobraženje da je sâm gospodar svojih postupaka, dok mi jasno vidimo kako „konce poteže" netko drugi. Jurkowski opet navodi mišljenje[105] koje minijaturu povezuje sa žoglerima

103 Schmidt, C. *Herrade von Landsberg*, J.H. Heitz, Strassburg 1897; Hauser, A. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C.H. Beck'sche Verlag, München 1953; Jurkowski, H. navedeno djelo, str. 51.

104 Vidi Jurkowski, navedeno djelo, str. 52, o pretpostavci da su njemački i francuski križari donijeli ovu igračku s Orijenta.

105 Schmidt, C. *Herrade de Landsberg*, J.H. Heitz, Strassburg 1897, str. 97 i Jurkowski, navedeno djelo, str. 51.

koje je autorica vidjela kako u samostanskom dvorištu zabavljaju hodočasnike, što odgovara i drugim mišljenjima o onodobnoj zabavljačko-kazališnoj praksi[106]. Bez obzira na rečeno, lutkarstvo u srednjem vijeku ipak nije postojalo kao posebno zanimanje, a još se nije koristio ni naziv lutkar. Godine 1273. Géraut Riquier moli kastiljanskog kralja Alfonsa X. da se nazivima i opisom razlikuju izvođači koji svoje predstave izvode na dvoru i oni koji nastupaju na tržnicama ili raskršćima. U tom zahtjevu navodi se da se nazivom *juglares* mogu koristiti oni s velikom vještinom u sviranju i pjevanju, naziv *trovadores* bio je rezerviran za pjesnike, a ulični izvođači podijeljeni su na *istriones* (svirači), *inventores* (pjesnici), *joculatores* (akrobati i mađioničari), *bufones* (svirači i pjevači pred dvorskom publikom) i naposljetku na – *cazurros*, osobe koje nisu ni glumile, ni pjevale, nego dresirale životinje (majmune, koze, pse) i rukovale lutkama[107].

Sljedeća dva prikaza nalazimo u rukopisu pod naslovom *Romanca o dobrom kralju Aleksandru* (*Li romans du bon roi Alixandre*) iz 1344. godine koji je ilustrirao Flamanac Jehan de Grise. Također se radi o minijaturama, a obje prikazuju lutkarsku pozornicu, sprijeda zastrtu ovješenim platnom i (sudeći prema stojećim likovima gledatelja s jedne minijature) visoku otprilike metar i šezdeset, s tornjevima s obje strane koji su spojeni polukružnim duginim lukom, između kojih je igraći prostor. Jedna minijatura prikazuje dva viteza koji se bore mačevima, dok ih s tornjeva promatraju gospodari naoružani toljagama. Na drugoj se vlastelin naoružan toljagom obraća dami. Na prvoj gledatelje predstavljaju četiri muškarca (pretpostavljamo dvorjanina), koji živo gestikuliraju (vjerojatno o prikazivanom sadržaju), dok publiku na drugoj minijaturi predstavljaju tri žene koje sabrano prate zbivanje.

Pozornica prikazana na minijaturana – od koje se nimalo ne razlikuje današnja pozornica-kutija (paravan) kakvu koristimo kad igramo s ginjolima i uopće s lutkama na rukama – nazvana je *castelet*, na francuskom zamak, zamčić (*castillo* u Španjolskoj, *castelli*

106 Vidi Reich, navedeno djelo, str. 834.
107 Jurkowski, navedeno djelo, str. 48.

u Italiji, *booth* u Engleskoj[108]), i možemo reći da općenito predstavlja prvu pozornicu namijenjenu isključivo lutkama. S druge strane, sadržaj izvođen u ovakvoj pozornici više nije zahtijevao ni pripovjedača, ni oblik pripovjedne predstave u kakvu su mogle, pretpostavljamo, biti uključene lutke tipa *marionette à la planchette*, što znači, odsada imamo posla sa samostalnim i nezavisnim lutkarskim scenama i s lutkama koje više nisu ilustracija pripovijedanja, već su jedini i glavni akteri. Dakako, lutka više nije *marionette à la planchette*, već lutka na rukama ili na štapu koju izvođači drže iznad svojih glava. Ta promjena je, prema J. E. Vareyu, uvjetovala i pretvorbu „borbenih lutaka" u „govorne lutke"[109].

Podrijetlo ručnih lutaka nije poznato, jedni smatraju da su prenijete u Europu iz Azije (Perzije), drugi da su nastale prirodnim procesom preobrazbe antičkih *neurospastona*, dakle, da su autentično europske[110]. Ručne lutke spominju se u Njemačkoj u 13. stoljeću, nailazimo na nazive *kobold*, *tatermann* i *Goltpurgen*.

Ručna lutka – od renesanse do današnjih dana. *Pulcinella – Punch. Guignol. Marotte. Lutka na prstu. Zijevalica*

Idućа promjena u nazivlju dogodila se u 14. i 15. stoljeću, u razdoblju renesanse, a potaknuo ju je nastanak i širenje eminentno glumačke kazališne vrste, talijanske komedije *dell' arte*. Talijansku riječ *arte* shvatiti ćemo u smislu poziva, zanata ili zanimanja[111], pa bi tako, a za razliku od literarnih kazališnih oblika humanistâ poput *commedie erudite* (učene komedije)[112], komedija *dell' arte* bila prvi profesionalni kazališni vid na europskom tlu u suvremenom smislu riječi, i obuhvaćala komediju maske, karakternih tipova, improvizacije i vještine u dvostrukom smislu

108 U današnjem smislu mogli bismo englesku riječ prevesti kao kućica, daščara, štand, kiosk.

109 Varey, J.E. *Historia de los titeres en Espana*, Revista de Occidente, Madrid 1975; prema Jurkowski, navedeno djelo, str. 54.

110 Purschke, H.S. *Die Puppenspieltraditionen Europs*. Deutschsprachige Gebiete. Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum 1986. i Jurkowski; prema Jurkowski, navedeno djelo.

111 „(...) Kako bi osigurala uspjeh i uzmogla prodavati svoje predstave Komedija dell' arte (šatrovački izraz na venecijanskom za glumački zanat) (...) mora glumu razviti u zvanje, znalačko umijeće (...)". (Predgovor V. Machiedo u C. Goldoni, „Gostioničarka Mirandolina", *Lektira dostupna svima*, Kolo I, knjiga 10, Zagreb 1996, str. 10.)

112 Koju su na dvorovima i među višim društvenim slojevima izvodili diletanti kao nastavljanje tradicije rimske komedije.

mješavine akrobatskih vještina iz prakse sajamskih zabavljača i artistike, pučke lakrdije, i dramskih elemenata preuzetih od rimskih komediografa Plauta i Terencija[113], uz naglašavanje autonomnosti kazališnih elemenata u odnosu na literarne. Komedija *dell' arte* stvorila je u smislu likova tipove sa stalnim karakteristikama, poput Harlekina, Pantalonea, Brighelle i drugih, a jedan od tih tipova, Pulcinella[114], dobro poznat i proširen Europom mnogobrojnim gostovanjima talijanskih glumaca, udomaćio se u Francuskoj i postao Polchinelle, dok je, u potpunosti naturaliziran, u Engleskoj postao Punchinella, skraćeno Punch. Gotovo istovremeno s nastankom glumačke komedije *dell' arte*, sve njezine tipove pronalazimo i kao lutke, kao marionete ili kao lutke na rukama. Povezanost lutkarskog kazališta i glumačkog umijeća *dell' arte* višestruka je i zapravo nerazalučiva. Manducus (*lat.* ždero, izješa), antički gorostas i ljudožder, pojavio se najprije u obliku lutke, a zatim se kod Plauta prometnuo u lik hvalisavog vojnika; talijanska komedija preuzela je neke njegove karakteristike i taj se lik u njezinom okrilju razvio u Capitana. S druge strane, Burattino, izvorno jedna od maski komedije *dell' arte*, postao je u marionetskom kazalištu do te mjere vodeći lik da su koncem 16. st. u Italiji sve lutke sa koncima ili žicama nazivale *burattini* i zamijenile ranije nazive *bagatelli* ili *fantoccini* [115].

No vratimo se Punchu. Što se sâmog imena tiče, izvođači igrokaza o Punchu smatraju da se njihov lutkarski junak rodio 9. svibnja 1662, jer je tog datuma, prema dnevniku Samuela Pepysa[116], prvi put pred

113 Plaut, Tit Makcije (otprilike 254-183. pr. K), rimski komediograf, najpoznatije komedije *Hvalisavi vojnik* i *Škrtica*. Terencije, Publije Afer (otprilike 195-159. pr. K), rimski komediograf, za razliku od Plautove grube komike, Terencijeva se temeljila na razrađenijoj psihologiji likova.

114 Jedan od zannija, lakrdijaša, prevrtljiv, nespretan, tvrdoglav, vulgaran, s velikim trbuhom i grbom, kreštavog glasa. Smatra se da li lik Pulcinelle stvorio talijanski glumac, pisac i vođa kazališne družine Silvio Fiorillo, rođen u Napulju u drugoj polovici 16. stoljeća, umro oko 1632, koji je prvi nastupao i pod imenom Capitano Mattamoros i pod imenom Pulcinella. (Vidi. Burke, P. *Junaci, nitkovi, lude*, ŠK, Zagreb 1991, str. 97 i Duchartre, P.L. *The Italian Comedy*, Dover Publications, INC, New York 1966, str. 210)

115 Duchartre P.L, navedeno djelo, str. 120.

116 Pepys, Samuel (1633-1703), engleski visoki mornarički časnik, autor znamenitog „Dnevnika", koji predstavlja živopisnu sliku restauracije u Engleskoj, a budući da je Pepys bio čest posjetitelj kazališta, i izvor svakovrsnih podataka o onodobnom kazališnom životu.

engleskom publikom nastupila lutka (ne lutka na ruci, već marioneta) koja će nešto kasnije biti nazvana Punchem. Pojavila se u lutkarskoj predstavi koju je talijanski lutkar Pietro Gimonde, zvan Signor Bologna, izveo u šatoru u londonskom Convent Gradenu u blizini crkve sv. Pavla, a Pepys je izvedbu s nesmanjenim užitkom gledao nekoliko puta.

Pri kraju 18. stoljeća nalazimo Puncha u obliku ručne lutke kakvu poznajemo danas, a izgleda da je prvi lutkar koji je u Londonu izveo komičan igrokaz o Punchu bio Talijan po imenu Piccini[117]. Pozornica-kutija, u kojoj je bilo mjesta samo za jednog izvođača, bila je visoka zbog dobre preglednosti i u njoj su izvođeni jednostavni, vrlo grubi igrokazi. Jedan od sadržaja tipičnog Punch-igrokaza je ovakav: Punch treba pripaziti na svoje dijete, a budući da se ono dere i vrišti, Punch ga baca kroz prozor (izbacuje s pozornice), zbog toga se posvađa sa svojom ženom Judy i pretuče je, a zatim se, razljućen, potuče i izbacuje s pozornice sve osobe i pojave koje susreće: policajca, krokodila, Vraga, pa i samu Smrt. Lutka Puncha navlači se na ruku poput rukavice, pa je groteskno-komično djelovanje rezultat gotovo potpune identičnosti ruke i lutke: najkarakterističniji pokreti ruke, poput hitrog dizanja i spuštanja, okretanja, hvatanja ili udaranja, uvjetuju brz dolazak (izranjanje) i odlazak (nestajanje) lutke s pozornice, njezin potpuni okret oko osi i „klizanje" duž pozonice kao osebujen način hoda, hvatanje rekvizita „cijelim tijelom" i bjesomučne tučnjave. Igrokaz o Punchu i Judy tradicionalno izvodi jedan glumac-lutkar koji nosi ime profesor.

Povjesničar Robert Leach[118] opisuje Puncha kao „čudnu kombinaciju demona i lude", on je „(...) takav šaljivac, zabavni vagabund, da su čak i oni koji su se osvjedočlili o njegovom zločinu neodoljivo zavedeni u smijeh njegovim grotesknim budalaštinama i ciničnim napadima veselosti (...)." Kao da sama činjenica, dodao bih, što se lutka vodi odozdola bitno karakterizira i njegovu podzemnu, htonsku, paklensku i zlu narav, prikazujući „moralitet *à rebours*", dakle preokrenuto prikazanje „o pobjedi Poroka, koje se dobro slaže sa srednjevjekovnom

117 Jurkowski, navedeno djelo, str. 280.

118 Leach R. *The Punch and Judy Show. History, Tradition and Meaning.* Batsford Academic and Educational London 1985, str. 95, str. 166-177.

lakrdijom"[119]. Govoreći o kratkim igrokazima s mnogo bastonada, koje je s lutkama na rukama izvodio u malom *castellu*, talijanski lutkar Giovanni Bertelli (1700-1783) dotaknuo se i karakterističnog lutkarskog rekvizira, obavezne palice ili toljage[120] u rukama Puncha i njemu sličnih lutaka, formulirajući nešto što bi mogli nazvati „filozofijom bastona": „(...) Moja pozornica pravi je sud pravde. Danas doktor šalje varalicu Pucinellu na vješala, sutra će Pulcinella ubiti lukavog doktora; danas vrag odnosi Pulcunellu na svojim rogovima, sutra će Pulcinella ubiti vraga. U skladu sa sustavom pravde, batina i brezovača prenose se iz ruke u ruku i svi računi su raščišćeni za svakog.[121]"

Na iduću promjenu nailazimo na početku 19. stoljeća, no ne radi se samo o novom nazivu za lutku na ruci, već o kreaciji novog lutkarskog lika koji je tijekom 19. stoljeća istisnuo francuskog Polchinellea. Lutku Guignola, svakako jednog od daljnjih rođaka izvornog talijanskog Pulcinella, šaljivog pučkog glasnogovornika britka jezika i dobra srca iz nižih slojeva, stvorio je između 1810. i 1812. nezaposleni radnik Laurent Mourguet (1769-1844) iz Lyona. Prvi Guignol nosio je crte lica svog kreatora i bio odjeven u odjeću lionskih tkalaca svile; njegov vjerni lutkarski prijatelj zvao se Gnafron (nazvan prema Mourguetovom prijatelju), a njegov suparnik, žandar, Flageolet. Guignol je ubrzo stekao veliku popularnost, pa je mjesto svog nastanka, grad Lyon, pretvorio u prijestolnicu francuskog lutkarstva, dok od 1836. bilježimo njegovu sve veću popularnost i u Parizu. Ime Guignol počelo se koristiti i kao naziv za kazalište, točnije, za mjesta gdje su izvođeni igrokazi u kojima se pojavljivao, dok konačno nije, zahvaljujući popularnosti komičnog junaka koji ga je nosio, postalo sinonim za lutku (na ruci) uopće. U Njemačkoj se lutkarski lik približno jednakog izgleda i karakteristika naziva Kasperl, u Rusiji Petruška. Pri tome svakako treba spomenuti lokalne razlike, pa je, na primjer, engleski Punch lutka grube, fizičke komike, njemački Kasperl umjerene i dobrodušne komike građene uglavnom na riječima, dok je ruski

119 Jurkowski, navedeno djelo, 282.

120 Vidi bilješku 3.

121 Birattini e Marionette in Italia dal Cinquecento al Giorni nostri. Testimonianze storiche artistiche letterarie. (Katalog izložbe) Roma 1980, str. 16; prema Jurkowski, navedeno djelo, str. 276.

Petruška po naravi blag i nije uvijek pobjednik poput engleskog Puncha.

Francuska spisateljica Geogre Sand[122] i njezin sin Maurice (1832-1889), ravnatelj, pisac, redatelj i glumac-animator vlastitog guignolskog kazališta (koje je djelovalo od 1847. do 1889), bili su zagovornici ručne lutke oštro je suprotstavivši marioneti. Mauriceove su lutke po izgledu bile realističke, pokatkad blage karikature, s nogama koje je animirao poseban animator. Za Sandovu nije bilo razlike između kazališta glumca i kazališta lutke, a smatrajući marionetu nadomjestkom ljudskog bića i pokušajem imitacije života, shvaćala je lutku na ruci, polazeći od njezine građe, umjetničkom zamjenom.

Ne možemo zaključiti poglavlje o lutkama na rukama a da ne spomenemo još nekoliko inačica vezanih ili za ruku ili za štap ili za neku od karakteristika spomenutog lika. Jedan tip lutke koja se također animira odozdo, pa u izvedbenom smislu i po (komičkim) karakteristikama ima stanovite dodirne točke s lutkom na ruci, naziva se *marotte*. To je lutka podrijetlom iz Francuske, na kratkom štapu koji je iznutra pričvršćen za glavu i omogućuje hitro okretanje lutke oko osi, dok udovi lutke slobodno vise, a u igri se kao dodatak obično pridodaje animatorova ruka[123]. Pri kraju srednjeg vijeka dvorske lude nosile su kao obavezan rekvizit *marotte*, lažno žezlo[124] čiji je vrh bio u obliku glave lude kroz koju su pokatkad govorili.

Fingerpuppe (*njem.* prst-lutka ili lutka na prstu) predstavlja malu glavu nataknutu na prst, ali izvođač

122 Sand, Georg, (1804-1876, pravim imenom Aurore Dupin), pisala romane i drame, prijateljevala s F. Chopinom, borac za emancipaciju žena.

123 Jedan od najproznatijih izvođača s takvom vrstom lutke je francuski lutkar André Tahon (1931) i njegovo pariško kazalište „Compagnie des Marottes".

124 Marotte je na francuskom umanjenica od ženskog imena Marie, a u karnevalskom izvrtanju naopačke i unižavajućim značenjskim slijedom od figure Marije ili figure sveca dolazimo do figure dvorske lude. „Kao što je luda šaljivi dvojnik kralja, tako je palica dvojnik lude, njegova prava slika u malome; ona privodi ludu sebi, ona je luda lude, njezino ogledalo i odraz." Od marotte je nastao „(...) argo mariolle (hvastavac; faire le mariolle - praviti se važan) kojim se u 15. stoljeću označavalo sveti lik ili lutku." (Lever, M. *Povijest dvorskih luda*, GZH, Zagreb 1986, str. 32). Lažno žezlo pak, engl. false staff, odnosno, fallen staff kao implikaciju impotencije pronalazimo i u imenu Shakespeareovog Falstaffa (ta implikacija osobito je izražena u „Henriku IV", prvi dio i u „Veselim ženama windsorskim") Vidi Levith, M.J. *What's in Shakespeare Names*, George Allen & Unwin London/Sydney 1978.

može i sâm dlan oslikati kao lice. Ovakva lutka obično nema kostim (u smislu tijela, kao kod guignola), animatorova podlaktica (rukav) predstavlja tijelo. S opravdanjem možemo postaviti pitanje radi li se tu uistinu o lutki ili o tome da se dlan, čitava ruka ili podlaktica animira *kao da* se radi o lutki? Bilo kako bilo, iskoristimo li – na granici spontane gestikulacije, pantomime i lutkarstva – potencijal pokretâ dijelova našeg tijela ili ga, donekle otuđujući, artificiramo prema lutki, ovakav se način (usprkos ili upravo) zbog svoje jednostavnosti višestruko primjenjuje u lutkarskom kazalištu[125].

Naziv lutke na ruci koju Nijemci nazivaju *Klappmaul* mogli bismo prevesti kao *zijevalica*. Radi se o rukavici koja predstavlja samo glavu (životinje ili ljudskog bića) s nesrazmjerno uvećanim ustima, četiri prsta uvlače se gornji dio (nepce), a palac u donji (bradu) rukavice-glave, tako da otvaranjem i zatvaranjem ruke lutka otvara usta – *zijeva*. Ukoliko lutkarski igrokaz pretpostavlja razmjerno veću količinu govorenja ili pjevanja, ovakav se tip lutke pokazuje vrlo prikladan i praktičan, a često ga koriste trbuhozborci, ventrilokvisti[126].

Retablo. ***Jaslice.*** *Szopka.* ***Pozornica*** *skomoroha*

Nastavimo li pratiti razvitak lutkarske pozornice kroz vrijeme, nakon pozornice-kutije iz *Romence o Aleksandru* naići ćemo na *retabulum* ili *retablo*. Stoljetni crkveni sukob između ikonoklasta i ikonofila, protvnika i zagovornika vjerskih slika, rezultirao je konačno time da je Crkva počela prihvaćati slikovne prikaze Krista i svetaca, te je 1310. godine na Sinodu u Trieru dopustila upotrebu slikovnih prezentacija u svrhu propovijedanja i religijske propagande[127]. Crkve su se počete puniti kipovima, reljefima i slikama, a mjesto na oltaru ili iza oltara gdje su aranžirani prizori iz života svetaca, nazvano *retablo*, predstavljalo je okvir ispunjen dekorativnim pločama. S promjenom cjelokupne crkvene arhitekture, posebno zbog sve raskošnijeg unutrašnjeg ukrašavanja,

125 Spomenimo samo poznatog njemačkog lutkara Gerharda Menschinga i njegovo džepno kazalište Das Taschentheater.

126 Najbolje primjere za takvu vrstu lutke pružaju televizijske serije američkog lutkara Jima Hensona i redatelja Franka Oza Ulica Sesam i Muppet-show. Klappmaul Theater (1975-2005) iz Frankfurta na Majni najpoznatije je njemačko kazalište koje je koristilo tu tehniku.

127 Jurkowski, navedeno djelo, str. 56-57.

mali retabli zamijenjeni su većim oltarima, a zbog prevladavanja kazališnih efekata nad ozbiljnošću crkvenog sadržaja kazališne su izvedbe od 16. stoljeća konačno u potpunosti izbačene iz crkve. Sada suvišni retabli uskoro su se mogli vidjeti na ulici, među izvođačima[128] koji su pomoću njih, koristeći mehaničke ili neposredno pokretane lutke, kombinirajući pripovijedanje sa scenskim ilustriranjem, izvodili prizore nabožnog sadržaja poput Kristovog rođenja ili Kristove Muke. Za retablo je karakteristična simultana razdioba izvođačkog prostora: sve epizode nekog događaja i sva mjesta odvijanja radnje prikazana su istodobno, a ne u vremenskom slijedu. Ovime se, što je općenito karakteristično za gotičku umjetnost i način razmišljanja, prošlo (biblijsko) i sadašnje (povijesno) vrijeme poistovjećuju i ogledaju jedno u drugome.

Svojevrstan derivat susreta nabožne tematike s prikazivačkim održao se do danas u božićnim *jaslicama*. Jaslice su pobožna inscenacija motiva Kristova rođenja sa pejsažnim kulisama i plastičkim figurama, a povod za njih dao je Franjo Asiški u Grecciu 1223. godine, kada je u jednoj spilji inscenirao betlehemsku štalu s volom, magarcem i djetetom Isusom[129]. Povežemo li ovo s činjenicom da je pokretni oltar ili retablo korišten kao ilustracija pripovijesti o Isusovom rođenju, nalazimo se na tragu podrijetla ovog pučkog prikazbenog oblika. Vjerske pripovijesti uz pratnju naratora ili pjevača u kojima se koriste ili mehanički pokretane lutke ili male lutke na štapu koje pokreće jedan animator nazivaju se u Austriji i Njemačkoj *Krippe* (*njem.* jaslice), u istočnoj Europi *szopka* (Poljska; jasle), *vertep* (Ukrajina; izvorno značenje *skrovito mjesto*, *spilja*) ili *batlejka* (Rusija; izvedeno od naziva Betlehem). Lutkarska pozornica obično je podijeljena na tri razine, odgovarajući srednjevjekovnoj podjeli svijeta na Nebo, Zemlju i Pakao.

Szopku su u Poljskoj kao godišnji običaj izvodili seljani za sebe, pa je možemo ubrojiti u narodnu kulturu, dok su unutar njemačkog govornog

128 Pokatkad su to bili i putujući svećenici, propovjednici i fratri. Upravo je Franjo Asiški pripadnike vlastitog reda opisao kao joculatores Domini, kao menestrele (pjesnike-glazbenike), kao akrobate Božje. (Vidi Burke, P. navedeno djelo, str. 81-88.)

129 Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, ur. A. Badurina, SN Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1979.

područja *Krippe* izvodili profesionalci kao zabavu za imućniju publiku, pa je moramo ubrojiti u popularnu[130]. Jurkowski[131], međutim, navodi da su je u „(...) 18. stoljeću izvođenje *szopkom*, *vertepom* i *betjelkom* bio privilegij crkvenih službenika, uključujući učitelje iz crkvenih škola, ali od 19. stoljeća pojavili su se novi izvođači, seljaci i obrtnici, koji su bili nezaposleni u zimskoj sezoni (...)", te je predstava o Isusovom rođenju, „(...) nakon što je napustila crkvene zgrade, prošla je kroz dvije faze: prvo je postala dio božićnih običaja i kao takva ostala u rukama povremenih izvođača regrutiranih iz redova seljaka ili obrtnika; zatim su neki od onih koji su sudjelovali u tim izvedbama otkrili privlačnu moć lutkarstva kao zanimanja i, zahvaljujući praksi stečenoj iz predstava jaslica, uzeli je kao početnu točku drugih kazališnih pothvata."

U putopisu Adama Oleariusa po Rusiji i Perziji iz 1634. godine nalazimo opis još jedne lutkarske pozornice koju su koristili putujući lutkari, koji „(...) u trenu izgrade pozornicu, pomoću pokrivača koji se, kad ga vežu oko pojasa, podiže preko glave i unutar kojega prikazuju svoje lutke (...)"[132]. Radi se i o pozornici i o paravanu i o kostimu ujedno, unutar kojeg je lutkar u stojećem položaju skriven od pete do glave, na čijem se vrhu, poduprta štapom ili oslonjena na lutkareva ramena, nalazi mala pozornica u obliku kutije (Kina) ili četverokutni okvir koji predstavlja igraću površinu (Uzbekistan) ili pak sam rub paravana/kostima predstavlja igraći prostor bez ikakvih drugih dodataka (Rusija). Zanimljivo je kod pozornice ovakvog tipa, koja pretpostavlja jednostvne lutke na rukama, što je možemo pronaći na čitavom euroazijskom kontinentu, kako u davnini, tako još i danas, i što njezino podrijetlo ne možemo pripisati nijednoj zemlji, kulturi ili naciji, te za nju, slijedom toga, ni ne postoji poseban naziv, već je u Rusiji nazivaju pozornicom *skomoroha*[133], *a u Njemačkoj Einmannbühne*,

130 O razlici narodne i popularne kulture, odnosno „visoke" i „niske" vidi A. Hauser, navedeno djelo i P. Burke, navedeno djelo.

131 Jurkowski, navedeno djelo, str. 274.

132 Vidi Jurkowski, navedeno djelo, str. 76.

133 Naziv *skomorohi* upotrebljavao se u Ukrajini, Rusiji i Poljskoj općenito za sve izvođače-zabavljače, od životinjskih dresera, preko akrobata, glazbenika plesača i lutkara, i vjerojatno vuče korijene iz grč. *skommarchos* ili indoeurop. *scomors* (naziv za mimičare, plesače, akrobate, glazbenike), ali je moguće da je izveden i iz latinske riječi *scamara*, razbojnik. Vidi Jurkowski, nevedeno djelo, str. 76 i Burke, P. navedeno djelo, str. 84-86 i 171-178.

pozornicom za jednog (čovjeka) ili (ja bih rekao) solo-pozornicom.

Marioneta. H. von Kleist. F. H. Bross. A. Roser. Osnove animacije A. Rosera

U knjizi isusovca G. D. Ottonellija (1584-1670) iz 1652. godine pod naslovom *O kršćanskoj umjetnosti kazališta* (*Della Christiana moderazione del teatro*) nalazimo opise svih onodobnih tipova lutkarskih kazališta i njihovih izvođača, kao i prvu klasifikaciju lutkarâ sukladno načinu interpretacije likova u predstavi. Dijeleći ih (i lutke i lutkare) na one koji govore i na one koji šute, Ottonelli navodi: „(...)Među komedijašima koji se u svojoj kazališnoj djelatnosti služe figurana zvanim *pupazzi* nalaze se oni koje bismo mogli nazvati *comedianti figuranti.* Njih ima dvije vrste, jer su figure korištene na dva načina. Za jedan od načina figura je nijema, ne progavara niti jedne riječi lika koji predstavlja i stoga se njezini izvođači zovu *representanti figuranti.* Drugi se nazivaju *bianti ombranti*, jer rade svoje figure od kartona i pokazuju ih iza osvijetljenog platna, tako da se vide samo sjene tih figura, i to je izum Guiseppe Cavazze iz Venecije[134]. (...) Kod drugog načina figurama su dani glasovi i one izgovaraju riječi u skladu sa gestama i osjećajima koje prikazuju. A to nam daje slobodu da njihove izvođače nazivamo *comedianti pupazzani* (...)[135]“. Ottonelli u nastavku opisuje žičano lutkarsko kazalište, lutke koje govore i njihove manipulatore i recitatore (to su dakle *comedianti pupazzani*, lutkarski glumci), odozdo i odozgo dobro osvijetljenu pozornicu čiji je „pod” bio na visini od dva lakta i koja je ispred preko okvira imala nategnutu žicu[136]. O samim lutkama govori sljedeće: „(...) ... imale su glave napravljene od ljepenke, tijelo i noge od drveta, ruke od užeta i stopala od olova. I sve su bile odjevene u raznobojnu odjeću, s cipelama, kosom i drugim uobičajenim ukrasima poput onih na živim osobama.[137]“ Pokretane su željeznom

134 Ovime Ottonelliju dugujemo i prvi opis kazališta sjena; predstave kazališta sjena zabilježene su i ranije, u Španjolskoj 1619, u Njemačkoj 1631, u Engleskoj 1633.

135 Prema Jurkowski, navedeno djelo, str. 84.

136 Nategnuta žica ispred okvira pozornice koristila se (ponajviše u razdoblju baroka) za prikrivanje šipki i konaca na kojima su vođene marionete ne bi li se ostvarila što veća iluzija da se lutke (kao) kreću same.

137 Prema Jurkowski, navedeno djelo, str. 85.

šipkom pričvršćenom na glavi i pomoću četiri svilene uzice privezane na rukama i nogama. Ovaj opis od kojeg nas dijeli dobrih tristotinjak i više godina nimalo se na razlikuje od većine suvremenih opisa koji gotovo jednakim riječima opisuju (jednostavnu) *marionetu* kao kazališnu lutku sa zlobovima koja visi na koncima ili na željeznoj šipki (šipka je redovito pričvršćena za glavu, konci su redovito privezani za zglobove), a vodi se pomoću takozvanog *križa* o koji su privezani svi konci koji služe za pokretanje.

Prije nego što krenemo dalje potrebno je prokomentirati dvije stvari. Naime, iz Ottonellijevog opisa marionete proizlazi da se takva figura teško mogla koristiti igdje drugdje osim u posebnom vidu kazališta, a opis pozornice i prakse lutkarâ[138] svjedoči da je do 17. stoljeća lutkarstvo kao kazalište bilo već sasvim razvijeno (ponajprije u Italiji). Ako su se sve ranije spomenute vrste lutaka i lutkarskih pozornica u otprilike isto doba mogle naći i u rukama dvorskih luda, lakrdijaša, zabavljača-skomoroha (*marionnettes à la planchette*, *marotte*, *lutka na ruci*) i u rukama propovjednika (*retablo*-pozornica), i u rukama seljana i obrtnika (*szopka*, *vertep*, *batlejka*), *marioneta* je pripadala isključivo kazalištu i njezinim animatorima, *comediantima pupazzanima*, lutkarskim glumcima. S razdiobom izvođača na negovorne (*representanti*) i govorne (*comedianti*) Ottonelli se dotaknuo dihotomije glumačkog i lutkarskog kazališta, koju Jurkowski[139] komentira na sljedeći način: u glumačkom kazalištu je normalno da glas daje glumac koji tumačli lik, dok u lutkarskom kazalištu lutka – ikonička oznaka za lik – ne može govoriti, te sve što govori mora izgovoriti vidljivi ili nevidljivi glumac. Najbitnije od svega je pri tome činjenica da gledatelji povezuju sliku lutke i glas glumca u skladnu cjelinu, a tu je odvojenost Ottonelli, ne raspravljajući o tome, očito smatrao normalnom. Tragom toga možemo nastaviti dalje pa reći da je glumac u glumačkom kazalištu i tvorac i materijal i predstavljač/prikazivač kazališnog lika, dok su u lutkarskom kazalištu te funkcije odijeljene: tvorac lutke je lutkar i/

138 „Ispred glumaca nalazila se otvorena kopija teksta, s oznakama u različitim bojama, koje su isticale potrebnu promjenu glasa: crvena boja znači glas mlade dame, plava odraslog muškarca, a zelena glas lakrdijaša.", Ottonelli, prema Jurkowski, nevedeno djelo, str. 85.

139 Jurkowski, navedeno djelo, str. 85.

ili kreator lutaka, lutka u smislu predstavljača/prikazivača je na temelju svoje osobite materijalnosti objekt i instrument u rukama lutkara. Za publiku pak pokretana se lutka očito pretvara u djelatni subjekt, te u tijeku igre poprima značenje kopije, reprodukcije ili odraza. Osobito proturječje između živo-neživoga, te odgovarajuće kazališno iznošenje istog, predstavlja najbitniju karakteristiku lutkarskog kazališta, čineći ga samostalnom vrstom kazališne umjetnosti. Činjenicu što lutka u svojoj materijalnosti (kao predmet i instrument) pretendira na to da iskazuje nešto o ljudskim prilikama, možemo smatrati stalnim elementom „očuđivanja" tijekom cijelog kazališnog događanja. Što se pak tiče zajedničkog pojavljivanja živog glumca i lutke, živi glumac nipošto ne umanjuje kazališno djelovanje lutke, naprotiv, ona se u društvu s njime iskazuje kao važnija.

No vratimo se marioneti. Lutku sa zglobovima koja se odozgora pokreće žicom ili povlačenjem konaca pronalazimo i na Istoku i na Zapadu, a za pronađene lutke od terakote sa pokretnim zglobovima (dječje igračke?) smatra se da najvjerojatnije potječu iz 5. st. pr. K. Što se tiče europskog naziva za lutku, francuski povjesničar lutkarskog kazališta C. Magnin[140] pronalazi nekoliko mogućih inačica njegova podrijetla. Kao umanjenica od imena Marija naziv *marioneta* bi mogao potjecati od venecijanskih godišnjih proslava Djevice Marije ili bi mogao biti povezan s pokretnim figurama kasnosrednjevjekovnih jaslica; također, izraz bi mogao potjecati iz pastirske igre francuskog skladatelja i pjesnika Adama de la Halle (oko 1237 - oko 1286) *Igra o Robinu i Marioni* (*Jeu de Robin et Marion*) iz 13. stoljeća; naposljetku, moguće je i da se radi o iskrivljenom nazivu *marotte*.

Marioneta se prije izrađivala uglavnom od drveta, za izradu glave koristila se lipovina jer je prilično meka za obradu i dovoljno čvrsta, nelomljiva i nepodložna promjenama. Za razliku od lutaka na ruci, marionetom najčešće prikazujemo čitav (ljudski ili životinjski) lik s donjim dijelom tijela i s nogama, što u oblikovanju i izradi omogućuje ili navodi na popriličnu vjernost prirodi. Ta okolnost u dugom je razdoblju bila razlogom potpunog

140 Magnin, C. *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Michel Lévy Frères, Paris 1852.

skrivanja animatora, a time ostvaren iluzionizam – lutka (kao da) samostalno i bez animatorove pomoći izlazi pred publiku – potaknuo je stanovitu estetsku modu, pa su osobito tijekom 19. stoljeća marionetske pozornice jednostavno prenosile ili kopirale repertoar glumačkog i opernog kazališta[141], zaboravivši pritom često ono što je svojstveno upravo lutkarskom kazalištu.

Naime, ni konstrukcijski najzamršeniju marionetu nećemo prihvatiti kao kazališni subjekt, niti postići onu karakterističnu živu neživost zahtijevamo li od nje potpuno oponašanje svega što je čovjek u stanju učiniti. Izravne radnje, poput hvatanja, na primjer, čvrstog zagrljaja ili snažnog udaranja pri tučnjavama izvorno su joj strane budući da funkcionira sukladno zakonima klatna i sile teže. Doduše, s pojedinačnim lutkama konstruiranim posebno za takve situacije moguće je prikazati i to[142], ali tada se već odmičemo od područja kazališnog i približavamo artizmu. Nasuprot toga, radi li se o neizravnosti, o odmicanju od oponašanja i, da tako kažemo, o pronalaženju simboličkog i metaforičkog potencijala, otkrit ćemo pravu prirodu marionete.

Iako je metaforičnost lutkarskog kazališta odavno primijećena, pa je od Galena preko Herrade von Landsberg i kao pozitivnu i kao

141 Vrijedno je, međutim, spomenuti Salzburško marionetsko kazalište (Salzburger Marionettentheater), koje je pored Salzburger Festspielen također postalo „zaštitni znak“ grada, a osnovao ga je 1913. godina štajerski kipar i rezbar lutaka Anton Aicher (1859-1930) kao kazalište posvećeno isključivo izvođenju opernog repertoara. Kazalište, namijenjeno prvenstveno odrasloj publici i težeći što „vjerodostojnijoj“ iluziji operne izvedbe, otvoreno je izvedbom Mozartove kratke opere *Bastien i Bastienne*, te se njegov repertoar zatim sastojao od igrokaza njemačkog lutkarskog (marionetskog) autora Franza grofa von Poccija (1807-1876), inačica lutkarskog Fausta i drugih. Antonov sin Hermann (1902-1977) vodio je kazalište od 1926. do 1972. postavivši između ostaloga i velike Mozartove opere poput *Otmice iz Seraja*, *Čarobnu frulu*, *Figarovu svadbu*, *Don Giovannija*, ali i djela Rossinija, Offenbacha, Čajkovskoj i Prokofjeva. Uz spomenuto vidi i kazališta Lindauer Marionettenoper i Marionettentheater Schloss Schönbrunn.

142 Radi se o marionetama koje su specijalno konstruirane za izvođenje pojedinih radnji ili efekata, o lutkama koje, recimo, mogu izvoditi cirkuske točke i druge akrobacije ili o kosturu koji se raspada i ponovno sastavlja, ali takve lutke osim toga ne mogu izvesti ništa drugo i teško ih je uklopiti u neku priču ili dramaturgiju, opskrbiti tekstom ili karakterom; one ostaje to što jesu: pojedinačne atraktivne demonstracija tehničke virtuoznosti, pa stoga nose i poseban naziv *fantoche*, *Verwandlungsmarionetten* (marionete koja se preobražavaju) ili lutke-metamorfoze.

negativnu višeznačnost dodanu svakodnevnoj kazališnoj praksi možemo pratiti do naših dana, osobit afinitet prema marioneti pokazala je njemačka romantika, govoreći najmanje o lutki kao o instrumentu oponašanja, a najviše kao o simboličkoj strukturi, koja je u kazalištu nadređena glumačkome, dok je u filozofiji shvaćena u smislu egzistencijalističkog modela čovjekovog života. Predromantički pisac Heirich von Kleist (1777-1811) u dijaloški pisanom eseju *O marionetskom kazalištu*[143] (1810), uspoređujući marionetu i plesača, istaknuo je i filozofsko-teorijske, ali i tehnološke i animacijsko-izvedbene strane marionete, progovorivši i o odnosu lutkara i lutke.

„(...) susreo sam g. C-a, koji je odnedavna u gradu M... bio namješten kao prvi plesač u operi. Rekoh mu da me čudi što sam ga već više puta zatekao u marionetskom kazalištu, koje je bilo sklepano na pozornici i uveseljavalo svjetinu malim dramatičnim burleskama protkanim pjevanjem i plesom. Uvjeravao me da veoma uživa u *pantomimici*[144] *tih lutaka, i prilično jasno nagovijestio da plesač koji se želi obrazovati može mnogo naučiti od njih.*

(...) Plesni pokreti lutaka ... (...) ... kako je moguće, bez mirijada niti na prstima, upravljati pojedinim udovima i njihovim točkama ... (...)

