

Retorički kodovi lutkarskoga kazališta

Ivanušić, Danira

Master's thesis / Diplomski rad

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:457457>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-05**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti
Danira Ivanušić

Retorički kodovi lutkarskoga kazališta

Diplomski rad

Mentor: prof.dr.sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2012.

SAŽETAK

U radu se govori o retoričkim kodovima lutkarskoga kazališta, odnosno načinima ostvarivanja odnosa između glumca lutkara, lutke i publike. Cilj je rada istražiti kako nastaje lutkarska predstava te uočiti razlike između lutkarskoga i glumačkoga kazališta. Radom se također želi ukazati na važnost postojanja lutkarstva, ali i na nedostatak stručne literature te spriječiti marginalizaciju ove vrste umjetnosti.

Ključne riječi: lutkarsko kazalište, retorika, metafora, vizualni znakovi i geste, bajkovitost

Sadržaj

1. Uvod	2
2. Pogled na lutkarsku povijest	4
3. Lutka i glumac lutkar	7
3.1. Fabula lutkarskoga teksta.....	9
3.2. Književne značajke lutkarskoga teksta	10
3.3. Metafora i epski izraz u lutkarstvu	11
3.4. Bajkovitost lutkarske predstave.....	13
4. Nastajanje lutkarske predstave	14
4.1. Scenski prostor lutkarske predstave.....	16
4.2. Rasvjeta u lutkarskoj predstavi.....	18
5. Retorika u lutkarskome kazalištu	20
5.1. Znakovni sustav lutkarskoga kazališta.....	22
5.2. Vizualni znakovi i geste u lutkarskome kazalištu	24
6. Tipovi lutaka	26
6.1. Opis lutaka.....	28
7. Razvoj lutkarstva u Hrvatskoj	31
7.1. Hrvatsko lutkarstvo danas	35
8. Zaključak	37

1. Uvod

Tema je rada retorički kodovi u lutkarskome kazalištu. Njime smo nastojali istražiti načine ostvarivanja komunikacije između lutke i lutkara, odnosno između lutke i publike budući da je riječ o predmetu kojemu glumac lutkar udahnuje život. U radu će biti objašnjene teorijske postavke lutkarskoga kazališta poput fabule i književnih osobitosti lutkarskoga teksta, fantastičnosti lutkarskih predstava, ali i samoga procesa stvaranja umjetničkoga djela. Budući da se službeni počeci lutkarstva javljaju još u Grka i Rimljana, u radu će biti donesen i kratak povijesni pregled razvoja lutkarstva kako u svijetu, tako i u Hrvatskoj. Riječ je o fenomenu koji je nedovoljno istražen, stoga će ovaj rad predstavljati doprinos lutkarskome kazalištu te ukazati na njegovu važnost i bezrazložno zanemarivanje.

Rad je podijeljen u sedam cjelina, a nakon uvoda slijedi poglavlje o lutkarskoj povijesti. Napravljen je kratak presjek najvažnijih događanja koja su potrebna u razumijevanju lutkarstva. Središnji dio rada bavit će se retorikom lutkarskoga kazališta, odnosno načinom na koji funkcionira lutka u simbiozi s glumcem, odnosno lutkarom te će u istome poglavlju biti donesene razlike u retorici lutkarskoga i glumačkoga, tzv. živog kazališta.

U poglavlju o književnim osobitostima lutkarskoga teksta bilo je riječi o odabiru teme za lutkarsko uprizorenje nakon čega je uslijedilo poglavlje o fabuli lutkarskoga teksta te metafori kao važnom elementu lutkarskoga kazališta. U poglavlju o fabuli lutkarskoga teksta objašnjena je uloga glazbe u lutkarskim predstavama kao njezin neizostavan dio.

Budući da lutkarsko kazalište zahtijeva svestranog redatelja te je proces nastajanja predstave nešto kompleksniji nego u glumačkome kazalištu, jedno je poglavlje posvećeno upravo toj tematici i možda najvažnijem pojmu retorike lutkarskoga kazališta, a to je totalna animacija koja odgovara pojmu glume u glumačkome kazalištu

Kako bi lutkar što uvjerljivije obavio svoj posao, pomažu mu scenski prostor i rasvjeta te su navedeni elementi zaslužili posebna poglavlja jer se u novije vrijeme sve više počelo pisati o njihovoj važnosti i doprinosu animaciji lutke. Uslijedila su i poglavlja *Znakovni sustav lutkarskoga kazališta* te *Vizualni znakovi i geste u lutkarskome kazalištu* u kojima se progovorilo o načinima ostvarivanja karaktera lutke, značenjima njezinih pokreta te glasovnim mogućnostima lutkara. Nakon navedenih poglavlja u radu su bile objašnjene podjele lutaka prema različitim autorima i tipovi unutar njih. Razvoju lutkarstva u Hrvatskoj posvetilo se posebno poglavlje u kojemu se progovara o počecima lutkarstva, najznačajnijim lutkarima te kazališnim kućama u Zagrebu, Zadru, Rijeci i Osijeku. Posljednje je poglavlje u radu otkrilo trenutačno stanje lutkarstva u Hrvatskoj te načine promicanja ove vrste umjetnosti u svijetu.