(...) ... ne smijem zamišljati da, u raznim momentima plasa, lutkar postavlja i povlači svaki ud pojedinačno. *Svaki pokret ima* jedno *težište*: dovoljno je upravljati njime, *u unutrašnjosti figure*; *udovi*, koji nisu ništa drugo doli *klatna*, *slijedit će mehanički* sami od sebe, bez ikakva dodatnog djelovanja. (...) ... svaki put kada se *težište pokrene* u ravnoj crti, udovi opisuju krivulje; i cjelina, potresena pukim slučajem, često dospijeva u neku vrstu ritmičkog pokreta, koji je nalik plesu.

(...) Uzvratih mu da su mi lutkarev posao prikazivali kao nešto prilično beživotno: otkrilike kao vrtnju ručice koja pokreće orguljice.

(...) Ako je neki posao lagan sa svoje mehaničke strane, iz toga ne slijedi da se može obavljati bez ikakva osjećaja. (...) ... pokreti“ lutkarevih „prstiju odnose se prema kretanju učvršćenih lutaka prilično složeno, kao brojevi prema svojim logaritmima

143 Von Klest, H. *O marionetskom kazalištu*, Quorum 1995, god. 11, br. 1, str. 188-184, prevela D. Domić.

144 Kurziv D.T.

ili asimptota prema hiperboli. (...) ... kada bi neki mehanikus htio napraviti marionetu po“ mojim „zahtjevima, s njome bih prikazao ples nedostižan (...) bilo kojem plesaču“ (...). *Ravnoteža*, *pokretljivost*, lakoća – jedino sve na višem stupnju; a naročito prirodniji položaj težišta.

A prednost koju bi ta lutka imala pred živim plesačima?

(...) Najprije jedna negativna (...) naime ta da se nikada ne bi prenemagala. - Jer prenemaganje se (...) javlja kada se *duša* (vis motrix) nalazi u nekoj drugoj točki, a ne *u težištu pokreta*. Kako lutkar, pomoću žice ili niti, naprosto ne vlada nikakvom drugom točkom osim tom: tako su svi ostali *udovi*, kakvi god bili, mrtvi, *čista klatna*, i *slijede puki zakon teže*; uzorito svojstvo koje uzalud tražimo u većine naših plesača.[145] (...) ... lutke imaju prednost što su antigravne. Ne znaju ništa o tromosti materije, tom svojstvu koje se najviše odupire plesu: jer sila koja ih vuče uvis veća je od one koja ih prikiva za zemlju. (...) ... čovjek u tome naprosto ne može niti dostići lutka. S materijom bi se, na tom polju, mogao mjeriti samo Bog ... (...)“[146]

145 Jurkowski („Skice iz teorije o lutkarskom kazalištu”, Lu(T)ka, br. 12 i 13, god. 7, ZKL, Zagreb 2001, str. 61, preveo P. Mioč) komentira „nedostatak svjesnosti kod lutke u odnosu na pretjeranu svjestnost kod plesača”, te ističe da „za vrijeme rada marionetom umjetnikova darovitost nije raspršena narcisoidnom brigom o samome sebi”, dok je pretjerivanje „u svezi s plesačevom sviješću koji svoju dušu postavlja na crtu ljudskog pogleda umjesto da je sakrije u nevidljivu stožernu točku” (u težište pokreta).

146 Jurkowski (navedeno djelo u bilj. 61, str. 62) komentira Kleistove ideje (dovodeći ih najprije u vezu sa Schellignovim zatim sa Schlegelovim filozofskim pogledima): „Priroda je nesvjesna, njezina ljepota također, i dakle priroda i njezina ljepota postoje u ničim narušenoj harmoniji. Tu harmoniju narušava čovjek unoseći na teren prirode svjesnost zagađenu ljudskom taštinom. Antinomija između nesvjesne priurode i svjesnog čovjeka može biti prevladana njihovom sintezom. Ta se sinteza ipak mora sprovesti na višoj razini svijesti – uz sudjelovanje umjetničkog genija. (...) Kleist se služi dijalektičkom trijadom koja uvjetuje pojavljivanje lijepog, ovisno o stupnju svijesti subjekta u kazališnom komadu. Prvi dio trijade je lutka lišena svijesti koja predstavlja prirodno lijepo. Sljedeći dio je čovjek-glumac (u Kleista je to plesač) koji je izgubio svoju draž u korist razrađene svijesti o mogućnostima svojih djelatnosti. Posljednji dio trijade kod Kleista je Bog, koji je beskonačna svijest. Sukladno Schlegelovoj filozofiji na razini trećeg dijela trijade javlja se prekoračenje čovjekove organičenosti”. Dodajmo još i vrijedan komantar Jurkowskog (navedeno djelo u bilj. 61) o njemačkoj kazališnoj stvarnosti: „Ta teorija, istančana i produhovljena, bila je iznimno situirana u aktualnoj slici njemačkog glumačkog kazališta. Njemački romantičari nisu cijenili to kazalište, bilo

Europsku marionetu, kao uostalom i velik dio ostalih lutkraskih kazališnih vidova, odgojila su sajmišta i ulice, obična publika konačno, pa i u najgorem senzacionalističkom smislu riječi, no marioneta je danas u svijetu i vrhunsko znalačko zabavljačko kazalište i odabrano glazbalo za instrumentiranje zapletenih misaonosti i egzistencijskih situacija.

Preskačući, sigurno nepravedno, množinu kazališnih praktičara, književnika i teoretičara[147] koji su dijelili slične ili jednake nazore, opisat ćemo njemačkog izrađivača lutaka (mehanikusa, rekao bi Kleist) F. H. Brossa (1910-1976) zbog utjecaja koji je izvršio na suvremeno marionetsko kazalište i generacije lutkara koje su danas u punom kreativnom zamahu.

Želeći postati slikar, a završivši strojarstvo i radeći kao diplomirani inžinjer u firmi Porsche (u odjelu za razvoj i inovacije), Bross je nakon II. svjetskog rata završio studij povijesti umjetnosti i započeo samostalno umjetnički djelovati kao kipar, konstruktor lutaka i lutkarskih pozornica, redatelj, scenograf i pedagog. Spajajući tradicionalno iskustvo[148] i suvremene konstrukcijske

im je uostalom nedostupno, pa su maštali o idealnom kazalištu s idealnim glumcem. Uzimajući stvar teorijski, lutka je mogla ispuniti tu zadaću."

147 Od pretežito obiteljskih kazališta u Njemačkoj, koja su s koljena na koljeno prenosila tehničko-animacijske vještine i tekstove (nezapisane, učene napamet) igrokaza iz svog repertoara, spomenut ćemo najpoznatija: marionetsko kazalište obitelji Bille iz Rudogorja (spominje se od 1780. i smatra se najstarijim njemačkim marionetskim kazalištem), Schichtl (spominje se od 1785; potomci obitelji kao Varieté-Theater Schichtl još i danas nastupaju na Oktoberfestu u Münchenu), Richter iz Tübingena, Winters iz Šlezije. Od književnika u čijim pojedinim djelima marionetsko, odnosno lutkarsko kazalište uopće predstavlja značajnu temu spomenut ćemo: L. Tiecka (1773-1853, negativni primjeri), E.T.A. Hoffmanna (1776-1822, mehanička lutka, simulakrum, osobito u pripovijesti „Čovječuljak Pješčuljak", 1817), J. W. Goethea (1749-1832, djela za lutkarsko kazalište), T. Storma (1817-1888, pripovijest „Pole Poppenspäler, 1875) J.C. Gottscheda (1700-1766, negativni primjeri, izbacivanje Hanswursta), K. Simrocka (1802-1876, adaptacija starije književne građe s pedagoškim nakanama). Nemamo nikakvih pouzdanih podataka o onodobnim vezama i komunikaciji između lutkara i književnika, osim što je, dakako, sigurno da su posljednji prigodimice gledali predstave prvih i oslanjali se na „općenito znanje" o lutkarstvu i marionetama distribuirano (a čime drugime?) preko postojećih marionetskih pozornica. Preciznije rečeno, iako se Goethe u svom djetinjstvu prvi put susreo s likom Fausta gledajući lutkarski igrokaz, ni Goethe, ni ostali nisu svoja dramska /lutkarska djela pisali za onodobna marionetska kazališta.

148 Prostor nam dopušta tek navesti neke od najznačajnijih lutkara koji su, nastojeći marioneti dati puni kazališni i umjetnički dignitet, poboljšavali njezinu tehnološku

mogućnosti, Bross se prvenstveno pozabavio pitanjem konstruiranja polivalentnog animacijskog pomagala, marionetskog križa[149] kao osnove ili jezgre za pokretanje lutke, koji bi uz minimun animatorovih pokreta ostvarivao animacijski maksimum, ostavljajući što više mjesta interpretaciji i omogujući joj da bude što maštovitija i kompleksnija. Ušavši pod imenog svog konstruktora u kanonsku tehnološku terminologiju, Brossov marionetski križ, kao interpretativno središte lutke, pohranjuje u sebi sav tehnički potencijal lutke i bdije nad svim njezinim izražajnim mogućnostima, kontrolirajući težište svakog pojedinog lutkinog elementa u mehaničkom i interpetacijskom smislu. Minimalan pomak križa izbacuje većinu dijelova lutke iz njihovih težišta, kinetičko zbivanje tu se „na prirodan način" susreće s kreativnim, pa kinematička igra fizičkih težišta uspostavlja neka nova, smislovna i metaforička[150].

„Bross je u marioneti gledao jedinstveno i svojstveno umjetničko područje gdje se slikarstvo, kiparstvo i tehnika spajaju na prirodan način. (...) teorijski je protumačio i praktički ovladao tehničko-mehaničkom stranom marionete, bio je u stanju s jedne strane graditi komplicirane, precizno proračunate figure koje su se sastojale – kako je on to nazivao – iz jednog glavnog oblika i mnogih suoblika. (...) Kod Brossovih marioneta, koje je on uvijek izrađivao u njhovoj sveukupnosti, u lutku su unaprijed

ili likovnu stranu i proširivali dramaturški repertoar: Pietro Radillo (1820-1895; venecijanski lutkar koji je poboljšao tradicionalno vođenje lutke pomoću jednog štapa i dva konca – njegove lutke imale su osam konaca, a usavršio je i kontrolu pojedinih dijelova tijela), Paul Brann (1873-1955), Ivo Puhoný (1876-1940; autor još i danas dragocjenog članka „Fizionomija marionete", 1929) Max Jacob (1888-1967), Harro Siegel (1900-1985), Walter Büttner (1907-1990)

149 Klasičan marionetski križ mogli bismo pojednostavljeno i obzirom na njegovu funkciju nazvati *pridrživačem konaca*, jer se pri njegovom konstruiranju, a za razliku od Brossa, lutkari nisu rukovodili nikakvim posebnim tehničkim, fizikalnim ili kinetičkim principima. Klasičan križ je uspravan, sa dvije pomične poprečne letvice (na vrhu i pri dnu), a konci su, sasvim okomito, privezani otprilike ovim redom: središnji drži uspravnom glavu lutke, iduća dva privezana su o glavu (pokreta glave lijevo-desno), iduća dva drže ramena, pa ruke pomičnih laktova, itd. Noge su (u koljenu) pričvršćene o gornju letvicu i križ se pri lutkinom (uspravnom) hodu naginje naprijed.

150 Naime, kao da Bross Kleistov esej nije pročitao kao filozofski impromptu, nego kao tehnološku uputu. Usporedi rečeno s mojim kurzivom unutar navoda iz Kleistovog članka, također i članak F.H. Bross „Koliko konaca treba imati marioneta" (Lu(T)ka, br. 14 i 15, god. 8, ZKL, Zagreb 2002, str. 37-38, preveo D. Torjanac).

ugrađene sve bitne izražajne mogućnosti, u njima je već nužno sadržano vrlo mnogo dramaturškog. Brossove figure možemo u cijelosti doživjeti, razumjeti i shvatiti u pokretu i kretanju. (...) Kod svake lutke u osnovi se radilo o pronalaženju njezinog vlastitog izraza koji izvire iz oblika, boje i pokreta (...) Marioneta je najčešće čista figura, na nju neposredno ne prelazi pokret kojeg izvodi čovjek[151], a ako, onda u najmanjoj mogućoj mjeri; marioneta uglavnom posjeduje svoju vlastitu zakonitost. (...) Izražajnost marionete temelji se na pantomimičkim elementima i na preoblikovanoj, na određeni način pomaknutoj fizionomiji. Vjerna kopija bilo kojeg realnog bića ili predmeta u potpunosti je odbačena. Postojeće likovne i mehaničke mogućnosti lutke trebaju se štedljivo koristiti (...) Ovakvoj lutki za razumljivost i janoću njenog iskaza jedva da još trebaju riječi. (...) Konačno, Bross se bavio i dramaturškom stranom. Marioneti je, obzirom na njene izražajne sposobnosti, kao primarno pripisao ono epsko. (...)[152]"

Vrijedi još spomenuti da je Bross kod konstruiranja lutaka upotrebljavao i kardanski zglob koji je omogućavao kretanje u svim pravcima. Lutka konstruirana samo sa kardanskim zglobovima naziva se *Schleuderfigur*, a to bismo mogli prevesti kao rotacijska lutka ili lutka-centrifuga, jer takvo joj je i kretanje: graciozni kružni plesni pokreti. Pokreće se s nekoliko konaca ili samo preko šipke pričvršćene o glavu lutke, trzajem ili zamahom zgloba/ruke. Relativno zahtjevna animacija, budući da se samo iz trzaja – koji se zatim prenosi lutkinim zglobovima – kontrolira cjelokupno kružno kretanje svih lutknih udova.

Brossove lutke danas možemo vidjeti u marionetskom showu „Klaun Gustaf i njegov ansambl", doajena svjetskog marionetarstva

151 Ponovno odličan komentar Jurkowskog: „Povijesno gledano postoje dvije škole lutkarstva i lutkarske igre: jedna je francuska koja koristi ginjole (George Sand i Gaston Baptist), druga njemačka. Nijemci su bili mišljenja da ginjoli nisu „čiste" lutke, jer u njima je bila ruka, i to bi dakle bio mim. A „čista" lutka je marioneta. Zašto? Zato jer marioneta preko konaca zadržava distancu spram animatora. (...). (Iz transkripta međunarodnog skupa na temu „Marioneta – svjetska tradicija i inovacija na koncima", Stuttgart 2001; članak „Lutka i lutkar pripadaju jedno drugome", Lu(T)ka, br. 14 i 15. god. 8, ZKL, Zagreb 2002, str. 29-36, obradio i preveo D. Torjanac).

152 Hiller, H. „Fritz Herbert Bross", u ediciji Meister der Puppenspiels, Heft 32, Fritz Herbert Bross, Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, bez navoda mjesta i godine, str. 3-4).

prof. Albrechta Rosera[153] iz Stuttgarta. Kao što sam kaže, „u 50 godina svog profesionalnog života kontinuirano sam usavršavao Brossovu marionetsku tehniku“ [154], a svoj prvi susret s jednom od Brossovih marioneta opisuje ovako:

„U proljeće 1951. otišao sam do Gilmanna, ravnatelja stuttgartskog marionetskog kazališta. Sjedio sam na pozornici, čekajući, a on je pošao po ono što mi je htio pokazati. Oskudno svjetlo osvjetljavalo je prostor. Uto se iz polusvjetla, tiha koraka i gotovo neprimjetno, dugih koraka i njišući se u hodu, pojavi biće čija se u grudi utonula glava ritmički zibala. Nos je teško visio s niskog, naboranog čela, ispod kojeg su zlo svjetlucale udubljene oči. Poput ovješenih džepova obrazi su uokvirivali snažni podbradak, a urezi ispod nosa sugerirali su podrugljiva srpolika usta. Kakav izraz! Vještica u prnjama, s pregačom i dugačkom suknjom. Prava vještica! Na nogama je imala pustene papuče, pandžaste, čvorave ruke držale su metlu. Skanjivala se ući u svjetlo, nepovjerljivo je podigla glavu i pogledala unaokolo. Okrenula se njišući u različitim smjerovima, neodlučno je nogom koraknula malo amo, malo tamo, pa je, okrenuvši se, konačno opet pošla dobacivši preko ramena zloban, pakostan osmijeh. Nestala je bez riječi, kao što je i došla, iza nogu marionetara, ravnatelja kazališta, koji mi je pokazao i prikazao ono što je nedavno nabavio. Ja sam na njega potpuno zaboravio, na njega koji je stajao iza i baratao koncima lutke. Zaboravio sam da je to bila *materija* poput drveta, tkanine, boje, koja je tamo u polutami djelovala poput živog bića. Kao jednim potezom nestale su sve sumnje, strepnje, ograde koje su rat i poratno vrijeme stvorili u meni.

153 Prof. Albrecht Roser (1922, Friedrichshafen), grafički dizajner i konstruktor marioneta. Lutkar od 1951. godine, kada konstruira svoju prvu lutku, klauna Gustafa, s kojom od 1965. krstari kontinentima. Marionetska predstava „Klaun Gustaf i njegov ansambl” proslavila je 2001. pedeset godina života na sceni. 1958. odlikovan 1. nagradom i zlatnom medaljom na VI. kongresu UNIME u Bukureštu, 1976. diplomom XII. kongresa UNIME u Moskvi, 2001. povodom pedesetogodišnjeg jubileja nagrađen Obrascovljevom nagradom. Godine 1983. utemeljuje u Stuttgartu fakultetski studij lutkarstva (Studiengang Figurentheater, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart), prvi takve vrste u Zapadnoj Europi, 1988. dodijeljena mu je titula profesora.

154 Prof. Roser, A, Höfer, I. „Bericht über die Internationale Sommerakademie in Varazdin, Kroatien, von 26. August bis 15. September 2002”, str. 1. (BRIEFE/2002/Varazdin3.doc).

Vjerovao sam vještici, ona me uvjerila u svoj samostalan život i usprkos tome što sam znao i mogao vidjeti da ju je čovjek vodio na koncima i da je bila marioneta – *tek umjetna, umjetnički oblikovana figura?* - koja se tamo pokazala, sprijeda, straga, iz profila, puna tajanstvenosti i neke privlačne sile, puna magije. (...) od tog sam vremena sasvim i bez nade u spas u vlasti tog bića."[155]

Zaustavit ćemo se na ovom Roserovom iskazu jer nam, iznenađujuće, u malo riječi otkriva neobično mnogo. Tako, recimo, vrijedi usporediti: sugestivan dojam koji je Brossova marioneta ostavila na Rosera gotovo se u potpunosti poklapa s dojmom koji su sajamske marionete ostavile na Kleistovog plesača. Zatim, bogatstvo epiteta u opisu jedne jednostavne radnje dolaska i odlaska lutke (*skanjivala se, nepovjerljivo, neodlučno, konačno opet pošla, dobacivši preko ramena zloban, pakostan osmijeh*) ne govori ni o tehnologiji, ni o likovnom oblikovanju lutke, već o interpretativnosti koja je omogućena njima. A razmišljamo li pak o kazališnoj estetici i definiranju animacije, trebamo istaknuti da je Roser „potpuno zaboravio" na animatora („koji je bio" odmah „iza i baratao koncima lutke"), a da je lutka djelovala „poput živog bića". Naime, ne prihvaćajući nekonkretnu i apstraktnu definiciju pojma animacije kao oživljavanja ili prodahnuća životom (s unutrašnje strane kazališnog zastora ili iza paravana), Roser inzistira na pragmatičnom poimanju i naglašava osnovu izvođačkog postupka, uključujući u njega kao neizostavni element i publiku bez koje zapravo izostaje i animacija i kazalište kao takvo: „Lutkar lutku ne može uistinu oživjeti. Jedino što može je tako igrati s lutkom da je publika *za sebe* oživi, da je *pristane* doživjeti kao takvu."[156]

155 Roser, A. „Gustaf und sein Ensamble" (Jubiläumsausgabe),Bleicher Verlag, Gerlingten 1992, str. 7.

156 Iz transkripta međunarodnog skupa na temu „Marioneta – svjetska tradicija i inovacija na koncima", Stuttgart 2001; članak „Lutka i lutkar pripadaju jedno drugome", Lu(T)ka, br. 14 i 15. god. 8, ZKL, Zagreb 2002, str. 32, obradio i preveo D. Torjanac. - O Roserovom poimanju animacije izvijestit ću na osnovu vlastitog iskustva iz triju seminara (Stuttgart 1997, Varaždin 2002. i 2003.). Osnovne animacijske vježbe Roser na seminarima izvodi pomoću drvene kugle obješene o konac. Kugla (drečavo crvene boje) na koncu, slobodno pokretana prostorom izaziva u nama emociju, instinktivan emotivni poticaj, točnije, htijenje (ideju) da ga pretočimo u „priču" koju nam ta kugla kretanjem sugerira, „pripovijeda". Kugla (čvrsto tijelo) drečavo crvene

Godine 1951. „Albrecht Roser započeo je s jednom marionetom i s nekoliko rekvizita, bez pozornice i scenografije, najprije pred nekoliko prijatelja igrajući na podu, zatim na stolu. (...) Iz nužnosti stola kao pozornice i igranja bez paravana nastaje jedan stil i vrlina: mogućnost igranja posvuda, (...) pred svakom (odraslom) publikom (...). Tijekom godina nastao je niz pojedinačnih scena, koje među sobom nemaju nikakve druge povezanosti osim te što su svi glumci marionete. (...) Malo pantomime, kazališta i malo kabareta, a cjelina je ipak nešto sasvim drugo od pukog objedinjavanja ili spoja tih triju elemenata. (...) Kad lutku bez ikakve dekoracije postavimo u prazan prostor, preostaje marionetska igra. (...) Marionetska pantomima zapravo je samostalna, punovrijedna umjetnička vrsta koja se ograničava na gestiku. (...) Albrecht Roser svoje lutke pokreće u okvirima nijemih solo-scena i dueta, u okviru 'malog oblika pojedinačne studije'. (...) Svaka studija izdiže se do sveopćega, svaka je zaokruženo umjetničko djelo, Roserovo prikazivanje koncentrirano je na ono bitno. Artist postaje umjetnik tek kad postane sposoban odgovoriti na ono staro, a uvijek novo pitanje, na pitanje koje nitko ne može izbjeći, a lutkar posebno: radi se o pitanju o smislu metamorfoze stvorene njegovom umjetnošću, kojom mrtvi materijal postaje pokretani život, pitanje u kolikoj mjeri taj čin postaje i djeluje kao stvaralački čin ili pak

(uznemirujuće) boje, približava se (njišući se o koncu, zamahom) svakome od nas koji se, sjedeći u krugu, odmičemo od nje. Što nam je kugla „rekla" i čime nam je zaprijetila (a očito jest) da smo učinili instinktivni pokret odmicanja (od nečega što nas ugrožava) i što smo joj (kao njezini promatrači) pridodali, a ona nam vratila? Naime, (crvena) kugla pred nama se niše potpuno indolentno i nesadržajno, a mi joj, reagirajući na kretanje, imputiramo želju za pričom, emocijom ili sadržajem, te time počinjemo tumačiti njezino gibanje. Beživotno tijelo izvodi pokret KAO (što bi – mislimo, želimo, navedeni smo na to – učinilo da je) živo, izazivajući u nama (ponukanim, izazvanim) htijenje da ga više ne gledamo mrtvim već upravo – živim. Lutkar daje osnovni poticaj, lutka katalizira, gledatelj prihvaća, sublimira i zatvara krug. U tom suučesničkom krugu lutkara – lutke – publike kinetika se transformira u „volju" lutke („Ruka se trenira animirati izbacivanjem iz težišta, navikava se steći osjećaj 'dodirivanja tla', i mora naučiti dopustiti da je lutka'vodi'"; *Bericht*, vidi bilj. 70), dok između lutke i lutkara dolazi do podvajanja neophodnog za kazališni čin: „(...) mora se vrlo pažljivo osluškivati i opipavati, naprosto osjećati što lutka može i što želi. Reći 'želi' malo je pretjerano, ali ono što ona može to je i njezina volja. Tome lutkar mora posvetiti pažnju, to mora saznati i u to mora biti upućen, to mora savladati kako bi uistinu mogao baratati lutkom i djelotnorno je smjestio u kazalište (...)"; iz transkripta međunarodnog skupa, vidi bilj. 67).

ostaje izvanjska igra; pitanje, konačno, uopće i u kolikoj mjeri lutke mogu postati lutkarevim životnim sadržajem? (...)"[157]

Roseru zahvaljujemo i za dvije nove inačice marionete. *Tücher*-marioneta (*Tuch*, njem. - rubac, tkanina, krpa) sastoji se, kao što i sam naziv govori, od komada tkanine kao osnove. Presavijena i nabrana kvadratična tkanina – s malom drvenom kuglicom na svakom uglu („ruke", „noge") i većom na sredini preklopljene tkanine („glava") – gipko je i podatno „tijelo" ove u kretanju vrlo hitre, u plesu neobično graciozne marionete; zbog prirode materijala svoga tijela i komične, nepromišljene, ali i sjetne, kontemplative, usamljene. Mala, laka, uspravljena i lelujava krpica „zrači" nekon infantilnom naivnošću. Zglobova nema; svi pokreti postižu se animiranjem tkanine otežane drvenim kuglicama: zatezanjem, pomicanjem prebacivanjem težišta. O jednostavni križ pričvršćena su četiri konca: tri u „glavi", održavajući je u ravnoteži, dok četvrti drži i spaja „ruke". Više takvih marioneta spojenih zajedničkom „vodilicom" neodoljiv su plesni „zbor".

Kopf-Schulter-marioneta razrada je i obogaćenje *Tücher*-marionete. Osnov „tijela" opet je tkanina; nogu nema, dakle, kretnje hodanja, sjedenja, čučnja, ležanja, posrtanja, itd, postižu se animiranjem tkanine. Tkaninu ispunjavaju tek ramena (njem. *Schulter*), o ramena pričvršćena je glava (njem. *Kopf*), iz ramena se „protežu" ruke (sa zgolobovima) i šake. Križ (su obliku slova T) s tri konca „drži" čitavu lutku i održava glavu u ravnoteži. Dodatna vodilica služi za pokretanje ruku i šaka. Kombiniranjem križa i vodilice istovremeno se kontroliraju i animiraju ramena i glava, odnosno čitava lutka.

Marionetski križ kao konstrukcijski osmišljen i kodificiran sustav bez kojega marioneta nije u stanju interpretirati, već samo demonstrirati, europsko je iznašašće, kao što je i interpretativnost ili odbacivanje vjerne kopije bilo kojeg realnog bića ili predmeta, štoviše, udaljavanje od oponašanja i realizma, te isticanje metaforičke samosvojnosti osobito danas osobina europskog lutkarskog razmišljanja. Stanovitu, ako ne i potpunu suprotnost toga, međutim,

157 Wortelmann, F. „Der Clown Gustaf", „Beseelte Puppen", u ediciji *Meister des Puppenspiels*, Heft 1, Albrecht Roser, Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum 1958. str. 1-10.

i na tehnološkom i na izvedbenom planu, pronalazimo u lutkarskom kazalištu Kine.

Kina. Yi-que Huang. Marioneta, lutka na štapu, lutka na ruci

Kao uvod u potpuno drugačiju lutkarsku tradiciju čini mi se najprikladnijim opisati i komentirati solo-scene majstora Yi-que Huanga[158], jednog od danas najpoznatijih kineskih solo-marionetara. Poput lutkarskog showa „Klaun Gustaf i njegov ansambl" A. Rosera, i predstave majstora Huanga pretežito su, izvana gledano, sastavljene od niza pojedinačnih lutkarskih prizora kojima kao međusobna poveznica nije pridodan (i nije ni potreban) nikakav poseban sadržaj. Vidimo vojnika kako s rukom, sa svih pet prstiju, mekih, pomičnih zglobova, uistinu hvata i podiže vrč, kako toči piće u čašu, pa ga ispija uz sklapanje vjeđa. Vojnik se opija s matematičkom preciznošću: tijelo mu postaje teže, zglobovi labaviji i nekontroliraniji, glava tone, koljena klecaju, vjeđe se zatvaraju – vojnik se opio. Idući prizor: majmun, vozeći se na biciklu, izvodi vratolomije, ustaje i stoji na sjedalu, izvodi „stoj na glavi" na upravljaču. Zatim, prizor u kojem lav, trčeći i u velikim skokovima, hvata leptira. Idući prizor: ženski lik, starica, pred našim se očima pomlađuje: postaje sredovječna žena, pa djevojka, mijenja odjeću, mijenja lica. I tako dalje ... [159]

158 Yi-que Huang (1921), solo-marionetar i ravnatelj Quanzhou Marionette Troupe iz pokrajine Fujian, započeo je lutkarsku karijeru prije 50 godina, kao tridesetogodišnjak u svom rodnom mjestu Quanzhou, pokrajina Fujian. Marionete koje je naslijedio bile su uništene za vrijeme kulturne revolucije, pa je majstor bio prisiljen sam izraditi nove, posegnuvši za prastarom lutkarskom tradicijom i stilom pekinške opere. - Izvedbu majstora Yi-que Huanga gledao sam 16. studenog 2001. u Lindenmuseumu u Suttgartu povodom međunarodnog skupa na temu „Marioneta - svjettska tradicija i inovacija na koncima".

159 Između solo-scena A. Rosera i majstora Huanga potrebno je iskatnuti bitnu razliku, naime, u Roserovim scenama uvijek je prisutna simbolska ili alegorijska podvojenost (koja je i njihov povod i krajnji cilj) između prikazanog i značenja („čitanja" prikazanog), dok su scene majstora Huanga „ikoničke" – ono što vidimo u isti je mah i njihov sadržaj i značenje. Primjerice, jedna znamenita Roserova lutaka-metamorfoza nosi naziv „Četiri Vijetnamca". Scena koju s njom izvodi odvija se otprilike ovako: Vijetnamci, njih četiri, oslonjeni leđima jedni o druge tako da tvore krug, plešu okrečući se šaljivim, sitnim koracima. U jednom trenutku njihova se ravna, crna odjeća diže u vis, glave potonu u sredini, dok se „tijela" izdužuju i oblikuju noge velikog pauka. Pauk se ogromnim koracima kreće pozornicom, osvijetljen reflektorom koji na pozadinu baca divovsku sjenu. Nakon

U Kini postoji 2000 godina neprekinute tradicije, i svaki učenik lutkarstva mora osam godina studirati i tada je tek početnik, a zatim se školovati još 20 godina ne bi li postao majstor. Yi-che Huang je sve naučio od svog učitelja, a prozvan je majstorom u trenutku kada je s lutkom mogao učiniti nešto novo. Na ovaj su način lutkarski majstori razvijali lutke svih 2000 godina, pa sukladno tome njihove lutke uvijek ostaju suvremene u smislu živog dijela kulture. „Kad mi gledamo majstora Huanga kako animira, mi vidimo i njega i sve majstore prije njega.[160]"

Veća vezanost za realistički prikaz i za što vjernije oponašanje lutkom objasnit će nam se iz drugačije shvaćene tradicije, iz nastavljanja i produživanja (za razliku od inovativnosti i mijenjanja), a slijedom toga i iz načelne kontinuacije tehnike i nepromjenjivosti repertoara.

Sâm majstor Huang o tome govori ovako: „Prema tradiciji, tijelo kineske lutke iznutra se sastoji samo od bambusovog štapa, a ruke su izrađene od papira. Ja sam tijelo izmijenio upotrijebivši žicu, jer ono je kao takvo bilo nestabilno. Ramenima lutaka dodao sam otvor, tako da glava točno prianja, time glava postaje nadaleko pokretljivija, a ramena se mogu povući uvis – nastaje vrlo živ, šaljiv pokret. Zatim sam smislio način kako s lutkom, to jest, kako lutka može hvatati predmet i podizati ga (za to koristim četri konca). Publika se uvijek iznenadi kad to vidi. Prvi sam u Kini počeo konstruirati lutke sa zglobovima, jer tim načinom lutka svoje noge može pomicati naprijed i u stranu i tako više nalikuje čovjeku. Zbog svih tih preinaka publika može još više uživati u lutkarskoj igri, a i lutkar - radost uživanja u lutkarskoj igri ono je što se s publike prenosi na lutku, s lutke na lutkara. Postoji jedan jedini razlog za tehnički

nekoliko trenutaka pauk se umiri i u hipu ponovno pretvori u male Vijetnamce, koji se, nakon nekoliko plesnih koraka, koketno zaustave i publici isplaze jezike. Roser je, kako sam kaže, pokušao artikulirati atmosferu koju je doživio u Vijetnamu: potpuno bezazlena situacija iznenada se preokreće u prijeteću. U kazalištu i tradiciji majstora Huanga takav metaforički „skok" ili interpretiranje sadašnjice nezamislivo je.

160 Simon Wong (direktor Ming Ri Theatre Company, Hongkong), iz transkripta međunarodnog skupa, vidi bilj. 67; str. 36.

napredak kod marionete - lutku učiniti što življom.[161]"

Ono što bismo jedino uvjetno (prema europskim modelima) mogli nazvati animacijskim križem, nije konstruirano tako da u sebi sadrži ikakvu tehnologiju: jednostavno je riječ o drvenoj daščici, o „dršci" o koju je pričvršćeno dvadesetak i više konaca, pomoću koje je moguće lutku dovesti na pozornicu ili povući s nje, zavrtjeti oko osi, „doletjeti" i „odletjeti". Majstor Huang, držeći i usmjerujući daščicu desnom rukom u pravcu kretanja lutke, tijekom igre prstima lijeve ruke povlači, skraćuje, mijenja i produžuje konce – kao da se uistinu radi o strunama kakvog glazbenog instrumenta.

U kineskom lutkarskom kazalištu (bilo današnjem, bilo davnom) razlikujemo: marionete, nazvane *xuansi kuilei*[162]*; lutke na štapu, zhangtou kuilei* (*zhangtou* znači štap ili motka); lutke na rukama, *zhangzhongxi* (*zhang* znači dlan, a *zhong*, središte, unutra) ili *zhitou kuilei* (lutka na prstu; *zhitou* znači prst), koje su se u razdoblju Ming (1368-1644) razvile od lutaka na štapu; lutke od čelične žice, *tiexian kuilei*, koje su se u istom razdoblju razvile iz kazališta sjena, *piyingxi* (najranije spominjanje u razdoblju dinastije Song, 960-1278). Lutkarsko kazalište izvorno se naziva *kuileixi*; riječ *kui* znači divovski ili silan, riječ *lei* uništiti, dok povezane zajedno (*kuilei*) znače lutku na koncu. O podrijetlu naziva ne zna se ništa pouzdano, ali prema kineskoj priči, u vremenu dinastije Xia, tijekom vladavine Jiea (1818-1766 pr. K.), rezbarene su četverooke, demonske drvene figure (*fangxiang*) koje su služile kao istjerivači zlih duhova i bile nazivane *kuileizi*: u sprovodima su te figure visoke tri do sedam metara nošene ispred lijesa. Koncem dinastije Han (206 pr. K. – 220) i u razdoblju Južno-sjeverne dinastije (420-587) takve drvene figure korištene su i pri svečanostima i gozbama. Prvo pouzdano spominjanje marionete pod nazivom *kuilei*, koji je i danas

161 Iz transkripta međunarodnog skupa, vidi bilj. 67; str. 31-32.

162 Kineske nazive navodim, prema njemačkim izvorima, u njemačkoj transkripciji, jedino kod imenica mijenjam veliko slovo u malo. U nas T. Kulenović („Pozorište Azije", Prolog, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1983) imena pojedinih istočnih kazališnih oblika (No, Kabuki, Kathakali) piše velikim slovom, polazeći od uvjerenja kako ti oblici „predstavljaju jedinice azijskog pozorišta, koje nije toliko pozorište 'komada', koliko pozorište 'stilova'". Na ovom mjestu nemam razloga za takvo što.

u opticaju, potječe iz razdoblja dinastije Tang (618-906), iz godine 633, sedme godine vladavine prijestolonasljednika Zhengguana.

Budući da se izrijekom radi o pučkom umjetničkom obliku, teško je sa sigurnošću reći kada se, gdje i na koji način u Kini pojavilo lutkarsko kazalište; ono se u visokoj literaturi ne spominje jer se najvjerojatnije nije ni smatralo vrijednim spominjanja. Mišljenja o autohtonosti oslanjaju se na nekolicinu anegdota. Prema jednoj, kada je hunski zapovjednik Mao Dun 206. pr. K. opsjedao tvrđavu Pingcheng, koju je branio hanski car Gaozu, njegov savjetnik Chen Ping uspio je nagnati osvajače da odustanu od opsade tvrđave tako što je na zidine postavio skopocjeno odjevenu žensku lutku od drva koja je plesala. Ovo lukavstvo računalo je na ljubomoru Mao Dunove supruge, koje se navodno pribojavala da će kan nakon nakon pada tvrđave poželjeti ljepoticu. Otac kineske povijesti, povjesničar Sima Qian (145-86. pr. K.) smješta u isto razdoblje i nastanak kazališta sjena, pripovijedajući nam priču pisca Gan Baoa (? – 336) nastalu oko 320. godine: car Wu neobično je volio jednu od svojih žena. Nakon njene smrti nije mogao prestati misliti na nju. Jednog dana 121. godine pr. K. pred carem se pojavio čarobljak Shaoweng iz Qija i rekao da može prizvati duh preminule carske supruge. Nakon što je pala noć rastegnuo je zavjesu osvijetljenu svjetiljkama i bakljama. Cara je zamolio neka sjedne iza jednog drugog zastora i promatra iz daljine. Vladar je između zavjesa ugledao sliku lijepe žene čiji je lik nalikovao liku preminule supruge. Sljedeća anegdota nalazi se u filozofskoj knjizi Liezi (5. st. pr. K), taoističkom tekstu pripisanom filozofu Lieu Yukou (oko 400. pr. K) prema kojoj je u razdoblju dinastije Zhou (1122-255. pr. K.), za vladavine kralja Mua (1001-946. pr. K.), živio vrlo vješt stolar imenom Yen Shin koji je izrađivao lutke koje su pjevale i plesale. Jednom, kada je stolar s lutkama izvodio predstavu pred kraljem, a jedna od lutaka udvarala je kraljevim ženama, kralja je obuzeo bijes i htio je stolara ubiti na mjestu. Želeći se opravdati i obraniti, stolar je rastavio lutku i pokazao da je to stvorenje načinjeno od kože, drva, ljepila i laka. Ipak, najpouzdanijim literarnim izvorom smatraju se ljetopisi iz razdoblja Tang (618-906) u kojima se u opisima žalobnih svečanosti iz 633. godine spominju

lutkarske predstave, a po načinu kako su opisane radilo se i o marionetskim predstavama i o predstavama s lutkama na štapu. Spomenuti ljetopisi nastali su u prijestolnici Changan, današnjem Xianu, gdje su se od sedmog do devetog stoljeća okupljali trgovci i putujući redovnici iz Središnje Azije, a također i opsjenari i kazališne družine, koje su, najvjerojatnije, potjecale iz zapadnih ili južnih područja Azije. Svoj vrhunac lutkarstvo je postiglo u razdoblju dinastije Song (960-1278), kada lutkarske predstave nisu izvođene samo u carskoj palači i u kućama bogataša, već i na trgovima i u javnim kućama. U istom razdoblju i kazalište sjena razvilo se do svog konačnog oblika. U razdoblju dinastije Ming (1368-1644) pojavljuju se lutke na rukama i lutke od čelične žice.

Po kostimu i izgledu glavâ, kineske marionete ne razlikuju se od lutaka na štapu, visoke su 45-75 cm, imaju noge i obično između 16 do 24 konaca, pokatkad i pedeset, što po količini uvelike prelazi europska mjerila. Veličina lutke na štapu iznosi 50-70 cm, dužina glave 10-13, glava, vrat i rameni zglobovi izdjeljani su iz jednog komada drveta. Od drveta su izrađene i ruke, koje su pričvršćene o četverokutni komad tkanine koji prolazi oko glave i prišiven je za ramena, dok sama lutkina odjeća fungira kao tijelo. Ova vrst lutke nema noge, odjeća spuštena „do tla“ skriva nedostatak. Ukupni likovni izgled lutke oslanja se na ikonografiju pekinške opere. Lutka se vodi odozdo pomoći tri, otprilike 30-40 cm dugačka drvena ili bambusova štapa: glavi štap nalazi se u glavi ili je pričvršćen za ramena i lutkar ga drži lijevom rukom, dok u desnoj ruci drži preostala dva štapa kojima pokreće ruke. Školovanje lutkara traje 3 do 4 godine. Dobar lutkar u igri se ponaša kao i lutka: izvodi iste pokrete, a pri, recimo, skidanju šešira ili mačevanju može upotrijebiti vlastitu ruku (dakako, to skriva od gledatelja).

Lutke na rukama, prema pripovijesti iz razdoblja Ming, nastale su tako što je student Liang Pinglin, promatrajući susjeda marionetara, zamijetio da su marionete prekomplicirane za rukovanje i da se prepolagano kreću. Htijući otkoloniti taj nedostatak, uzeo je lutku na štapu, odstranio štapove, izdubio glavu, metnuo kažiprst u izdubljenu glavu, iskoristio palac

kao lijevu lutkinu ruku, a preostala tri prsta kao desnu. S lutkom na rukama, nastalom na taj način, moglo se igrati brže i življe. Kasnije su lutkana dodane noge.

Kazalište s ručnim lutkama naziva se i *budaixi*, lutkarsko kazalište od vreće ili u vreći (*bu* = tkanina, sukno, *dai* = vreća, zajedno *budai* = vreća iz sukna ili vreća iz konopljina platna). Objašnjenja naziva razlikuju se. Prema jednome, oblik lutkine odjeće od tkanine podsjeća na vreću. Prema drugome, naziv potječe od toga što su lutke nakon predstava spremane u vreće. Posljednje objašnjenje oslanja se na izgled pozornice, koja izgleda poput velike vreće[163]. Naposljetku, pojam *budai* izvodi se iz sanskrtske riječi *puttalika*, koja znači marionetu ili mladu ženu[164] - Kinezi su preuzeli korijen riječi, *putta*.

Veličina ručne lutke od tjemena do tabana obično iznosi 24 cm, glava, od vrha do podbratka, 9 cm. Glava, ruke i noge s obućom izdjeljuju se posebno. Ruka se sastoji samo od podlaktice i šakâ, koje su obično oblikovane kao pesnice, s rupom u sredini u koju se po potrebi mogu utaknuti predmeti, oružje i slično. Glava lutke obično je minijaturna kopija glava i maski iz pekinške opere.

Kineske lutkarske predstave tradicionalno prati glazbeni sastav, podijeljen na ritmički i melodijski dio. Ritmičkom dijelu, čija je funkcija akcentiranje i praćenje radnje, pripadaju drvene klepetaljke (*ban*), razne vrste bubnjeva (*gu*, *danpiku*), cimbal (*bo*) i gong (*lo*), melodijskom oboa (*sona*), bambusova flauta (*dizi*) i violina (*huquin*). Što se repertoara tiče, kinesko lutkarsko kazalište ranije se koristilo pučkim povijesnim legendama, romanima i pripovijestima pod nazivom *yenyi*. Tijekom vremena gledaoci su sve više prihvaćali budističke i taoističke legende, te igrokaze s demonima i bogovima. Osim kao izvođačko kazalište u našem smislu riječi, kazalište s ručnim lutkama, čije predstave u prosjeku traju tri sata, danas se u tradicionalnim kineskim zajednicama pojavljuje i prigodom posvećivanja hramova, rituala očišćenja i istjerivanja zlih duhova[165].

163 Vidi opis pozornice skomoroha.

164 Zapanjujuća podudarnost s izvođenjem i tumačenjem naziva europske marionete.

165 Wu, S. *Chinesiches Puppentheater i Das Schinesische Schattenspiel des Bejinger (Pakinger) Typs. Führungsblätter des Museum für Vökerkunde*, Abteilung

Vijetnam. Kazalište na vodi

Múa Rối Nước, lutkarsko kazalište na vodi, postoji samo u Vijetnamu. O podrijetlu i razvitku ne postoje potvrđeni podaci, zna se da se pojavilo u delti Crvene rijeke (Songkoi), izvodilo po selima i bilo sastavni dio religijskih ceremonija i svečanosti: iz jednog zapisa na kamenoj steli u pogodi Doi u oblasti Duy Tienu (pokrajina Nam Ha) saznajemo da je godine 1121, povodom rođandana kralja Ly Nhan Tonga (1066-1127, vladao od 1072. do 1127), upriličena i predstava s lutkama na vodi[166]. Ovaj oblik držan je u strogoj tajnosti i prenošen s koljena na koljeno unutar obitelji, te je osamdesetih godina 20. st. gotovo izumro. Početkom devedesetih Nacionalno kazalište lutaka (Nhà hát Múa rối Trung Ương), zatim lutkarsko kazalište Thăng Long (Nhà hát Múa rối Thăng Long) iz Hanoija i Gradsko lutkarsko kazalište iz Ho-Ši-Mina (Đoàn Nghệ thuật Múa rối Thành Phố Hố Chí Minh) osnovali su vodena kazališta potaknuta sve većim zanimnajem turista za tu jedinstvenu lutkarsku vrstu.

Sveprisutnost vode u Vijetmanu, od rižinih polja, rijeka, kanala (razgranat sustav navodnjavanja rižinih polja postojao je već 3000 god. pr. K) do jezera i ribnjaka u sjevernoj delti Crvene rijeke, pretvara vodu u neku vrst logične pozadine i nadahnuća, a kazalište na vodi kao da je prikazivanjem mitova i povijesnih pripovijesti poteklo izravno iz ambijenta odražavajući harmoniju s prirodom. Vodena pozornica kazališta na vodi u stalnom je pokretu, umirujući ili odbijajući pokrete lutaka i lutkara, dok je u pojedinim trenucima nenadomjestiv dramsko-scenografski element: treperav odraz pagode na blistavoj površini idilična je scenografija po kojoj klize veslači i plivači – u idućem trenutku mirna površina pretvara u uspjenjeno more na kojem se vode bitke osvijetljene vatrometom.

Ostasien, 442a, 442b, 442c, 417a, 417c, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1979, 1985.

166 Bilo bi međutim zanimljivo općenito istražiti vodu kao pozornicu, jer ona se pojavljuje i u Europi, u razdoblju kasne renesanse i baroka, kao jedno od prikladnih mjesta za odvijanje kraljevskih spektakala. Iz šireg konteksta navest ću samo dva primjera: dizajnerske radove talijanskog manirističkog slikara Giuseppea Arcimbolda (1527-1593) na bečkom i praškom dvoru (koji se tiču organizacije i scensko-likovnog osmišljavanja svečanih mimohoda, vjenčanja ili dvorskih plesova), te „Glazbu na vodi" (1717) G. F. Händela (1685-1759).

U kazalištu na vodi koriste se šareno obojene lutke od drva veličine od 30 do 70 cm i težine od 1 do 5 kg, koje animatori (također do pasa u vodi) pomoću bambusovih štapova (dugih 3 do 4 m) pomiču po površini jezerca ili bazena napunjenog vodom. Bambusovi štapovi nalaze se ispod površine vode, a pomični dijelovi lutaka još se dodatno animiraju pomoću užadi, konaca i kolotura. Pored pozornice nalazi se orkestar, a glazbenici lutkama „posuđuju" glasove. Vodenu pozornicu okružuje gledališta, a animatori su skriveni zastorom. Izvođeni prizori – od prikaza svakodnevnog rada na polju ili ribolova do utrka čamaca, mističnih plesova zmajeva ili lavova, prizora s četiri svete životinje (feniks, kỳ lân, kineski jednorog, zmaj, kornjača) – obiluju vizualnim efektima: tijekom borbi dižu se valovi, a zmajevi rigaju vatru. Osobito je popularna legenda o ponovnom zadobivanju magičnog mača, u kojoj kralju Le Loiju (koji je u 15. st. protjerao Kineze) tijekom vožnje čamcem po jezeru Hoan Kiem zlatna kornjača otima mač kako bi ga vratila bogovima.

Mianma (Burma). Marionete

Postojeći vjerojatno od 15. stoljeća[167], marionetsko kazalište u Burmi u potpunosti se oblikovalo u drugoj polovici 18. stoljeća, donekle neovisno o kulturnim utjecajima ostalih južnih i jugoistočnih azijskih zemalja. Njegovim utemeljiteljem smatra se kralj Badawpaya (1782-1819), jedan od najvećih burmanskih vladara, odnosno, U Thaw, kraljev ministar za predstavljačke umjetnosti. Naime, ministrova dužnost bila je poticati kazališnu umjetnost, ali je i staviti pod državnu kontrolu. Iz Budine mladosti odabrano je i dramatizirano deset značajnih pripovijesti (takozvanih *jatakas*), te je bilo propisano da te zgode moraju postati sastavnim dijelom repertoara lutkarskih kazališta. Sve pojedinosti kazališta i kazališnog života utvrđene su kazališnim zakonom: od način dramatiziranja zgoda, preko konstrukcije marioneta, do školovanja lutkara[168]. Zvanje lutkara dobilo je

167 den Otter, E. *Ah myint thabin*, Traditional Puppetry od Myanmar (Burma), Amsterdam: KIT/Tropenmuseum, 1995.

168 Prvi pisani dokumenti o lutkarskom kazalištu Burme potječu iz vremena između 1780. do 1800. godine. Iscrpan opis jedne izvedbe iz 1861. godine dugujemo njemačkom etnologu i prvom ravnatelju berlinskog etnografskog muzeja Adolfu

na ugledu zahvaljujući poboljšanju kazališnih mogućnosti i povećane kvalitete izvedbi.

Igrokazi burmanskog marionetskog kazališta započinjali su plesnom mitološko-religioznom predigrom s temom stvaranja svijeta u koju su često doslovce bili prenijeti dijelovi animističkih kultnih plesova. Pojavljuju se životinje i nadnaravna bića, Galon, pola čovjek, pola ptica, zmija Naga, slon Tunaja i komičan lik Luschuindou. Konačno, na zemlji, na svijetu, stvaraju se kraljevstva i tako započinje pravi igrokaz. Osim pripovijesti iz Budine mladosti, koriste se i teme iz nacionalne povijesti. Shematski, sadržaj izgleda otprilike ovako: na dvoru postoje razmirice oko nasljeđivanja prijestiolja ili oko kraljevnine udaje, pa kraljević bježi u šumu, doživljava pustolovine s čudovištima, susreće čarobnjake ili mudrace pustinjake, konačno svladava sve intrige i zapreke, te se ponovno ugledan i sretan vraća kući. Lutkarski ansambl broji 27 lutaka, među kojima imamo kralja, kraljevića, kraljevnu, duhove, ministre, čarobnjake, komedijanta i različite životinje. Slično javanskom kazalištu sjena, i tu postoje „desne“ i „lijeve“ lutke, to jest, dobre lutke (kralj, mninistar, duhovi, slonovi) pojavljuju se s desne strane, a zli tipovi (čarobnjak, bića s magijskim moćima, majmuni, tigrovi) s lijeve. Nadnaravna bića i majmuni često odlaze s pozornice podužući se uvis, te tako demonstriraju svoje magijske moći. Dekoracije su vrlo primitivne, šuma se, recimo, predstavlja razlistalom granom utaknutom u držače od bambusovine. Drvene lutke s povelikim broje konaca animatori animiraju stojeći iza zastora, oni ujedno interpretiraju tekst i pjevaju praćeni orkestrom. Jedna predstava traje čitavu noć. Radnja se odvija vrlo sporo i često se prekida komedijantskim prizorima.

Najprije izvođeno na kraljevom dvoru i po palačama, burmanko marionetsko kazalište kasnije se razvilo i kao pučko kazalište, te je u kasnom 18. i ranom stoljeću doživjelo procvat. Od tog vremena gubi na značenju i popularnosti. Naziva se *yoke thay*, naziv *ah myint thabin* (predstave na visokom) kazuje da su lutkarske predstave izvođene na uzdignutoj platformi, za razliku od

Bastianu (Bastian, A. „Reisen in Birma in den Jahren 1861-1862”, Leipzig 1866, str. 506-507; prijevod na hrvatski u D. Torjanac, „Marionetske razglednice”, Lu(T)ka, broj 10 i 11, god. 7, ZKL, Zagreb 2001, str. 57-60).

plesnih izvedbi sa živim plesačima, *ah naint thabin*, izvođenih na tlu.

Indija

U Indiji postoji bogata i razgranata lutkarska tradicija u gotovo svakoj od država, pa u svojstvenim inačiciama i pod različitim nazivima nalazimo lutke na koncima, na ili sa štapovima, ručne lutke i kazalište sjena, odnosno različite kazališne forme koje sežu od jednostavnih zabavljačkih prikaza do složenijih oblika. Što se pak starosti tiče, među arheološkim nalazima iz lokaliteta Mohenjo Daro (3. tisućljeće pr. K; pokrajina Sind, Pakistan) i Harappe (3. i 2. tisućljeće pr. K; pokrajina Pandžab, Pakistan) pronađena je figura bika iz terakote sa odvojivom glavom koja se mogla pokretati pomoću konca, također i glinena figurica majmuna koji se uspinjao i spuštao po štapu. U staroindijskom junačkom epu *Mahabratrata* (10. do 4. st. pr. K) spominju se popularni oblici zabave u Indiji, uključujući i lutke i kazalište sjena. Svakako najzanimljivije spominjanje nalazimo u *Bhagavadgiti*, filozofskoj poemi iz šeste knjige *Mahabrahate*, gdje se tri čovjekova svojstva ili tendencije, *tamas*, *rajas*, *sattva*[169], *prikazuju kao tri konca koje povlači božanska sila i tako čovjeka vodi kroz život. Na kamenim proglasima vladara Ashoka (vladao od 273. pr. K. do 232. pr. K.), a radi se o 33 teksta uklesnim na stupovima, liticama i zidovima pećina na području čitave Indije kojima se određuju i obznanjuju raznovrsne religijske prakse i moralna pravila, pod nazivom jambudweep* (pradavno ime za Indiju) spominje se i lutkarsko kazalište. U idućem stoljeću, staroindijski filozof i gramatičar Patanjali uvrštava u svoje djelo *Ashtadhyayi Mahabhashya* (Veliki komentar o djelu *Ashtadhyayi*) brojne ilustracije igrokaza na sanskrtu i prikaza zabavljačkih oblika iz njegova vremena koji se mogu podijeliti u tri osnovne skupine: plesna drama, lutkarsko kazalište i kazivanje priča uz glazbenu pratnju. *Ashtadhyayi* je jezična rasprava gramatičara Paninija[170] iz 5. ili 4. str. pr. K. koji je obrazlagao gramatička

169 Sanskrtska riječ guṇa u svom osnovnom značenju znači konac, pa tako imamo pojmove tamas guṇa, sattva guṇa i rajas guṇa - najniža od guna, tamas, znači mrak, smrt, letargiju i destrukciju; rajas predstavlja aktivnost i dinamizam, a znači i rođenje, promjenu, strast; sattva je najviša guna i znači red, čistoću i uravnoteženost.

170 Panini je ustanovio 3.959 morfoloških pravila, a neka od njegovih dostignuća primjenjuju se danas na području kompjutorske lingvistike.

pravila ilustrirajući ih lutkama. Lutkarsko kazalište spominje se zatim u budističkoj zbirci kratkih pjesama *Therigatha* (Pjesme prosjakinja, najvjerojatnije iz 6. ili 5. st. pr. K) koje se pripisuju budističkim redovnicama. U njima se spominju plesne predstave s lutkama koje su imale pokretne ruke i noge i bile izrađene od drva. Teorijska rasprava koja se pripisuje indijskom muzikologu Bharati pod naslovom *Natya Shastra*[171], *obuhvaća teoriju drame, ples i glazbu. U njoj se spominje sutradhar*, osoba koja (iznutra, nevidljiva) manipulira lutkama pomoću *sutra*, konaca. U klasičnim sanskrtskim igrokazima *sutradhar* je glavni koordinator i, rekli bismo, inspicijent koji u rukama drži sve konce dramske izvedbe. U epu pod nazivom *Shilappadikaram* tamilskog pjesnika Ilango Adigala (2. st. poslije K), u kojem se opisuje povijest triju tamilskih kraljevstva (Chera, Chola, Pandian), nalazimo sljedeću rečenicu: „Lutke su plesale s ratničkom odlučnošću kao što je plesala i božica Lakshmi kad je htjela uništiti demone." Tamilski pjesnik Thiruvalluvar (smatra se da se rodio 30 godina prije Krista) u svom poetsko-filozofskom djelu *Kural* piše o lutkama: „Pokreti čovjeka neosjetljive savjesti nalikuju podražavanju života kakvo vidimo kod lutaka pokretanih koncima." Konačno, u *Kamasutri*, staroindijskom djelu o ljubavnim umijećima koje se pripisuje mudracu Mallanagi Vatsyayabi (4. ili 5. st), raspravlja se o različitim tipovima lutaka i lutkarskih predstava: prirediti lutkarsku predstavu i prikazati djevice lutkama smatra se najboljim načinom zabave i zavođenja mladih djevojka. U *Kamasutri* se također raspravlja o izradi lutaka od vlakana, životinjskih rogova, slonovih kljova, voska i gline. Osim uz pomoć konaca, Vatsyayana spominje i manipulaciju lutaka pomoću *yantrasa*, mehaničkih naprava, dakle, animaciju pomoću ugrađenog mehanizma.

Nedostaje prostora iscrpnije govoriti o svima lutkarskim oblicima[172], pa ću zato navesti one

171 Ni Bharatu ni njegovo djelo nije moguće točno datirati; smatra se da je djelo nastalo između 2. st. pr. K. i 2. st. poslije K., a umjesto jednom autoru (Bharati, o kojem se osim imena ništa ne zna), djelo se pripisuje nekolicini sastavljača.

172 Ipak ću, radi pregleda, navesti indijske pokrajine i njihove tipične lutke, odnosno, kazališne forme: Bihar – *jampuri* (lutka na štapu); Uttar Pradesh – *gulabo sitabo* (ručna lutka); Tripura – *putul natch* (lutke na koncima); Jharkhand – *chhadar badar* (lutke na štapu i s koncima); Räjasthān – *kathputli* (marionete); Mahārāshtra –

koji se najviše razlikuju od dosad opisanih ili su pak uistinu tipični.

Bommalatta (ples lutaka), plesno kazališta s lutkama na koncu u kojem se koriste i dijalozi, staro dvije tisuće godina, najpoznatije je u pokrajini Tamil Nādu, a najveću popularnost steklo je u 19. stoljeću. Drvene lutke visoke su od 75 cm do jednog metra i teške oko 10 kg. Odjeća i nakit slični su onima *bharatanatyam* plesača. Otvor pozornice na otvorenom nadsvođen je krovom od slame i dug oko tri, a širok metar i pol. Crni zastor visine jednog metra skriva lutkara. Lutke imaju zglobove u ramenima, laktu, koljenu, zaglavku i nogama. Konci su pričvršćeni o metalni kolut omotan tkaninom. Lutkar nosi kolut na svojoj glavi, a ruke animira pomoću dva tanka štapa. Manje lutke animiraju se samo pomoću konaca.

Lutka na koncima iz pokrajine Andhra Pradesh naziva se *keelu bommalatta* (*keelu* = konci, *bommalatta* = ples lutaka). Kod ovih, također drvenih marioneta, torzo je iz jednog komada, dok su ramena i kukovi odvojeni; pokatkad kao tijelo fungira nehajno ovješena tkanina i takve lutke nemaju noge. Ruke se animiraju pomoću tankih štapova. U animaciji lutke lutkar se koristi pokretima vlastitog tijela, naglašavajući – čak i tijekom dijaloga i za vrijeme glazbene pratnje – glasnim zvukovima jedinstvenost animiranih pokreta.

Chaddar badar je malo poznata zabavljačka lutkarska forma koja prevladava kod pripadnika plemena Santhal u pokrajini Jharkhand. Mala lutkarska pozornica s lutkama sastoji se od bambusovog štapa (koji je ili zaboden u zemlju ili ga jednom rukom drži lutkar) na čijem se vrhu nalazi okrugla drvena platforma na kojoj se nalaze lutke: djevojka koja predvodi u plesu okružena je

kalasutri bahuliya (lutka na koncu), *chamdyacha bahuliya* (sjene); Tamil Nādu – *bommalatta* (plesnog lut. kazališta s lutkama na koncu) *tholu bommalatta* (sjene), *pava koothu* (vid plesnog lut. kazališta s ručnim lutkama); Andhra Pradesh – *bommalatta*, *tholu bommalatta*, *keelu bommalatta* (plesno lut. kazalište s lutkama na koncu); Karnātaka – *gombeatta* (vrst lut. kazališta s lutkama na koncu), *chinni patti* (ručna lutka), *togalu gombeatta* (sjene); Kerala – *pava koothu*, *nool pava koothu* (plesno lut. kazalište i lutkama na koncu), *thol pava koothu* (sjene); West Bengal – *bener putul* (ručne lutke), *tarer putul* (lutke na koncima), *danger putul* (lutke na štapu); Orissa – *gopalila kundhei* (lutka na štapu), *ravana chhaya* (sjene), *kathi kundhei* (lutka na štapu), *sakhi kundhei* (ručna lutka); Assam – *putala natch* (lutke na koncima); Manipur – *laithibi jagoi* (plesno lut. kazalište s lutkama na koncima).

mladićima u plesnim pozama, svi se okreću jedni prema drugima izvodeći niz pokreta. Lutke su odjevene jednostavno, oslikanih lica, na glavama nose turbane ili ptičja pera. Svaka od drvenih lutaka veličine 15 do 20 cm privezana je o konac koji prolazi kroz platformu, a lutkar ga povlači odozdo. Bambusov štap skriven je crvenom tkaninom.

Druga rijetka indijska lutkarska forma naziva se *yampuri*, danas je nalazimo u pokrajini Bihar, a podrijetlom je iz Uttar Pradesha. Okrugla platforma visoka otprilike metar služi kao pozornica. Lutke, njih oko 48, nalaze se na štapovima i animiraju se povlačenjem konaca. Predstava traje oko sat vremena i izvodi se na jeziku hindu (ili na *bhojpuri* dijalektu), opisujući *yampuri* – kuću smrti. Predstava započinje pojavljivanjem boga smrti Yame i njegovog glasnika i zapisivača Chitragupte. Preminuli ljudi, jedan po jedan, dolaze pred boga kako bi od njega primili kaznu za loša djela počinjena za života, pa ovisno o njima odlaze ili u nebo ili u pakao. Konačno, svi prelaze svetu rijeku Vaitarani držeći se za rep krave, to jest, nakon paklenskih muka konačno odlaze u nebo. Osim spomenutih likova, pojavljuju se i lakrdijaš Vidushak, mudrac Narada i pripovjedač. Svrha predstave je usaditi u ljude strahopoštovanje pred nebom i paklom, pa predstava, dakle, ima jednaki cilj kao i moraliteti u srednjevjekovnoj Europi. Indijsko kazalište sjena po svom je postanku zanimljivo, jer se pretpostavlja da potječe od vizualno-narativnih prikazivačkih oblika kakvi su *chitra katha*, udomaćenog u južnoj Indiji, *jadano pata* iz Bengala, *chitrakathija* iz pokrajine Mahārshtrā, *yampata* iz Bihara i *phada* iz Rājasthāna[173]. Kazalište sjena duboko je povezano sa foklorom i spominje se u tradicionalnim pripovijestima

173 *Chitra Katha* / *Chitrakathi* – zajednica prikazivača slika sa sjedištem u Pinguli, Mahārshtrā. Prikazivač sjedi na podu, pred sobom pokazuje sliku i uz pratnju instrumenta pripovijeda priče mitološkog sadržaja. *Jadano Pat* – oslikani svici koje su nosili *patuasi* (slikari): odmatali su ih ispred seoske publike i tumačili mitološke prizore naslikane na svicima. *Yampat* – popularno slikarstvo na svicima koje potječe iz plemenskih krajeva Zapadnog Bengala i Bihara, koje je prikazivalo zbivanja nakon smrti. *Phad* – pripovijesti o rājasthānskim narodnim junacima, koje su bile naslikane na dugačkom platnu, dok je pripovjedače predstavljao duet pučkih pjevača Bhopa i Bhopi. Osobito je bila popularna priča o kraljeviću Pabujiju (povijesnoj ličnosti iz 14. st.) koji je postao nekom vrsti pučkog božanstva.

(*purana*) i legendama (*jatakas*)[174]. Ovisno o pokrajinama pronalazimo različite „stilove" lutaka izrezanih od kože, kozje ili jelenje, neke su potpuno trasparentne, druge neprovidne, a postoje također i razlike u veličlinama, od vrlo malih do srednje velikih, crno-bijelih i obojenih. Osnova tehnika projiciranja sjena posvuda je ista: lutkar se nalazi iza bijelog napetog platna, osvijetljenog straga, i prislanja na platno plošne lutke; publika ispred platna gleda sjene, likovi su u potpunosti providni ili u obliku silueta.

Povijesno gledano, smatra se da je tradicija kazališta sjena, *chhaya natak*, postojala u pokrajini Gujarat već prije tisuću godina, odakle se proširila u pokrajine Mahārshtru i Karnātaku. Osnovni karakter kazališta sjena bio je i ostao narativan i epski, najčešće se koriste teme iz epova *Ramajane* i *Mahabharate*, pomiješane sa zabavnih elementima i socijalno-društvenim pitanjima, te lokalnim religioznim i magijskim praksama, čija je središnja ideja pobjeda dobra nad zlim. I u prenesenom i u doslovnom smislu bogovi se nikada ne miješaju sa demonima; lutke koje predstavljaju bogove, božice i nebeska bića spremaju se odvojeno od lutaka koje predstavljaju demone. Predstave uvijek započinju zazivanjem Geneša, Šivinog sina slonovske glave, koji se smatra bogom zaštitnikom svih lutaka. Često se u uvodnu molitvu uključuje Saraswati, božica znanja i učenja, kao pratilja Brahme, vrhovnog božanstva i stvoritelja svemira.

Lutkarsko kazalište ovakvog tipa u Indiji je duboko sraslo sa životom lokalnih zajednica, a lutkarske ansamble obično čine pripadnici iste obitelji, te se gotovo radi o obiteljskom obrtu gdje pojedini pripadnici klana tvore nešto poput lutkarske sekte; ženski članovi uglavnom su isključeni, no djecu se potiču na sudjelovanje. U pokrajini Andra Pradesh, gdje je kazalište sjena poznato pod imenom *tholu bommalatta* (*tholu* = koža) genealogija lutkara seže deset, jedanaest generacija unatrag[175]. Seoski hramski odbori

174 *Purana* – pradavne i tradicionalne pripovijesti koje se dijele u tri glavne skupine: *Brahma Purana, Vishnu Purana* and *Shiva Purana. Jatakas* – legende o Bodhisattvi, u kojima se pripovijeda o prethodnom Budinom životu.

175 Autori poput Sampe Ghosh i Utpala K. Benerjeea (Indian Puppets, Abhinav, New Delhi 2006) pozivaju se na tu činjenicu smatrajući da se kazalište sjena kao autohtono kazalište tijekom vremena iz južne Indije proširilo na Indoneziju, Burmu, Tajland, Maleziju, Kambodžu, Japan i Kinu.

i glavari sela obično su pokrovitelji predstava, a one se najčešće prikazuju za vrijeme godišnjih sajmova i svetkovina. U Kerali su predstave povezane sa vjerskim običajima i mogu se zaredom izvoditi od 7 do 20 dana. Lokalno stanovništvo Kerale vjeruje da predstave promatra boginja Devi Kali, osobito prizor pod nazivom *Ravanbadh* (prikaz iz Ramayane u kojem Rama ubija Ravanu), jer je za vrijeme dok se to zbivalo bila zaokupljena ubijanjem demona Darika. Pokatkad je proziran crni zastor razapet ispod bijelog, pa simbolizira zemlju, dok bijeli predstavlja nebo.

Zbog povezanosti lutkarstva i religioznog života seoskih zajednica, kipovi i ornamenti lokalnih hramova lutkarima nerijetko služe kao inspiracija. Što se animacije tiče, najčešće dva lutkara vode jednu lutku: jedan manipulira glavom, drugi rukama. Ikonografski i likovno, likovi Rame i božice Lakshmi pokatkad imaju velike brkove, poput likova kraljevske dinastije Mughala[176] i odjeveni su u kostime kakve nose likovi iz pučkog igrokaza *yakshagana*. Rama se, osim u plavoj, pojavljuje i u drugim bojama, Hanuman[177] je lutka crne ili crvene boje, Ravana crvene, a drugi demoni crne. Lutke se, kao pojedinačni likovi, karakteristično pojavljuju u profilu, osim Ravane, čije je lice prikazano frontalno sa svih deset glava. Središnji likovi opremljeni su zglobovima na glavi, vratu, ramenima, laktovima i rukama; Arjuna[178] može sjesti i ima zglobove u koljenima. Plesne lutke imaju dodatne zglobove na zaglavcima i u glavi, koja je pričvršćena na poseban štap i povezana s tijelom labavim koncima. Lutku u isto vrijeme mogu animirati maksimalno tri animatora, a najveće lutke, visine preko dva metra, nalazimo u primorskom gradu Nelloreu, u pokrajini Andhra Pradesh.

Ako gledamo u kojim se sve pokrajinama javlja (Rājasthān, Karnātaka, West Bengal, Assam, Orissa, Tripura, Manipur, Mahārāshtra, Andhra Pradesh i Kerala) lutka na koncima iz Rājasthāna pod nazivom *kathputli* (*kath* = drvo, *putli* = lutka) sigurno je i najraširenija i najuobičajenija indijska lutkarska

176 *Rama* – Junak *Ramayane*, inkarnacija Višnua. *Lakshmi* – boginja blagostanja, sjedi ili stoji na cvijetu lotosa. *Mughal* – indijska dinastija kraljeva koju je 1526. godine utemeljio Babar.

177 Hanuman – majmun-junak iz *Ramayane*.

178 *Arjuna* – Junak iz *Mahabharate* kome je Krišna uručio *Bhagavad Gitu*.

vrsta, te nije čudno što se indijsko lutkarstvo gotovo u potpunosti poistovjećuje s njom. Smatra se da je lutkarstvo u Rājasthānu staro gotovo tisuću godina, no za to ne postoje pisani podaci. Uglavnom se zajednica *Bhata*, Sikha, profesionalnih torbara, bavila tim vidom lutkarstva. Legenda govori da je veliki kralj Vikramaditya (Chandragupta II, koji je vladao 380. godine) u svetom gradu Ujjainu (Madhya Pradesh) imao magično prijestolje *Simhasan Battisi* sa 32 lutke koje su plesale i izvodile akrobatske vještine. Prvi Bath izvodio je predstavu s 32 lutke o životu i junačkim djelima kralja, a njegovi potomci nastavili su s tim.

Kathputli marionete obično su visoke do pedeset centimetara i uglavnom nemaju noge. Tijela i ruke izdjeljani su od drveta manga i napunjeni pamukom. I neznatan trzaj dovoljan je kako bi lutka pokrenula ruke, vrat ili ramena, a u stanju je kretati se vrlo hitro. Velik broj lutaka visi samo o jednom koncu čiji je jedan kraj zavezan za glavu, a drugi o lutkin struk: lutkar ovija konac oko prstiju i prstima animira lutku. Pozdravljanje se izvodi sagibanjem lutaka pri čemu ruke slobodno vise. U *kathputliju* teme nisu od velike važnosti i vokabular im je vrlo ograničen, zbog čega je značajnija njihova pokretljivost. Zapravo, predstava *katputli*-marioneta niz je šaljivih lakrdijaških prizora[179] koji se mogu po volji izbacivati ili dodavati. Neke lutke, poput akrobata i rvača, imaju noge, ali se njima ne manipulira. Plesač *Anarkali* je lutka s četiri konca: udovi su joj o tijelo prišiveni tako da se s minimalnim povlačenjem konaca može dobiti maksimum u plesnim pokretima. Lutka-najavljivač naziva se *Kharbar Khan*: ima bubanj privezan o noge, a ruke se animiraju pomoću štapa. Lutke su privezane tamnim koncima koji se ne vide na crnoj pozadini, a svjetlo je tijekom predstave prigušeno.

Lutke na štapu pojavljuju se u samo tri pokrajine, u West Bangalu, Orrisi i Jharkhandu. Međutim, američki lutkar Bill Baird[180] pridaje

179 Recimo: jahač na konju koji pada s konja, prolazi ispod konjskog trbuha i opet se vraća u sedlo; krotitelj zmija je manji od svoje zmije; žena i muškarac: žena zavodi muškarca, a kad joj se ovaj približi, pretvara se u muškog, tako da muškarac poljubi muškarca, zatim ponovno u ženu i čitava igra započinje iznova (prizor se može ponavljati sve dok publika u njemu uživa). Predstavu *kathputli*-marioneta gledam sam 2000. na 5. međunarodnom lutkarskom festivalu u Lahoreu, Pakistan.

180 Baird, William Britton, *The art of Puppets*, Bonanza Books, New York 1973. Usput,

im veće značenje: „U Bengalu su rođene izvedbe s lutkama na štapu koje su se, vjerujem, s hinduizmom proširile dalje na Istok postavši na Javi *wayang golek* izvođen s trodomenzionalnim drvenim lutkama animiranim pomoću štapova". Tradiciju lutaka na štapu u Bengalu, poznatu kao *putul natch* (ples lutaka), možemo pratiti od 14. stoljeća: izvedbe s pjevanjem oslanjaju se na oblik pučkog igrokaza zvanog *jatra*, a plesni i izvedbeni elementi nastavljaju tradiciju prikazivanja tema iz *Ramajane*, *Mahabharate* i *purana*.

Bengalska lutka na štapu izrađena je od drva i gline; na drveno tijelo lutke boja se nanosi izravno, dok se lice prekriva slojevima gline i tkanine i zatim boja. Glava je nataknuta na štap umetnut kroz tijelo. Na lijevoj ruci obično nema zgloba, desna ima zglob u laktu. Plesne lutke imaju zglobove na zaglavcima i u struku. Lutka Krišne ima samo desnu nogu, ostale lutke su bez nogu. Svaki ansambl lutkara posjeduje 20 do 25 tijela lutaka, broj glava je dvostruko ili trostruko veći jer se glave lutaka izmjenjuju. Postoje i životinjske glave, a neki lutkari koriste i životinjske maske. Pozornica od bambusovih motki i tkanine duga je 6, široka 3, a visoka 3,5 metara; prednje otvor nalazi se na visini od 1,5 metra, lutkari kleče, pozadina je oslikana odgovarajućim prizorima. U Orissi lutke su visoke 40-50 cm, a predstave, dijaloške uz pratnju muzike, u trajanju od 15 do 20 minuta, vezane su uz religioznu tematiku.

O ručnoj lutki, najjednostavnijoj od tradicionalnih indijskih lutaka, teško je u povijesnom smislu utvrditi išta određeno. Sa sobom su je nosili nomadi i skitnice izvodeći predstave na otvorenom uz minimum scenske opreme, zatim ljudi iz nižih društvenih slojeva uzdržavajući se pružanjem jednostavne zabave na aktualne i lokalne teme, pa je tako siromaštvo postalo karakteristikom tih lutkara (koji su zbog toga i ostali nezabilježeni u kronikama i povijesnim izvorima), iako ostaje kao zanimljivost da su lutkari s ručnim lutkama dolazili iz svih zajednica i vjera. Lutke, izrađene od drva, papira ili terakote, nemaju noge, a odjevene su u kostime nižih i lokalnih slojeva. Situacija je ponešto drugačija jedino u Kerali, gdje je povezanost s plesnom dramom *kathakali* pomogla preživljavaju ove vrste lutkarstva.

Bill Baird (1904-1987) jedan je od učitelja Jima Hensona.

Indonezija. Wayang

Naziv *wayang* označava u Indoneziji različite kazališne vrste: *wayang topeng* ili *wayang gedog* – kazalište živih glumaca s maskama; *wayang wong* – plesna drama s govorenim dijalozima i napjevima; *wayang orang* – plesna drama koja je izvođena na kneževskim dvorovima (*orang* = čovjek)[181]; *wayang golek* – kazalište s trodimenzionalnim lutkama (*golek* = okrugao) od drva na štapu; *wayang karucil* ili *wayang klitik* – plošne lutke od drveta namijenjene kazalištu sjena; *wayang kulit* – plošne lutke od perforirane kože namijenjene kazalištu sjena; *wayang beber* – pripovjedačko kazalište s oslikanim svicima[182]. Bez obzira na to što trodimenzionalne lutke na štapu gotovo jednakih tehničkih karakteristika pronalazimo i u Kini i u Indiji (jednako je i sa kazalištem sjena), u Europi se ona poistovjećuje s krajem u kojem je tradicionalna i gdje se likovno i kazališno afirmirala u svom punom opsegu, s otokom Javom, i naziva se *javajka*[183].

Lutkarsko kazalište Indonezije, kao tradicionalno religijsko kazalište, u karakteristikama lutaka i u načinu prikazivanja doživjelo je dvije značajne promjene, jednu vezanu za hinduizam, drugu za islam. Starosjedioci indonezijskih otoka prikazivali su sjene i prije nego što su došljaci iz Indije u 7. st. osnovali budističke i hinduske države. Wayang na javanskom ima značenje sjene u smislu duhova predaka; prema animističkom vjerovanju, duhovi

181 Spomenimo još neke indonezijske kazališne vrste: *langěn driya* – plesna opera; *sendratari* – plesna drama; *kětoprak* – opera s narodnim plesom. Dakako, u ovom pregledu zadržat ćemo se samo na lutkarskim oblicima, koje je UNESCO uvrstio u popis remek-djela usmene i duhovne baštine čovječanstva.

182 *Wayang beber* uvelike nalikuje moritatima kakve su putujući pjevači-prikazivači izvodili na europskim sajmovima. I jednu i drugu prikazivačku vrstu zadesila je ista sudbina – nestale su. Svitke s naslikanim epizodama iz *Ramajane* i *Mahabharate* možemo danas vidjeti u muzejima.

183 Richard Teschner (1879-1984), austrijski lutkar, konstruktor lutaka i slikar, pripadnik Jugendstila, osnovao je 1906. marionetsko kazalište u Pragu. Pet godina kasnije, u Amsterdamu, nabavio je nekoliko *wayang golek* lutaka koje su mu poslužile kao uzor za prve predstave („Kosumovo žrtvovanje", „Nabi Isa" i „Nawang Wulan") koje je u svom bečkom atelieru 1912/13. najprije prikazao prijateljima K. Moseru, A. Rolleru i G. Klimtu. Razvivši kasnije sve umjetničke potencijale *wayang goleka* koji su se mogli uklopiti u europsko kazalište (izvodio je lutkarske pantomime i koristio glazbene automate), Teschner je za lutke osmislio i posebnu pozornicu: neku vrstu panorame zaštićene staklom, upotrijebivši konkavna zrcala i koristeći svjetlosne efekte.

predaka mogu se uplitati u živote živih ili kao zaštitnici ili uzrokujući nesreću. Slijedom toga, kazalište sjena postalo je jednim od načina na koji se, pomoću rituala i ceremonija, duhovi mogu udobrovoljiti ili zamoliti za pomoć, a lutkar je postao svećenikom koji uspostavlja kontakt između ljudi i natprirodnog svijeta[184]. Osim *wayang goleka* istoj svrsi mogle su poslužiti i slikarije na pločama ili izvedbe zaređenih i kostimiranih ljudi. Postepenim širenjem hinduizma sanskrt je najprije na Javi, a kasnije i na Baliju postao plemenitijim i biranim načinom izražavanja u odnosu na javanski jezik, a Hindusi su (kao kasnije i islamisti) koristili *wayang* za širenje svoje vjere i to izvođenjem pripovijestî iz *Ramajane* i *Mahabharate*. Mješavina religije i kazališta *wayang* smatrala se uspjelom harmonijom između hinduizma i indonežanske tradicije, a pripovijesti iz razdoblja animističkog vjerovanja polagano su se zaboravljale ili integrirale u hinduističke igrokaze.