2. Pogled na lutkarsku povijest

Na samome početku trebalo bi nešto reći o samoj riječi, odnosno njezinu podrijetlu. Savršena definicija odbacuje povjesničare, teoretičare, sakupljače rječnika pa je lakše reći što kazališna lutka nije. Naime, ona nije obična lutka iako mnogi smatraju da jest. Obične lutke ili *dolls* predstavljaju lutke za dječju igru, dok su *puppets* lutke koje su kazališne po funkciji.

Srednjovjekovni oblik riječi bio je *popet* ili *poppet* za koji se pretpostavlja da je došao od francuskoga *poupetie*, a korijene vuče još iz latinskoga jezika: *pupa*, djevojčica, lutka, što se većinom odnosilo na lutku koja se pokreće pomoću konaca. Sličan je oblik prisutan i u talijanskome jeziku, *puppa*, a označavo je napirlitanu, taštu ženu ili lutku. U engleskome jeziku postoje varijante *poopet*, *poppette* i *poppit*. Oblici u dijalektu često imaju značenje koje se ne odnosi na lutke za igru ili kazališne lutke. U njemačkom jeziku riječi *Puppe* i *Puppen* iz istog su izvora: *Puppenspiel* ili lutkarski komad.

Iz tih razloga mnogi teoretičari smatraju da su lutke zapravo rođene u Italiji te da su bile uvedene preko putujućih družina u susjedne zemlje koje su prilagođavale lutke nacionalnim ukusima i mogućnostima, stoga se iduće poglavlje bavi povijesnim aspektom lutkarstva.

Lutkarska povijest seže u daleku prošlost pa se tako početcima lutkarstva smatraju rituali i ceremonije u čast bogova kada su ljudi inzistirali na želji da imitiraju živote, djela i patnje bogova. Općenito se smatra da se europsko kazalište razvilo u Grčkoj iz rituala u čast Dioniza, boga vina i plodnosti, a u djelima antičkih filozofa Platona i Aristotela postoje neki zapisi o lutkarstvu.

Lutkarstvo se jednakom brzinom razvijalo i u azijskim zemljama pa je nadaleko poznato kinesko kazalište sjena, odnosno oživljavanje svijeta magija koje čuva drevna vjerska obilježja. Među različitim oblicima zabave koji su tijekom 8.st. dospjeli u Japan sa azijskog kontinenta- iz Kine ili Koreje nalazilo se i lutkarsko kazalište, tada još uvijek u povojima.

Dva stoljeća kasnije na pojavu lutaka već ukazuju tekstovi posvećeni putujućim umjetnicima, tzv.prikazivačima kugucua (kugucumavaši) koji su živjeli od lova i povremeno izvodili predstave sa sićušnim lutkama od drveta ili pečene zemlje. Bili su progonjeni jer se smatralo da vrše čudnovate obrede, a lokalno ih se stanovništvo najčešće klonilo. Kao i na azijskom, i na europskom su području već nakon raspada Rimskoga Carstva tradiciju lutkarstva njegovali putujući umjetnici sa svojim putujućim družinama.

Svakako su najpoznatije talijanske putujuće družine koje su donijele *commedia dell'arte* i duh antičkih rimskih festivala čak u Englesku, ali i u ostale zemlje diljem Europe. Sa sobom su nosili i

lutku Pulcinellu koja je doživjela preinake pa se u Engleskoj zove Punch, Hanswurst i Kasperl u Njemačkoj i Austriji, Petruška u Rusiji te Guignol u Francuskoj.

Lutke su bile smatrane kuriozitetima i znanstvenici ih nisu smatrali značajnim kulturnim fenomenom. Kroničari i povjesničari dugo nisu pokazivali zanimanje za lutkarstvo, koje je općenito smatrano minornim zabavnim žanrom nižih klasa, a situacija se promijenila tek u romantizmu s probuđenim zanosom za folklor, navodi Jurkowski u knjizi *Povijest europskoga lutkarstva* pa je prva knjiga o povijesti lutkarstva izašla tek 1852. godine. Početkom 20. st. lutkarstvo doživljava svoj procvat te je lutkarsko kazalište napokon zauzelo čvrst položaj među predmetima estetike i bilo prihvaćeno kao zasebna kazališna vrsta s vlastitim zakonitostima i vlastitim djelovanjem. Zahvaljujući sve većem zanimanju i uključivanju umjetnika drugih žanrova, kao i novim mogućnostima, lutkarstvo se počelo još više razvijati. U njegovu su razvoju prednjačile Poljska i Rumunjska, a kasnije su im se pridružile i Bugarska i Mađarska. U Poljskoj, u kojoj bilo oko dvadeset i pet lutkarskih kazališta, vodstvo je preuzelo nekoliko družina, od kojih je najznačajnija bila Lalka (Lutka) sa svojim izvrsnim timom- ravnateljem Janom Wilkowskim i dizajnerom Adamom Kilianom. Mnogi umjetnici posvetili su djela ili su, oduševljeni lutkom, imali svoje lutkarsko kazalište (Andersen, Byron, Goethe, Goldoni, Haydn, Lorca, Mozart, Pirandello, Smetana).