Sa širenjem islama u 13. i 14. st. došlo je i do zabrane prikazivanja bogova ili božanstava u ljudskom liku, a time i do potpunog potiskivanja takve vrsti slikarstva i lutkarskog kazališta. Kada je vladar kraljevstva Demak (Java) Raden Patah (1475-1518) htio vidjeti *wayang* u izvornom obliku, valije mu to nisu dopustile, no vladar je pronašao izlaz: dao je izraditi lutke od kože, pa su umjesto lutaka sâmih prikazane njihove sjene, dakle, nije radilo o imitiranju ljudskih ili božanskih likova, već o njihovom odrazu ili kopiji. Takve lutke nazvane su *wayang kulit* (*kulit* = koža) ili *wayang purwa* (*purwa* = prvi, najstariji).

Sve *wayang* lutke stlizirane su, nogû i licâ u profilu, tijelâ frontalno (osim *wayang golek*-lutaka), i predstavljaju tipove. Pojedinosti u držanju glave, obliku lica ili položaju tijela, kao i oslikavanja lutke, izražavaju određene karakterne osobine. Ravna linija koja povezuje čelo i nos, zatim tanak, izvijeni nos i izdužene oči karakteriziraju plemenite likove. Nasuprot toga, demonske likove karakterizira kut između čela i nosa, nezgrapan nos, okrugle oči i raširen (raskoračen) položaj nogu. Osobito obilježje *klitika* i *kulita* je vrlo izdužena linija ramena, zbog čega su pokreti trzavi i odsječeni, to jest, toliko tipični da ih je preuzelo i plesno

184 Ta tradicija je živa još i danas: tko se nalazi među slušateljstvom *dalanga* (*dalang* = izvođač, glumac, manipulator lutaka) cijele je noći zaštićen od zlih utjecaja.

kazalište. Karakterne crte naznačuju se i bojenjem: snažna crvena boja upućuje na prostačke i nasilne karaktere.

Pozornica je vrlo jednostavna: drveni okvir s nategnutim bijelim providnim platnom ispred kojeg sjedi *dalang*. Lijevo od njega je sanduk u kojem se nalaze lutke i svi potrebni rekviziti, iza *dalanga* smjestio se *gamelan*-orkestar[185] koji glazbom prati radnju. Muškarci i žene predstavu gledaju razdvojeni: muškarci sjede iza *dalanga* i izravno vide lutke, dok se ona strana platna na koju padaju sjene smatra stražnjom, dakle, lošijom stranom, i pred njom sjede žene. Predstava *wayanga* traje otprilike od pola osam navečer do šest ujutro i vremenski plan izvođenja čvrsto je određen: od pola osam do devet uvod, opisivanje mjesta i vremena radnje, od devet do ponoći opisuju se konflikti i problemi, od ponoći do tri ujutro razvija se zaplet, od tri do šest razrješuju se svi problemi – na Javi na koncu uvijek pobjeđuje dobro.

U neislamskom dijelu Indonezije još se prikazuju izvedbe *wayang goleka*, dok *wayang klitik* u tehnološkom smislu predstavlja neku vrstu prijelaznog oblika između *goleka* i *kulita*. Lutke su izrezbarene u profilu iz plošnog drveta i obojane, a svoju ime duguju zvuku *klitik-klitik* kojeg proizvode pri animiranju. Teme predstava *wayang klitika* pučke su pripovijesti porijeklom iz triju kraljevstava Istočne Jave: Jenggalle, Kediri i Majapahita. Glava lica nisu plemenitog podrijetla: pripovijesti o Raden Panjiju i Cindelaru opisuju dogodovštine seoskih dječaka i njihovih borbenih pijetlova, dok je Damarwulan, koji tek tijekom pripovijesti postaje kraljem i junakom, lik iz prostog puka.

U Središnjoj i Istočnoj Javi u kazalištu *wayang goleka* najčešće se izvode pripovijesti o Amiru Hamzahu, ujaku proroka Muhameda, nastale u 16. st. s ciljem širenja islama. Dio pripovijesti odigrava se u vremenu prije Muhamedeova rođenja i sadrži i stare animističke pripovijesti i one s hinduističkom tematikom. U Zapadnoj Javi prednost se daje pripovijestima iz Ramajane i Mahabharate. Repertoar *wayang kulita* u poptunosti se poklapa s onim *wayang goleka*, osim što bismo kao stilsku osobitost s otoka Lomboka

185 *Gamelan* (od jav. *gamel* = udarati, lupati) – tradicionalni javanski kazališni i plesni orkestar, obično sa 18 do 40 instrumenata.

mogli navesti *panokowan*[186] *koji u potpunosti odustaje od velikih epova, te se kao neka vrst političkog kabareta okreće aktualnostima i sadašnjici*[187].

Japan. Bunraku

Pored oblika glumačkog kazališta, lirske drame nô (nastale u 14. st.) i pučkog kazališta *kabuki* (nastalog koncem 16. st.), u Japanu se, također koncem 16. st., pojavilo lutkarsko kazalište, *ningyō jōruri* (što znači „prateća pjesma lutaka" ili „pripovijedati priče s lutkama"; *ningyō* je japanska riječ za lutku, dok *jōruri* označava kombinaciju recitiranja recitatora *tayū* i sviranja svirača na *shamisenu*, vrsti lutnje s tri žice). Nastanak lutkarskog kazališta u Japanu povezuje se s 1685. godinom, kada recitator Takemoto Gidayû (1651-1714) osniva u Osaki svoje kazalište i surađuje s dramatičarom Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), kojemu se pripisuje oko stotinu povijesnih i suvremenih komada (napisanih većinom za lutke), te ga se smatra „japanskim Shakespeareom"[188]. Godine 1871. lutkarska obitelj Uemura osnovala je Osaki kazalište nazvavši ga Bunraku prema imenu lutkara Uemure Bunrakukena, koje je otada postalo sinonim i za vrst lutke i za čitav kazališni žanr. [189]

Bunraku je kazalište autora: prije početka predstave *tayū* uvis podiže tekst i klanja se pred njime, obećavajući da će ga vjerno slijediti. Za razliku od *bunraku*-kazališta, *kabuki* je glumačko kazalište gdje je izvođačima

186 Od nezavisnosti Indonezije 1945. god. ta je kazališna vrsta donekle pod državnim pokroviteljstvom.

187 „... Ich werde deinen Schatten essen". Das Theater des Fernen Ostens. Katalog (ed. T. Leims). Akademie der Künste, Berlin, Frölich & Kaufmann, Berlin 1985.

188 Chikamatsuov komad „Samoubojstva zbog ljubavi iz mjesta Sonezaki" (1703, Sonezaki Shinju) po dramaturgiji i temi jednak je Shakespeareovoj tragediji „Romeo i Julija" (1594). Igrokaz, temeljen na aktualnom slučaju samoubojstva zbog ljubavi, bio je toliko popularan da je uzrokovao porast samoubojstva – sve dok ih vlasti nisu zabranile. Ideja temeljenja kazališnih komada na suvremenim zbivanjima bila je uistinu revolucionarna i uzbudila je maštu publike. Najslavniji komad pisan za *bunraku* po svoj je prilici „Chushingura: blago privrženih slugu" (Kanadehon Chushingura), pripovijest o junaštvu, privrženosti i odmazdi, koji je postao čuvenim igrokazom *kabuki* kazališta, a više puta i temom filmova.

189 Godine 2005. UNESCO je *bunraku*-kazalište uvrstio u popis remek-djela usmene i duhovne baštine čovječanstva. *Bunraku*-kazalište danas u Japanu ima status *nedodirljive kulturne baštine* i posebno ga se potiče od strane japanske vlade. U program očuvanja tradicionalne kulture Japana pod nazivom „Živuće kulturno blago" mogu biti uvršteni i lutkari i izrađivaču lutaka.

dopušteno u igru unositi šale, aktualnosti i improvizirati. Tema većine *bunraku*-igrokaza je konflikt između socijalnih obaveza (*giri*) i emocija (*ninjo*); kao *kabuki*, i bunraku je u 17. st. proizašao iz duha gradske i građanske kulture. Repertoar *bunraku*-kazališta osobito je poznat po tragičnim ljubavnim pripovijestima koje završavaju samoubojstvom (*shinjū*).

Osim teksta i glazbene pratnje, bunraku-kazalište razlikuje se od europskog prvenstveno po rukovanju lutkama i njihovoj veličini. Lutke, čiji mehanički ustroj može biti vrlo zamršen[190], visoke su do metar i pol i animira ih troje animatora: najugledniji animator animira glavu i desnu ruku i naziva se *omozukai*, drugi lutkar lijevu ruku, a treći noge (potrebno je deset godina naukovanja – najprije na „nogama", zatim na „lijevoj ruci" – da bi netko mogao postati *omozukai*). Lutkari, kostimirani u crna kimona i sa crnim kapuljačama na glavi, vidljivi su tijekom čitave izvedbe, ne progovarajući ni riječ: ukoliko dobro animiraju sâmi će biti „nevidljivi" jer će se pažnja publike usmjeriti na lutke. Pokatkad, omozukai je potpuno vidljiv i odjeven u slikovitu odjeću – na koncu konca, on je „zvijezda" predstave – dok su njegovi pomoćnici u crnom. Svojevrstan prijenos i nastavak tradicije *bunrakua* na europskom tlu predstavlja tzv. *crno kazalište*, tehnika koju je šezdesetih godina počelo koristiti praško kazalište Laterna Magica[191].

190 U igrokazima s nadnaravnin temama lutke mogu biti konstruirane tako da se njihovo lice u trenu može preobraziti u lice čudovišta.

191 Tehničke pretpostavke za „crno kazalište" su potpuno crna pozornica („obučena" u crni baršun) i glumci-animatori odjeveni u crno, koji ostaju nevidljivi igrajući pred crnom pozadinom. U precizno usmjereno, oštro svjetlo unose se predmeti ili lutke i dobiva se dojam kao da se objekti sâmi i slobodno kreću prostorom, čime se postižu zapanjujući iluzionistički efekti. Mađioničar Ben Ali Bey (Max Auzinger, 1839-1928, njemački glumac i mađioničar) upotrijebio je taj takozvani *crni kabinet* prvi put 1885. godine, drugi mađioničari (Omar Paša, primjerice) preuzeli su ideju i razradili je. Francuski lutkar George Lafaye primijenio ju je 1959. godine u lutkarskom kazalištu, a češki marionetari donijeli su je Prag. Tamošnje kazalište Laterna Magica (koje je bilo spoj filma, svjetlosnih efekata, glazbe, baleta i pantomime i koje je kao kazališnu formu na Svjetskoj izložbi u Brüsselu 1958. god. predstavio češki kazališni redatelj Alfred Radock, 1917-1976) naposljetku je u šezdesetim godinama 20. st. afirmiralo „crno kazalište" u međunarodnim razmjerima. Spomenutom tehnikom poslužio se i Stanislavski u svojoj inscenaciji Maeterlinckove „Plave ptice" (1908).

Tijekom izvedbe, recitator *tayū* snažnim, melodioznim glasom recitira tekstove svih likova, koristeći za svaki različitu glasovnu visinu. Fizički vrlo naporna tehnika recitiranja iziskuje dugogodišnje školovanje, a budući da predstave često traju po nekoliko sati, recitatori se tijekom izvođenja mijenjaju. Za vrijeme izvedbe sjede pored svirača *shamisena* na okretnoj platformi (*yuka*): na završetku prizora recitator se okreće od publike, na početku idućeg prizora opet se licem okreće k njoj.

Na koncu 19. st. postojalo je u Japanu stotinjak profesionalnih, poluprofesionalnih ili amaterskih ansambala, dok se nakon Drugog svjetskog rata njihov broj smanjio na tridesetak, od kojih je većina prikazivala jednu do dvije predstave godišenje. Od regionalnih ansambala koji su aktivniji i redovito prikazuju predstave možemo navesti kazalište Tonda, osnovano 1830, kazalištâ Imada i Turoda koja imaju više od 300 godina tradicije, kao i Nacionalno *bunraku*-kazalište u Osaki.

Turska. Karađoz

Karađoz (*karagöz*) je naziv za tursko kazalište sjena. Ne razlikujući se tehnološki od kazališta sjena koje smo dosad opisali, lutkari na bijelo platno, odostraga obasjano snažnom svjetlošću, prislanjaju, te po njemu pomiču *tasvire*, (tur. *tasvir* = opis, opisivanje, prikazivanje), oblike ili siluete ljudî, životinjâ ili predmetâ koje su izrezane od kamilje ili kravlje kože[192].

Karađoz je pučko komičko kazalište koje svoje ime duguje glavnom liku, Karađozu (Crnookom, od. tur. *kara* = crn i *göz*, oko), optimističnom, jednostavnom, dosjetljivom, iskrenom, ali neobrazovanom i bestidnom čovjeku iz puka[193]. Neizostavani Karađozov

192 Iako se tradicionalno kazalište u Turskoj gotovo isključivo poistovjećuje s *karađozom*, čemu je glavi razlog njegova stoljetna vitalnost i popularnost, Metin And (*Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Dost Yayinlari, Istanbul 1975, str. 101-116) spominje „deset različitih vrsti figuralnog prikazivanja koje uključuju različite oblike lutkarstva". Iako nam prostor ne dozvoljava iscrpnije se pozabaviti njima, spomenimo, primjerice, *ortaoyunu* („igru u sredini"), vrstu improviziranog glumačkog kazališta (nastalog u 15. st.) koje se bez pozornice i okruženo gledateljima, izvodi s minimalnim scenskim potrepštinama i smatra turskom inačicom komedije *dell'arte*, zatim i tradiciju *meddaha* (arap. *madach* = slaviti, veličati), pučkih pripovjedača koji su pripovijedali uz slike poput izvođača *wayang bebera* ili europskih pjevača-prikazivača moritata.

193 Po tim bismo ga karakteristikama mogli usporediti s europskim pandanima: ginjolom, Kasperlom ili Punchom.

sugovornik i drugi glavni lik je Hađivat (Hacivat), obrazovani predstavnik gradskog stanovništva, koji često govori poetskim i literarnim jezikom, dok se kao sporedni likovi pojavljuju različiti predstavnici istambulskog društva, vjerskih i etničkih grupa Osmanlijskog carstva, ali i predstavnici rubnih skupina i bića iz bajki (morske zmije, demoni, vještice, vatrene ptice). Nesporazumi između Karađoza i Hađivata najčešće se temelje na slučajnom ili namjernom nerazumijevanju onoga što jedan drugome govore; Karađozova prirodna dosjetljivost (koja pokatkad graniči s himbenošću, razuzdanošću i s nasilnošću) uvijek pobjeđuje Hađivatovu obrazovanost, međutim, njegovi avanturistički pokušaji stjecanja novca (prihvaća se, na primjer, pisanja pisama za druge, čemu nije dorastao) nikad ne donose željeni rezultat. Komičko-satirički dijapazon ostalih likova[194] ostvaruje se proturječjima između njihovih karaktera. Kao socijalno-kritički usmjerena kazališna vrsta, karađoz je i ogledalo kasnog osmanlijskog društva, dok se na planu jezika najčešće tematizira multikulturni kontekst.

O podrijetlu *karađoza* ne zna se ništa pouzdano. Nagađa se da potječe iz Južne Azije, te da su kazališni oblici nazivani *kor kolçak* i *çadır hayal*[195] *zapravo bili kazalište sjena,*

194 Navedimo ih zbog raznolikosti. Ženski likovi: Zenneler, koketna Kanlı Nigar, Salkım İnci, Karađozova supruga, Hađivatova kći, Canan (ljubavnica). Likovi koji govore istambulskim dijalektom: Çelebi, Tiryaki (ovisnik o opijumu sa svojom lulom), Tuzsuz Deli Bekir (pijanac, s bocom vina), dugovrati Uzun Efe, patuljak-čudak Alti Kariş Beberuhi. Likovi iz gradova u Anatoliji: Laz, Bolulu, Kayserili, Kürt (Kurd) i Kastamonulu. Likovi koji nisu iz Anatolije: Arnavut (Albanac, naoružani čuvar), Arab (Arapin, obično ne zna turski, prosjak je ili prodavač slatkiša), Acem (Iranac). Nemuslimani: Rum (Grk, obično liječnik), Ermeni (Armenac, obično sluga ili mjenjač novca), Yahudi (Židov, zlatar), Frank (Europejac). S manama, duševno bolesni, razbojnici i pijanci: Kekeme (zamuckuje), Kambur (grbavac), Matiz (razbojnik), Casuslar (špijun i njuškalo), Sarhoş (pijanac). Glumci i pjevači: Köçek, Çengi (plesačica i glazbenica), Cambaz (plesač na žici) i Hokkabaz (mađioničar).

195 *Kor kolçak* je kazalište s ručnim lutkama i pozornicom *skomoroha* (Sred. Azija), *çadır hayal* je kazalište s marionetama (Sred. Azija). Nejasnoće u značenju proizlaze iz dvosmislenosti tekstovnih izvora i korištenja arapske riječi *hayal* u tuskom jeziku. Naime, u književnoj uporabi *hayal* znači uobrazilju, imaginaciju, ogledalo, dok upotrijebljena u odnosu na kazalište znači oponašanje ili podražavanje, predstavljanje ili glumu temeljenu na imitaciji. Time se spomenuta riječ približuje onoj polivalentnosti koju u javanskom jeziku ima riječ *wayang*. Zatim, turska riječ za lutku je *kukla*, koja se bilježi od 17. st. nadalje, njezino etimološko podrijetlo je nejasno (riječ pronalazimo u grčkom,

te su migracijom stanovništva stigli u Anatoliju. Postoji zatim mišljenje[196] *da je prvi igrokaz ili dijalog između Karađoza i Hađivata odigran pred sultanom Selimom (vladao od 1521. do 1520) u Egiptu nakon pobjede nad Mamelucima (1517. godine, te da je sultan iz Egipta u Istambul doveo prikazivače sjena), međutim, Evlija Čelebi (1611-1682), turski putopisac i diplomat, navodi da je karađoz* izvođen u otomanskoj palači Topkapi u Istambulu već u razdoblju vladavine Bajazida I. (vladao od 1389. do 1402). Sami pak likovi Karađoza i Hađivata navodno su nastali prema stvarnim osobama dvojice radnika čija su zadirkivanja zabavljala (i odvlačila od posla) ostale radnike tijekom gradnje džamije u Bursi u vrijeme vladavine Orhana I. (od 1326. do 1359). Proglašeni krivim zbog kašnjenja gradnje, ta dva radnika bila su pogubljena, no postali su narodnim junacima. Jedan od radnika koji je radio s njima, Şeyh Küşteri, izradio je lutke od kamilje kože i započeo izvoditi predstave [197].

Spram drugih oblika kazališta, osobito kazališta s trodimenzionalnim lutkama, *karađoz* je imao tu prednost što je ljudske likove prikazivao na posredan način, te se time i nije ogriješio o načelno islamsko protivljenje prikazivanju ljudskih likova[198]. Tradicionalno, karađoz se

u kineskom kao *k'uei-lei*, što se izgovara *kukle*, dok je romska riječ za lutlu *kuki* ili *kukli*); Turci iz Središnje Azije koristili su za lutku kao dječju igračku, odnosno, kazališnu lutku riječi *kavurcak* ili *korcak* (koje su još i danas u upotrebi u ruralnim dijelovima Anatolije)(M. And, navedeno djelo, str. 101-102).

196 M. And, navedeno djelo, str. 21-42.

197 *Karađoz* je u 19. st. stigao i u Grčku gdje je do danas ostao popularan pod nazivom *karagiozis*. Krajem istog stoljeća helenizirao ga je u Patrasu lutkar Dimitrios Sardounis (1856-1912) zvani Mimaros koji se smatra utemeljiteljem suvremenog grčkog kazališta sjena. Lik Karagiozisa u grčkom pučkom kazalištu utjelovljuje priprostog, siromašnog i lukavog Grka koji se hrabro bori protiv strane osmanlijske vlasti. Grbav je i uvijek bos. Desno na platnu je kulisa sultanove palače, lijevo Karagiozisove potleušice. Kako bi prehranio svoju obitelj, Karagiozis na lupeški i nespretan način pokušava doći do novca. Najpoznatiji igrokazi su „Aleksandar i začarana svjetiljka", zatim niz igrokaza u kojima je Karagiozis liječnik, kuhar, učenjak, prorok. I likovi se ponešto razlikuju, pa tako imamo: Hadjiavatis je Turčin odan vlasti, Kollitiria su tri Karagiozisova sina, Aglaia je njegova žena, Barba Jorgos je Grk starog kova u tradicionalnoj nošnji, Stavrakas je tiran-kukavica (jedina lutka koja, osim Karagiozisa ima dugu pokretljivu ruku), i konačno, Sior Dionysios, talijanski gospodin, navodno plemićkog roda s otoka Zakinta.

198 Arapska riječ *musavvir* jedan je od devedeset devet Allahovih atributa (Stvoritelj, Onaj koji iz ničega stvara, Onaj koji svemu daje oblik (Hašr, 24, Kuran), ali označava i umjetnika, ilustratora.

izvodio za vrijeme muslimanskog blagdana ramazana[199] i svečanosti obrezivanja, po kavanama, privatnim kućama dobrostojećih građana, ali i na sultanovom dvoru. Izvođači su na svom repertoaru imali tridesetak igrokaza, nudeći publici svakog ramazanskog dana novi. Do 19. st. ne postoje pisani tekstovni predlošci, nego se uglavnom improviziralo. Sve do uspona radija i filma, karađoz je bio najpopularniji oblik zabave u Turskoj, dok se danas sve više pretvara u kazalište za djecu.

Lutkari koje izvode *karađoz* nazivaju se *hayalî*, što znači i „nestvaran" ili „prividan" i „onaj koji stvara slike" (drugi nazivi *karagözcu* ili *hayalbaz*). Izvođači su pojedinci, solo-lutkari, jedan *hayalî* predstavlja sve karaktere, izvodeći razgovor u više dijalekata, pjevajući napjeve i oponašajući ili izvodeći prateće zvukove. Pomaže mu naučnik dodajući lutke, on se naziva *sandıkkâr* (od tur. *sandik* = sanduk, škrinja), *yardak* može pjevati pjesme, a *dairezen* svirati tamburin (pridružiti mu se može još jedan glazbenik, flautist). Lutke, veličine 35-40 cm, najčešće su u profilu, imaju pokretne udove, lutkar ih pokreće s dva vodoravna štapa, a izrađene su od kamilje ili bivolje kože koja se istanjuje sve dok ne postane poluprovidna. Uljana svjetiljka koja se koristi za projiciranje sjena (postavljena straga tako da publika ne vidi lutkara) naziva se *şem'a* (knjiž. tur. = svijeća), a bijelo platno od muslima *ayna* (ogledalo). Na jednoj strani platna nalazi se Karađozova kuća (izrađena jednako providno kao i likovi), na drugoj Hađivatova.

Igrokazi, od kojih svaki predstavlja samostanu pripovijest, tradicionalno se sastoje od *gazele*, lirske pjesme, zatim molitve (mistične i filozofske, kojom se naglašava duboki smisao igre sa sjenama) koju izgovara Hađivat tražeći svog prijatelja Karađoza, kojeg poziva kratkom monologom koji uvijek završava riječima „Yir bana bir eğlence" („Tek da bude razonode"). Nakon toga sa suprotne strane dolazi Karađoz i započinje *muhavere*, dijalog između Karađoza i Hađivata. Zatim slijedi *fasil*, glavna radnja ili središnji zaplet. Konačno,

Budući da se nitko ne smije takmičiti sa Stvoriteljem, bilo kakvo oponašanje u smislu rekreiranja postojećeg (pa i stvaranja postojećeg od nepostojećeg) ili oživljavanja beživotnog smatra se grijehom i zabranjeno je (i u kazalištu i u likovnim umjetnostima).

199 Ramazan je deveti mjesec muslimanske Mjesečeve godine i mjesec posta i suzdržavanja od tjelesnih užitaka danju.

epilog ili *bitiş*: kratka rasprava između Karađoza i Hađivata koja završava Hađivatovim vikanjem na Karađoza zbog toga što je upropastio sve (o čemu god se radilo), na što Karađoz odgovara: „Oprostite mi na mojim pogreškama“[200].

Kazalište sjena (silueta) na europskom tlu

Prema općenitom mišljenju, kazalište sjena stiglo je u Europu u 17. st. izravno iz Azije. Međutim, među znanstvenicima koji su se bavili tim područjem, uglavnom postoje suprotna mišljenja, pa dok jedni[201] smatraju da je lutkarsko kazalište u cjelini, pa tako i kazalište sjena, nastalo u okrilju starih azijskih civilizacija, drugi se pozivaju na Platonovu pripovijest[202] o pećini i sjenama smatrajući da su Grci izvodili misterije isključivo sa sjenama[203]. Jacob, primjerice, navodi pripovijest o Židovu Batrûni koji je u 8. st. u arapskom gradu Kufi (današnji Irak) jedne noći izveo „prikazbu fantoma”: Qail, slavni arapski kralj, pojavio se jašući na konju i napravio krug oko džamije[204]. Srednjevjekovni egipatski fizičar i pisac Muhammad Ibn Dâniyāl (1238/48-1311) napisao je tri igrokaza za sjene u stihovima i stihovanoj prozi[205]. Nizozemski izumitelj, fizičar i mehaničar Cornelis Drebbel (1572-1633), pronalazač inkubatora i podmornice, eksperimentirajući sa konveksnim lećama, izradio je pljosnatu staklenu ploču u kojoj se vlastito lice moglo vidjeti sedam puta i tvrdio je da ga njegova magična svjetiljka može pokazati u različitim bojama, ali i u liku drva ili životinje. O Drebbelu se pričalo da može prikazati siluete osoba koje nisu prisutne[206]. Optička istraživanja

200 Alok, E. “Karagöz-Hacivat: The Turkish Shadow Play”, *Skylife - Şubat* (Turkish Airlines inflight magazine), February 1996, str. 66-69. - Senyer, E. „Parts of Turkish Shadow Theatre Karagoz“, karagoz.net. Accessed online 22 October 2007.

201 Jakob, G. „Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland”, 2. Auflage, Orient Buchhandlung Heinz Lafaire, Hanover 1925, citirano prema Jurkowsky, navedeno djelo, str. 181.

202 Iz dijaloga „Republika” (*Politeía*), nastalog oko 360. pr.K.

203 Jurkovsky, nevedeno djelo, str. 182.

204 Usporedi arapsku pripovijest s kineskom. Inače, Batrûnova „prikazba” nije uprilična zbog zabave, smatrana je vradžbinom, a prikazivač je smaknut. Vidi Jurkowswky, navedeno djelo, str. 182.

205 Ayalon, D, Sharon, M. „Studies in Islamic History and Civilization”, Brill 1986, str. 575. Landau, J.M. „Studies in the Arab Theater and Cinema”, University of Pennsylvania Press, 1958, str. 18 i 208.

206 Thorndike, L. „A History of Magic and Experimental Science”, Columbia University

nizozemskog astronoma Christiaana Huygensa (1629-1695) pridonijela su poboljšanju i oštrini slike *camere obscurae* i *laterne magicae*, dok je isusovac Athanasius Kircher (1601-1680) u djelu *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Rim, 1646) opisao i razradio tehniku projiciranja slika na platno (demistificirajući je s fizikalnog stajališta i navodeći da su rabini na dvoru kralja Salomona koristili projekcije slika). Predaleko bi nas odvelo i udaljilo od predmeta kada bismo pokušali razmrsiti pletivo sastavljeno od fizike, magije, religijâ, okultizma i praznovjerja, te razlučiti kako se sve to odrazilo u književnosti i u kazalištu[207]. Domenico Ottoneli u već spomenutoj knjizi[208] opisuje kazalište sjena, dok su u 17. st. zabilježene predstave u Španjolskoj (1619), Njemačkoj (1631) i u Engleskoj (1633)[209]. Njemački upravitelj kazališta Johann Velten (1640-1693) prikazao je, 1686. godine, u Bremenu „Fausta“ koristeći „talijanske sjene“[210], dok je znameniti lutkar (mehanikus) Johann Goerg Geißelbrecht (1762-1826) godine 1796. od vijeća grada Nürnberga dobio dozvolu za prikazivanje „kineskih sjena“[211]. Osim „talijanskim“ (zbog korištenja latinske riječi *umbra* za sjenu ili zbog toga što su ga talijanske družine prve počele prakticirati i proširile Europom), kazalište sjena nazivalo se i „kineskim sjenama“.

Godine 1776. François Dominique Séraphin (1747-1800) otvorio je u Parizu, u vrtu Lannion, kazalište u kojem je prikazivao *ombres chinoises*. Za razliku od kineskih, inidijskih ili turskih prozirnih i obojanih figura, Séraphine je koristio neprozirne lutke, projicirajući na platno crne siluete. Igrokazima poput „Razbijenog mosta“ (*Le Pant Cassé*), „Lova na patke“ (*Chasse aux Canards*) ili

Press, New York, 1923, navedeno prema J.Kott, „Rozalindim spol”, Znanje, Zagreb 1999.

207 Prisjetimo se samo pripovijesti o Faustu, poglavito prikaza koje Faust „dočarava“ u „Tragičnoj povijesti doktora Fausta” (1594) Christophera Marlowea.

208 Ottonelli, G.D. „Della christiana moderazione del teatro”, Firenca 1652; navedeno prema Jurkowski, navedeno djelo, str. 183.

209 Jurkowski, navedeno djelo, str. 183.

210 Jurkowski, navedeno djelo, str. 184.

211 U popisu Geißelbrechtovog repertoera pronalazimo 15 igrokaza sa sjenama i 5 takozvanih *vatrometa* (Feuerwerk): trasparentnih slika koje su oživljavane tako što su osvjetljavane pod različitim kutevima. (Gerd Eversberg: „Der Mechanikus Georg Geißelbrecht. Zur Geschichte eines wandernden Marionettentheaters um 1800”. Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Heft 34/35: Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe. Berlin 1988, str. 105-128).

„Orfeja u paklu“ (*Orphée aux Enfers*) stvorio je klasičan repertoar kazališta sjena. Ne stekavši popularnost drugih vrsta lutkarskog kazališta, europske sjene su tijekom povijesti sporadično pobuđivale interes publike. Od 1887. bile su stalan dio repertoara kabareta „Chat Noir“, kojeg je 1881. god. u Parizu otvorio kabaretist i satiričar Rodolphe Salis (1851-1897). Od 1907. do 1912. njemački pisac i alkemičar Alexander Baron von Bernus (1880-1695) vodio je u Münchenu poznato kazalište sjena pod nazivom *Schwabinger Schattenspiele*. Konačno, Lotte Reininger (1899-1981), njemačka ilustratorica i izrezivačica silueta (njem. *Scherenschneiderin*) iskoristila je potencijal kazališta sjena na filmu; njezin film „Prinz Achmed“ iz 1926. god. ubraja se u klasike animiranog filma.

Sicilijanke, sicilijske marionete. *Teatri dei pupi, opera dei pupi*[212]

Lutke vođene odozogora, pomoću osnovnog štapa koji se od vrha glave pruža uvis, dok se ruke animiraju štapom, žicama ili koncima, nazivaju se sicilijanke ili sicilijske marionete, a vid kazališta čiji se repertoar sastoji od srednjevjekovnih viteških tema[213] *naziva se teatri* ili *opera dei pupi*. Iako jednaku vrst lutke pronalazimo u Napulju, Belgiji i u Češkoj[214], zbog uske i jedinstvene povezanosti tematike i tipa lutke ipak je potrebno složiti se sa Jurkowskim da *opera di pupi* „nije nastavak nekog starog oblika lutkarskog kazališta, već novi fenomen proizašao iz razvoja kazališta unutar granica mjesne narodne kulture sa specijalnim karakterom“[215]. Naime, popularna kultura Sicilije bila je u 19. st. prožeta elementima viteštva: kao stariju tradiciju nalazimo

212 Godine 2001. UNESCO je *operu dei pupi* uvrstio u popis Remek-djela usmene i duhovne baštine čovječanstva.

213 Radi se o zgodama vezanim uz franačkog kralja Karla Velikog (742-814) i njegovih paladina, Rogera II (1095-1154), kralja Sicilije od 1101, Pjesme o Rolandu iz 11. st. i epa „Bijesni Roland” (nastalog između 1516. i 1532) Ludovica Ariosta (1474-1533). Tome možemo priključiti i spjev Torquata Tassa (1544-1595) „Oslobođeni Jeruzalem” (1575), kao i pisce popularnih viteških priča Giusta Lodica (1826-1906) i Giuseppea Leggija.

214 *Tchantchès* je naziv za lutkarsko kazalište iz belgijskog grada Liègea, koje se i u repertoaru u potpunosti podudara sa *operom dei pupi*. Tradicionalne češke marionete nešto su kompliciranije od sicilijanskih: pored središnjeg štapa i konaca za animaciju ruku imaju i konce za animaciju nogu, često i konce za pokretanje ustiju/donje vilice i ušiju.

215 Jurkowski, navedeno djelo, str. 310. Napulj i Belgija su mjesta kojima su nekoć vladali Španjolci, pa se pretpostavilo da su talijanski lutkari mogli oponašati španjolske i tako *operu dei pupi* uvesti i na Siciliju.

cantastorie, ulične pjevače-pripovjedače koji su uz pomoć naslikanih prizora (*cartelli* ili *cartelonni*) izvodili viteške epove, dok su pučki proljetni običaji predstavljali mješavinu elemenata iz viteških ceremonija i starih rituala plodnosti. Palermo i Catania bila su dva središta *opere dei pupi*: godine 1826. Gaetano Greco (1813-1874) otvara prvo kazalište, 1828. Liberto Canina drugo. U Cataniji je Gaetano Crimi (1807-1877) vodio kazalište od 1835. do 1870, kasnije mu je suparnikom postao Giovanni Grasso (1792-1863).

Sicilijske marionete izrađene su od drva, visoke do 150 cm i teške oko 20 kg. Greco i Canina opskrbili su ih detaljno izrađenim, gotovo autentičnim metalnim oklopima. Zbog težine i željene autentičnosti oklopa i manipulacija je bila ograničena (na tjelesnu snagu, umjesto na spretnost i prirodnost u pokretima), lutke, pokretnih zglobova, animirane su „prenošenjem" i „prebacivanjem", a najuspješnije su izvodile bitke i mačevanja, zbog čega je i radnja igrokaza bila pojednostavljena i shematizirana. U Palermu su tekst izgovarali sâmi animatori, u Cataniji je jedan pripovjedač recitirao cijeli tekst[216].

Minhensko marionetsko kazalište: prvo kazalište za djecu, prvo sagrađeno lutkarsko kazalište. Papa Schmid, Franz von Pocci. Kasperl Larifari

Sredinom 19. stoljeća marionetsko kazalište u Njemačkoj postalo je sastavnim dijelom godišnjih sajmova, a publika koja je prisustvovala predstavama sastojala se podjednako i od djece i od odraslih. One kazališne družine koje možemo nazvati profesionalnima bile su putujuće, dok se njihov repertoar, formiran praksom privlačenja pažnje, osluškivanjem pomodnih i popularnih trendova, te odgovaranjem na potražnju svih uzrasta i staleža koji su uz poslove konzumirali zabavu, moralne pouke, svjetske ili lokalne novosti i zanimljivost, dakle sve ono što je takvo kazalište bilo spremno ponuditi, sastojao od saga i legendi, bajki, inačica poznatih opera (poput Mozartove „Čarobne frule") ili tema koje su (poput Fausta, Eulenspiegela, lijepe Magelone, Genoveve ili Fortunatusa) već dugo bile ustaljenom repertoarnom svojinom lutkarskog

216 Gründel, E, Tomek, H. *Sizilien*, DuMont Reiseverlag, Ostfildern 2005; Reimann, H. *Siziliens kleines Volkstheater opera dei pupi*, Nold, Frankfurt 1995.

kazališta. Dakle, iako je postojala svijet o nužnoj razlici u repertoaru za različitu dobnu publiku[217], uglavnom se nije pomišljalo ni na kakvo drugo specijaliziranje osim minimalnog prilagođavanja u osnovi jednog te istog zabavljačkog repertoara. Prijelomnim se stoga čini 1858. godina, kada njemački lutkar Josef Leonhard „Papa" Schmid (1822-1912) dolazi na ideju iskoristiti lutkarsko kazalište u pedagoške svrhe, te pridobivši za svoju ideju Franza von Poccija (1807-1876) njamčkog ilustratora, pisca i glazbenika, osniva u Münchenu prvo stalno (neputujuće) marionetsko kazalište, *Münchner Marionettentheater*. Kazalište „Papa" Schmidta otvoreno je 5. prosinca 1858. izvedbom Poccijevog romantičnog spektakla „Princ Ruža i princeza Bijeli ljiljan ili Prekrasna Lilie – veliki romantički spektakl u pet dijelova" (*Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiß oder die bezauberte Lilie*).

Kao što vidimo iz Schmidovih pisama[218], lutkar je htio djecu i mladež „maknuti s ulice" i spriječiti njihovo „besciljno lutanje po godišnjim sajmovima", na koje je gledao kritičkim okom, a repertoar marionetskog kazališta, u kojem su, dakako, dobrodošli i odrasli, imao bi se sastojati od kazališnih komada koje djecu „ne samo zabavljaju", već je podučavaju i odgajaju „u ćudoređu i pobožnosti". Dana 10. rujna 1858. šalje u pismu školskoj komisiji grada Münchena (*„Hohe Schul-Commißion" der kgl. Haupt- und Residenzstadt München*) nacrt za „osnivanje stalnog marionetskog kazališta" ističući: „poruke svih kazališnih komada

217 Dramatizacije bajki glumca, redatelja i vrlo uspješnog kazališnog pisca Carla Augusta Görnera (1806-1884) pronašle su, u manje ili više uspjelim preradama, svoje mjesto u repertoaru putujućih marionetskih kazališta. Heinrich Apel Stariji u svom je marionetskom kazalištu nakon 1885. godine postavio Gönerovu „Snjeguljicu", „Ivicu i Maricu" i „Trnoružicu". U Lutkarskoj zbirci u Redebeulu, Dresden, nalaze se knjižice s tekstovima iz 1855. i 1866. godine, sa sveukupno 50 tekstova koji obrađuju građu iz (saskih) priča i legendi koje su u prosjeku zauzimale trećinu repertoara. (Olaf Bernstengel, Märchen im sächsischen Wandermarionettentheater i Sagen und Legenden im sächsischen Wandermarionettentheater, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Puppantheatersammlung, bez godine izdanja).

218 Feuchter-Schawelka, A. *Kasperl Larifari, Blumenstraße 29a. Das Münchener Marionetten-Theater 1858-1988*, Münchener Stadtmuseum, Heinrich Hugendubel Verlag, München 1988, str. 9-16. Vidi i Laturell, V.D. *Theater und Jugend in München: Eine Zusammenstellung aus 500 Jahren Münchner Theatergeschichte*, Tins, München 1970.

koje ću uprizoriti neće nimalo nalikovati onim hansvusrtijadama[219] koje kod mladeži podržavaju tek grubost i surovost, a kakve i više nego što je potrebno i izazivajući našu ljutnju imamo prilike vidjeti na ovdašnjim sajmovima i proštenjima, kod Polcinellskih pozornica (*Polcinellbuden*) okruženih djecom". Dana 18. studenog 1858. dobio je dozvolu za izvođenje, te bismo taj datum mogli i smatrati datumom osnutka prvog lutkarskog kazališta za djecu.

Nakon skromnih početaka i igranja na raznim minhenskim adresama, (u daščarama gostionica, na primjer, i svakojakim „šupama" koje je morao napuštati zbog njihovog rušenja i gradnje novih zgrada ili nezadovoljavajućih vatrogasnih uvjeta), marionetsko kazalište za djecu steklo je puni legitimitet, te „Papa" Schmid konačno 1900. godine, uz potporu grada, otvara vlastitu zgradu (današnja adresa Blumenstraße 32) sagrađenu prema planovima arhitekta Theodora Fischera (1862-1938). Prvo sagrađeno lutkarsko kazalište izvana je sa svojim stupovima i zabatom djelovalo klasicistički, unutrašnjost, dakle, pozornica i gledalište sagrađeno je prema

219 Hansvurstijada (*Hanswustiede*) je pogrdan naziv za primitivne, šaljive igrokaze u kojima je glavni lik Hans Wurst, njemački komički lik i pandan talijanskom Pulcinelli. Oko 1712. god. stvorio ga je bečki glumac Josef Anton Stranitzky (1676-1726). Ovdje je prilika spomenuti dugogodišnja nastojanja oko oplemenjivanja kazališta na njemačkom tlu, koja je tiču i glumačkog i lutkarskog kazališta. Naime, u ime dobrog ukusa, J. C. Gottsched (1700-1766), dramatičar, kazališni reformator i profesor književnosti iz Leipziga, pokreće napade na kazalište Hansa Wursta i Harlekina, tužeći se što „običan puk više uživa u budalaština i prostotama negoli u ozbiljnim stvarima", a kazalište u kojem se slobodno tumače tekstovi pogoduje komadima koji nisu ni za što drugo do li za zabavu „najnižeg puka". Gottsched 1737. uspijeva otjerati Hansa Wursta sa scene, no ne definitivno zbog opozicije drugih reformatora, primjerice njem. dramatičara G. Lessinga (1729-1781), koji žele promjene, ali uz očuvanje tradicionalnog kazališta. Gottrschedov bečki ekvivalent je publicist i dramaturg Josef von Sonnenfels (1733-1818), čijim je pismima o bečkom kazalištu u drugoj pol. 18. st. započela oštra polemika poznata kao *Hanswurst-Streit*, u kojima optužuje pučko kazalište zbog „prevelike besramnosti". Što se pak lutkarskog kazališta tiče, jedna od njegovih osobitosti je žilava otpornost spram bilo kakvih promjena (ono je putujuće i lutajuće, što je samo jedan od razloga) i konstantna „sporost" i „kašnjenje" u uvođenju novotarija, tako da Schmidtova inicijativa naposljetku definitivno zaokružuje čitavih stotinu godina raznovrsnih kazališno-pedagoških pokušaja. (Vidi Gottsched, J.C. „Versuch einer kritischen Dichtkunst" i V. Sonnelfels, J. „Briefe über Wienerische Schaubühne", Gesammte Schriften; navedeno prema Burke, navedeno djelo, str. 190).

baroknim uzorima. „Papa“ Schmid vodio je kazalište sve do svoje smrti 1912. godine, kada vodstvo preuzima kći Babette Klinger-Schmid.

„Papa“ Schmid izvodio je predstave s marionetama visokim 20-28 cm i opremljenim tradicionalnim marionetskim križem. Pozornica je predstavljala baroknu iluzionističku „kutiju“ sa prospektom u pozadini i sa tri ili četiri perspektivne kulise-„ulice“. Veliku pažnju posvećivao je likovno-vizualnim elementima insceniranja i detaljima, jer je izgled pozornice i lutaka trebao reprezentirati svijet u malome. Ali usprkos iluzionističkom odražavanju slike svijeta, „Papa“ Schmid se u sadržajnom smislu udaljavao od stvarnosti prikazujući bajke i vilinske priče, igrokaze sa čarolijama i parodije.

„Papa“ Schmid je na dva plana uspio spojiti i pomiriti ono što je dotada bilo raznorodno ili čemu se nije poklanjala pažnja. Ne odbacujući prastaru sajmišnu tradiciju marionetarstva i lutkarstva općenito, usmjerio ju je prema građansko-pedagoškom kazalištu za djecu, dok je, zbog pažnje koju je posvetio insceniranju, njegovo kazalište predstavljalo začetničku i pionirsku pojavu u smislu afirmiranja lutkarskog kazališta kao umjetničkog oblika na početku 20. stoljeća[220]. U samome procesu rada i po izvedbenim kriterijima, njegovo se kazalište nije razlikovalo od ozbiljnih pozornica za odrasle, a visoki sadržajni i kazališno-estetski zahtjevi bili su nezaobilazni, ukoliko se osim dječje publike htjelo privući i odraslu. Naime, osim navedene pedagoške zamisli, „Papa“ Schmid bio je svjestan toga da djeca ne odlučuju sâma o odlasku u kazalište, već najčešće odrasli imaju posljednju riječ, a često su i jedini koji mogu kupiti kazališnu ulaznicu. Dakle, kazalište „Papa“ Schmida u jednakoj se mjeri obratilo i djeci i odraslima: djeci preko emocija i posredstvom protagonista, Kasperla Larifarija, dok je odrasle privukao viši književni standard Poccijevih igrokaza koji su obilovali aluzijama

220 Od kazališta koja su osnovana ugledajući se na kazalište „Papa“ Schmida (i izvodeći igrokaze F. von Poccija) navedimo: St. Galler Marionettentheater (1903, osnivač Hermann Scherrer, prvo stalno marionetsko kazalište u Švicarskoj, u prvim godinama koristilo je rashodovanu pozornicu „Papa“ Schmida); Tölzer Marionetten (Bad Tölz, 1905, osnivač Georg Pacher); Marionettentheater Münchner Künstler (1906, osnivač Paul Brann); Ivo Puhonnýs Künstler Marionettentheater (Baden-Baden, 1911, osnivač Ivo Puhonný); Künstler-Marionettentheater (danas Salzburger Marionetten, Salzburg, 1913, osnivač Anton Aicher).

na ondašnji dvorski život, parodirali državno činovništvo, ne prezajući ni od iznošenja dnevnih aktualnosti u obliku koji se svakako razlikovao i bio suptilniji od tradicije sajamskih izvedbi. Osim toga, pored marioneta kao osnovne lutkarske tehnike i repertoara suobraznog njoj, „Papa" Schmid koristio je i ručne lutke, lutke na štapu i kazalište sjena, a prikazivao je i lutkarske varijete-predstave, klasične opere poput Mozartove „Čarobne frule", a zabilježena je i jedna parodija Wagnerove opere (u sezoni 1869-1870[221]).

Franz grof von Pocci, samouki multitalent, pokazao se idelnim suradnikom „Papa" Schmida: pisao je igrokaze, crtao i ilustrirao, oslikavao i skladao glazbu. Sin talijanskog oficira (u službi kod izbornog kneza Karla Theodora) i dresedenske barunice, nakon studija pravnih znanosti postao je s 23 godine majstorom ceremonijala bavarskog kralja Ludwiga I, zatim dvorskim intendantom za glazbu (1847), kasnije rizničarem (1864.) Na njegov savjet Schmid je i podnio molbu za osnutak kazališta za djecu i odrasle, a podupirao ga je i u drugim, često zamršenim postupcima oko dobivanja dozvola. Za marionetsko kazalište napisao je više od 53 igrokaza[222] i prozvan je Kasperl-grofom, *Kasperlgraf*.

Većina igrokaza Franza von Poccija koncentrirana je oko tradicionalnog komičnog lika Kasperla[223], ali napuštajući prostačkog,

221 *Undingshohzeit und Weiberspektakel vulgo Die Walküre*. Eine Parodie. Musik von verschiedenen Meistern, Gesellen und Lerhbuben, bearbeitet von Josef. L. Schmid und zusammengelstellt von Carl Maria Schmid. 20. studenog 1870.

222 Kao teme je, između ostalog, koristio i Perraultove i Grimmove bajke.

223 *Kasper* ili *Kasperl* (*Káschberl* ili *Kasperle* na bavarskom dijalektu, *Käschberle* ili *Kasperli* na švabskom, *Chasperli* u Švicarskoj) je tipizirani komički lik stare bečke pučke komedije, potomak Harlekina iz talijanske improvizirane komedije i Hanswursta iz njemačke barokne komedije. Nakon simboličnog protjerivanja Harlekina i Hanswursta s pozornice, te s razvitkom komedije karaktera, lik šaljivca se, zahvaljujući bečkim glumcima A. Stranitzkom (1676-1726) i kasnije G. Prehauseru (1699-1769) održao posebice na austrijskoj pozornici pod raznim imenima i kostimima. Puni legitimitet stekao je krajem 18. st. zahvaljujući bečkom pučkom komičaru Johannu Larocheu (1745-1806), zvanom Kasperl; kazalište u kojem je Laroche nastupao, Marinellijevo kazalište u Leopoldstadtu, promijenilo je nakon 1781. god. naziv u Kasperlovo kazalište (*Kasperltheater*). U 19. st. naziv *Kasperltheater* postao je općom oznakom za tradicionalno pučko kazalište (ručnih) lutaka u kojem je glavno lice uvijek bio Kasperl. Smatra se da naziv potječe od imena jednog od biblijskih triju kraljeva,

neuglađenog i bestidnog junaka godišnjih sajmova, Pocci je Kasperla pokušao kultivirati, pa mu je pridodao i novo ime, tako da se stari junak u novom ruhu sada na pozornici pojavljuje kao Kasperl Larifari. Svejedno, Poccijev komički lik nije potpuna suprotnost svog pretka, već ambivalentno lice koja pokazuje i svoje tamne strane (prevarant je, izmotava se i pun je sebe), te ga možda najbolje možemo opisati kao odrasloga koji nikada nije odrastao. Pitanje kako zadržati kod publike već uvriježene karakteristike lika, ali ih još i povezati s pedagoškim ciljevima, Pocci je riješio uistinu majstorski. Ponajprije, što objašnjava mnogo toga, Lairifari nema roditelja: neki čarobnjak ga je čarolijom smjestio u zlatno jaje i nasadio pod kokoš da se izlegne. Poput svog pretka, i Larifari iskazuje sklonost prema svemu elementarnome, rado jede i stalno govori o jelu, novina je međutim što u tome ne pretjeruje i ne ždere, dok pijući nikada nije pijan; voli spavati, no njegova je ljenost bezazlena i simpatična. Takva umjerena i prigušena neotesanost iskazuje se više kao nespretnost koju je lako izvrgnuti dobrohotnom smijehu[224].

Suradnju „Papa" Schmida i Franza von Poccija možemo smatrati prvim slučajem suradnje između lutkara-praktičara i dramskog pisca. Pocci je svojim igrokazima otvorio put dramaturgiji nevezanoj za glumačko kazalište, pa iako u strogom literarnom smislu na romantičarski način nastavlja tradiciju bečkog šaljivog igrokaza sa čarolijama, *Zauberposse*, njegova ostvarenja pripadaju danas klasičnom repertoaru njemačkog lutkarskog kazališta zbog toga što su u njima u literarnom obliku na prepoznatljiv način izraženi svojstvenost i samostojnost lutkarstva. Osim toga, Pocci je često ironičan spram vlastitih kazališno-estetskih postavki, u mnogim situacijama i igrama riječi približava se onome što danas poznajemo iz kazališta apsurda, dok se društveno-satirička oštrica ogleda ponajviše u tome što Kasperla Larifarija stavlja u različite uloge u kojima se on najčešće ne snalazi i koje dovode u pitanje njegov

Caspara, Gašpara. *Larifari* je igra slogova la-re-fa koja asocira na glazbenu ljstvicu.

224 Goepfert, G. *Franz von Pocci. Vom Zeremonienmeister zum 'Kasperlgrafen'. Lebens- und Schaffenswege eines universellen Talents* Verlagsanstalt Bayerland, Dachau 1999; Von Pocci, F. *Kasperlkomödien*, Hrsg. von Karl Pörnbacher, Phillip Reclam jun. Stuttgart 1972.

identitet; on je, primjerice, princ, sudionik revolucije, učenjak, virtuoz na violini, kapitalist, slikar, ministar, umirovljenik, sluga i još štošta drugo[225].

Papirnato kazalište

Iako papirnato kazalište ili kazalište od papira (*Papiertheater*) ne možemo smatrati jednim od kazališnih oblika o kakvima smo dosada govorili, dakle, profesionalnim kazalištem ili tradicijsko-pučkim običajno-zabavljačkim vidom, na ovim mu je stranicama mjesto ipak zbog toga što predstavlja jedinstvenu i zanimljivu kuturološku pojavu unutar građanske popularne kulture 19. stoljeća[226], drugim riječima, neku vrstu krajnjeg i ultimativnog dosega prosvjetiteljske ideje o odgoju pomoću kazališta, dok s druge strane svjedoči o raširenosti, važnosti i mjestu kazališta unutar životnog shvaćanja i praksi građanskog društva.

O čemu se radi? Papirnato kazalište je igračka, danas bismo rekli pedagoška igračka, posredstvom koje su djeca praktično upoznavala i sadržajno i tehničko ustrojstvo kazališta, a papirnati arci sa crtežima za izrezivanje, *Ausscneidebogen*, koje su tiskali izdavači knjiga[227] i mogli se kupiti u knjižarama, bili su u razdoblju bidermajera[228] sastavni dio ondašnje „kulture tiskanih araka“. Minijaturna kazališta (iluzionistička pozornica-kutija s klasicistički oslikanim portalom, perspektivnim kulisama-ulicama i

225 Ovdje svakako valja spomenuti i situaciju u nas, naime, Juraj Franjo Dijanić (1753-1799), profesor zagrebačke arhigimnazije i književnik, imao je 1796/1797. u rukopisu priređenom za štampu knjižicu za djecu (i roditelje) pod naslovom *Horvatzki detcze priatel ili Hisna knisica* u kojoj se nalazi i „šalnoigra“ (šaljiva igra) za djecu „Narođéni dan”. Dijanić je svoju knjižicu napisao na uzoru na popularni časopis „Der Kinderfreund” kojeg je od 1775. do 1792. godine (24 sveska) izdavao njemački književnik Christian Felix Weisse (1726-1804). Iako Dijanićena komedija za djecu nije bila pisana za profesionalce (i koje, uostalom, u to doba?), već je i iz prvenstvene pedagoške nakane pretpostavljala djecu kao glumce, a plemićku ili građansku kuću kao mjesto gdje se kroz igru igra i kazalište, ipak ostaje činjenicom da se, eto, radi o prvom našem igrokazu za djecu. (Vidi: Jembrih, A. „Juraj Dijanić i njegovo djelo”, KAJ, II/84, Kajkavsko spravišče, Zagreb 1984.)

226 Bilježe ga, uostalom, i neki kazališni leksikoni, primjerice, Trilse, Hammer, Kabel, „Theaterlexikon”, Hanschelverlag, Berlin 1978, str. 407-408.

227 Navedimo neke: Arnz&Co, Düsseldorf, Winckelmann&Söhne, Berlin, Gustav Kühn i Oehmigke&Riemschneider, Neuruppin (postoji još i danas), Renner, Nürnberg, Matthäus& Joseph Trentsensky, Beč (1819), Joseph Scholz, 1829, Mainz.

228 Od 1815. (Bečki kongres) do 1848. (godina građanskih revolucija).

plošnim lutkama koje su se, nalijepljene na tvrđi kartom ili daščice, vodile odozgora na žici ili postrance na štapićima, uz dodatak knjižice s tekstom) pojavila su se u Engleskoj i Njemačkoj oko 1810. godine, kasnije i u drugim europskim državama, noseći nazive *juvenile drama* ili *theatre*[229] *(Engleska), dukketetret* (Norveška), *théâtre de papier* (Francuska) ili *teotro de los niños* (Španjolska). Kao preteču možemo navesti papirnate jaslice i takozvane *Guckkasten* (*njem.)*, panorame ili diorame, kutije sa providnim, odostraga osvijetljenim prespektivnim slikama (obično nekih spektakularnih događaja[230]) koje su stvarala potpunu iluziju „svijeta u malome" (gledatelja bi u njima „virili" kroz malen otvor), a bile su sajamska atrakcija raširena čitavom Europom u drugoj polovici 18. stoljeća.

Kao urbana pojava povezana sa definitivnim prisvajanjem kazališta od strane građanstva, papirnato kazalište pojavilo se kao odjek građanske romantike i služilo duhovnoj okrjepi, zabavi i odgoju djece, postavši tako i simbol i sredstvo identifikacije, pa i jasan znak građanske oduševljenosti kazalištem u prvoj polovini 19. stoljeća. Pored nezaobilaznog poboljašanja litografskih tiskarskih tehnika, kao poticaj od stane samog kazališta možemo smatrati spektakularan uspjeh koji je opera „Strijelac vilenjak" (*Freischütz*) C. M. von Webera (1786-1826) postigla 1821. godine u Berlinu. Uz premijeru u ondašnjim se knjižarama moglo pronaći 25 različitih araka od 16 izdavača. Kao uzori poslužile su skice kostima za kazališne izvedbe, koje su berlinski kazališni intendanti Iffland (1759-1814) i Brühl (1772-1837) objavljivali od 1805. nadalje. Zahtjev za autentičnom preslikavanjem svih elemenata velikog kazališta time jer uspostavljen kao osnovna karakteristika kazališta od papira. Na arcima su se zatim našle ponajprije opere (Mozart,

229 Preteče engleske inačice kazališta od papira su mnogo stariji oblici nekoloriranih „one penny plains" ili koloriranih „twopence coloured" (slikovni prikazi pojedinih prizora iz igrokaza / kazališnih predstava ili portreti pojedinih glumaca u određenoj ulozi, odgovarajućem kostimu ili pozi) u malim formatima i sa pridodanim tekstovima, koji su svoj procvat doživjeli u viktorijanskom razdoblju (1837-1901).

230 Uz ostalo, prikazivale su se i arhitektonske znamenitosti europskih gradova, egzotičke scene i poznati prizori iz kazališnih djela. Njima je širok puk često stjecao prva saznanja o „velikom svijetu" ili o „dalekim svjetovima", pa ih ne bi bilo pogrešno nazvati prvim oblikom (?) masovnih medija.

„Čarobna frula“, Beethoven, „Fidelio“, Lortzing, „Car i tesar“, Meyerbeer, „Hugenoti“) zatim kazališni komadi („Faust“, prerada Goethea ili legende, Goethe „Egmont“, Schiller, „Wallensteinov tabor“, „Wilhelm Tell“, „Razbojnici“, Raimund „Alpski kralj i čovjekomrzac“, Kleist, „Käthchen von Heilbronn“, Shakespeare, „Hamlet“, „Romeo i Julija“, „Othello“.) Posljednji veliki izdavač papirnih araka, Izdavačka kuća Jakoba Ferdinanda Schreibera (1809-1866) i njegovog sina Ferdinanda iz Eßlingena (utemeljena 1831), pojavila se na tržištu tek 1878. „Izdanja“ su obuhvaćala sklopiva kazališta u različitim dimenzijama (otvora pozornice od A-4 formata do l m) sa uputstvima za sastavljanje i izvođenje, portale i proscenije (obično kopije poznatih kazališnih kuća: od izgleda portala ili zastora, do minijaturnih maketa scenske opreme), dijelove dekoracija, kulise i lutke (svih likova koji se pojavljuju u komadu). Izdavač Kühn od 1870. tiska litografije u boji, od 1889. u boji tiska i Schreiber. Isti izdavač tiska između 1878. i 1921. dekoracije i knjižice s tekstovima za otprilike 69 komada. Uspjeh „Schreiberovog kazališta za djecu“, kako se nazivalo, počivao je na kvaliteti dekoracija, koje su od 1890. naručivane od minhenskog scenografa Theodora Guggenberga, u izrazu sklonijeg ondašnjem slikarskom realizmu od ranijih ilustratora kazališta od papira. Osim toga, izdavačka kuća Schreiber nudila je, uz spomenuti repertoar, od 1878. godine i dramatizacije bajki, pripovijetki i romana za djecu[231], kao i trodimenzionalne dekoracije. Dakako, postojale su i strandardizirane dekoracije za sve moguće prilike, poput „šume“, „staronjemačke sobe“, „seoske izbe“, „građanske sobe“ ili egzotična prizorišta („japanski vrt na mjesečini“, „japanska soba“,

231 Na primjer, Defoe, D. *Robinsion Cruso* ili Verne, J. *Put oko svijeta za 80 dana*. – Općenito, međutim, svi komadi za kazalište od papira bili su prilagodbe i to često vrlo nevješte. Primjerice, u jednoj od inačica „Strijelca vilenjaka” iz 1928. čitava izvedba trajala je pola sata, a lovac Max – lutke su većinom bile izrađene u samo jednom položaju – držao je pušku na gotovs ne samo u vučjoj pećini, već i u ljubavnom prizoru s Agathom. Ili: u operi V. Nesslera „Trubač iz Säkkingera” (1884, Leipzig), glavni lik sve vrijeme drži trubu u ustima, iako je upotrebljava samo u 1. činu, dok je udovica Bolte prikazana samo oblivena suzama i s obješenim kokošima u rukama, iako se kokoši ispeku i pojedu prije njezine druge pojave! – S druge strane, kazališta od papira koja danas nalazimo u muzejskim zbirkama (München, Hanau, Darmstadt, Redebeul) mogu izvrsno poslužiti za teatrološka istraživanja jer su najčešće vjerne kopije ondašnjih velikih kazališta.

„Sueski kanal“) za orijentalne bajke ili pomorske priče.

Po svojedobnoj popularnosti usporedivo, recimo, s današnjim karaokama, papirnato kazalište kao posredničko odgojno sredstvo pada u zaborav nakon 1918. godine. Međutim, u sedamdesetim godinama ponovno ga otkrivaju i oživljuju kolekcionari igračaka i antikvari, danas ga ponovno možemo kupiti u knjižarama, redovite predstave održavaju se u dvorcu Philippsruhe (Hanau), a postoji i međunarodni festival papirnatog kazališta u Preetzu (Schleswig-Holstein)[232].

Na drugoj strani svijeta, u Japanu, također nalazimo kazalište od papira. Japanski *kamishibai* (*kami* = papir, *shibai* = kazalište) je vrst vrlo raširene literarne zabave za djecu - izvođač pripovijeda kraće tekstove ilustrirajući ih slikama. *Kamishibai* se pojavio početkom 20. stoljeća, a njegovi izvođači bili su prodavači slatkiša koji bi o nosač prtljage na biciklu pričvrstili drveni okvir nalik pozornici u koji su umetali slike – predstave nisu naplaćivali, zarađivali bi od prodaje slatkiša. Krajem četrdesetih i pedesetih godina prošlog stoljeća u Tokiju je postojalo dvadesetak firmi koje su proizvodile *kamishibai*, u njima su svoju karijeru započeli i poznati crtači stripova poput Sanpei Shiratoa i Shigeru Mizukija. Od konca Drugog svjetskog rata do 1953. godine, kada je televizija počela s emitiranjem, postojalo je u Japanu oko 10.000 *kamishibai*-pripovjedača.

Mehaničke lutke. Automati. O. Schlemmer. E. G. Craig. Theatrum mundi

Duga tradicija mehaničkih lutaka, protječući paralelno s kazališnim lutkarstvom, pokatkad se susreće s njime obogaćujući ga na osebujan način, a pokatkad predstavlja samostalne oblike koji i ne pripadaju kazalištu, već pučkim ili vjerskim običajima, području narodne ili popularne kulture, konačno znanosti ili magiji. Kazalište, ostajući autohtono, može crpiti iz svega toga i posvajati, pa će lutkari svakojakim atrakcijama

232 Kohlmann, T. „Das Papiertheater“, *Führungsblätter des Museums für Deutsche Volkskunde*, Berlin 1976; Reitzle, A. *Die Texthefte des Papiertheaters, Ein Beitrag zur Rezeption von populären Theaterstoffen und Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart, Betr. Reinhard Döhl, 1990; Speaight, G. *The History of the English Toy Theatre*, Studio Vista, London 1969; Scholze, M. „Der ganze *Freischütz* in einer halben Stunde“, *Führungsblätter der Puppentheatersammlung Dresden*, Radebeul 1993.

obogaćivati svoj repertoar, a događat će se i obrnuto, prikazivači atrakcija uvrstiti će i lutku u svoje demonstracije. Navedimo primjer: bakrorez A. Reicha iz 1650. godine prikazuje portret i u pozadini nastup stanovitog Blasiusa Manfredija s Malte, umjetnika u pljuvanju vode (pljunuti vodu što dalje i u pravilnijem luku), koji je 1649. prvi u Njemačkoj, U Nürnbergu, „animirao Pulcinellu s malim lutkama“[233].

Povijest automata (grč. *autómatos*, koji se događa sam od sebe) započinje u Grčkoj. U grčkoj mitologiji nalazimo mehaničke ptice, pokretane ili oživljene kipove, „umjetno napravljene“ sluge. Tal je u grčkoj mitologiji brončani div s ljudskim tijelom i bikovom glavom koji je čuvao otok Kretu. Homer u *Ilijadi* spominje da je Hefest, bog vatre i kovačkog umijeća, izradio samohodna vozila i metalne androide (grč. *andro*=čovjek, *eidos*= lik, izgled) koji su bili ineligentni i pomagali mu. Također, Hefest je, prema pjesniku Hesiodu (oko 700. pr.K.), od gline oblikovao Pandoru, prvu ženu koju je Zeus, za kaznu, kao dar namijenio ljudima. Prema priči, Pigmalion, kralj otoka Cipra, iz slonove je kosti izrezbario lik žene i zaljubio se u nju, te zamolio Veneru da mu tvorevinu oživi. Zatim, mitološki Dedal, smatran najvještijim obrtnikom, napravio je pokretni kip Venere, koja se pokretala i govorila zahvaljujući protjecanju žive kroz posebne kanale[234]. Otok Rodos smatra se domovinom strojogradnje, dok pjesnik Pindar (518-446. pr. K.) u sedmoj Olimpijskoj odi spominje „pokretane figure”. Pored mitova, legendi i književnih djela, postoje i povijesni dokazi o automatima. Graditelje automata ponajprije su zanimala fizikalna istraživanja i oponašanje prirode tehničkim sredstvima, pri čemu korisnost, izuzmemo li primjenu u arhitektonici slapova i vodoskoka, te u vojne svrhe, nije stajala u prvom planu. Prijelaz od čudotvorno-neobičnog ka korisnom dogodio se tek u 18. stoljeću zahvaljujući francuskom inženjeru i izumitelju Jacquesu de Vaucansonu (1709-1782).

Još prije filozofa prirode, čija su znanstvena nastojanja obuhvaćena pojmom aleksandrijske škole (od

233 Hein, N. „Pulcinella mit kleinen Dockelein agiert hat”, Mobiles Puppentheater-Museum Berlin (brošura bez navoda izdavača i godine), str. 22.

234 Vidi Jurkowski, navedeno djelo, str. 33-45.

300 pr. K. do 600 poslije K.), znamo za Arhita iz Terenta (4. st. pr. K.) grčkog matematičara i fizičara, koji se smatra utemeljiteljem znanstvene mehanike, a izradio je drvenu golubicu koja je letjela pomoću vrućeg zraka[235]. Izumitelj i konstruktor Filon iz Bizanta (3. ili 2. st. pr. K.) sabrao je svoja mehanička znanja u devet knjiga pod zajedničkim naslovom *O Mehanici* (Mechanike syntaxis); u šestoj knjizi pod naslovom *Kazalište automata* (Automata) opisuje glazbene strojeve, prizore koje izvode automatske lutke, hramska vrata koji se sama otvaraju. Matematičar i inžinjer Heron iz Aleksandrije[236], nazvan Mehanik (*Mechanicus*), izumio je stroj na toplinski pogon, preteču parnog stroja, konstruirao orgulje koje je pokretao vjetar i mehaničke kipove[237]. Aleksandrijski izumitelji konstruirali su strojeve i lutke kompliciranih i zahtjevnih pokreta koristeći zavrtnje, klinove i poluge, te se kao pogonskom silom koristili vodom, vakuumom ili zračnim pritiskom[238].

Prazninu između antike i kasnog srednjeg vijeka možemo ispuniti zgodom o bagdadskom kalifu Abdallah-al-Manunu koji je u ranom 9. stoljeću trojici sinova svog dvorskog astrologa zapovijedio sustavno tragati i kupovati sve što mogu pronaći od antičke literature. U onome što nas zanima, potraga je rezultirala pronalaskom djela nastalih u okrilju aleksandrijske škole, prijevodom i preradom, primjerice, Heronovih spisa, te sastavljanjem opsežnog djela pod naslovom *Knjiga o znalački izrađenim napravama* (Kitab al-Haiyal)[239]. Za razliku od Grka, priređivači su sada zainteresirani za praktičnu primjenu. Legenda iz kasnog srednjeg vijeka govori da su teolog Toma Akvinski (1225-1274) i njegov učitelj, njemački filozof i teolog Albert Veliki (Albertus Magnus, oko 1200-1280) od metala, drveta, voska i kože izradili vratara koji je

235 Vidi Jurkowski, navedeno djelo.

236 Nema pouzdanih podataka kad je živio; smješta ga se u razdoblje između 2. st. pr. K. i 1. p.K.

237 Dateljnije opise Filonovih i Heronovih automata vidi kod Jurkowski, navedeno djelo, str. 36-38.

238 Spomenimo „čarobne“ posude iz kojih jednom teče vino, a drugi put voda, zatim automate koji nakon ubnacivanja novčića izlijevaju određenu količinu posvećene vode.

239 Strandh, S. *Die Maschine. Geschichte – Elemente – Funktion,* Weltbild Verlag, Augsburg 1992. Doslovni prijevod bio bi knjiga o prikazama ili utvarama.

posjetitelje dočekivao uz pozdrav „salve“ i pitao ih što žele. Tomu su jednog dana toliko razljutila vratarova nasrtljiva pitanja da je androida razbio na komade. Kako god shvatili legendu, ona je ipak dokaz novovjekovnog vjerovanja u mogućnosti tehnike, kao i u to da je čovjek sposoban izumiti nešto, štoviše, čak i stvoriti biće nalik njemu samome.

Dok s jedne strane mehanici i urari razvijaju satne mehanizme[240] izrađujući mehanizme za otkucavanje u obliku neobično pokretljivih alegorijskih figura, na drugoj se strani državne ceremonije i crkvene procesije obogaćuju automatima i mehaničkim kipovima svetaca. Prve mehaničke ure pojavljuju se u 14. stoljeću, a radi se o velikim spravama izgrađenim i montiranim na samostanima i pojedinim većim crkvama. Krajem 14. stoljeća većina većih europskih gradova imala je uru sa zupčanicima i kotačima – simbol bogatstva grada. Od astronomske ure katedrale u Straßburgu (postavljene 1354) preostao je samo još mehanički pijetao koji bi u podne zamahnuo krilima, nakostriješio pera i kukuriknuo. Prizori s vjerskom ili svjetovnom tematikom također nisu bili rijetki. Govorimo li o ceremonijama i procesijama, potrebno je spomenuti da je francuski kralj Luj XI. (1423-1483; kralj od 1461) poklonio crkvi sv. Jakova u Dieppeu kip Djevice od čistog srebra inicirajući tako običaj nazvan *mitouries*, koji se kasnije pretvorio u mehanički prikaz Uznesenja Blažene Djevice Marije. Španjolci su također koristili automate prilikom godišnjih svetkovina[241]. Kada je Izabela Bavarska (1371-1435) godine 1389. ulazila u Pariz, bijeli jelen s pozlaćenim rogovima i vijencem oko vrata ležao je ispružen na

240 Ne zna se točno kada se pojavila mehanička ura. Vrlo komplicirane ure su sve do pronalaska satnog mehanizma pokretane pomoću vode. Pojam urar spominje se prvi put 1269. godine u računu za pivo francuskog samostana Beaulieu. Prvo dokumentirano spominjanje mehaničke ure datira iz godine 1335, a odnosi se na spravu u kapeli palače Visconti u Milanu. Godine 1427. Heinrich Arnold izumio je satnu oprugu. Njemački bravar Peter Henlein (1479/80-1524) izradio je 1510. prvi džepnu uru, takozvano „nirnberško jaje”, koje svoje ime zahvaljuje greški u prijepisu/prijevodu (izvorno „Ueurlein” prepisano je kao „Eierlein”). Godine 1657. nizozemski astronom, matematičar i fizičar Christiaan Huygens (1629-1695) kostruirao je uru s njihalom.

241 Vidi Jurkowski, nevedeno djelo, str. 57-58.

kraljevskom prijestolju, micao očima, rogovima i na koncu podigao mač[242].

Razdoblje renesanse od sredine 14. stoljeća do početka 16. možemo nazvati revolucijom u tehničkom smislu: ure, automati, mehanizmi, vojne sprave za napad ili obranu konkretiziraju se i probražavaju iz srednjevjekovnih legendi u detaljizirane tehničke crteže, a modeli smjesta nalaze i svoju primjenu. Pedesetih godina 20. st. otkriven je crtež menahičkog čovjeka Leonarda da Vincija (1452–1519). Prikazani mehanizam trebalo je da pokreće ruke, sjedne i ustane, okrene glavu. Godine 1615. francuski fizičar i inžinjer Salomon de Caus (1576-1626) objavljuje opsežno djelo *O pokrećućim silama. Opis nekih vještom rukom izrađenih i zabavnih naprava* (Les Raisons des forces mouvantes avec diverses machines) u kojem opisuje Heronove automate, ali ih i razvija dalje. Između 1614. i 1620. djelovao je kao graditelj na dvoru izbornog kneza Friedricha Falačkog (1596-1632) u Heidelbergu. Konstruirao je dio hajdelberškog dvorca i osmislio i izgradio Hortus Palatinus, Falački vrt, dio parka oko dvorca, u kojem je, kao i kasnije u vrtu palače vojvode od Burgundije u Saint-Garmainu kod Pariza, postavio niz prizora sa pomičnim kipovima koji su bili pokrenuti pomoću vodenih kola i kojima se upravljalo posredstvom grebenastih valjaka. Sličan park sa spiljama, igrom vodoskokâ i pomičnim kipovima počeo je 1613. u dvorcu Hellbrun graditi knez biskup Markus Sittikus von Hohnems, a između 1748. i 1752. nadbiskup A. J. von Dietrichstein (1689-1753) povećao je park i u njemu je na koncu bilo postavljeno 256 mehaničkih kipova. Godine 1750. Lorenz Rosenegger je u jednoj od spilja izgradio mehaničko kazalište u kojemu je prikazao život baroknog grada. Hidraulične orgulje davale su takt i nadglasavale šumove pogonskog mehanizma.

Pored spomenutog razvijalo se i umijeće automtskih igračaka. Utemeljiteljem tog smjera smatra se Juanelo Turriano (zapravo Gianello Torriano, rođen nakon 1500 u Cremoni, umro 1585), urar, mehanik i graditelj automata, izvanredno nadareni inžinjer u službi Karla V. Španjolskog (1500-1558) i kasnije njegovog sina Filipa II. (1527-1598), koji je, između ostalog, riješio način vodoopskrbe grada Toleda. Nakon

242 Huizinga, J. *Jesen srednjeg vijeka*, Naprijed, Zagreb 1991, str. 259.

prisilne abdikacije Karla V. (1555) Turranio je pokušao razvedriti kralja izradivši velik broj malenih mehaničkih igračaka, a legenda govori i da je izgradio androida koji je umjeto njega mogao ići u kupovinu. U Njemačkoj se pak razvija umijeće precizne mehanike. Hans Schlottenhein (1545-1625) konstruirao je oko 1585, također za Karla V, znameniti brod na kotačima koji se, kad ga se stavilo u pogon, kretavo krivudavom linijom: uz svirku orgulja trubači na mostu podizali su trube, druge lutke udarale su u bunjeve i cimbale, u pravilnom razmaku oglašavali su se topovi. Na pramcu je jedna skupina mornara podizala jedra, druga je pratila zbivanja na brodu: sâm kralj sjedio je na krmi na prijestolju ispod baldahina, spuštao svoje žezlo i okretao glavu dok su se dostojanstvenici oko njega klanjali[243].

Sredinom 17. stoljeća automati i mehanički pokretane lutke postali su općom kulturno-tehničkom svojinom. Iz naziva i opisa *máquine real* (doslovce „kraljevske mašine"), posebne vrste kazališta koja se, prema Jurkowskom[244] u tom razdoblju pojavila samo u Španjolskoj, naslućujemo moguću vezu između svijeta zamršenih i skupih automata s kraljevskih dvorova i (jeftinijih) izvedbi za puk s lutkama koje su animirali lutkari[245]. S druge strane, kartezijanizam, a posebice filozofsko učenje mehanicizma iz 17. i 18. stoljeća povuklo je zanimljive paralele između zakonâ mehanike i prirodnih tijela. Francuski filozof René Descartes (1596-1650), na primjer, govori u *Raspravi o metodi* (Discourse de la méthode, 1637) o razlici između

243 Soriano, A. (Hr.), *Mechanische Spielfiguren aus vergangenen Zeiten*, Sauret, Paris 1985.

244 Vidi Jurkowski, navedeno djelo, str. 142-145.

245 Što se može „napraviti u" (!) máquini real, „opskrbljenoj mašinerijom i velikim brojem lutaka", opisano je kod Jurkowskog (navedeno djelo, str. 142-145) ovako: ponajprije su moguće mutacije, *mutaciones*, dakle, promjene scenografije, pri čemu „... svaka mutacija uključuje šest krila" (pozornice) „sa svake strane", zastor i pozadinu; máquina real se „sastoji" od „figura svih vrsta ... koje se mogu prirodno pokretati", u njoj se mogu izvoditi borbe „bikova s različitim igrama toreadora i drugim vještinama", „kazališne komedije s muhama" (?!) „i zaklopnim vratima". Zatim, svjetlosni efekti bili su postignuti pomoću „rupičaste scenografije", a postoja su i „vertikalna vlakna koja su zaklanjala prednji dio pozornice kao da su željela sakriti užad i žice lutaka". Nedostaju nam preciznije informacije kojima bismo uistinu argumentirano analizirali ovaj svakako neobičan opis, te smo zato samo istaknuli neobičnosti kojima podupiremo navedenu pretpostavku.

životinje i čovjeka; čovjek ima besmrtnu dušu, dok životinje možemo shvatiti kao vrlo zamršene strojeve, *la bête machine*, te je stoga moguće zamisliti da će čovjeku jednog dana poći za rukom konstruirati stroj u obliku životinje koji će se poput nje i ponašati. Descartes uspoređuje, recimo, životinjsko srce s hidrauličkom pumpom, dok tetive i mišiće opisuje na način koji je, ako zanemarimo metaforičnost, vrlo sličan onome kako su se u to vrijeme opisivale automatske naprave. Descartes je, navodno, čak i konstruirao ženskog androida i nazvao ga Francine. Bez obzira na potpunu izmišljenost takve pripovijesti već i zbog toga jer filozof nije bio mehanik, navodimo je kao dokaz „opće atmosfere" koje je okruživala automate i razmišljanja o njima. Uostalom, povijest lutkarskih oblika često se kreće od jedne legende do druge, sačuvavši najčešće upravo u njima sav svoj smisao, pa i moguća današnja tumačinja (ako već ne dokumentirane povijesne potvrde). No bilo kako bilo, Descartesov nešto mlađi suvremenik, isusovac Athanasius Kircher (1602–1680), uistinu svestrani znanstvenik, egiptolog, geolog, liječnik, matematičar, glazbeni teoretičar i izumitelj, posegnuo je za filozofovim idejama s praktične strane konstruiravši, primjerice, glavu koja je govorila, ptice koje su pjevale i automate u ljudskom liku koji su svirali glazbene instrumente[246], a gradio je i tzv. automatska kazališta za vrtove u tradiciji Salomona de Causa.