Treba istaknuti Češku u kojoj se lutkarsko kazalište oporavilo od socijalrealističke boljke i pridružilo suvremenom kazalištu drugih zemalja, pa čak i prednjačilo po kreativnosti s obzirom na dugu tradiciju mjesnih i međunarodnih festivala, dobru profesionalnu kazališnu kritiku te skupinu nadarenih toretičara (Jurkowski, 2007: 282). Italija je nastavila sa svojim lutkarskim radom tako da je stekla titulu vodeće sile europskoga lutkarskoga kazališta.

3. Lutka i glumac lutkar

Govoreći o lutkarstvu, ponajprije bi ga trebalo definirati i utvrditi njegovo mjesto u kazališnoj umjetnosti. Marijana Županić Benić u svome djelu *O lutkama i lutkarstvu* navodi da je lutkarstvo scenska umjetnost, u mnogočemu slična glumačkom kazalištu, samo što kod lutkarstva postoji posrednik između glumca i publike, a to je lutka. Uz lutkarstvo vezuje se lutka kao pokretna figura, odnosno scenska lutka namijenjena lutkarskoj izvedbi na pozornici. Lutka je temeljno izražajno sredstvo te umjetnosti. Ono što treba istaknuti jest povezanost glumca i lutke čiji je nekadašnji odnos bio uglavnom pasivan te se odvijao u jednome smjeru, dok se za suvremeni odnos može reći da je aktivan, odnosno odvija se u oba smjera. Upravo je stupanj međusobne aktivnosti jedinica mjerenja suvremenosti lutkarskog teatra danas.

Lutka je najneposredniji prenositelj poruke: ona je znak već sama po sebi u izboru materijala, boja, dimenzija, oblika, proporcija i u prethodno spomenutom odnosu prema glumcu. Uzevši u obzir zadaće glumca u kazalištu, rad glumca lutkara mnogo je složeniji. Cilj je lutkarova rada pronalaženje usuglašenosti oblika, glasa, pokreta i funkcije njih oboje- njegove lutke i samoga lutkara. Izgled lutke je prečac u razumijevanju njezine pojave i značenja, a lutkar je taj koji mora iskoristiti sve njezine vizualne elemente. Isto tako, kako ističe Županić Benić, lutka je mnogo jasnija i adekvatnija od glumca u dramskom kazalištu jer je njezina vizualna sila mnogo jasnija od poplave riječi.

U vrlo uskoj vezi s izgledom lutke nalazi se i njezina akustična strana, tj. govor u kazalištu lutaka. U ime lutke koja se stilizirano kreće, treba i govoriti stilizirano. U živom ili glumačkom kazalištu uz to što čujemo kako glumac govori, mi i vidimo kako on govori (Mrkšić, 2006: 18). Upravo je to razlog tomu što se lako snalazimo među mnoštvom osoba, odnosno vidimo odakle glas dolazi. U kazalištu lutaka lutka nema pokretno lice i samim time ne posjeduje mogućnost mimičkog izražavanja pa zbog toga glasovi moraju biti jasno, određeno i oštro diferencirani. U lutkarskoj je predstavi važno postići to da gledatelji ni u kojem trenutku ne budu u nedoumici koja lutka govori.

Raspon glasa i glasovne mogućnosti glumca lutkara moraju biti veće od glumca u živom kazalištu jer lutkar mora ne samo govoriti, nego to mora činiti na određen karakterističan način, mora glasovno okarakterizirati svoju lutku. U glasovnom izražaju uočava se hiperboličnost pa je tako poljubac dviju lutaka daleko poetičniji od poljupca živog glumca i žive glumice na kazališnoj pozornici. Lutki se tako odredila njezina osnovna karakteristika tako što je napravljena distanca od glumačkoga kazališta. Sergej Obrascov ističe sljedeći primjer: ako čovjek na sceni ispruži nogu, to ne znači ništa, ali ako to učini lutka, nastaje smijeh. Poznati teoretičar lutkarstva Luko Paljetak zaključuje da lutka ne samo da ne može nego i ne treba izvoditi sve ono što izvodi čovjek (Vigato, 2011: 31). Ona ne može oponašati realnost, ona je samo lutka i u tome je njezin istinitost, njezina višeslojna dvoznačnost, ali ne i dvoličnost. Njezina je posebnost i u tome što uvijek predstavlja samu sebe, ona je baš taj i upravo taj lik jer je lutka vlastito izražajno sredstvo, svoj instrument za razliku od glumaca u „živom“ kazalištu.

Vrlo važan razlog za postojanje lutkarstva jest i odnos animatora prema lutki koji ujedno predstavlja razliku između tradicionalnog i suvremenog lutkarstva. U tradicionalnom lutkarstvu postoji samo jednosmjernan odnos od animatora prema lutki, a u suvremenom lutkarstvu taj je odnos dvosmjernan, od animatora prema lutki i obrnuto. Lutka mora postojati i zbog toga što pobuđuje maštu i uspostavlja vezu s djetinjstvom, ali istovremeno simulira i imitira život, objašnjava Paljetak (Vigato, 2011: 31).