Krajem 17. i početkom 18. stoljeća zanimanju za automate pridružuje se još nešto, naime, otkriće da se u mnogim slučajevima jednostavno radi o – prevari! Krajem 1760. austrijsko-mađarski izumitelj, arhitekt i pisac Wolfgang von Kempelen (1734-1804) predstavio je svoj stroj Turčina-šahistu, s kojim je putovao Europom, Rusijom i Sjedinjenim Američkim Državama izazivajući znamenite šahiste da se natječu s njegovim automatom. Kempelen jest, doduše, izumio sustav kontroliranja šahovske ploče pomoću ogledalâ i niza poluga kojima je pokretana Turčinova umjetna ruka, koja je mogla podići bilo koju figuru

246 Već smo ga spomenuli govoreći o europskom sjenama, a sada treba dodati da se njegov instrument, nazvan *smicroscopium parastaticum* i opisan u knjizi *Ars magna lucis et umbrae* (1671), sastojao od optičke sprave za promatranje i rotacijske ploče, oblijepljene velikim brojem sličica koje su se mogle povećati pomoću sustava lećâ. Taj instrument izravna je preteča *phenakistiskopa* (1832) iz kojeg se razvio filmski projektor.

i smjestiti je na željenu kocku, međutim, u kućištu instrumenta nalazio se skriveni čovjek s amputiranim nogama[247]. Od ozbiljnijih radova svakako treba navesti Kempelenovo konstruiranje govorećih glava[248]

Svakako najozbijljniji konstruktor automata iz tog razdoblja bio je francuski inžinjer i izumitelj Jacques de Vaucanson (1709-1782) s kojim povijest automata i u konstrukcijskom i u prikazbenom smislu dostiže svoj vrhunac. Započevši se 1735. godine u Parizu baviti onodobnom velikom pomodnom pojavom, proučavao je anatomiju izrađujući pokretne trodimenzionalne anatomske modele (*anatomie mouvante*). Prva mehanička lutka koju je uspio stvoriti bio je Svirač poprečne flaute (1738). Lutka veličine čovjeka imala je usnice, usta i jezik, ali nije bila željeni anatomski model koji bi odgovarao stvarnosti, već automat koji se pokretao pomoću nekoliko satnih mehanizama i mijehova. Velik uspjeh potaknuo je Vaucansona na izradu drugog pastira, koji je također svirao flautu, ali je pritom istovremeno udarao i u bubanj. Iste godine Vaucanson konstruira svoje najzamršenije i najpoznatije djelo, mehaničku patku koja je gegavo hodala, ali i jela, probavljala i izbacivala izmet – što je bilo potpuno suobrazno njegovoj ideji o pokretnoj anatomiji. U tu svrhu izumio je gumeno crijevo, u isti mah i stroj za njegovu izradu. Osim bogatstva kojeg je stekao, Vaucanson je postao članom Académie des Sciences, a enciklopedisti su ga veličali jer je njegovom zaslugom ljudskom geniju pošlo za rukom (takoreći) oponašati život. „Prometejev suparnik, oponašajući prirodu, posegnuo je za nebeskom vatrom ne bi li oživio tijela“, rekao je o njemu Voltaire.

Nakon Vaucansona razvilo se u 18. i 19. stoljeću konstruiranje vrlo složenih androida koji su uistinu obavljali funkcije za koje su bili namijenjeni. Najpoznatiji su oni oca i sina Jacquet-Droza. Otac Pierre (1721-1790), potječući iz obitelji švicarskih urara, sa svojim je sinom

247 Vidi Jurkowski, navedeno djelo, str. 193-194.

248 Radi se naime o pokušaju da se što je moguće vjernije oponaša ljudski organ za govor. Pluća su simulirana mijehom, funkcija glasnica piskom (nalik trščanom pisku kod puhačkih glazbala) od slonovače, nos sa dvije dodatne cjevčice, a usta gumenim lijevkom. Otvaranjem i zatvaranjem poklopca gumenog lijevka (rukom) nastali bi različiti vokali i neki konsonanti, zatvaranjem nosnica nazalni glasovi.

Henri-Louisom (1752-1791) i mehaničarima Jean-Frédéric Leschotom, Henri Maillardetom (rođ. 1745) i Jacobom Frisardom 1770. godino otpočeo s izradom triju androida, pisara, crtača i orguljašice, koji su 1774. predstavljeni publici. Kad ga se pokrene, pisar (visok otprilike 70 cm) umače guščje pero u tintu, lagano ga strese, polaže ruku na pipir i čeka; pomicanjem druge poluge počinje pisati. Crtač može nacrtati četiri crteža. Orguljašica miče prstima, pritišće tipke orgulja i može odsvirati pet kompozicija, napisanih posebno za nju[249].

Polovicom 19. stoljeća konstruktori automata bili su ujedno mađioničari i opsjenari, bolje prikazivači vizualnih trikova, a u modu su ušla iluzionistička umijeća. Francuski mađioničar Jean Eugène Robert-Houdin (1805-1871) potjecao je iz urarske obitelji i konstruirao velik broj automata koje je prikazivao u svojim predstavama pod nazivom *Soirées Fantastique* u posebno prilagođenom kazalištu u starom Palais Royalu. Istodobno je konstruirao i trik-automate koje je pokretao izvana, sa (za publiku nevidljivim) vučnim užetima ili sustavima klatna, ili iznutra pomoću skrivenog animatora. Takvi poluautomati ili polulutke bili su znameniti Slastičar Palais Royala ili Antonio Diavolo, umjetnik na trapezu, zatim mehaničke ptice i jedno poprsje koje je pjevalo. Od znamenitih mađioničara i iluzionista svakako treba spomenuti Francuza Stèvenarda, Houdinijevog suvremenika, koji je izrađivao vrlo malene automate koje je oko 1850. prikazivao u svom pariškom kazalištu automata (njegov čarobnjak izvodio je desetominutni program u kojem su određeni predmeti nestajali, a drugi se pojavljivali).

Vraćajući se polagano kazalištu, odnosno, prelazeći od automata k mehaničkim figurama[250], svakako trebamo spomenuti mehaničara Matthiasa Tandlera iz Eisenerza u Štajerskoj (1753-1825) i drvotokara Christiana Josefa Tschuggmalla iz

249 Jaquet-Drozovi automati, koji su čitavo stoljeće izazivali divljenje kod publike putujući diljem Europe, ubrajaju se danas među najljepše automate uopće, još su u funkciji i mogu se vidjeti u muzeju u švicarskom gradu Neuchâtelu.

250 Ako automate definiramo kao mehanizme koji se stavljaju u pokrte jednim, početnim impulsom, te se zatim kreću samostalno, bez dodatnog „uplitanja“ ljudskih ruku ili novih impulsa, mehaničke figure definirat ćemo kao mehanizme (konstruirane od poluga, kotača, kolotura i konaca) kod kojih se stalan impuls prenosi izravno i neposredno (što je zapravo i princip funkcioniranja marionete).

Vahrna kod Brixena u Tirolu (1785-1855). Tandler i Tschuggmall bili su u svoje doba vrlo poznati principali, vlasnici kabineta pokretnih figura. Tschuggmall je po narudžbi kneza biskupa, grofa Lordona od Brixena, 1820. godine započeo s izradom drvenih mehanizama, a prva predstava, izvedena 1828, postigla je nevjerojatan uspjeh. Tschuggmall je napustio Brixen i sa predstavom pod nazivom *Čuda mehanike, život prikazan pomoću sprava* (Die Wunder der Mechanik, das Leben durch Maschinen) počeo putovati Europom, prikazujući svoje figure najprije aristokratskoj publici, naposljetku i običnom puku[251].

Svi do sada spomenuti automati i mehaničke figure bile su skupi unikati, pa dok je broj dovoljno bogatih zaljubljenika u takve rijetke i iznimne sprave, te potencijalnih kupaca i naručitelja početkom 19. stoljeća opadao, kod širih, manje imućnih slojeva pojavila se želja za njihovim posjedovanjem. Manufakturnu proizvodnju zabavnih automata i igračaka u manjim količinama najprije bilježimo koncem 19. stoljeća u Parizu, u radionicama obiteljî Vichy, Lambert, Dacamps, Roullet – a time dolazimo i do konca pripovijesti o automatima koja nas je zanimala u onoj mjeri i do onih granica gdje smo je mogli povezati s prikazivačkom tradicijom i kazalištem.

Put daljnjeg razvitka prikazivačkih tehnika i ideja koje se temelje na praktičnom ili metaforičkom poimanju automata i mehanizma grana se u dva smjera, jedan ćemo pronaći u okvirima avangardnih umjetničkih koncepcija, drugi ponovno kod oblika pučkog i sajamskog lutkarskog kazališta.

Iskorištavanja tehničko-kinetičkih potencijala pokretanih objekata, te kazališnog „konfrontiranja mehanizma sa organizmom“ (O. Schlemmer) prihvatili su se na prijelazu 19. i 20. stoljeća avangardni likovni umjetnici okupljeni u Bauhausu, školi za arhitekturu i primijenjenu umjetnost koju je 1919. u Weimaru osnovao njemački arhitekt i teoretičar arhitekture Walter Gropius (1883-1969). Škola je djelovala do 1931. godine razvijajući ideje o povezivanju umjetnika i industrijske proizvodnje, a od umjetnika posebno

251 Jurkowski, navedeno djelo, str. 321-322. Till, W. *Puppentheater. Bilder – Figuren – Dokumente. Handbuch des Puppentheatermuseums im Münchener Stadtmuseum*, Dr. C. Wolf und Sohn, München 1986.

nas zanima slikar, kipar i scenograf Oscar Schlemmer (1888-1843). Godine 1921. Schlemmer kreira scenografiju i kostime za operne jednočinke Franza Bleia (1871-1942) i Oskara Kokoschke (1886-1980), za koje je glazbu napisao Paul Hindemith (1895-1963). U rujnu 1922. godine u Stuttgartu je praizveden „Trijadički balet" (*Triadischne Ballet*). Schlemmera su zanimali odnosi podudarnosti između figure i prostora, a budući da je fiksaciju pokretâ u plastičkim djelima doživljavao kao ograničenje, kao alternativu je odabrao ples. U „Trijadičkom baletu" plesni prizori su se po osnovnim karakteristikama nizali od šaljivih do ozbiljnih, dok je sam naziv trijadički, izveden od trijade ili trojstva (*grč*. triás, triádos) označavao višeslojni, trostruki poredak na kojem su se plesovi temeljili: koreografski kompleks temeljio se na kostimu – pokretu – glazbi, fizički atributi odnosili su se na prostor – oblik – boju, prostorna dimenzija uključivala je visinu – širinu – dubinu, korištena su tri osnovna geometrijska oblika, krug – kvadrat – trokut, i tri temeljne boje, crvena – žuta – plava. Balet se sastojao od dvanaest plesova podijeljenih u tri cjeline, prostorni ples, ples oblikâ i ples gesti (uključujući ples metala, ples stakla, ples kolutova i ples kulisa), a izvodila su ga jedna plesačica i dva plesača u sveukupno osamnaest kostima. Takozvane figurine, dakle, lutke ili lutkarski zamišljeni objekti, bili su elementi kostima, a balet je sam autor opisao kao „demonstraciju prostorno-plastičnih kostima".

Edward Gordon Craig (1872-1966) glumac, redatelj, scenograf, grafičar, izdavač dvaju kazališnih časopisa, *The Mask* (1908-1929) i *The Marionnette* (1918/1919, koji se isključivo bavio aspektima kazališta lutaka), svakako je kao teoretičar jedan od najvažnijih kazališnih reformatora 20. stoljeća. Čvrsto vezan uz simbolistička strujanja u umjetnosti i kazalištu s prijelaza stoljeća, Craig u članku pod nazivom *Glumac i nadmarioneta* (The Actor and the Über-Marionette, 1908, drugo izdanje časopisa *The Marionette*), suprotstavljajući (kazališno-glumačkom) realizmu artificijelnu stilizaciju, opisuje svoju zamisao *nadmarionete* – lutke ili figure natprirodne veličine koja bi u budućnosti trebala u glumačkom kazalištu zamijeniti glumca. Po stilu donekle podsjećajući na Heinricha

von Kleista[252], Craig kao odlučujuću prednost marionete spram glumca navodi odsustvo emocija i egoizma, što marioneti konačno omogućava veći i snažniji intenzitet u prikazivanju, kakvog glumac nikad neće moći postići. Odbacujući realizam kao puko oponašanje bez originalnog ili nepatvorenog umjetničkog izraza, estetski principi nadmarionete temelje se na uvjerenju da je umjetnost moguća jedino potpunim podređivanjem stvaralačkim sredstvima i umjetnikovoj volji. Glumac ne raspolaže slobodno svojim stvaralačkim sredstvima i ne može djelovati bez određenih uzora, stoga ga se ne može ni smatrati umjetnikom: treba ga prognati s pozornice i na njegovo mjesto dovesti nadmarionetu. Iako se Craigov članak tumačio kao metafora novog glumačkog stila kojeg tek treba stvoriti, njegove skice i bilješke dokaz su konkretnosti iznesene ideje – za figure sa maskama koje su odjevene u dugačke sive kostime Craig navodi materijale od kojih su sačinjenje: papirmaše, tkanina i drvo.

U onom lutkarskom kazalištu koje je i dalje glavninu svoje publike pronalazilo putujući od sajma do sajma, u obliku *theatruma mundi* nailazimo na ostvarenje sna koji je, parafrazirajući Jurkowskog[253], pratio stvaranje umjetnog pokretnog ljudskog bića, a radi se o stvaranju „umjetne scenografije za njega, koja bi također bila pokretna". Žive slike ili *les tableaux animés*, već su odavna kazališna svojina, a „bilo je dovoljno povećati" ih „i učiniti njezine predmete različitijim da bismo došli do mehaničkog kazališta"[254].

Sam pojam *theatruma mundi* (*lat.* kazalište svijet ili svijet kao pozornica), višeznačan je, pa ga, ukoliko se odnosi na ostalu kazališnu povijest, možemo povezati i sa srednjevjekovnim i sa kasnijim baroknim oblicima u kojima se čitav svijet i život čovjeka, čija je zadaća igrati ulogu koja mu je dodijeljena, prikazuje kao kazališna igra kojom rukovodi Bog, dok je sam naziv i metafora za ispraznost i ništavnost. Što se lutkarskog kazališta tiče, naziv *theatrum mundi* označavao je u 19. stoljeću mehaničko kazalište s manjim, minijaturnim figurama u kojemu su prikazivani prizori raznovrsne tematike, u odnosu na dramske

252 Detaljna usporedba članaka svakako bi pokazala zanimljive paralele, no to bi bila tema posebne rasprave.

253 Navedeno djelo, str. 196.

254 Isto.

predstave čak netipičnog sadržaja, koje bismo sve mogli obuhvatiti pojmom zanimljivosti ili atrakcija: prirodne katastrofe poput erupcije Vezuva, poznate bitke kao bitka kod Sedana (iz Njemačko-francuskog rata, 1870. godine), panorame gradova poput Venecije, prikazi prirode ili krajolika sa zalascima ili izlascima sunca, slike prirode koje se mijenjaju suobrazno godišnjim dobima ili prikaz jednodnevnog života mještana u nekom mjestu (recimo, zimi u njemačkom Rudugorju[255]); prikazi aktualnih zbivanja izmjenjivali su se sa prizorima egzotičnih krajeva ili poučno-zabavnim slikama. Kao sastavni i vrlo popularan dio lutkarskih programa 19. stoljeća, koji su osim lutkarske predstave u uobičajenom smislu često sadržavali i prizore s trik-lutkama ili s lutkama-metamorfozama (*fantoche*), *thehatrum mundi*, svojevrsno kazalište u kazalištu i preteča kino-žurnala, obično se prikazivalo ili nakon same lutkarske predstave ili se, zbog dužine i zanimljivosti, moglo gledati i kao zasebna lutkarska revija. Godine 1862. „Papa“ Schmid prikazao je *theatrum mundi* pod naslovom *Tijelovska procesija u Rimu* (Fronleichnamsprozession in Rom), predstava je trajala jedan sat i za nju je upotrijebljeno više od 1.000 lutaka[256]. S druge strane, kao što čitamo s plakata i programskih letaka[257], pojedini lutkari spretno su uključivali tehnološki i atrakcijski potencijal *theatruma mundi* u dramske predstave, primjerice: „Dr. Faust. U 5. činu Faustov odlazak u pakao bit će prikazan u *theatrumu mundi*” ili „Fridolin ili Gvozdeni malj. Veliki viteški igrokaz u 5. činova. U 3. i 4. činu velika kovačnica novo naslikana i mehanički opremljena. Bit će pokazane peći za žarenje i gvozdeni malj na djelu“. Sve to se odvijalo uz obilato korištenje svjetlosnih i zvukovnih efekata, pa bismo *thaterum mundi* mogli nazvati i „mehaničkom komedijom“[258] u malome.

255 Mäser, R. (Red.) *Theatrum mundi. Mechanische Szenen in Volkskunst und Puppenspiel*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1984.

256 W. Till, navedeno djelo, str. 175.

257 Mäser, navedeno djelo, str. 13.

258 Mehanička komedija ili (njem.) *Maschinenkomödie* podvrsta je pučkog igrokaza ili pučkog kazališta, koje je u 17. i 18. st. bilo neka vrst pandana dvorskoj baroknoj operi, a zadržalo se sve do početka 19. stoljeća, pri čemu se riječ komedija ne odnosi nužno na komički sadržaj, već na nearistokratski karakter. U prvome je planu, uz pantomimu i pjevanje, scenska mašinerija (naprave za stvaranje zvuka vjetra, kiše ili grmljavine, propadališta i okretna pozornica), kostimi i rekviziti, pomoću čega se pokušava

Theatrum mundi sastojao se od niza dugačkih tračnica položenih cijelom širinom pozornice, a njihov broj od proscenija do pozadine varirao je. Plošne lutke, najčešće u profilu, pojedinačne ili u skupinama, umetnute u tračnice, opremljene ekscentričnim ili elipsoidnim kotačima i prijenosnim mehanizmom, povlačile su se s jednog kraja pozornice na drugi i izvodile mehaničke pokrete koji su se u jednom prolaženju nekoliko puta ponavljali.

Rieser Volksblatt iz Nördlingena donosi 1891. godine[259] najavu za mehaničko kazalište Theodora Bläsera: „(...) Nemojmo zamijeniti mehaničko kazalište sa panoramom ili s nečim drugim u što se gleda kroz okular, već zamislimo pravo kazalište u kojem se likovi, zahvaljujući promišljenom i znalački izvedenom mehanizmu, pojavljuju na pozornici kao oživljeni. No dok se u pravom kazalištu promjene dekoracije gotovo uvijek odvijaju iza zatvorenog zastora, ovdje se one odvijaju u slijedu i bez prekida radnje pred očima posjetitelja. Nižući se bez kraja i konca krajolici se izmjenjuju s prizorima neba, noć s danom, sunčana svjetlost sa oblacima koju navješćuju skoru oluju. Sad je u prvome planu plavo more sa uspjenušalim valovima po kojima plove jedrenjaci s tri jarbola i parobrodi, sad opet vidimo seoski put ili polje gdje se ljudi i životinje kreću potpuno slobodno. Ne vidimo žice kojima se lutke vode, ne vidimo ruke koje njima upravljaju, ništa ne odaje čudesan prijenosni mehanizam. Takvu bogatu radnju omogućuju oštroumno iskorištena istraživanja na području mehanike i primijenjeno iskustvo. Umjetnost i mehanika diče se u ovom kazalištu jednakom pobjedom“.

zabezeknuti gledatelja. Promjene (preobrazbe) se vrše na otvorenoj sceni, recimo, potleušica se u trenu preobražava u zamak, a izvođena tematika često je egzotičnog ili fantastičnog karaktera. Mozartova *Čarobna frula* bila bi u stanovitom pogledu takva vrst komedije. Razmišljamo li o iluzionizmu takve vrsti pučkog kazališta, moramo ga povezati sa cjelokupnim iluzionizmom baroknog kazališta, kao i sa religijskom pozadinom: svijet je puki privid (vanitas - ispraznost, taština), a čovjek igračka. S nestankom ovakvog svjetonazora mehanička komedija se u izvedbenom i sadržajnom smislu pretvara u vilinski igrokaz (*Feerie*). (Vidi Rommel, O. *Die Maschinenkomödie*. Reclam Verlag, Leipzig 1935; Neudruck: Wissenschaftliche Buchges., Darmstadt 1974.)

259 Sagemüller, H. Kunstreiter, Gaukler, Wasserspringer. Nördlinger Zeitungen aus der Zeit von 1770 bis 1900 berichten über Lustbarkeiten, Schaustellungen und circensisch-artistische Attraktionen und Sensationen”, Nördlingen-Baldingen 1989, str. 82.

Zaustavimo se na trenutak na ovome. Novinska najava kao najveću kvalitetu i privlačnost gostujućeg *theatruma mundi* ističe da će se dekoracije mijenjati „u slijedu i bez prekida radnje pred očima posjetitelja“, te da će se krajolici „nizati bez kraja i konca“, a likovi se kretati „poptuno slobodno“ i „kao oživljeni“. Za razliku od Craigovog zauzimanja za veći i snažniji intenzitet u prikazivanju koji je daleko od realizma i podrazumijeva krajnju stilizaciju, prikazbeni ideal o kojem se govori u članku bit će konačno ostvaren u novom, sasvim drugačijem mediju filma i kinematografa. I uistinu, 1897. godine mađioničar Beckerelli prikazuje u Ambergu svoje „žive fotografije“, a spomenuti Theodor Bläser prezentira 1898. godine na godišnjem sajmu u Luxembourgu svoj „Edison Cinematograph“. Bläser se 1899. vraća u Luxembourg sa kinematografom čija je središnja atrakcija bio prikaz putovanja željeznicom snimljen iz posljednjeg vagona. Godine 1902. na sajmu u Luxembourgu, pored Bläserovog kinematorgafa, publika je mogla birati između kinematografa Jeana Webera („Original Edison Biograph“), Heinricha Boosa („Pracht Riesenkinematograph“), Klinga („Biograph“) ili Hirtha („Kinematographen-Theater“). S pojavom prvih kinematografskih predstava u Europi se gasi tradicija *theatruma mundi*, a lutkarski principali postaju vlasnici prvih kinematografa. Film polagano preuzima i središnji dio repertoara lutkarskog kazališta. Zadržimo li se samo na temi Fausta, vidimo sljedeće: godine 1903. Georgea Méliès (1861-1938), začetnik igranog filma, majstor fantastike i trik-snimanja, snima film *Faustovo prokletstvo* (La Damnation de Faust), oko 1922. godine u Berlinu se snima nijemi film o Faustu, a 1926. *Faust – njemačka legenda* (Faust - eine deutsche Legende) Friedricha Murnaua (1888-1931). Nakon dugog puta diljem svakojakih kulturnih krajolika, europskim lutkarima početkom 20. st. preostaje – kazalište. Sigurna zavjetrina ili u okviru kazališta za djecu ili u okviru visokoumjetničkog, sofisticiranog i sladokusačkog kazališta figurâ za odrasle.

Literatura:

Alok, Ersin, *Karagöz-Hacivat: The Turkish Shadow Play*, Skylife - Şubat (Turkish Airlines inflight magazine), February 1996.

And, Metin, *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Dost Yayinlari, Istanbul 1975.

Ayalon, D. / Sharon, M., *Studies in Islamic History and Civilization*, Brill 1986.

Baird, William Britton, *The art of Puppets*. Bonanza Books, New York 1973.

Batušić, Nikola, „Kajkavska kazališna terminologija", *Hrvatski dijalektološki zbornik*, Knj. 6, Zagreb 1982.

Belostenec, Ivan, *Gazophylacium*, Liber/Mladost, Zagreb 1973.

Bernstengel, Olaf, *Märchen im sächsischen Wandermarionettentheater i Sagen und Legenden im sächsischen Wandermarionettentheater*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Puppantheatersammlung, bez godine izdanja.

Bross, Fritz Herbert, „Koliko konaca treba imati marioneta", *Lu(T)ka*, br. 14 i 15, god. 8, ZKL, Zagreb 2002.

Burke, Peter, *Junaci, nitkovi, lude*, ŠK, Zagreb 1991.

Divković, Mirko, *Latinsko-hrvatski rječnik za škole*, (Zagreb 1900/II), ITRO „Naprijed", Reprint 1988/V.

Duchartre, Pierre Louis, *The Italian Comedy*, Dover Publications, INC, New York 1966.

Eversberg, Gerd, „Der Mechanikus Georg Geißelbrecht. Zur Geschichte eines wandernden Marionettentheaters um 1800", *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Heft 34/35: Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe. Berlin 1988.

Feuchter-Schawelka, Anne, *Kasperl Larifari, Blumenstraße 29a. Das Münchener Marionetten-Theater 1858-1988*, Münchener Stadtmuseum, Heinrich Hugendubel Verlag, München 1988.

Ghosh, Sampa / Benerjee, Utpal K., *Indian Puppets*, Abhinav, New Delhi 2006.

Goepfert, Günter, *Franz von Pocci. Vom Zeremonienmeister zum «Kasperlgrafen». Lebens- und Schaffenswege eines universellen Talents*, Verlagsanstalt Bayerland, Dachau 1999.

Gründel, E. / Tomek, H, *Sizilien*, DuMont Reiseverlag, Ostfildern 2005.

Habdelić, Juraj, „Dictionar ili Réchi szlovenszke", *Kršćanska sadašnjost*, Zagreb 1989.

Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C.H. Beck'sche Verlag, München 1953.

Hein, Nikolaus, *Mobiles Puppentheater-Museum Berlin* (brošura bez navoda izdavača i godine).

Hiller, Hans, *Meister der Puppenspiels*, Heft 32, Fritz Herbert Bross, Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, bez navoda mjesta i godine.

Huizinga, Johann, *Jesen srednjeg vijeka*, Naprijed, Zagreb 1991.

Jakob, Georg, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, 2. Auflage, Orient Buchhandlung Heinz Lafaire, Hanover 1925.

Jembrih, Alojz, „Juraj Dijanić i njegovo djelo", *KAJ*, II/84, Kajkavsko spravišče, Zagreb 1984.

Jurkowski, Henryk, *Povijest europskog lutkarstva*, *I. dio, Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, MUCK, Zagreb 2005.

Jurkowski, Henryk, „Skice iz teorije o lutkarskom kazalištu", *Lu(T)ka*, br. 12 i 13, god. 7, ZKL, Zagreb 2001.

Klest, Heinrich von, *O marionetskom kazalištu*, Quorum 1995, god. 11, br. 1.

Kohlmann, Theodor, *Das Papiertheater*, Führungsblätter des Museums für Deutsche Volkskunde, Berlin 1976.

Kott, Jan, *Rozalindim spol*, Znanje, Zagreb 1999.

Laturell, Volker D.: *Theater und Jugend in München: Eine Zusammenstellung aus 500 Jahren Münchner Theatergeschichte*, Tins, München 1970.

Landau, Jacob M., *Studies in the Arab Theater and Cinema*, University of Pennsylvania Press, 1958.

Leach, Robert, *The Punch and Judy Show. History, Tradition and Meaning*, Batsford Academic and Educational London 1985.

Leims, Thomas (ed), *„ ... Ich werde deinen Schatten essen". Das Theater des Fernen Ostens*. Katalog der Ausstellung. Akademie der Künste, Berlin, Frölich & Kaufmann, Berlin 1985.

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, ur. A. Badurina, SN Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1979.

Lever, Maurice, *Povijest dvorskih luda*, GZH Zagreb 1986.

Levith, Murray J., What's in Shakespeare Names, George Allen & Unwin London/Sydney 1978.

Lutka i lutkar pripadaju jedno drugome. Transkript međunarodnog skupa na temu „Marioneta - svjestka tradicija i inovacija na koncima", Stuttgart 200, u Lu(T)ka, br. 14 i 15. god. 8, ZKL, Zagreb 2002.

Mäser, Rolf (Red.), *Theatrum mundi. Mechanische Szenen in Volkskunst und Puppenspiel*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1984.

Otter, Elisabeth den, *Ah myint thabin, Traditional Puppetry od Myanmar (Burma)*, Amsterdam: KIT/Tropenmuseum, 1995.

Pocci, Franz von, *Kasperlkomödien*, Hrsg. von Karl Pörnbacher, Phillip Reclam jun. Stuttgart 1972.

Purschke, Hans Richard, *Die Puppenspieltraditionen Europs. Deutschsprachige Gebiete*. Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum 1986.

Reich, Hermann, *Der Mimus*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1903.

Reimann, H, *Siziliens kleines Volkstheater opera dei pupi*, Nold, Frankfurt 1995.

Reitzle, Annegret, Die Texthefte des Papiertheaters, Ein Beitrag zur Rezeption von populären Theaterstoffen und Kinder- und Jugendliteratur, Stuttgart, Betr. Reinhard Döhl, 1990.

Rommel, Otto, *Die Maschinenkomödie*, Reclam Verlag., Leipzig 1935; Neudruck: Wissenschaftliche Buchges., Darmstadt 1974.

Roser, Albrecht, Höfer, Ingrid, *Bericht über die Internationale Sommerakademie in Varazdin, Kroatien, von 26. August bis 15. September 2002*, (BRIEFE/2002/ Varazdin3.doc).

Roser, Albrecht, *Gustaf und sein Ensamble (Jubiläumsausgabe)*, Bleicher Verlag, Gerlingten 1992.

Sagemüller, Hermann, *Kunstreiter, Gaukler, Wasserspringer. Nördlinger Zeitungen aus der Zeit von 1770 bis 1900 berichten über Lustbarkeiten, Schaustellungen und circensisch-artistische Attraktionen und Sensationen*, Nördlingen-Baldingen 1989.

Schmidt, Crahles, *Herrade von Landsberg*, J.H. Heitz, Strassburg 1897.

Scholze, Manfred, *Der ganze 'Freischütz' in einer halben Stunde*, Führungsblätter der Puppentheatersammlung Dresden, Radebeul 1993.

Senyer, Emin, *Parts of Turkish Shadow Theatre Karagoz*, karagoz.net. Accessed online 22 October 2007.

Shun-chi Wu, *Chinesiches Puppentheater i Das Schinesische Schattenspiel des Bejinger (Pakinger) Typs*, Führungsblätter des Museum für Vökerkunde, Abteilung Ostasien, 442a, 442b, 442c, 417a, 417c, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1979, 1985.

Soriano, André (ed), *Mechanische Spielfiguren aus vergangenen Zeiten*, Sauret, Paris 1985.

Speaight, George, *The History of the English Toy Theatre*, London, Studio Vista, 1969.

Strandh, Sigvard, *Die Maschine. Geschichte – Elemente – Funktion,* Weltbild Verlag, Augsburg 1992.

Thorndike, L, *A History of Magic and Experimental Science*, Columbia University Press, New York, 1923.

Till, Wolfgang, *Puppentheater. Bilder – Figuren – Dokumente*. Handbuch des Puppentheatermuseums im Münchener Stadtmuseum, Dr. C. Wolf und Sohn, München 1986.

Torjanac, Dubravko, „Marionetske razglednice", *Lu(T)ka*, broj 10 i 11, god. 7, ZKL, Zagreb 2001.

Trilse / Hammer / Kabel, *Theaterlexikon*, Hanschelverlag, Berlin 1978.

Wortelmann, Fritz, „Der Clown Gustaf i Beseelte Puppen". *Meister des Puppenspiels*, Heft 1, Albrecht Roser, Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochun 1958.

ДРАМА

UDK 82-2

Марио Ћулум

ШАЛТЕР

Шалтер (нем. Schalter) Прозорче кроз које службеник свршава послове са грађанима (на железничким станицама, продавницама монополских артикала, у банкама и др.)

ЛЕКСИКОН СТРАНИХ РЕЧИ И ИЗРАЗА, Милан Вујаклија, Просвета Београд,1980. стр. 1041.

Шалтер м нем. Отвор као мали прозор кроз који са публиком опште службеници администрације, банака и сл. – Куцнуо сам у капак на једном шалтеру. Пол. 1960.

РЕЧНИК СРПСКОХРВАТСКОГА КЊИЖЕВНОГ ЈЕЗИКА, Матица Српска, Нови Сад, 1976. књига шеста, стр. 923

ЛИЦА:

СЛУЖБЕНИК

ПЕНЗИОНЕРКА, ЖЕНА СА ГОДИНАМА

МАЈКА, ЖЕНА С ДЈЕТЕТОМ

НЕУДАТА, ЖЕНА СА СТАВОМ

ИНВАЛИД, МУШКАРАЦ СА ЈЕДНОМ НОГОМ
ДЈЕВОЈЧИЦА, ЖЕНА СА РИБИЦОМ
СРЕЋНО УДАТА, ЖЕНА СА МУЖЕМ
БИЗНИСМЕН, МУШКАРАЦ СА МОБИЛНИМ
ПЕВАЧИЦА, ЖЕНА СА ДОЈКАМА
МУШКАРАЦ

ПРАПОЧЕТАК

Сцена је у полумраку. Назире се мала капија. Чује се звук цврчака. Појављују се мушкарци и жене. Стају на сцену и играју глуво коло. У почетку је игра синхронозована, али онда један од играча вуче коло на своју страну. Саиграчи застају, избацују га из кола и настављају да играју. Музика и свјетлосни топ са стропа. Сви стају и гледају према стропу.

ПОЧЕТАК

У снопу свјетла се спушта шалтер, попут свемирског брода. Људи се разбјеже са сцене, а затим из прикрајка посматрају шта се дешава. Шалтер је до пола од метала, а друга половина је од провидне пластике. На врху има дисплеј на којем се исписују бројеви у црвеној боји. Избачени саиграч улази у шалтер, навлачи рукавице, ставља качкет, који изгледа као код рачуновођа из америчких филмова, оштри оловке и сваку добро загледа да ли је довољно наоштрена.

ДОЛАЗАК

На капији се полако прикупљају људи. На сцени је само капија, без ограде. Жене почињу да се гурају око капије и чују се гласови негодовања. Пензионерка има огромну торбу, Неудата лексикон страних ријечи и израза, Мајка торбу, а Дјевојчица држи стаклену куглу у којој је рибица.

НЕУДАТА: Ја сам прва дошла!

МАЈКА: Ја сам овдје још од јутрос, само сам отишла да обиђем сина у вртић.

ПЕНЗИОНЕРКА: Не гурајте се! Све ћемо стићи на ред.

Она се највише гура и покушава да стане прва.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Молим вас, немојте да вичете.

ИНВАЛИД: Ваљда инвалиди имају предност!?

НЕУДАТА: Мора да се зна ко је први дошао.

ПЕНЗИОНЕРКА: И године се гледају. Зар вас није срамота моје сиједе главе.

ИНВАЛИД: Да није било мене, ви данас не бисте ни стајале овдје.

НЕУДАТА: Ви сте могли да посиједите и у тридесетој, откуд' ја да знам.

МАЈКА: А што не пуштају више, морам по малог у вртић?

ПЕНЗИОНЕРКА: Пуштају нас да се смрзнемо.

НЕУДАТА: Не раде свој посао, а овамо нама соле памет.

ИНВАЛИД: На фронт бих ја то све посл'о. На фронт!

Опет се гурају.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Молим вас, пазите, разбићете ми рибицу!

ПЕНЗИОНЕРКА: А не знам ни куд си понијела ту рибетину.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Нисам имала коме да је оставим.

МАЈКА: Ако сам ја могла дијете, могла си и ти рибу.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Није навикла да је остављам саму.

ПЕНЗИОНЕРКА: Дивна нам је омладина данас.

ИНВАЛИД: За кога смо се ми борили!

Дјевојчица се покуњено повлачи у страну, ближе Мушкарцу који све вријеме стоји по страни. Незаинтересован је за оно шта се дешава око њега, гледа у своје нокте и звиждуће неки познати шлагер.

Службеник баци само летимичан поглед на њих, затим вади џепни сат и провјерава вријеме. Укључује радио и тражи станицу. Звони телефон. Службеник застаје у тражењу, ослушкује. Телефон звони, службеник погледа на сат, одмахује руком и наставља да тражи одговарајућу станицу на радио-пријемнику. Телефон и даље звони. Он не обраћа пажњу. Престаје звоњава. Са радија се чују вијести:

СПИКЕР (оф): Наша земља се налази пред потписивањем Споразума о придруживању и сарадњи...

Службеник искључује радиоапарат, затим се протеже. Излази из шалтера, узима столице на расклапање и реда их. Погледа како све изгледа. Задовољан је учињеним. Спушта се огроман сат. Показује минут до осам. Службеник вади свој џепни сат и гледа да ли су синхронизовани. Када казаљка дође на осам, чује се звук откуцавања сата. Службеник улази у шалтер и узима огромне картоне на којима су исписани бројеви. Прилази капији и отвара је. Жене протестују.

ЖЕНЕ: Што не отварате, смрзле смо се!

Како се гурају на капију, која ће прва да уђе, тако упадају све одједном, као неко клупко из којег се одмотавају и устају клањајући се Службенику. Међу њима је и Инвалид. Дјевојчица све вријеме балансира да јој не испадне акваријум. Мушкарац улази лагано за њима, скида шешир и наклони се Службенику.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја сам прва дошла!

НЕУДАТА: Ма немој! Била сам већ одавно ту када си ти стигла!

ДЈЕВОЈЧИЦА: Нема потребе да вичете, ваљда ће нас све примити?!

ИНВАЛИД: Је л' инвалиди имају неку предност?

Мушкарац ћути, не мијеша се у њихову свађу.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ако се зна неки ред, ја сам најстарија, сигурно ћете имати обзира због мојих година.

НЕУДАТА: Зна се ред, ипак сам дошла прије Вас. А и Ви сте пензионер, можете да чекате.

ПЕНЗИОНЕРКА: Имам ја својих обавеза, нисам ја беспослена, иако сам у пензији… дјевојко!

НЕУДАТА: Дјевојко?! Шта хоћете тиме да кажете? Нисам удата, па шта! Немојте да ме вријеђате!

ПЕНЗИОНЕРКА: Знала сам ја да Вама нешто фали!

НЕУДАТА: То што немам мужа, не значи да ми нешто недостаје!

МАЈКА: Опростите, али морам да узмем дијете из вртића. Изостала сам с посла, ако бих могла прва, много би ми значило!

НЕУДАТА: Ви бар радите, а ја сам незапослена. Не знам ни што сте дошли!

ПЕНЗИОНЕРКА: Неудата и незапослена! Лијепо!

НЕУДАТА: Хоћете ли престати да ме нападате?

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја Вас нападам? Шта Ви себи умишљате? Па, је не бих ни мрава згазила.

НЕУДАТА: Имам ја свједоке, а и не знам што сте и дошли овдје?! Шта вама треба? Ваљда су моји проблеми најбитнији. То је очито.

МАЈКА: Свако носи неку своју муку! Ако ми они не помогну, не знам коме да се обратим. А и дијете ме чека!

Дјевојчица ћути, неугодно јој је. Мушкарац звижди познати шлагер и посматра своје нокте.

ПЕНЗИОНЕРКА: Хај'те, жене, доста! Нећемо се свађати, шта ће овај младић помислити о нама.

Пензионерка се кокетно осмјехује Службенику.

НЕУДАТА: Шта има да мисли? Зна се ко је први на реду!

МАЈКА: Ма, шта се зна! Немаш ни кучета, ни мачета, па можеш устати када хоћеш! Што се мене тиче, могла си цијелу ноћ да чекаш! Људи, изостала сам с посла!

Жене почињу да вичу једна на другу.

ЖЕНЕ: Ја сам прва! Прва сам, да знаш! Е, ниси, ја сам стигла прије тебе!

Чупају се и гурају.

СЛУЖБЕНИК: Тиишина!

Све жене занијеме од његовог гласа и остају укочене у положају у којем су се затекле.

СЛУЖБЕНИК: Изволите, ваши бројеви! Заузећете мјесто на столицама, причекати док се не појави ваш број на дисплеју, затим ћете прићи шалтеру, пружити број и рећи разлог вашег доласка.

Службеник пуца прстима и жене се буде. Гледају једна у другу и поправљају одјећу. Пензионерка вади огледало из торбе, посматра се. Службеник узима први картон. Држи га у ваздуху, посматрајући све присутне. Странке су у ишчекивању. Даје картон Пензионерки.

ПЕНЗИОНЕРКА: О, хвала Вам. Види се да сте лијепо одгојени.

НЕУДАТА: Знала сам да ће она прва добити број. Овдје се не гледа ко је када дошао. Жалићу се, само да знате!

Службеник показује руком према капији.

НЕУДАТА: Ипак нећу.

Службеник јој пружа картон с бројем.

НЕУДАТА: Хвала Вам.

Мајка стаје испред Неудате и покушава да узме картон из Службеникове руке. Службеник подиже картон високо. Мајка скакуће да би га дохватила.

МАЈКА: Морам по малог у вртић, не бих хтјела да закасним. Данас му је први дан. Нисмо се никада раздвајали до сада... Она има времена.

НЕУДАТА: Не можете преко реда, ја ћу да се жалим. Прва сам дошла.

Службеник даје картон и Мајци и Неудатој. Оне сједају на столице мрмљајући нешто једна другој. Службеник прилази Дјевојчици. Посматра је, помилује куглу са рибицом. Дјевојчица задрхти. Службеник јој пружа картон с бројем. Затим прилази Мушкарцу, погледа га и склони картоне иза леђа.

СЛУЖБЕНИК: Жао ми је, нема више бројева!

МУШКАРАЦ: (*отвори уста да нешто каже*)

СЛУЖБЕНИК: То је све за данас, жао ми је. Сљедећи пут. Дођите мало раније, видите и сами да је гужва.

Мушкарац га гледа и повлачи се. Излази на капију.

СЛУЖБЕНИК: (*за њим*) Затворите капију, молим Вас! (*женама*) Имате ли каквих питања?

Простријели их погледом. Оне вичу углас.

ЖЕНЕ: Не, немамо!

ПЕНЗИОНЕРКА: Немамо никаквих питања. Хвала Вам, врло сте љубазни!

НЕУДАТА: За то је плаћен и то веома добро.

Службеник је погледа.

НЕУДАТА: Ипак, хвала!

МАЈКА: Лијеп младић.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Само да једном почне.

ИНВАЛИД: А ја?

СЛУЖБЕНИК: Инвалиди имају предност, наравно.

Службеник одлази до шалтера. Жене заузимају своја мјеста на столицама. На капији се појављује Удата.

УДАТА: Јесам ли закаснила?

ПЕНЗИОНЕРКА: Подијељени су сви бројеви. Треба мало да подраните.

УДАТА: Мени, ионако, ништа не треба. Ја сам срећно удата. Срећно удата! Ето, само сам то хтјела да кажем.

Удата одлази. Жене се загледају једна у другу. Инвалид извлачи новине из џепа и чита. Неудата отвара лексикон. Мајка вади бомбонице и нуди присутне.

ПЕНЗИОНЕРКА: Нека смо ми ушли, па сад могу да чекам и цијели дан.

Пензионерка узима плетиво из торбе.

НЕУДАТА: Немамо сви времена к'о Ви.

ПЕНЗИОНЕРКА: Чудим се. Немате дјеце, а још и не радите. Само да ми је знати, гдје трошите вријеме.

ИНВАЛИД: Опет поскупљује струја.

НЕУДАТА: То је моја приватна ствар.

МАЈКА: Ја стварно немам времена, морам по малог.

ПЕНЗИОНЕРКА: Што не почињу више?!

ИНВАЛИД: И хљеб!

ПЕНЗИОНЕРКА: Ви бар знате шта значи бити мајка, за разлику од неких.

НЕУДАТА: Што Ви стално запињете за мене?

ИНВАЛИД: А од сутра и млијеко!

ДЈЕВОЈЧИЦА: Шта да радим?!

Дјевојчица *устаје неодлучна. Полази према капији, гледа у картон, враћа се, спушта рибицу крај столице, затим из џепа извлачи огромну кутију на којој пише: пилуле за срећу. Узима једну таблету и сједа.*

ДЈЕВОЈЧИЦА: Како диван дан!

ИНВАЛИД: Још једна фирма у стечају!

Појављује се Бизнисмен у пратњи двојице тјелохранитеља. Прича на мобилни.

БИЗНИСМЕН (у телефон): Купи од њега за тридест, па онда продај за 120... Како неће? Реци да сам ја рек'о, мора да прода. Нема неће!

Прилази шалтеру, отвара торбу, вади паре и књижицу. Службеник узима новац, гледа у странке у чекаоници. Оне окрећу главу. Службеник удара печат у књижицу. Бизнисмен наставља разговор и одлази према вратима која се отварају.

БИЗНИСМЕН (у телефон): Да, наравно... Средићу ја њега. Ако неће, постави му експлозив под ауто, заплаши га мало... Шта ако има дјецу? Имам и ја дјецу, ништа то. Мора да прода!

Бизнисмен нестаје иза врата. Неудата отвара лексикон и чита.

НЕУДАТА: Корупција (лат. Corupttio) поквареност, кварност, изопаченост, разврат; поткупљивање, подмићивање, поткупљење, подмићење; кварење, укваривање, труљење, распадање; кривотворење (списа, мере, тега и сл.) *(затвара лексикон)* Јесте ли видјели?

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја? Ја нисам ништа видјела.

МАЈКА: Размишљала сам како је мом сину у вртићу. Знате, први дан.

ИНВАЛИД: 100 000 хиљада радника ће остати без посла.

Чује се звук на дисплеју. Почињу да се исписују бројеви на дисплеју. Пензионерка одлаже плетиво. Инвалид спушта новине. Гледају у своје картоне, затим једни у друге. Нико не устаје. Затим иде сљедећи број, опет гледају у картоне, затим једни у друге. Службеник стиска тастер за дисплеј све брже и брже, исписују се бројеви један за другим. Странке гледају у картон, па у дисплеј, немају времена да посматрају једни друге. Презнојавају се и постају све нервознији. На дисплеју се појављује број 1914. Пензионерка скочи.

ПЕНЗИОНЕРКА: Чекајте, мој број!

Показује картон женама.

ПЕНЗИОНЕРКА: Гледајте, мој број! Не бринитe ништа, брзо ћу ја!

Поправља сукњу и заглади косу. Стеже картон у руци.

ПЕНЗИОНЕРКА: Мој број, мој број!

Иде према шалтеру веома свечано, праћена музиком.

НЕУДАТА: Е, знала сам да ће њу прву прозвати. Рекла сам ја, корупција!

МАЈКА: Нек' је кренуло. Знате, син ми је у вртићу.

НЕУДАТА: Доста више с тим дјететом! Што сте га и рађали, ако не можете да бринете о њему.

МАЈКА: Ви не знате како је одговорно бити мајка!

ДЈЕВОЈЧИЦА: О, Боже! Само да изађем одавде. Зашто сам уопште и дошла?!

Дјевојчица узима још једну таблету.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Диван дан!

Инвалид демонстративно одлаже новине. Прилази шалтеру. Одједном се укључују ротациона свјетла и чује се завијање сирене. Службеник узима мегафон.

СЛУЖБЕНИК (у мегафон): Молим Вас да се вратите иза жуте линије. Прешли сте жуту линију.

ИНВАЛИД: Зар нисте рекли да инвалиди имају предност.

СЛУЖБЕНИК (у мегафон): Вратите се иза жуте линије. Ако се не вратите, обустављам рад!

Инвалид стоји. Службеник одлаже мегафон, спушта окно на шалтеру.

СЛУЖБЕНИК: До даљњег – не радимо са странкама!

ПЕНЗИОНЕРКА (*Инвалиду*): Послушајте га. Доћи ћете и Ви на ред. Ево, брзо ћу ја. Обећавам!

Инвалид стоји, пљује у страну и љутито одлази на своје мјесто. Сједа и узима новине.

ПЕНЗИОНЕРКА: Морамо бити разумни, иначе никад нећемо завршити. 'Трпен - спасен!

Пензионерка тражи нешто по торби. Вади чоколадицу и даје је службенику, при томе пази да је друге жене не виде.

ПЕНЗИОНЕРКА: Изволите, да се мало засладите!

СЛУЖБЕНИК: Знате ли да је подмићивање државних службеника кажњиво по закону, Службени гласник, Закон о admini-

стративним службеницима, став 5, члан 3?

Пензионерки је веома непријатно. Гледа у друге жене. Оне је пријекорно гледају. Правда се више њима, него Службенику.

ПЕНЗИОНЕРКА: Какво мито, Молим Вас?!

Неудата устаје и отвара лексикон. Чита.

НЕУДАТА: Мито, новац или друга врста награде која се даје некоме (обично оном који има неку власт) да реши повољно даваочеву ствар (најчешће на неисправан, непоштен начин).

Неудата затвара лексикон и сједа.

ПЕНЗИОНЕРКА: (*странкама*) Само сам хтјела... Чоколадицу, ако му падне шећер. (*Службенику*) Ви сте млади, веома је напорно, трошите се, није лако...

Гура му чоколаду кроз шалтерски отвор.

СЛУЖБЕНИК: Не, хвала!

ПЕНЗИОНЕРКА: Ево, и њих ћу да почастим.

Прилази женама, отвара чоколаду, нуди их.

НЕУДАТА: Хвала, не. Нисам дошла овамо да једем. Иначе једем само црну чоколаду. Искључиво црну!

МАЈКА: Ево, ја ћу узети једну... Да понесем сину.

Прилази Инвалиду. Инвалид држи новине испред, не спушта их.

ИНВАЛИД: Не једем!

Пензионерка одлази до Дјевојчице. Дјевојчица је неодлучна, ипак узима чоколаду и држи је у руци.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Хвала Вам.

Чим се Пензионерка окрене, она стави чоколаду у џеп.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ето, видите, није никакав мито и њих сам почастила. Узећу и ја једну коцкицу. Знате, волим слатко. Човјек када дође у моје године све више личи на дијете. Послужите се!

СЛУЖБЕНИК: Већ сам Вам рекао, не и не! (*тише*) Бар не овако јавно.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ах, да...

Пензионерка вади коверту из торбе, окреће се према женама и посматра их, а затим брзо ставља

остатке чоколаде у коверту. Коверту спушта на пулт. Службеник је узима сасвим природно, као да се то дешава сваки дан. Инвалид посматра преко новина шта се дешава. Жене гледају у Службеника, али када их он погледа, оне окрећу главу у страну као да ништа нису видјеле. Инвалид се сакрије иза новина. Дјевојчица брзо извлачи чоколадицу из џепа и нервозно је једе.

СЛУЖБЕНИК: Изволите.

ПЕНЗИОНЕРКА: Знате, кад човјек дође у одређене године, он не може више да привређује, онда само троши.

СЛУЖБЕНИК: Скратите!

ПЕНЗИОНЕР: Пензије мале. Мало нам шта преостаје од живота. Остају нам дјеца и контејнери.

СЛУЖБЕНИК: Још краће.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ја бих хтјела... овај, да разговарам... да прођем горе.

СЛУЖБЕНИК: Горе!

У том моменту, освјетљавају се велика, масивна врата, која се налазе у дну сцене. Сви погледи су уперени према вратима. Свјетло се гаси, врата су у полумраку, само се назире свјетлост кроз кључаоницу и испод њих. Све вријеме док су на сцени странке су свјесне присуства тих врата.

СЛУЖБЕНИК: Не иде то тако.

Чека њену реакцију.

СЛУЖБЕНИК: Жао ми је.

ПЕНЗИОНЕРКА: Али, с обзиром на моје име, мислила сам...

СЛУЖБЕНИК: Немате шта да мислите. Реците мени зашто сте дошли и ја ћу вас упутити куда треба.

ПЕНЗОНЕРКА: Да ли бих могла да разговарам са Вашим шефом? Знате, како наш народ каже: право, па у главу.

СЛУЖБЕНИК: Ако баш желите да разговарате са шефом, даћу вам број наше службе и закажите састанак с њим.

ПЕНЗИОНЕРКА: А ко се јавља на тај број?

СЛУЖБЕНИК: Ја, наравно.

Пише број и пружа јој. Хоће да притисне други број на дисплеју. Пензионерка скоро врисне.

ПЕНЗОНЕРКА: Не! То сигурно предуго траје, а мени се веома

жури. С ким бих могла да разговарам?

Службеник одустаје од притискања тастера.

СЛУЖБЕНИК: Са мном.

ПЕНЗИОНЕРКА: Да ли Ви можете да ми помогнете?

СЛУЖБЕНИК: Наравно да не могу.

ПЕНЗИОНЕРКА: Молим!

СЛУЖБЕНИК: Као што сам Вам већ рекао, упутићу Вас коме треба. Изнесите свој случај, ја ћу га завести под одређени број и прослиједити референту.

ПЕНЗИОНЕРКА: Референту?

Неудата устаје и отвара лексикон. Чита.

НЕУДАТА: Референт (лат. Референс) известилац; предавач; службеник који подноси усмени или писмени стручан извештај претпостављеном о садржини акта.

Неудата затвара лексикон и сједа.

ПЕНЗИОНЕРКА: А ко је референт?

СЛУЖБЕНИК: Овисно о проблему. Углавном, ја. Ваше исправе!

ПЕНЗИОНЕРКА: Ви ме не познајете?!

СЛУЖБЕНИК: Зар би требало?

ПЕНЗИОНЕРКА: Стварно не знате ко сам?!

СЛУЖБЕНИК: Исправе, молим!

Пензионерка вади из торбе овећи свежањ папира увезаних канапом, помало прашњав, и баца га на пулт.

ПЕНЗИОНЕРКА: Изволите! Ово је мој живот.

Гаси се свјетло у чекаоници. На сцени се виде само Пензионерка и Службеник.

СЛУЧАЈ 1914

СЛУЖБЕНИК: Име и презиме.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ту Вам пише.

СЛУЖБЕНИК: Зашто сте дошли?

ПЕНЗИОНЕРКА: Ви збиља не знате ко сам или се само правите? Идете ли Ви уопште у позориште?

СЛУЖБЕНИК: По мом мишљењу савремено позориште је – шаблон, предрасуда. Кад се диже завјеса и при вечерњој свјетлости, у соби са три зида, ови велики таленти, свештеници свете умјетности, приказују како људи једу, пију, воле, ходају, носе своје капуте; кад се из тривијалних сцена и фраза труде да извуку морал – мали морал, једноставан, користан у домаћем животу; кад ми у хиљаду варијација износе увијек једно те исто, једно те исто, једно те исто - онда ја бјежим, бјежим као што је бјежао Мопасан од Ајфелове куле која му је притискивала мозак својом тривијалношћу.

ПЕНЗИОНЕРКА: Али, без позоришта се не може.

СЛУЖБЕНИК: Можда? Али, ја могу. Име и презиме.

ПЕНЗОНЕРКА: Ја, ја ... ја сам велика глумица. Првакиња. Можда највећа.

СЛУЖБЕНИК: Лијепо, драго ми је због Вас. И шта бисте сад хтјели, молим Вас?

ПЕНЗИОНЕРКА: Знате, хтјела бих да играм.

СЛУЖБЕНИК: Играјте, ко Вам брани!

ПЕНЗИОНЕРКА: Могла бих да играм Јулију, или Офелију. Замислите, у овим годинама. Играла бих и лава, ако треба.

СЛУЖБЕНИК: Не сумњам.

ПЕНЗИОНЕРКА: Али не дају ми. Не дају ми да заиграм. Ако можете да учините да заиграм на сцени. Вјерујте, то је мој живот.

СЛУЖБЕНИК: Вјерујем ја Вама.

ПЕНЗИОНЕРКА: Зато бих хтјела горе. Ако би ваш шеф могао нешто да учини. Глумац живи за аплауз. А без аплауза, као да сам мртва.

СЛУЖБЕНИК: Како, молим Вас?!

ПЕНЗИОНЕРКА: Ево, показаћу Вам.

Свјетлосни топ на Пензионерку.

ПЕНЗИОНЕРКА: Сада сам права глумица, играм са уживањем, са заносом, опијам се на позорници и осећам да сам дивна. А сада, док живим овде, ја стално идем пешке, идем и мислим,

мислим и осећам како расту моје душевне снаге... И сада знам, разумем, Коста, да у нашем послу – било да играмо на позорници или пишемо – није главно слава, сјај, све оно о чему сам сањала; главно је да човек уме подносити патњу. Да уме носити свој крст и веровати. Ја верујем, и није ми тако тешко; кад мислим о свом позиву, ја се не бојим живота.

Пале се свјетла. Жене у чекаоници су изненађене њеном игром, аплаудирају.

СЛУЖБЕНИК: Сљедећи.

Жене прекидају аплауз. Пензионерка се покуњено враћа на столицу. Устаје Дјевојчица.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Ја... Ја не могу више!

Прилази шалтеру.

СЛУЖБЕНИК: Изволите! Ваше исправе, молим.

Она вади књижицу, танку, скоро нову. Пружа је Службенику.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Ја... Ја не тражим ништа... Мука ми је.

Дјевојчица повраћа, затим вади таблете, узима једну, па другу.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Како диван дан! (*смије се*) Овдје је тако бучно. Сви вичу.

СЛУЖБЕНИК: Опростите, а ко виче?

ДЈЕВОЈЧИЦА: Тата на маму, мама на тату. Онда заједно вичу на мене, а нисам ништа крива. Стварно нисам ништа скривила. Страх ме је!

СЛУЖБЕНИК: Чега се плашиш?

ДЈЕВОЈЧИЦА: Вјетра, кише, сутрашњег дана, будућности, садашњости, смрти, самоће, друштва... Она... Она једино ћути, али не могу издржати њен поглед. Не волим да ме посматра.

СЛУЖБЕНИК. Ко, молим?

ДЈЕВОЈЧИЦА: Па, она. *(показује на рибу)* Тако некако, са пуно пријекора.

Службеник узима велики печат и удара у књижицу.

СЛУЖБЕНИК: Изволите.

Дјевојчица га погледа, није јој јасно.

СЛУЖБЕНИК: Изволите. (*показује руком у правцу врата*)

Свјетло на врата. Дјевојчица стоји неодлучна, затим направи један корак и крене.

СЛУЖБЕНИК: Само мало, госпођице. Неће моћи.

Дјевојчица стаје.

ДЈЕВОЈЧИЦА: Молим?!

СЛУЖБЕНИК: Она ипак остаје. (*показује руком на рибицу*)

Дјевојчица оставља рибицу на пулту и одједном почиње да се креће као на покретној траци. Жене су изненађене. Врата се отварају. Дјевојчица нестаје иза њих. Жене устају и полазе према вратима, али сада трака иде у супротном смјеру, тако да оне трче у мјесту. Врата се затварају. Жене падају. Службеник храни рибицу, не примјећује шта се дешава око њега. Замрачење.

ПОЈАВА ДРУГА

На столицама сједе странке из прве слике, само што умјесто Дјевојчице сједи Мушкарац. Сви држе картоне у рукама, на дисплеју се исписују бројеви. Капија је отворена. Улази Удата, дебља је него у првој слици.

ПЕНЗИОНЕРКА: Нећете, ваљда, преко реда?!

УДАТА: Не, ја не требам ништа. Хоћу само да кажем да сам удата.

Стаје испред Неудате и гледа у њу.

УДАТА: Срећно удата.

НЕУДАТА: Цркни!

ИНВАЛИД: Падају цијене акција.

УДАТА: Али ја сам стварно срећно удата.

МАЈКА: Опростите, госпођо, мени се жури, треба да спремим сина за школу.

Удата прилази шалтеру, гледа у Службеника.

УДАТА: Ја... Ја сам срећно удата.

СЛУЖБЕНИК: Затворите капију за собом!

Удата одлази и затвара капију. На дисплеју се исписује број 1941. Инвалид одлаже новине.

ИНВАЛИД: Мој број.

Полази према шалтеру.

НЕУДАТА: Сигурно је потег'о неку везу.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ко зна како је изгубио ногу?

МАЈКА: Изгубићу и овај дан. Мали ће сигурно да ме чека испред школе.

СЛУЧАЈ 1941

Инвалид прилази шалтеру, пружа књижицу која је крвава и нагорјела. Чекаоница се замрачује.

ИНВАЛИД: Ја дош'о по своје.

СЛУЖБЕНИК: Молим?!

ИНВАЛИД: Кажем, дош'о по своје.

СЛУЖБЕНИК: Које Ваше?

ИНВАЛИД: Видите, ја немам ногу.

СЛУЖБЕНИК: Да. И?

ИНВАЛИД: Знате ли?

СЛУЖБЕНИК: Шта?

ИНВАЛИД: Како сам ја остао без ноге?

СЛУЖБЕНИК: Како бих ја то могао да знам?!

ИНВАЛИД: У ...

Чују се звуци војних бубњева, фијук метака, пад граната.

СЛУЖБЕНИК: У...

Звуци стројевих корака, авиона, тенкова.

ИНВАЛИД: Да, ето видите, тако сам ја остао без ноге.

СЛУЖБЕНИК: Жао ми је, а ко Вас је тјерао да идете у... (*фијук метка*) тамо.

ИНВАЛИД: Звали су. Да се брани отаџбина. Једно јутро се пробудим и умјесто да одем на пос'о, ја одем у рат.

СЛУЖБЕНИК: Молим Вас, без псовки!

ИНВАЛИД: Нисам ни знао да смо у рату.

Инвалид погледа у Сужбеника, угризе се за језик.

ИНВАЛИД: Опростите, ни против кога, ни са ким. Већ одједном, к'о из ведра неба,

СЛУЖБЕНИК: А је ли Вас неко тјерао?

ИНВАЛИД: Није, што јес', јес'. Они рекли да дођем. Послали позив.

СЛУЖБЕНИК: Који они?

ИНВАЛИД: Па, они ... Држава.

СЛУЖБЕНИК: И шта сад?

ИНВАЛИД: Обећавали су. Све су обећавали. Кад једном заврши, сви ћемо јести златним кашикама, неће нам моћи нико ништа. Бићемо највећи, најјачи, најљепши, само да се одбранимо од непријатеља.

СЛУЖБЕНИК: И?

ИНВАЛИД: И завршило се. Исто тако, као што је и почело. Одједном. Ал' паде граната...

СЛУЖБЕНИК: Рекао сам Вам да не псујете.

ИНВАЛИД: Ваљда у знак примирја. И ја оста' без ноге задњи дан рата.

СЛУЖБЕНИК: Ви опет псујете.

ИНВАЛИД: Опростите, господине, то ја од тада, бржи ми језик од памети.

СЛУЖБЕНИК: Баш штета, то за ногу.

ИНВАЛИД: Није ми жао. Дао сам ногу за државу и другу бих, ако затреба.

СЛУЖБЕНИК: И шта сада хоћете?

ИНВАЛИД: 'Оћу да ми дају оно што су обећавали: златне кашике, шуме, станове... ил' да ми врате ногу!

СЛУЖБЕНИК: Шта Ви хоћете, кашику или ногу?

ИНВАЛИД: Било шта?

СЛУЖБЕНИК: Имате ли какву потврду?

ИНВАЛИД: Е, у томе и јесте проблем. Рат је завршен у 15.00, а ја сам ногу изгубио у 15.05.

СЛУЖБЕНИК: Жао ми је.

ИНВАЛИД: Е, то сви кажу.

СЛУЖБЕНИК: Шта?

ИНВАЛИД: Па, то, да им је жао. И шта ја сад да радим?

СЛУЖБЕНИК: Жалите се.

ИНВАЛИД: Жалио сам се ја већ свима, али... Само ме водају од једних врата до других.

СЛУЖБЕНИК: Упутите нам жалбу писменим путем, а ми ћемо је завести у протокол.

Пали се свјетло на Неудату. Она устаје. Отвара лексикон и чита.

НЕУДАТА: Протокол (грч. protos, kolla лепак, protokollon) записничко утврђење неке радње извршене по наређењу или

службеној дужности, записник који садржи одлуке или закључке неког колегијума, записник са исказима саслушаних лица; записник седнице

Неудата затвара лексикон. Сједа. Гаси се свјетло у чекаоници.

ИНВАЛИД: Коме да се жалим! Видим ја да сте ви сви исти. Једете златним кашикама, а нас сте заборавили.

СЛУЖБЕНИК: Молим Вас, без лажних инсинуација. И смирите се, све ће се ријешити.

ИНВАЛИД: Нећу да се смирим, јер неће ништа да се ријеши. Ништа!

СЛУЖБЕНИК: Молим Вас да идете.

ИНВАЛИД: Нећу да идем. Чекаћу овдје и псоваћу: Рат, гранате и шрапнели, мине нагазне, мине потезне, тенкови, топови и вебери, митраљези, меци, хаубице.

Инвалид се креће према вратима, када дође до њих лупа штаком о врата.

ИНВАЛИД: Чујете ли? Чујете ли ме како псујем, како користим непристојне ријечи? Отворите! Вратите ми ногу. Отворите! Вратите ми моју ногу.

Сједа испред врата и плаче. Прилазе му Пензионерка и Мајка.

ИНВАЛИД: Пустите ме, показаћу ја њима. Пустите ме.

ПЕНЗИОНЕРКА: Не брините. Све ће се ријешити. Све ће ће бити добро.

ИНВАЛИД: Ништа неће да се ријеши!

МАЈКА: Ево и ја чекам. Но, но. Бији паји, материна надо, бији паји, сунце моје драго.

Мајка вади ракијску флашу из торбе и даје му да пије. Инвалид је хвата за груди. Мајка сједа на патрљак од ноге и даље пјева и љуља се. Инвалид је повлачи на себе. Пензионерка их посматра из прикрајка и трља се по међуножју. Службеник посматра шта се дешава, завлачи руку у хлаче. Неудата узима лексикон и чита. Сви уздишу.

НЕУДАТА: Коитус (лат. co-ire састати се, спојити се coitus) сношај, парење, обљуба.

Уздаси постају све гласнији, док не достигну врхунац.

НЕУДАТА: Оргазам (грч. Orgao бујам, да прснем од здравља; упаљујем се) јако кретање крви и других сокова у телу, навала крви (нарочито у правцу сполних органа), занос; бујање, јак нагон; оргазмус венерус (нлат. Orgasmus venereus) сполни занос.

Неудата престаје да чита. Погледом одмјери све присутне, а онда наставља да чита.

НЕУДАТА: Порнографија (грч. porneia, graphia писање) ширење у народ блудничења књижевношћу; бестидна књижевност и уметност.

На њене ријечи сви се буде као из сна. Поправљају одјећу и сједају сви на своја мјеста, као да се ништа није десило. На дисплеју се исписују бројеви. Сви зуре у дисплеј и ишчекују. Појављује се број 1968.

МАЈКА: Знала сам! Имала сам предосјећај. Стићи ћу на вријеме да одем по сина у школу.

Мајка устаје и прилази шалтеру.

ПЕНЗИОНЕРКА: А када ће мене да прозову.

НЕУДАТА: Ви сте већ били.

ПЕНЗИОНЕРКА: Не, замијенили сте ме с неким.

Неудата се обраћа Мушкарцу.

НЕУДАТА: Зар она није већ била?

Мушкарац се игра шеширом у руци и звиждуће неки шлагер.

ИНВАЛИД: Потреси у Кини.

Чекаоница се замрачује, остаје свјетло на шалтеру.

СЛУЧАЈ 1968

МАЈКА: Знате, не желим да дужим. Имам један проблем, али вјерујте ми, није до мене.

СЛУЖБЕНИК: Реците!

МАЈКА: Овај, знате...

СЛУЖБЕНИК: Слободно говорите. Сами смо.

МАЈКА: Знате, ја сам самохрана мајка. Имам дијете, сина, диван дјечак. Треба да одем у школу по њега. Ево, имам и његову слику.

Тражи нешто по торби, вади новчаник и показује Службенику.

СЛУЖБЕНИК: Лијеп дјечак.

МАЈКА: На оца. Ето, и он ме оставио.

СЛУЖБЕНИК: Оставио? Син?

МАЈКА: Не, његов отац. У ствари, ја сам оставила њега. Нисам више могла да поднесем притисак. Он је, знате, војно лице. Или је био војно лице? Више се не сјећам. Све је морало бити уредно, као под шпагу. Оброци тачно на вријеме. Све затегнуто, испеглано. Нисам више могла то да подносим. Плашила сам се да не закасним са доручком, ручком, вечером, да направим дуплу пеглу на хлачама. Презнојавала сам се, будила ноћу... И једноставно, узела сам дијете и отишла.

СЛУЖБЕНИК: Схватам!

МАЈКА: Знате, било је неподношљиво. Једноставно, нисам више могла. А сада бих хтјела да ми се врати, да будемо права породица, да имамо бар још једно дијете. Једну дјевојчицу. Ево, показаћу вам њену слику.

Мајка пружа новчаник Службенику.

СЛУЖБЕНИК: Слатка беба.

МАЈКА: Знате, сада сам спремнија за брак. Зрелија. Ето, то бих хтјела.

СЛУЖБЕНИК: Још нешто?

МАЈКА: Да... Не жалим се, имам посао, имам дијете, али некако не могу да успоставим контакт с људима. Они кажу да нисам добра супруга и мајка. И наравно, сви говоре да пијем, али то, наравно, није истина. Истина је сасвим друкчија. Знате, није проблем, ако човјек кад дође кући с посла мало... Знате, да се мало опусти. Реците, зар данас не попијемо сви коју чашицу?! Не идем у кафане, не правим проблеме. Попијем пиво, два, три. Некада вино, бијело, црно, розе. Ракијицу, крушковачу, вишњевачу, ал' не превише. Не запостављам ја свог сина, вјерујте ми. Купујем му све што пожели. Купила сам му много више ствари, него његов отац. И знате, шта ми каже тај дјечак: Мама, ја тебе никада нећу оставити. То ме толико разњежи да морам нешто да попијем. Сладак је, личи на оца.

Док она говори појављује се Пензионерка. Прикрада се и пролази иза Мајке да је Службеник не види. Иде према вратима.

СЛУЖБЕНИК: Опростите, тренутак!

Узима мегафон.

СЛУЖБЕНИК: Молим Вас, вратите се на своје мјесто! Сачекајте Ваш ред.

Пензионерка стоји неодлучна, затим се враћа корак назад и онда почиње да трчи према вратима. Стаје испред врата и лупа.

ПЕНЗИОНЕРКА: Пустите ме да уђем! Пустите ме! Не могу више да чекам овдје! Полудјећу! Желим да играм! Желим да живим!

Службеник узима тастер и стиска типку на тастеру. Појављују се два чувара која односе Пензионерку на њено мјесто. Службеник јој прилази.

СЛУЖБЕНИК: Смирите се, госпођо, молим Вас! Ако имате каквих примједби на наш рад, обратите нам се писменим путем. Сједните, молим Вас, и чекајте!

ПЕНЗИОНЕРКА: До када? До када да чекам?

СЛУЖБЕНИК: Ево, узмите чоколадицу.

Службеник јој пружа чоколаду, коју је она њему дала раније. Пензионерка је узима .

ПЕНЗИОНЕРКА: Хвала Вам. И опростите, пао ми је шећер. Опростите, још једном. Обећавам, бићу добра.

Службеник се враћа према шалтеру. Мајка вади флашу из торбе. Пије, а затим узима бомбоне, пшуну шаку бомбона и трпа их уста. Дува у дланове, мирише да ли се осјећа на алкохол. Службеник је само погледа.

СЛУЖБЕНИК: Наставите.

МАЈКА: Ето, завршила сам. Морам да одем по сина у школу. А можда стигнем и на посао. Хвала Вам. И молим Вас, да не причају више о ономе. Знате, како је тешко добити слободан дан.

Службеник сједа, стиска тастер са бројевима, бројеви се исписују. Мајка одлази. Пензионерка плете, Неудата гледа у дисплеј. Мушкарац нервозно гњечи шешир у руци. На дисплеју се појављује број 1970. Мушкарац погледа у картицу, затим устаје, поправља одијело. Вади џепни сат, гледа. Ставља шешир на главу и прилази шалтеру. Чим Мушкарац стане испред шалтера, Службеник ставља натпис пауза.

СЛУЖБЕНИК: Пауза, жао ми је.

Неудата устаје. Отвара лексикон и чита.

НЕУДАТА: Пауза (грч. Pausis престајање, pauo зауставим, лат. pausa) привремен мали прекид у неком раду, почивка, станка, одмор, нарочито у музици; знак за ћутање, знак за мировање.

Мушкарац га погледа и одлази. Службеник узима торбу из које вади ручак. Узима огромну кашику боје злата. Затим погледа у Инвалида. Инвалид га посматра преко новина, када га Службеник погледа, брзо спушта поглед под новине. Сцена се замрачује.

ПОЈАВА ТРЕЋА

У чекаоници сједе: Неудата, Пензионерка, Мајка, Инвалид и Мушкарац. На дисплеју се исписују бројеви. Појављује се Удата. Сада је још крупнија, личи на балон.

УДАТА: Ја сам срећно удата!

Како то говори, подиже се у висину и нестаје са сцене.

УДАТА: Ја сам срећно удата. Среећ-ноо уда-таа.

Чује се звук пуцања балона.

НЕУДАТА: Пукла је од среће.

ПЕНЗИОНЕРКА: Бар је осјетила шта је мушко.

НЕУДАТА: Је ли Ви то нешто на мој рачун?

ИНВАЛИД: Криза на нафтном тржишту.

МАЈКА: Морам да спремим сина за факултет.

Мајка узима флашу из торбе и кришом пије да је други не виде. Послије трпа бомбонице у уста, затим пуше да провјери да ли се осјећа на алкохол. Улази Певачица. Има шешир, тамне наочаре, носи пудлицу и, наравно, огромне груди. Прича на мобилини.

ПЕВАЧИЦА: Концерти и само концерти. И то преко гране. Углавном дискотеке, ал' је екстра провод... Пуно је кад ти кажем. .. Не, не зезам, маме ми. Треба да дођеш да видиш које лудило, брате.

Из своје фирмиране торбице вади ружичасту књижицу, пружа је Службенику. Он удара печат. Одмјери је и враћа јој књижицу.

СЛУЖБЕНИК: Хоћете ли, молим Вас, бити љубазни да ми потпишете Ваш нови Це-Де.

ПЕВАЧИЦА: Наравно, слатки сте.

Певачица наставља према вратима.

ПЕВАЧИЦА: Рекла сам му да сам ја уметница. Знаш ли ти, човече, ко сам ја? Ја сам ти ви-ај-пи! Не пристајем на тај хонорар. (*псу)* Пуфице, миран! Сад ће мамица да те нахрани.

Певачица вади флашицу за бебе и ставља је псу у уста.

ПЕВАЧИЦА: Руцај, мацо мамина. Не, не кажем теби, Пуфица је мало изгладнела, навикла је да се храни свака три сата.

Врата се отварају. Певачица нестаје иза њих. Пензионерка устаје.

ПЕНЗИОНЕРКА: И она себе назива умјетницом. Јесте ли видјели?

НЕУДАТА: Такве пролазе, а ми чекамо.

МАЈКА: Довољно је да скину гаће, а што ја сина морам да спремим за факултет, кога брига.

ПЕНЗИОНЕРКА: Реците Ви, као мушкарац, шта мислите о томе!

ИНВАЛИД: Крах берзе на Вол Стриту.

На дисплеју се појављује број 1974. Неудата устаје.

НЕУДАТА: Коначно!

ПЕНЗИОНЕРКА: Још једна успијуша. Види је само како је спечена, нема човјек зашта да је ухвати.

Пензионерка и Мајка се смију. Мајка гледа на сат.

МАЈКА: Закаснићу. Нећу стићи да спремим малог.

ПЕНЗИОНЕРКА: Сигурно се спанђала с њим. Примијетила сам ја да се они нешто домунђавају. Све је то мени сумњиво!

Неудата се окреће и гледа их. Жене заћуте. Пензионерка шапуће нешто Мајци на ухо. Обје жене се смију. Неудата прилази шалтеру.

Чекаоница се замрачује.

СЛУЧАЈ 1974

СЛУЖБЕНИК: Ваше исправе, молим.

Неудата му даје књижицу нову, добро очувану.

НЕУДАТА: Пуштате људе преко реда, а ми што чекамо? Ништа! Да знате да ћу да се жалим.

СЛУЖБЕНИК: То је Ваше право, наравно. А имате ли свједоке?

НЕУДАТА: Наравно, да имам и они су видјели што и ја.

Пали се свјетло на чекаоницу. Странке сједе са повезом преко очију, имају руке на ушима и фластер преко уста.

СЛУЖБЕНИК: Мислите?!

Чекаоница се замрачује.

НЕУДАТА: Али ваљда је моја ријеч довољна?

СЛУЖБЕНИК: Ваша ријеч против моје.

НЕУДАТА: Коме могу да упутим жалбу?

СЛУЖБЕНИК: Мени, наравно. Узећу је у разматрање.

НЕУДАТА: Размислићу још, али хвала Вам.

СЛУЖБЕНИК: Изволите.

НЕУДАТА: Нервира ме ова ситуација. Не могу да добијем посао, а ако немам посао, не могу да нађем мужа. И тако се вртим укруг.

СЛУЖБЕНИК: Занимљиво! Јесте ли већ покушали?

НЕУДАТА: Шта?

СЛУЖБЕНИК: Да нађете нешто.

НЕУДАТА: Тражила сам посао, али... Или сам преквалификована или потквалификована, или немам довољно радног искуства или траже приправнике, или сам члан партије или нисам. Једноставно, нисам добро конектована.

СЛУЖБЕНИК: А ово друго?

НЕУДАТА: То је још већи циркус. Данас је тешко наћи нормалног мушкарца.

СЛУЖБЕНИК: А како Вама изгледа тај нормални.

НЕУДАТА: Старији, запослен, да има ауто и да није ментално болестан. У обзир долазе и разведени или удовци. Пожељно да је стамбено обезбијеђен.

СЛУЖБЕНИК: И нисте нашли таквог.

НЕУДАТА: Нашла сам, али ја нисам одговарала њему.

СЛУЖБЕНИК: Штета. А шта је он тражио?

НЕУДАТА: Он је тражио запослену домаћицу, образовану и кротку.

СЛУЖБЕНИК: И шта сад желите: посао или мужа?

НЕУДАТА: Мислим, прво посао. Без мужа и могу, али без посла ипак не.

СЛУЖБЕНИК: А да нађете мужа с послом?

НЕУДАТА: То би било идеално! Али шта ако ме остави, онда бих била опет и без мужа и без посла.

СЛУЖБЕНИК: А зашто би Вас оставио?

НЕУДАТА: Данас остављају из многих разлога: или им превише угађаш или не обраћаш довољно пажње, или се заљубе у неку млађу ил' открију да воле младиће. Једноставно, како им дође. Само одлуче да вас замијене, као старе ципеле. Онда узму нове, па и њих носе док их не разгазе.

СЛУЖБЕНИК: Значи посао?

НЕУДАТА: Дефинитивно, посао. Зато бих хтјела горе, ако има неко мјесто за мене. Јер овдје, очито, нема.

Службеник отвара књижицу, узима печат, држи печат у ваздуху. Неудата се обрадује. Службеник показује на свој џеп од кошуље.

НЕУДАТА: Опростите, али ја не дајем мито.

СЛУЖБЕНИК: Онда ништа. Размотрићемо Ваш случај.

НЕУДАТА: Рекла сам ја да је то све корупција.

Неудата одлази.

СЛУЖБЕНИК: Причекајте мало, молим Вас.

Службеник пише признаницу. Неудата се враћа.

СЛУЖБЕНИК: Изволите!

НЕУДАТА: А шта је ово?

СЛУЖБЕНИК: Казна, за вријеђање административних службеника. Можете да је платите на лицу мјеста.

НЕУДАТА: А ако не платим?

СЛУЖБЕНИК: Покренућемо кривични поступак против Вас.

НЕУДАТА: Е, баш да видим. Све ћу доказати на суду. Нећу да платим!

Службеник узима мегафон и виче.

СЛУЖБЕНИК: Суђење!

Службеник ставља перику на главу. Узима чекић и лупа.

СЛУЖБЕНИК: Мир у судници!

Пале се свјетла у чекаоници. Странке жагоре и гурају се. Понашају се као на фудбалској утакмици. Неудата стоји у ставу мирно.

СЛУЖБЕНИК: Име и презиме?

НЕУДАТА: Неудата.

СЛУЖБЕНИК: Година рођења?

НЕУДАТА:1974.

СЛУЖБЕНИК: Занимање?

НЕУДАТА: Незапослена.

СЛУЖБЕНИК: Имате право на адвоката.

НЕУДАТА: Сама ћу да се браним.

СЛУЖБЕНИК: Како се изјашњавате о кривици?