Lutkom se, naime, posredno može mnogo toga reći što bi rečeno neposredno ispalo čak banalno i deklarativno. Zato je lutka često služila u satirične svrhe, kao sredstvo poruge, ismijavanja, ubitačne kritike oponašanjem postupaka svih mogućih vlastodržaca ovoga svijeta, da na ljudskom „vašaru taštine“ pokažu tko je tko (Mrkšić, 2006: 20).

Igra lutkom predstavlja čaroliju pokrenutog predmeta koji čovjeka vraća na izvore ljudskog, na umjetnost i na djetinjstvo, zaključuje Mrkšić. Gluma je u lutkarskom kazalištu izuzetno zahtjevan posao, stoga je i najdarovitijim amaterima potrebna profesionalna pomoć i usavršavanje.

3.1. Fabula lutkarskoga teksta

Svaka priča, bez obzira na vrstu ili žanr, ima radnju. I lutkarska adaptacija ili dramatizacija posjeduju određenu fabulu. Općenito, fabula se sastoji od uvoda ili ekspoziције, početnog konflikta, tj. zapleta, vrha radnje, glavnog preokreta i početka raspleta, raspleta i završetka radnje. Lutkarska fabula ima specifičan odnos prema „zakonima“ gradnje, i sve njezine teme i motivi svedene su na najbitnije, što nikako ne znači redukciju na голу fabulu. Dapače, čar lutkarskoga teksta upravo je u tome da se uz minimalno riječi postigne maksimalna višeslojnost značenja. U tome je i njegova prepoznatljivost. Magdalena Lupi navodi kako su mogućnosti poigravanja riječima ogromne te se nerijetko u lutkarsku predstavu uvode dvoznačja ili višeznačja te se na taj način otvara prostor redateljskim, glazbenim i scenografskim rješenjima. Isto tako, često se izostavlja govoreni tekst jer se na tim mjestima pretpostavlja neka fizička radnja, bez riječi. Upravo je stanka jedna od najučinkovitijih sastavnica ritma te ima važnu psihološku ulogu. Njome glumac lutkar stvara željeni ugođaj, izražava tjeskobu, razmišljanje, predomišljanje, ali i najavljuje kulminaciju u tekstu.

Gotovo u svakoj lutkarskoj predstavi s vremena na vrijeme dolazi do prekida radnje, odnosno uvodi se glazbeni dio. Glazba se javlja u prijelomnom trenutku u kojemu zastoj izaziva radoznalost u gledatelja i želju da se radnja nastavi, čak i ako je gledatelju dobro poznat sadržaj koji mu se prikazuje. Kako navodi Radoslav Lazić u svome djelu *Traktat o lutkarskoj režiji*, lutkarska predstava zahtijeva potrebu za glazbom te ju gotovo priziva. Diktira ju potreba za harmonijom, za jačom karakterizacijom prizora ili figura koje nastupaju, za stvaranjem posebne atmosfere. Lutkarski prostor treba zračiti glazbom koja će se pojaviti u pravome trenutku kako bi izazvala određeni utisak te koja će iščeznuti kada je to potrebno te na taj način pridonijeti dramskoj radnji. U glazbenom dijelu lutkarske predstave podjednako je važna funkcija glumca (animator sa svojom lutkom) kao i gledatelja. Većina predstava završava pjesmom ili plesom. Prosječno je trajanje lutkarske predstave četrdeset i pet minuta, ali to ne umanjuje važnost lutkarskoga teksta niti je on okrnjena imitacija dramskih oblika namijenjenih predstavama koje traju dva ili tri sata (Lupi, 1995: 25).

3. 2. Književne značajke lutkarskoga teksta

Kako navodi Rajko Glibo u svojoj knjizi *Lutkarstvo i scenska kultura*, lutkarski se tekst ponajprije analizira prema društveno-idejnim, formalnim ili morfološkim te psihološkim značajkama. Društveno-idejnom analizom istražuje se oslikava li predstava život istinito i u kojoj mjeri te kakav je njezin društveni odgojni efekt, odnosno bavi se njezinom didaktičnošću, a psihološkom se analizom pokušavaju razriješiti odnosi među likovima i logika njihovih postupaka, dok se morfološka analiza bavi radnjom, temom, idejom djela.

Tema djela može biti bilo koja životna pojava: ljubav, prijateljstvo, rat i mir, čovjekove vrline i mane, ali i negativne pojave poput diskriminacije, različitih oblika netrpeljivosti i slično. Dakle, predstava može govoriti i o najozbiljnijim problemima kao i o aktualnom političkom i društvenom stanju.

S obzirom na temu, razlikuju se monotematske i politematske predstave. Ako predstava ima jednu radnju, tada je monolitska, a ako ima dvije radnje tada je polimitska. Jednu će radnju imati predstave koje su namijenjeni djeci, dok će se u predstavama za odrasle ispreplitati i međusobno nadopunjavati više njih. U lutkarskim predstavama najviše je zastupljen dijalog, dok je monolog sveden na nekoliko mogućih replika.

Što se tiče broja likova, taj je broj sveden na minimum pa se tako u lutkarskoj predstavi ne bi trebao naći niti jedan suvišni lik te bi lutkarska predstava trebala imati što manje sporednih likova. Ideja djela autorova je poruka gledatelju i glavni vodeći zadatak lutkarske predstave.