НЕУДАТА: Нисам крива.

СЛУЖБЕНИК: Позивамо првог свједока.

Излази Пензионерка.

ПЕНЗИОНЕРКА: Кунем се да ћу говорити истину и само истину.

СЛУЖБЕНИК: Име и презиме?

ПЕНЗИОНЕРКА: Пензионерка.

СЛУЖБЕНИК: Шта мислите о окривљеној?

ПЕНЗИОНЕРКА: Примијетила сам ја да ту нису чиста посла. Чим она није удата, мислим да је крива. Од самог почетка увијек се нешто буни.

СЛУЖБЕНИК: Хвала Вам, можете ићи на Ваше мјесто. Суд, позива другог свједока.

Прилази Инвалид.

СЛУЖБЕНИК: Представите се.

ИНВАЛИД: Ратни војни нвалид.

СЛУЖБЕНИК: Годиште?

ИНВАЛИД: Мислите кад сам рођен ил'кад сам изгубио ногу?

СЛУЖБЕНИК: Када сте изгубили ногу.

ИНВАЛИД: 1995.

СЛУЖБЕНИК: Шта мислите о окривљеној?

ИНВАЛИД: Како ће моје свједочење утицати на мој случај?

СЛУЖБЕНИК: Веома позитивно! Наставите.

ИНВАЛИД: Крива је. Како неко ко је незапослен може уопште да живи? Читате ли Ви новине, нечасни суде, видите да све поскупљује.

СЛУЖБЕНИК: Хвала Вам. Позивамо и трећег свједока.

Прилази Мајка.

СЛУЖБЕНИК: Име и презиме.

МАЈКА: Мајка.

СЛУЖБЕНИК: Познајете ли окривљену?

МАЈКА: Наравно да је не познајем, али то што нема дјеце довољно говори о њој. Крива је.

СЛУЖБЕНИК: Хвала Вам. Можете да одступите. Окривљена, желите ли нешто да изјавите?

НЕУДАТА: Желим да кажем да је ово...

СЛУЖБЕНИК: Хвала, довољно. Суд Вас проглашава кривом за кривично дјело кривоклетства чл. 5, параграф 3678. Морате да сносите трошкове суђења и да платите казну. Суђење завршено.

Службеник лупа чекићем три пута.

НЕУДАТА: А гдје да платим?

СЛУЖБЕНИК: Ево, овдје.

Неудата бијесно вади новац и одлази. Службеник одлаже новац у металну касицу и броји га. Замрачење.

ПОЈАВА КРАЈЊА

У чекаоници сједе Пензинерка, Неудата, Мајка, Инвалид и Мушкарац. За шалтером нема Службеника.

НЕУДАТА: Мисле ли они да раде данас?

ПЕНЗИОНЕРКА: Да није какав празник? Данас има тих празника, човјек не може све да их упамти.

НЕУДАТА: Какав празник? Нема никаквог празника.

МАЈКА: Морам сину да испеглам кошуљу за посао.

ПЕНЗИОНЕРКА: Можда је отишао у тоалет.

НЕУДАТА: Како може да иде у ве-це за вријеме радног времена.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ако има слабу простату, мора. Је ли младићу, је л' тако да мора?

Мушкарац само загледа своје нокте и почиње да звиждуће шлагер.

ПЕНЗИОНЕРКА: (*Мушкарцу*) Много смо фини. (*осталима*) Требало би то да преконтролише.

Инвалид диже главу изнад новина.

ИНВАЛИД: Опростите, а гдје је службеник?

ПЕНЗИНЕРКА: О томе говоримо све вријеме.

ИНВАЛИД: Да није остао без посла?

МАЈКА: Можда су му дјеца болесна.

НЕУДАТА: Извлачи се, ето шта је. Извлачи се! Они што имају посао неће да раде, а они што хоће да раде, не дају им посао. У овој држави ништа не функционише.

МАЈКА: Је л' Ви то нешто на мој рачун?

НЕУДАТА: Не, нисам мислила на Вас... Онако уопштено.

ПЕНЗИОНЕРКА: А баш ми је необично без њега. Навикла сам да нас посматра оним својим очицама.

МАЈКА: Јесте, подсјеће ме мало на мог сина кад је био млађи.

НЕУДАТА: И шта сад?

ПЕНЗИНЕРКА: Чекаћемо, ако треба до сутра, али чекаћемо. Нећу опет да идем по контејнерима.

ИВАЛИД: А да није рационализација, па је то радно мјесто укинуто.

ПЕНЗИОНЕРКА: Рационализација?

НЕУДАТА: Организација неке делатности на основу најцелисходнијих метода и начина рада, усавршавање, побољшавање, побољшање.

ПЕНЗИОНЕРКА: Како укинуто? Не могу да укину, кад знају да ми чекамо. Не, не! Ја ћу да чекам!

НЕУДАТА: Ако ћете Ви, и ја ћу. Да кажу сутра да нисам била, па да изгубим ред. Човјек мора ствари да истјера до краја.

МАЈКА: Ја бих морала да пођем, знате због сина, треба да му вежем кравату.

Мајка устаје, затим поново сједа.

МАЈКА: Причекаћу још мало.

ИНВАЛИД: Могу и ја да чекам, ако треба... Док ми не израсте нога.

Мушкарац гледа на сат. Сви сједе и ћуте. Осврћу се око себе. Пензоинерка вади плетиво и плете, док плете понавља монолог.

ПЕНЗИОНЕРКА: Ромео, о Ромео! Зашто си, Што си Ромео? Свог пореци оца, Име одбаци, или, ако нећеш, Закуни ми се да си драги мој, Па нећу више Капулетова Да будем ја.

Инвалид узима новине и чита. Мајка вади флашу из торбе и пије. Пензионерка је погледа.

МАЈКА: Колоњска, мог сина.

Пензионерка само одмахне главом и настави да плете. Мајка узима бомбонице и провјерава дах. Неудата узима Лексикон и чита. Мушкарац се игра сатом.

НЕУДАТА: Шалтер (нем. Schalter) Прозорче кроз које службеник свршава послове са грађанима (на железничким станицама, продавницама монополских артикала, у банкама и др.)

Одједном замрачење. Чује се грмљавина. Отварају се врата, иза њих се појављује Службеник. Свјетлост допире само кроз врата и обасјава чекаоницу. Људи у чекаоници се тргну, изненађени. Чује се Ода радости. Они лагано устају и крећу се према вратима. Помало са страхом, али полазе. Улазе Пензионерка, Неудата, Мајка и Инвалид. Мушкарац полази за њима и онда стаје. Службеник му прилази. Спушта се рам огледала. Посматрају се као одраз у огледалу. Пали се свјетло иза врата. Види се степениште и на сваком одморишту по један шалтер.

Странке нестају иза врата и пењу се степеништем. Службеник и Мушкарац мијењају своју одјећу. Службеник му даје капу, црне рукавице, а Мушкарац шешир и капут. Службеник обучен као Мушкарац одлази за странкама, а Мушкарац обучен као Службеник према шалтеру. Сједа у шалтер, узима рибицу из акварија и прогута је.

Замрачење.

КРАЈ

UDK 82-2

Петер Хандке и Младен Матерић

ЗАШТО КУХИЊА

Текстови писани за представу Кухиња Младена Матерића

Превод: Весна Бајчетић

Кухиња: први фрагменти 1

– Увијек сам избјегавао кухиње.

– Зашто кухиња?

– Кад сам почињао да учим стране језике, прва реченица у вези са кухињом увијек је била: „Нешто је загорјело. Месо је загорјело. Das essen ist angebrannt. Jelo je zagorelo. Ca sent le brulé“.

– Зашто кухиња? Зашто не дворац? Зграда Владе? Вила у Италији, у Виђенци, Паладијева, у којој кухиња и не постоји! Или је бар сакривена у подруму!?

– Или, ако се већ ради о кухињи, онда нека буде дворска кухиња, или кухиња у Бијелој кући. Или кухиња „Титаника“!

– Или кухиња у буржујској кући пуној међусобних драма једва примијетних кад се гледају или слушају из кухиње! Газдин син улази на тренутак у кухињу и љуби младу кувареву помоћницу…, или тражи нож, а онда чујемо крике његове мајке, његовог оца и његове три сестре које су баш кренуле у Москву…

– Али, зашто кухиња коју не можемо да смјестимо ни у дворац, ни у вилу, ни на село – или свугдје?

– Ако је већ замишљена кухиња, зашто не пољска кухиња војске у бјекству, кухиња циганске черге, хуманитарног конвоја. Више волим радње на отвореном, епско, вјетар на сцени!

– Док сам још био Циганин, упадао сам у куће кроз кухињске прозоре, узимао лонце са шпорета и одлазио – понекад чак нисам морао ни да улазим јер су прозори, у вријеме док сам још био Циганин, били врло ниски и увијек отворени – нагнем се извана и украдем све што нађем, пиле, шерпе, половину свиње или овце.

„Ја Циганин док сам био

Кухиње сам баш волио" (пјева)

– Кад сам, лично, био у Малој Азији, посјетио сам Хераклита, кувара и ложача, који је себе сматрао филозофом и пјесником. И кад сам ушао у његову колибу – а цијела колиба била је кухиња – он је управо распиривао ватру на свом огњишту, и ту он мени упути сљедеће ријечи: „Уђи, и овдје у кухињи живе богови". И послужи ме ротквицама са путером.*

– Кад сам био војник, вратио сам се у кућу својих родитеља послије три године рата и мајка ми је у мрачној кухињи пружила чашу млијека, бијелог, веома бијелог.

– Кад сам био дијете, плакао сам без престанка и дању и ноћу и, у једном тренутку, мајка ме ставила на усијани шпорет који у то вријеме није био на струју, него на дрва и тако сам престао да плачем, али сам зато заувијек изгубио моћ говора.**

– Кад сам био професионални убица, обично сам жртве довршавао у кухињи – покушавали су ту да се склоне, појма немам зашто.

– Једном, кад сам се осјећао усамљено, ушао сам у кухињу и ту сам се осјетио још више усамљено.

– Кад сам већ био врло стар, једне ноћи уђох у кухињу неке непознате куће и нађох се ту у стомаку једног кита.

– Кад сам се тукао са својих дванаест жена, средиште битке је увијек било у кухињи и послије њиховог одласка увијек су остајали трагови насиља на зидовима, чак

и на плафону који је био врло висок – трагови неизбрисиви.

– Ја сам рођен(а) у кухињи.

– Показао сам мајци своје прве оцјене у кухињи; прије него што је узела књижицу, дуго, дуго је брисала руке.

– Промијенила сам пелене свом првом дјетету на једном кухињском столу.

– Читао сам предсократовце у углу једне кухиње за послугу, у подруму.

– Полудио сам у једној помоћној кухињи.

– Једна јабука била је на столу у кухињи мојих родитеља и била је црвена и жута.

– У кухињи у којој сам одрастао нисмо имали сто, чак ни столицу, али смо имали један троножац, врло, врло мали.

– Нешто је опет загорјело. Ça sent le brulé!

Варијанте :

* – Мајка ми је испричала како је кћерка једног сусједа постала малоумна: кад је била мала, стално је плакала и једног дана њена мајка је њу, да би је натјерала да зађути, ставила на усијани шпорет.

** – Грчки филозоф Хераклит, VI вијек прије Христа, говорио је странцима који су улазили у његову кућу (колибу), водећи (позивајући) их према огњишту (шпорету): „Дођите (уђите), овдје такође живе богови!“

Кухиња: први фрагменти 2

– Често ми се дешава да у кухињи нешто тражим, а не знам шта.

– Кухиња богатих постаје кухиња сиромашних и vice versa.

– Свечани тренуци кад нема никога у кухињи, само предмети, воће, поврће, свјетлост која се помјера, боје које се мијењају, пјесма птица која допире извана, авиони који бомбардују … (пулсирајуће живе мртве природе – као ритам представе, послије сваког низа догађаја).

– Животиње у кухињи – мртве и живе (чак и медвјед? мајмун?).

– Божић и кухиња; Васкрс! и кухиња; *годишња доба* и кухиња (*кухиња у јесен*!).

– Филозофска расправа двојице кувара у кухињи, „филозофија оног што је остало од јуче“ (маштам о врхунском кувару, експерту за дивоте које су остале од јуче, четири звјездице у Мишелиновом водичу, нипошто варалице као кувари са три звјездице који за подгријана јела тврде да су тек скувана).

– Кухињске *пјесме*: Баладе/ Блуз/Фолк (не Џоан Баез!); *плес* у кухињи.

– Кухиња и смрт/ кухиња и рођење/ кухиња и писање; између мртвог зеца, купуса и јабуке: једна циганска труба.

Пјесма 1

Собе су тад биле топлије,
дјевојке још много боље,
јабуке руменије,
очеви још лошије воље,
мајке још више мајке,
кад сам био млад.

Вјетрови су били вјетровитији,
сјевер још сјеверније,
провалије страшније,
кафа је била мање егзотична,
ливаде још стрмије,
кад сам био млад.

Кад сам био млад,
рат је још увијек био рат,
мир је био много мирнији,
кромпир је још рађао у земљи,
борови су још мирисали на снијег,
мачја говна су изгледала као мачја говна,
а свака књига је била острво с благом.

Кад сам био млад,
дедина рука била је у висини мојих очију,
бакина рука је нестајала у тијесту,
рука мог крвника била је црња од ноћи,
леђа мог коња тонула су као брод,
а хук воде из воденице пратио је виолину мог господара.

Кухиња је била пуна мрава,
пећ је била срце зиме,
чесма је блистала као кристал,
земљани под је био ишаран траговима пилеће и свињске крви и мојих малих прстију,
а цијела хладна кућа била је врела као клип кукуруза на ужареној пећи,
кад сам био млад.

Запис I

Рођен си између дана и ноћи. Твој отац је умро између куће и штале. Остао си сироче у часу између лета ласта и лета слијепих мишева. Твоја земља се налазила између рта Дшебел ал-мансур и града Софија Антропофагополис. Срео си своју прву љубав између гробља Пер-Лашез и обала ријеке Маривел. Дан се љуљао између рата и мира. Тутњава топова подсјећала је на нешто између праска распуклих глава и звука фламенко гитаре. Радио си негдје између сна и сна. Своју прву цигарету запалио си између „Филмских новости“ и „Блага Сијера Мадре“. Твоји су преци били присиљени да остану између Маорског подручја и треће лиге. Кад си био дијете, личио си на нешто између јежа и анђела уништења. Кад си ударио брата, он је пао између коприва и шумских јагода. Након што је изазвао свађу, сусјед је донио твојој мајци неко воће, нешто између јабуке и смокве, а то је било између Сретења и Духова. Твоја сестра је рођена између три рата, у четвртом рату. Твоја посљедња љубав мирисала је на нешто између липе, џепног адресара, препрженог хљеба, изхлапјелог мошуса, школске креде, сељака из Солуна и ничега, ничега и више ничега. Живот ти је прошао између глади, полубезнађа, полуострва, возова из предграђа, пробушених ђонова, црних маслина, уздаха непознатих, празних базена, егзотичних јела, зарђалих машина за прање рубља и шешира без трака. Између којег пристаништа и којег пропланка и које партије карата ћу те додирнути, још једном, између врата и појаса?

Литанија 1

Столица без једне ноге.

Плесачица фламенка на кутији за кафу.

Мали радио који хвата станице Ставангер, Хилверсум, Вилњус, Порто, Гибралтар и Белинзона.

Празилук и шаргарепе старе партизанке.

Тек заклано пиле.

Крвави трагови козака у бјекству на крају Другог свјетског рата.

Порцеланске шоље и шоље од алуминијума.

Тучани лонац из старе Русије у кухињи Атабаск Индијанца на обали ријеке Јукон на Аљасци.

Мирис тек исјеченог лука на оштрици великог ножа.

Новорођенче које се купа у кориту, у води коју је мој отац загријао да скува кромпире за наше свиње.

Бијели црви у брашну.

Бијели црви у сиру.

Замагљене наочале и замагљена окна.

Истуцани шафран жут као истуцани шафран.

Запис(и) II
(дијалог, тријалог, тетралог, пенталог, etc.)

У стара времена, нигдје недјеља није била толико недјеља као у нашој кухињи. Мајка и отац су ме направили на поду од набијене земље, у кухињи, док је бјесњела зимска олуја, поред канте за ђубре, усред рата. Док су газде играли шах у салону, газдинска дјеца су са послугом играла карте у кухињи, а у остави је висила свиња. „Шта видиш кад се изговори ријеч 'кухиња', 'Kuche', 'cocina', 'cuisine', 'kitchen'?" Ја видим кухињу свјетионика која је истовремено служила и као лабораторија и као библиотека и као соба у којој се водила љубав. – Ја видим мјесто на којем се кују завјере. – Ја на кухињском столу видим врапца који је ушао кроз отворен прозор и мачку која скаче на њега. – Ја видим међупростор, пролаз, мјесто на којем можеш да повратиш дах, рт, да, рт привременог мира, мјесто са којег сам својевремено хватао залет да својим бродом испловим на отворено море. – Ја видим Лењина у Цириху. – Ја видим Христа са Мартом и Маријом Магдаленом. – Ја видим канту и видим у њу бачену празну кутију пилула које је моја мајка попила уочи своје смрти. А ја видим лудог дрвосјечу који је ушао у кухињу, са сјекиром у руци, нијем, затворених очију. А ја видим како сусједова жена опсједнута мушкарцима кува врло масну супу да би њен тадашњи љубавник повратио снагу и видим тог љубавник како гута супу као да је то питање живота или смрти. А ја видим своју баку како дуго брише прсте прије него што ће узети у руке моју ђачку књижицу. А ја видим старијег сина мојих

баке и дједа како доноси писмо из војне команде у којем се саопштава да је њихов млађи син часно погинуо на бојном пољу, у тајги. И видим мог дједа како доноси писмо из војне команде у којем се саопштава да је и њихов старији син часно погинуо на бојном пољу, негдје на Криму и видим своју баку како ставља руке у пламен отворене пећи и видим сјенку бомбардера која кратко, као трептај, замрачи прозор и осјећам мирис тек обрисаног пода и чујем кључање воде у казану у којем се кувају кобасице на дан кад кољемо свињу и видим град који добује по окнима и снијег од којег прозори подрхтавају и видим трећег и посљедњег сина како лупа на прозор усред ноћи, кад се вратио из рата. Посљедња битка се завршила тачно испод прозора док су се лонци, чаше, шерпе, таве и радио тресли од новог метроа који је пролазио испод кухиње и док су шаргарепе, репе, ротквице, разгледнице, поштанске марке, новине и јабуке жутјеле на столу.

Литанија 2

Зрно грашка које се котрљало по плочицама.

Далматинска пршута која није мирисала на море.

Холандски сликар који је сликао само кухиње и чије име више нико не зна.

Сам у кухињи, чувар који и дању и ноћу чува недовршену вилу, тешко наоружан, глава на столу, руке међу кољенима, пред њим отворена књига чију је страницу згужвао образ заспалог полицајца, а поред његовог уха дуња жута као дуња из Рашке, старе жељезничке станице на старој прузи Сарајево – Београд.

Метла пала на под.

Кухињски прозор који гледа на ријеку.

Кухињски прозор који гледа на поље кукуруза.

Кухињски прозор који гледа на спортски терен.

Кухињски прозор који гледа на ђубриште.

Кухињски прозор који гледа на паркинг.

Кухињски прозор који гледа на кратер бомбе.

Кухињски прозор који гледа на кошницу.

Виљушком обиљежена страница у књизи.

Рерна без микроталаса.

Онај звук кад је кашичица додирнула први зуб у устима нашег дјетета.

(Запис 2, монолог, дијалог, etc.) Наставак

Тибет је већ био иза нас. Наш караван је стигао у Авганистан. Наша земља је била далеко. Били смо забринути и радосни, као на прелазу из јесени у зиму. Изгледало је као да никога нема све до Јапанског мора. То је било прије Исуса Христа, прије Буде и прије Мухамеда. Каква очекивања. Каква слобода. Каква свијетлосива боја неба изнад пустиње Татара. Наше дијете је рођено у кухињи Номада будућег Туркменистана. И сада, три хиљаде година касније, још се може видјети отисак његовог тијела у пустињском пијеску! Напуштамо Пут бибера и излазимо на Пут шафрана. Настављамо Путем изгубљених душа све до скретања за стару плантажу чаја звану „Margaret's Hope"; Хавији су се назирали на хоризонту који се још није звао „хоризонт" него – заборавио сам како. Пратећи паралелу са садашњим временом, наш караван стиже, на крају, у Сијера Мадре. То је било изван и римских и арапских бројева и наш караван смо били ти и ја. Јагоде више нису стизале из Шпаније. Лисичарке нису долазиле из Бугарске. Кафа није била ни из Зимбабвеа, ни са Гваделупа. Преврнута здјела пиринча правила је бијелу дину. Шоља је мирисала на плаву планину. Бијели пасуљ стизао је из провинције Авиле. На флаши маслиновог уља било је много трагова наших прстију. Сирће је мирисало на град у Сечуану. Кромпире је посадила Мис острва Ноармутие. Било је и дивље жалфије убране између Трста и Монфалконеа. Нико није ни дотакао рум са Кубе. Нико није отворио флашу лозоваче чувану још од прије рата. Нико није окусио капаре са Стромболија. Нико још није отворио конзерву тартуфа са Аљаске. Нико још није ни дотакао орахе из врта наше далеке куће. Нико још није помирисао дуње из пу-

не корпе. Нико никада неће истуцати прошлогодишње љешнике. Нико никада неће кувати кестење из уклетог села. Нико никада неће пити кафу са планине Кона Каи. Нико неће ни да лизне слатко од зове које је правила жена која се убила. Нико не вади црне гундеље из кукурузног брашна донесног из равница око ријеке По. Нико не баца ни један једини поглед на црвену боју паприка из Војводине. Нико не види сушену рибу из Дунава. Да нико није додирнуо цимет из Бразила. Да нико не да странцу ни зрно соли из наше земље. Да нико не проба црногорско вино. Да се сви уздрже од посластица из Андалузије. Да се сви одмакну од киселог зеља са Сњежне планине. Да сви избјегавају мирис коријандра из Индије. Да се сви одрекну мириса старих времена, времена другачијих, времена противрјечних, времена зачињених, времена кухиње…?

Пјесма 2

1

Нисам знао каква си била
Нисам знао ко су твоји родитељи
Нисам знао имаш ли дјецу
Нисам знао из које си земље
Нисам знао колико имаш новца
Нисам знао када си рођен(а)
Али сам знао знао знао ко си ти

2

Знао сам линије твог длана
Знао сам твој корак
Знао сам твоје ожиљке
Знао сам које си дјечије болести прележала
Знао сам број твог пасоша
Знао сам твој глас
Знао сам твоје навике
Знао сам твој укус
Знао сам круг твојих пријатеља
Знао сам твој ритам
Али нисам знао нисам знао нисам знао ко си ти

3

Нисам више знао боју твоје коже
Нисам више знао број твојих ципела
Нисам више знао обим твога врата
Нисам више знао твоју крвну групу

Нисам више знао које дрвеће највише волиш
Нисам више знао које животиње највише волиш
Нисам више знао твоје склоности ни твоје љубави
Нисам више знао твој знак
Нисам више знао твоје име
Нисам више знао ни твоје дневне ни ноћне снове
Нисам више знао твој правац
Нисам више знао датум твоје смрти
Нисам више могао да призовем твој лик
Али сам знао и знао и знао тебе, тебе, тебе

Пјесма – литанија – запис монолог – дијалог, etc.

Док смо се ми вољели
пистаце су се отварале
пиринач се кувао
млијеко се кварило
крушке су се сушиле
сос се згушњавао
а сирће претварало у вино.

*

Кад гулимо кромпир,
то звучи готово исто
као кад чешљамо дијете.
Кад крцамо љешнике,
чују се појединачни пуцњи.
Кад разбијемо орахе,
чује се пуцањ који прекраћују муке,
или пуцкетање ватре у пећи.
Кад гулимо краставце,
чују се санке које клизе
низ први снијег.
Кад гулимо шаргарепе,
чује се трк посљедње вјеверице
у шуми.
Кад сијечемо хљеб,
то понекад звучи готово исто
као кад помажемо дјетету да обуче капут.

Кад пресијечемо нар*, он се понекад отвара са уздахом некога ко је дуго био напуштен.

Кад додирујемо листове чаја, чујемо кораке каравана у пустињском пијеску.

Кад узмемо крупну со између палца и кажипрста и кад снажно протрљамо кристале, чујемо стршљена који гризе кору дрвета, чујемо кретање неког бића у камењу, чујемо у унутрашњем уху буку камења које ваља велики океански талас, чујемо како кос скакуће у шипражју, чујемо лист мокре књиге који се суши

на сунцу, чујемо како прљава одјећа блудног сина вијори на вјетру.

Док смо издисали у мукама,
док смо умирали од хладноће,
док смо слушали објаву рата –
квасац је квасао,
дуња је тамњела док се кувала и постајала јестива, чак врло укусна,
клип кукуруза је бубрио у сланој води,
колач се сушио,
смокве су се сушиле,
кајсије су се сушиле,
лишће је опадало,
снијег је падао,
пећ је гријала,
кухиња је гријала… квасац је квасао.

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Часопис за позориште и визуелне умјетности (позориште, филм, радио и телевизија) објављује оригиналне научне радове, прегледне и стручне чланке у којима се излажу идеје и ставови о најзначајнијим проблемима у наведеним областима. У тематику часописа уклапају се и радови у којима се разматрају шири теоријски проблеми интердисциплинарног карактера, који су значајни за научне области које се изучавају на академијама драмских умјетности и сродним факултетима, укључујући и методолошке и дидактичке (методичке) проблеме.

С обзиром на структуру и потребе, поједини бројеви часописа могу бити штампани и као тематски, у којима би начелно били елаборисани шири теоријски проблеми, резултати неког значајнијег истраживања, или радови са научних и стручних скупова и расправа.

Објављени радови се не хонораришу. Аутор добија примјерак броја часописа у коме је његов рад објављен. Сви чланци пристигли у редакцију подлијежу рецензији од стране два рецензента које одређује уредништво.

Прије слања својих радова, аутори су дужни да задовоље сљедеће услове:

- Наслов рукописа треба да буде кратак и јасан и да одражава и афирмише садржај;
- Рукопис треба да садржи резиме (100 до 250 речи) у коме аутор истиче суштину основних идеја и ставова о питањима која се разматрају о чланку, кључне ријечи на српском (до 10 речи), апстракт и кључне ријечи на енглеском језику, кратак увод у постављени проблем, разраду (главни дио), закључак и списак коришћене литературе;
- Чланак треба да посједује језичко и стилско јединство, да буде логички систематизован, са јасним исказима и аргументима, уз коректну употребу научне и стручне терминологије и без података усмјерених на компромитацију (рушење дигнитета) личности и службеног (повјерљивог карактера);
- Дужи текст подразумијева одговарајуће поднаслове, као и коришћење курзива, или подвучених ријечи и реченица;
- Обим чланка не би требао бити краћи од једног ауторског табака (30.000 карактера, укључујући и размак између ријечи и фусноте), нити дужи од два ауторска табака;
- Рукопис се доставља редакцији часописа у два примјерка, на формату А4, или у електронској форми, писан у Wordu (ћириличним или латиничним "Times New Roman" фонтом, са повећаним проредом (18 pt) и размаком између параграфа (6 pt before, и 6 pt after), при чему први ред параграфа треба да буде увучен 0,5 инча или 1,25cm. Величину слова треба подесити на 12, а све маргине (горе, доле, лијево и десно) треба да буду по један инч (око 2.5cm);
- Прилоге рукопису (шеме, скице, графиконе) је потребно нацртати у неком од компјутерских програма, или, изузетно, тушем на пасусу. Све податке који нису неопходни у цртежу, или га оптерећују, потребно је ставити у легенду. Словне и бројчане ознаке на истом цртежу морају бити исте величине, а физичке величине треба изражавати у мјерним јединицама међународног система означавања (SI);

- Страна имена је потребно фонетски транскрибовати у складу са правилима правописа српског језика, при чему се приликом њиховог првог јављања у тексту, у загради наводи њихов изворни облик;
- Документациона подлога (цитати, напомене, библиографија) треба да садрже основне податке довољне за упућивање читалаца на коришћене изворе. Ауторима препоручујемо Харвард стил, или Чикаго, али прихватамо и друге коректно коришћене системе.
- Библиографска јединица у фусноти (без обзира на коришћени реферативни систем) треба да садржи: презиме и име (или прво слово имена) аутора, назив дела, назив издавача, место и годину публиковања и, по потреби, страницу;
- Уз рукопис, аутор је у обавези да пошаље своје податке: име и презиме, звање, тачну адресу, електронску адресу, контакт телефон, институцију и функцију коју у њој обавља;
- Рукописи се достављају на адресу:

Народно позориште РС
Краља Петра I Карађорђевића 78
78000 Бања Лука
Република Српска
Босна и Херцеговина,
са назнаком "За АГОН".

Контакт телефон је **+38765/722-466**; **065/516-981**
e-mail: **nprs@teol.net**
Факс: 051/314-001

Сви текстови достављени редакцији подлијежу затвореној рецензији коју врше два компетентна рецензента за одређену научну област.

Часопис је регистрован на прелиминарној ранг-листи националних часописа Министарства за науку и технологију Републике Српске.

Индекс имена

Аврамовић, Мирјана – 9, 17
Агостини, Рената – 81, 91
Ајановић, Мидхат – 71, 79
Ајснер, Лоте – 8
Ајхер, Антон – 114, 156
Ајхер, Херман - 114
Алок, Ерсин -177
Аквински, Тома - 164
Андрић, Драгослав – 22, 27, 41, 42
Антониони, Микеланђело - 69
Апулеј, Луције - 98
Ариосто, Лудовико - 152
Аристотел – 98, 100
Арто, Антонен - 9
Арчимболдо, Ђузепе - 130
Асишки, Фрањо - 109
Атенеј - 98
Аурелије, Марко - 98

Бабић, Душко – 16, 17
Бадурина, Анђелко – 109, 178
Бан, Матија – 11, 12
Батај, Жорж - 65
Батушић, Никола - 177
Белостенец, Иван – 96, 177
Бенерје, Утпала – 137, 177
Бергала, Ален – 77, 79
Бергман, Ингмар – 69
Бертели, Ђовани – 106
Берд, Вилијем Бритон (Бил) – 139, 140, 177
Берстенгел, Олаф – 154, 177
Бијелић, Снежана - 81
Бихнер, Георг - 9
Блеј, Франц - 172
Бодријар, Жан – 68, 79
Брен, Пол – 118, 156
Бригс, Адам - 79
Брос, Фриц Херберт – 111, 117, 118, 119, 120, 121, 177, 178
Буњуел, Луис - 69
Бурк, Питер – 104, 109, 110, 155, 177

Видан, Иво – 46, 47, 49, 63
Волк, Маја - 42
Бретон, Андре - 8
Броз, Јосип Тито – 69, 72, 74
Бутнер, Валтер - 118
Вајда, Анџеј - 69
Ватсјајаба, Маланага – 134,

Вагнер, Ричард - 157
Ведекинд, Франк – 46
Велс, Орсон – 76
Велтен, Јохан – 151
Верн, Жил - 161
Верне, Марк – 77, 79
Вирило, Пол - 78
Вонг, Симон - 125
Вортелман, Фриц – 123, 180
Вујић, Јоаким - 10
Вулетић, Елза – 21, 42

Гавела Бранко – 85, 91
Гален, Аелије – 98, 99, 100, 114
Гарбо, Грета - 47
Гарднер, Хелен - 15
Гебелс, Јозеф - 69
Гете, Јохан Волфганг – 9, 117, 161
Гидају, Такемото - 144
Глишић, Милован Ђ. - 15
Глишић, Наташа - 19
Глушчевић, Зоран - 17
Голдони, Карло - 103
Гош, Сампе – 137, 177
Граматик, Иван - 100
Грасо, Ђовани - 153
Греко, Гаетано - 153
Групијус, Валтер - 171

Даковић Невена – 67, 72, 79
Де Грисе, Јехан – 102
Де ла Хал, Адам - 113
Декарт, Рене – 167, 168
Денис, Ен – 85, 91
Деретић, Јован – 10, 17
Дефо, Данијел - 161
Дивковић, Мирко, 96, 177
Дијанић, Јурај Фрањо – 159, 178
Дишарт, Пјер Луис – 104, 177
Драгашевић, Јован – 14, 15
Драгојевић, Срђан – 72, 79
Драшковић, Бора – 87, 92
Дребел, Корнелис – 150,
Дукат, Анђелка – 42

Ђерић, Зоран - 7
Ђурић, Милош – 23, 42
Ђурковић, Никола - 12

Есхил – 20, 21, 22, 23, 24, 42, 62

Жак-Дроз, Пјер – 169,
Жак-Дроз, Анри-Луј - 170
Живковић, Васа - 14

Завишић, Никола - 9
Зафрановић, Лордан - 67
Зафрански, Ридигер – 7, 9, 17, 18
Зец, Божидар - 42

Ибзен, Хенрик – 28, 40, 41, 46
Илић, Драгутин Ј. - 15
Илић, Јован - 14
Исаковић, Константин - 11

Јекоб, Георг – 150, 178,
Јакоб, Макс - 118
Јакшић, Ђура – 14, 15
Јанежић, Томи - 11
Јањион, Марија – 8, 17
Јованов, Светислав - 9
Јовановић, Јован Змај - 14
Јовановић, Рашко - 17
Јуко, Ли - 127
Јунг, Карл Густав - 32

Јурковски, Хенрик – 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 116, 119, 150, 151, 152, 163, 164, 165, 167, 169, 171, 173, 178

Ками, Албер - 15
Караџић, Вук Стефановић – 14
Каруж, Мишел - 8
Каћански, Стеван Владислав - 14
Кејн, Сара - 9
Кирењанин, Синезије - 100
Клајн, Хуго - 42
Клемент, Тит Флавије - 99
Клун, Бранко – 66, 79,
Кобли, Пол – 79
Ковачевић, Божидар – 12
Когој-Капетанић, Бреда – 46, 47, 49, 63
Кокошка, Оскар – 172
Костић, Лаза – 14, 15
Кот, Јан – 178, 151
Кракауер, Зигфрид – 8
Крег, Едвард Гордон – 162, 172, 173, 176
Креља Петар - 79
Ксенофонт – 97, 98
Кустурица, Емир – 71,

Лазаревић, Лазар – 10,
Ланг, Фриц - 8
Лафаје, Жорж – 145
Лекок, Жак – 85, 89
Линклетер, Кристин – 85, 86, 92
Лич, Роберт – 105, 178

Љубојевић, Адриана - 81

Макиедо, Вишња - 103
Мари, Мишел – 77, 79
Марковић, Горан - 75
Марковић, Милена - 11
Матерић, Младен - 211
Медић, Николина - 45
Мејерхољд, Всеволд Емиљевич – 89,
Мелијес, Жорж - 176
Мијовић, Бојана - 14
Миланковић, Урош - 13
Милић, Кристијан - 74
Милутиновића, Сима Сарајлија - 13
Миочиновић, Мирјана – 42,
Мирчевска, Жанина – 14
Морен, Едгар – 78
Моцарт, Волфганг Амадеус – 114, 153, 157, 160, 175
Мурнау, Фридрих Вилхелм – 8, 176
Мурже, Лорен - 106
Мустафић, Дино – 73,
Мунстерберг, Хуго - 77

Ненадовић, Љубомир П. – 14
Несторовић, Зорица – 11, 16, 17
Николић, Атанасије - 11
Ниче, Фридрих - 39
Новаковић, Стојан - 11

Обрадовић, Стојан - 79
Оз, Френк - 108
Озингер, Макс - 145
Олеариус, Адам - 110
Омон, Жак – 77, 79,
О'Нил, Јуџин – 19-43, 46-63
О'Нил, Џејмс - 32

Опавски, Павел – 86, 92
Остојић, Арсен - 74
Отонели, Ђовани Доминико – 111, 112, 151,
Офенбах, Жак - 114

Павловић, Александар - 11
Патах, Раден - 142
Петерлић, Анте – 70,
Пепис, Семјуел – 104, 105
Персије, Ауло Флак – 98,
Петровић, Петар Његош – 13
Плаут, Тит Макције - 104
Поповић, Влада – 82, 92
Поповић, Јован Стерија – 10, 11, 12, 50, 52, 63
Поповић, Миодраг – 11, 13, 17
Поповић-Комораш, Константин - 11
Прокофјев, Сергеј - 114
Пухони, Иво – 118, 156

Радило, Пјетро - 118
Радичевић, Бранко - 14
Рајнингер, Лота – 152,
Рајх, Херман – 179, 98, 100, 102
Робер-Худин, Жан Ежен - 170
Розер, Албрехт – 111, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 179, 180
Розенгер, Лоренс - 166
Ромчевић, Небојша – 50, 52, 63
Росини, Ђоакино - 114

Санд, Жорж – 107, 119,
Санд, Морис - 107
Сардоунис, Димитриос – 148,
Седлар, Јаков - 74
Селенић, Слободан – 42, 46, 63
Серафин, Франсоа Доминик - 151
Сигел, Харо – 118,
Соломун, Предраг – 65
Сориано, Андре – 167, 180
Стаљин, Јосиф - 69
Стаменковић, Владимир – 17,
Станиславски, Константин Сергејевич - 145
Стефановић, Стефан – 10, 15
Стојановић, Зоран – 17,
Стојановић, Михајло – 39, 41, 42
Страницки, Јозеф Антон – 155, 157
Стриндберг, Август – 38, 39, 40, 41, 42, 46, 39
Суботић, Јован – 11, 12, 13, 14, 15, 17

Тандлер, Матиас – 170, 171
Тарнер, Грем – 79
Тасо, Торквато - 152
Тахон, Андре – 107,
Теренције, Публије Афер – 104
Тертулијан, Квинт Септимије Флоренције
Тешнер, Рихард - 141
Тил, Волфганг – 171, 174, 180
Торијано, Ђанело – 166
Торјанац, Дубравко – 93, 118, 119, 121, 132, 180
Трифковић, Коста – 14, 15

Ћулум, Марио - 181

Фелденкрајс, Моше – 85, 86, 92
Фон Вебер, Карл Марија – 160, 176
Фон Клајст, Хајнрих – 111, 115
Фон Кемпелен, Волфганг
Фон Ландсберг, Херада – 101, 114

Фон Поци, Франц – 114, 153, 154, 156, 157, 158
Фон Тримберг, Хуго - 100
Фрајнд, Марта – 14, 17
Фројд, Сигмунд – 19, 20, 22, 29, 32, 33, 42, 46

Хабделић, Јурај - 177
Хајгенс, Кристијан – 151, 165
Халстром, Пер – 21, 42
Хандке, Петер - 211
Хаузер, Арнолд – 101, 110, 178
Хенсон, Џим – 108, 140
Хил, Волтер - 74
Хилер, Ханс – 119, 178
Хиндемит, Пол – 172
Хорације Флак, Квинт – 98
Хофман, Ернст Теодор Вилхелм - 117
Хуанг, Ји-кве – 124, 125, 126

Цветић, Милош – 14, 15

Чајковски, Петар Иљич - 114
Челеби, Евлија – 147, 148
Чехов, Михаил Александрович – 82, 92

Шапчанин, Милорад П. – 14
Шекспир, Виљем – 13, 46, 107, 144, 161, 178,
Шилер, Фридрих – 9, 13, 161,
Шлемер, Оскар – 162, 171, 172
Шмит, Јозеф Леонард Папа – 153, 154, 155, 156, 157, 158, 174
Шмит, Чарлс – 101, 179
Шопен, Фредерик - 107
Шторм, Теодор - 117

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Издавач:
НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука

За издавача:
Др Ненад Новаковић

Редакција:
Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука
Телефон +387 65/722-466; 065/516-981
e-mail: nprs@teol.net
Факс: 051/314-001

Лектор:
Наташа Кецман

Штампа:
ГРАФИД, Бања Лука

За штампарију:
Срђан Иванковић

Тираж:
500 примјерака