3. 3. Metafora i epski izraz u lutkarstvu

Kao što je u poeziji glavno izražajno sredstvo riječ, takvo značenje u lutkarstvu ima pokret koji predstavlja metaforu. Oblik lutke definira njezin pokret koji znači vrhunac njezina izraza i tako konstruira ideju lutke. Paljetak navodi kako lutka opaža oblike realnoga života, ali ih ne prenosi nego zamjenjuje svojom vizijom i svojim komentarom. Predmet je lutkarske režije omogućiti lutki egzistiranje među različitim tipovima znakovlja i stvaranja slobodnog scenskog bića što dopušta zadana metaforičnost prostora igre (Vigato, 2011: 73). Lutka odabire pokrete za svoj prepoznatljivi izraz te na taj način, uz tekst, rješava temu predstave.

Osim shvaćanja lutke kao metafore, treba napomenuti kako je lutkarska dramaturgija usmjerena prema epskom izrazu za razliku od glumačkom kazališta koji njeguje dramski izraz. Naime, karakter lutkarskih predstava obilježen epskim principom krajem 20.st. poprima lirsku dimenziju. U pomanjkanju tekstova lutkarske dramaturgije redatelji su posezali za dramskim tekstovima pisanima za glumačko kazalište koje bi prilagođavali lutkarskoj sceni. Kako navodi Vigato u članku *Principi lutkarske dramaturgije, 70-ih godina 20.st.* na hrvatskoj lutkarskoj sceni učestalo su se pojavljivali živi glumci ili u ulozi pripovjedača ili kao sastavni dio scenskog događanja kada se počinje poštivati epski princip u lutkarskoj dramaturgiji. Takav je pristup najčešći, a kada za lutkarsko uprizorenje redatelji koriste dramski predložak, onda nužno trebaju posrednika ili pripovjedača. Međutim, redatelji lutkarskih kazališta čine zaokret i kreću prema lirskom principu, uglavnom u interpretaciji klasičnih bajki uz pomoć lutaka

Treba napomenuti kako je lutkarskoj dramaturgiji bliži epski princip nego dramatičnost zbog lutkine unutrašnje specifičnosti te omogućuje promjenu mjesta i vremena radnje, riječ je o prostorno-vremenskom diskontinuitetu. Tekst lutkarske predstave mora biti dinamičan te se ne smije temeljiti samo na verbalnom izrazu. Upravo iz tog razloga suvremena lutkarska dramaturgija sve više poprima lirski obilježja. Po svojoj likovnosti lutkarska je umjetnost također bliska poeziji, odnosno prenesenom značenju. Isto tako lirsku pjesmu i život lutke zanima sadašnjost za razliku od epa u kojem je dominantna prošlost i drame kod koje je dimenzija očekivanja ili budućnost određenje njezine strukture (Vigato, 2008: 491). Lutka je ograničena i kratkim vremenom što je također obilježje lirske poezije, ona nije u stanju ispričati velike fabule, biti centar događanja.

Kao što je na početku poglavlja rečeno, pokret ili animacija predstavlja metaforu, odnosno mogućnost skraćivanja naracije i izbjegavanje deskripcije koja je obilježje epskoga principa. Tijekom povijesti u hrvatskom su se lutkarstvu javila tri stava prema lutki, a to su: lutka je zamjena za živog glumca pa su lutkarski tekstovi dramski usmjereni; lutka se upotrebljava kao nadomjestak jer ona može ono što čovjek nije u stanju pa je lutkarska dramaturgija bila usmjerena prema epskom izrazu, u trećem shvaćanju lutka se tretira kao metafora, odnosno ima obilježja lirska poezije (Vigato, 2008: 493). Upravo bi se zato kazalište lutaka moglo nazvati kazalištem metafore.

3.4. Bajkovitost lutkarske predstave

Jedno od glavnih obilježja lutkarskoga kazališta jest bajkovitost, čudesnost, ispremiješanost realnog i irealnog, stoga ne čudi činjenica da su bajke najzastupljenija vrsta u lutkarskim predstavama, kako onima namijenjenima djeci, tako i u onima za odrasle. U kazalištu lutaka već po samoj prirodi lutkarske umjetnosti svaka se tema i svaki se sadržaj pretvaraju u bajku čak ako prvotno i nisu zamišljeni kao bajka.

Hans Christian Andersen najizvođeniji je autor, a na sceni se sve više javljaju djela domaćih autora poput Vladimira Nazora ili Ivane Brlić- Mažuranić, čak i ona djela za koja bi se moglo pomisliti da su lutkarski neostvariva. Lutkarska su kazališta i u nas, a i u svijetu većinom okrenuta dječjoj publici u kojoj se razvija osjećaj za lijepo, o životu kakav jest i kakav bi mogao biti, potiče se kreativnost i mašta, a najvažnije je od svega u djeteta pokrenuti emociju. Lutkarske predstave odraslima omogućuju stalno vraćanje u djetinjstvo, prisjećanje na bezbrižne dane ispunjene igrom, maštom i vedrinom već pri prvom pogledu na glumca, odnosno na lutku. Lutkarska kazališta za odrasle u nekim su zemljama i Istoka i Zapada vrlo priznata, prihvaćena i institucionalizirana pa ova umjetnost ne može izumrijeti. Problem lutkarskoga kazališta jest taj što je Andersen maksimalno eksploatiran, baš kao i Shakespeare u glumačkom kazalištu, istaknuo je Paljetak, a u Hrvatskoj vlada kriza ponovnog čitanja tekstova, mnogo je starih tekstova koji leže neiskorišteni, koje samo treba znati pročitati.

U novije vrijeme jača interes za folklornim elementima pa se folklorno kazalište kao vrsta lutkarskoga kazališta sve više razvija i širi svoju djelatnost.

4. Nastajanje lutkarske predstave

Kazalište lutaka više je nego bilo koja druga kazališna forma sintetska umjetnost jer u sebi objedinjuje književnost, kazališnu, likovnu i glazbenu umjetnost znatno ravnopravnije nego npr. drama ili opera.

Za nastanak lutkarske predstave potrebni su autor, glumac animator, likovni umjetnik, glazbeni suradnik, glazbeni prostor, rasvjeta i gledatelji te je upravo zbog toga lutkarska režija najbliža pojmu kolektivne režije. Budući da su lutkarske predstave prožete glazbom, ali i likovnim ostvarenjima lutke i scene, redatelj bi trebala biti osoba koja poznaje zakonitosti navedenih umjetnosti. Redatelj mora znati zainteresirati glumca svojim objašnjenjem uloge, nadahnuti ga, također mora voditi računa o obrazovanju i uopće razini ansambla. Treba vježbati i provocirati sposobnost opažanja kod glumca lutkara, njihovu imaginativnost i maštu (Glibo, 2000: 59). Instrumenti redateljeve partiture kojima prenosi književno djelo u književni oblik, jesu: glasovni efekt glumca lutkara i gesta lutke u nerazdvojivu jedinstvu (drugim riječima glumac lutkar i lutka u nerazdvojivu jedinstvu). I nasuprot „efektu otuđenja“ glumca od uloge, lutkarsko kazalište zahtijeva od glumca psihološku, intelektualnu, imaginativnu i tehničku identifikaciju s lutkom.

M. Čečuk (1981: 55-56) izdvaja četiri odnosa između lutke i animatora: 1. odnos glumca/ animatora/ lutkara prema lutki mehaničke je naravi kao predmetno sredstvo izražavanja; 2. odnos je transpozicijski jer pretpostavlja zbližavanje čovjeka s mrtvim predmetom na emocionalnoj osnovi; 3. odnos lutke i lutkara je posve pigmalionski, događaju se dvije preobrazbe jer lutkar najprije preobražava sebe u zadani lik, a onda to sugerira lutki; 4. odnos lutkara prema lutki je kao prema ravnopravnom partneru u scenskoj igri.

Glavni zadatak redatelja postaje zapravo *totalna animacija* (*anima* ili *duša*, što znači udahnuti život lutki), a on postaje usmjerivačem procesa koji bi već prvom scenom trebao otvoriti mnoštvo metafora koje lutkarski tekst pruža. Bez dobrog teksta nema dobre režije lutkarstva, niti dobre lutkarske predstave (Lazić, 1991: 78). Kako bi nastala dobra predstava, potrebno je ostvariti skladan odnos različitih sustava znakova u lutkarskome kazalištu.

Sustavi znakova dijele se na one koji su nužni za oživljavanje nežive materije kao što su lutkovnost, gesta, glazba, kretanje, govor, ton i rekviziti te na one koji nisu neophodni, ali se upotrebljavaju u lutkarskom izrazu poput kostima, dekora, rasvjete i šumova.

Lutkovnost su kao pojam prvi počeli upotrebljavati češki teoretičari lutkarstva, a podrazumijeva ishodišni sustav znakova kazališta lutaka po kojemu se ono u osnovi razlikuje od njemu srodnoga sustava znakova kazališta za žive glumce. Svaki oživljeni predmet nestaje u sebi samome i postaje znak i tako izvodi prvu distinkciju. Da bi od beživotnoga predmeta nastala scenska lutka, potrebno je kretanje (Vigato, 2011: 12).

Gesta je pokret ili držanje ruku, šake, noge, glave ili cijeloga tijela u svrhu stvaranja ili priopćavanja znakova i po tome se razlikuje od svih kinetičkih znakovnih sustava. Postoji razlika između geste koju upotrebljava živi glumac i onih koje upotrebljavaju lutke. Lutka teško svladava psihološke nijanse, zbog toga s nekoliko karakterističnih i značajnih pokreta ostvaruje, odnosno pokazuje svoje psihičko stanje. Njezine geste nisu raznovrsne, nego tipične, kako bi se odmah otkrilo nedvosmisleno i jasno značenje. Uloga glazbe je da proširi, razvije i opovrgne ili zamijeni znakove iz drugih sustava te oživi atmosferu, sredinu, ili vrijeme događnja. S pomoću tona može se utvrditi semantički kontekst riječi. Ton u ovome slučaju znači intonaciju, ritam, brzinu i jačinu izgovorenih riječi. Rekviziti mogu biti bilo koji predmeti iz života, isto kao što lutka može biti bilo koji predmet (Vigato, 2011: 14).

4.1. Scenski prostor lutkarske predstave

Važan čimbenik lutkarske predstave upravo je njezin scenski prostor, a on služi lutkaru da što uvjerljivije obavi svoj posao. Stilska jednostavnost lutkarskog kazališta zahtijeva da na pozornici ne bude ništa suvišno, tj. ništa što ne sudjeluje u igri. Glibo navodi kako idealno gledalište lutkarskoga kazališta ima oko dvjesto sjedala te da ih nikako ne bi trebalo biti više od četiristo. Ono što je potrebno istaknuti jest činjenica da npr. u marionetskoj inscenaciji ne dolazi u obzir pogled odozgo ili s balkona ili iz posljednjih redova gledališta koje se ukoso uzdiže. Dakle, scenski prostor mora biti u potpunosti funkcionalan te što bliže gledateljima kako bi mogli dobro vidjeti i doživjeti lutke. Dekor se uglavnom svodi samo na jedan predmet koji obično predstavlja mjesto odvijanja radnje.

U ovom bi se poglavlju trebao izdvojiti i pojam *mizanscene* koji označava raspoređivanje i raščlanjivanje scenskoga prostora dekoracijama, lutkama, dodacima i svjetlom pa tako boje koje stvara rasvjeta imaju semantičku ulogu. U stvaranju mizanscene režiser zapravo polazi od pozornice, a ona mora izražavati ideju svakoga prizora. U mizansceni svaki je detalj važan jer se sve obraća gledateljevoj svijesti ili podsvijesti, stoga neće biti svejedno ako su vrata otvorena ili zatvorena, ako je scena okomita ili vodoravna...(Glibo, 2000: 72). Pozornica je određena i tipom lutke koja sudjeluje u predstavi pa će npr. pozornica za ručne lutke biti izrađena u obliku kutije s tri paravana koji su sklopivi. Pozadina ili stražnja strana pozornice može se pomaknuti kako bi lutkar mogao izaći i ući u nju. Scenografija pak za predstavu u kojoj sudjeluju marionete najčešće je svedena na scenski volumen koji poštuje tri zahtjeva: da se može demonstrirati, da se može transportirati s obzirom na svoju malu zapremninu i težinu, da se može montirati na svakom mjestu. Iz toga proizlazi i činjenica da su i scena i lutke minijaturne veličine (Lazić, 2004: 207).

Osim mizanscene prostora, postoji i mizanscena likova koja predstavlja mehanički razmještaj likova na pozornici, određivanje njihovih dolazaka i odlazaka i sl. U stvaranju gledateljeve slike o liku, nije svejedno gdje lik stoji u scenskom prostoru, sjedi li, stoji ili pak leži. Svakako će veći dojam na gledatelja ostaviti lutka koja gleda licem u publiku od lutke koja je okrenuta leđima. O odnosu među likovima na pozornici govori i njihov razmještaj pa će tako dva lika s približenim licima predstavljati bliskiji, emotivniji odnos od onih koji su udaljeni jedni od drugih. Iako je lutkarsko kazalište u znatnoj mjeri likovna umjetnost, prilikom rješavanja mizanscene likovni bi aspekt trebao biti u drugom planu. Na prvom je mjestu dramatski argument (Glibo, 2000: 74).

Što se tiče kostimografije lutaka, svakako da je u lutkarskom kazalištu likove moguće bolje okarakterizirati kostimom negoli licem, osobito ako je riječ o većem gledalištu u kojem je lice slabo vidljivo. Kostim nikako ne bi smio ograničavati lutku pri kretanju pa se može reći da je podređen lutki, a mora odgovarati karakteru lika, stilu i ritmu govora. Kostim lutke ovisi i o tipu lutke pa tako marioneta podnosi svaku vrstu raskoši, realistične frizure, nakit i obuću, dok ginjol iziskuje simbolički naznačenu, ali jednostavnu i neupadljivu kostimografiju kako bi lice i ruke lutke došli do izražaja. Radoslav Lazić navodi pet čimbenika koji zajedno čine dobru lutkarsku predstavu, a to su: odmjerenoost, umjerenost, „nenatpanost“, decentnost boja i pravilno tehničko rješenje s obzirom na kretanje lutke (Lazić, 1991: 196).

4. 2. Rasvjeta u lutkarskoj predstavi

Nezaobilaznu ulogu u nastajanju lutkarske predstave zauzima rasvjeta i njezin organizator, odnosno oblikovatelj scenskoga svjetla. Teodora Vigato posvetila se proučavanju ovoga fenomena o kojemu progovara u članku *O scenskom svjetlu ili skica za portret dizajnera svjetla Ive Nižića*. U članku navodi kako se osvjetljenje na sceni kroz povijest smatralo manje važnim pa i nije bivalo predmetom istraživanja sve do novijega vremena kada se o scenskom svjetlu počelo ne samo razmišljati, nego i pisati priručnike. Isto tako, Vigato ističe da bi se oblikovanje svjetla trebalo promatrati zasebno od režije i scenografije te bi se prema definiciji Mondecara trebalo smatrati samostalnim kodom koji bitno pridonosi ukupnosti umjetničkog učinka (Vigato, 2009: 47). Upravo je zato u ovome radu posebno poglavlje posvećeno rasvjeti.

Tehničke mogućnosti osvjetljenja sve se više otkrivaju u posljednjih godina dvadesetoga stoljeća te je to ujedno i vrijeme kada se dizajneri svjetla počeli smatrati umjetnicima. Scenskim se svjetlom najbolje uspostavlja komunikacija i stvara atmosfera kojom se utječe na osjećaje publike, najčešće uzbuđenje (Vigato, 2009: 50) te je ono jedan od najvažnijih faktora koji daje predmetima drugu ili drugačiju vrijednost. Njime se također mogu stvarati odnosi između likova ili jednoga predmeta na drugi pa tako sjena pridonosi zbližavanju i intimnoj povezanosti predmeta uopće. Uloga scenskoga svjetla je i, kako navodi Vigato, osvjetliti, komentirati neku radnju, izdvojiti nekog glumca ili scenski element, dati ritam predstavi. U lutkarskoj predstavi svjetlo poprima još kompleksnije značenje činjenicom da i lutka može biti svjetlo. Svjetlo utječe na čovjekove emocije i ono je jedino izvanjsko sredstvo kojim se djeluje na gledateljevu maštu ne ometajući mu pozornost. Čovjek brže i bolje reagira na promjenu svjetla nego na promjenu boje, oblika ili zvuka.

Rajko Glibo dijeli rasvjetu na osnovnu, dramsku i likovnu. Osnovna rasvjeta služi informativnosti scenske situacije, dramska rasvjeta izražava dramsku situaciju intenzitetom i bojom te uspostavlja odnose između likova, dok likovnu rasvjetu smatra sastavnim dijelom opreme. Autor donosi i još jednu podjelu scenskoga svjetla i to na plošno i oblikovno svjetlo, svjetlosnu sliku i scenski film.

Plošno je svjetlo osnovno svjetlo, koje osvjetljava cijelu pozornicu, obično sprijeda, no ne odgovara kazalištu lutaka jer lutka postaje neizražajna te se njezine likovne kvalitete gube. Tek oblikovno svjetlo modelira lutku, tek pomoću njega lutka dobiva plastičnost. Takva se rasvjeta razvija iz reflektora. Osim glavnim svjetlom s jedne strane, lutke se osvjetljavaju i ponešto slabijim ili po boji tamnijim svjetlom sa suprotne strane- tzv. kontra svjetlom te se križaju mlazovi kako bi se dobili dugi svjetlosni snopovi.

Oblikovno svjetlo osvjetljuje površinu za igru glavnih prizora i tada ga se naziva lokalnim, a osvjetljava i lice lutke, pokoji rekvizit te ga se tada naziva pojedinačnim. Upravo pojedinačnu rasvjetu možemo usporediti s funkcijom detalja u filmu.

Osnovnu rasvjetu redatelj određuje tako da se reflektori ne mogu premještati i da svjetlosni park bude nepromjenjiv u tijeku cijele predstave. Kombiniranjem svjetala u boji dobivaju se drukčiji rezultati nego kad se kombiniraju boje, stoga je nužno voditi računa o tome da boja svjetla ne narušuje boju dekoracije, lutke ili kostima.

Svjetlosna slika, tj. projicirane dekoracije, jest materijal scene. Tvori iluziju sredine i informira o njoj. Scenski film također služi kao dekoracija ili pak kao ilustracija radnje (Glibo, 2000: 79). Važan inscenijski čimbenik jest i svjetlo u dvorani pa je potrebno uključiti i isključiti svjetlo u ključnim trenucima. Na kraju čina atmosfera bi se trebala dovršiti trenutkom tame u gledalištu i služi sređivanju dojmova i emocija publike. Glibo navodi kako je vrlo važan odnos scenske rasvjete i glazbe te da oba elementa predstave moraju biti sinkronizirana. Lutkarstvo je, dakle, vrlo složen posao, pa se u pripremi i tijeku izvođenja lutkarske predstave javljaju i osobe kao likovni umjetnik, skladatelj ili glazbeni savjetnik, šef opreme, scenski majstor, konstruktor lutaka, majstor rasvjete, majstor tona, voditelj predstave, šaptač te mnogi drugi (Glibo, 2000: 80).

5. Retorika u lutkarskome kazalištu

Govoru na pozornici potrebno je posvetiti posebnu brigu jer scenski govor pretpostavlja čistoću i izražajnost. Govor tako mora biti slušljiv, razumljiv, gramatički ispravan, logičan (odnosi se na ispravno naglašavanje) i melodiozan (govor je glazba). Lutkarski scenski govor ima posebne zakonitosti jer je tehnički zahtjevniji, glumac lutkar mora svladati prepreke jednog ili nekoliko paravana. Položaj tijela pri vođenju lutaka i ododzgo i odozdo gotovo nikad nije povoljan za opuštenije verbalno izražavanje.

Glibo u svojoj knjizi *Lutkarstvo i scenska kultura* navodi da su govorne mane u kazalištu lutaka znatno upadljivije nego u glumačkom kazalištu, gdje ih se često previdi slijedeći glumčevu gestu ili mimiku. No i u lutkarskom kazalištu, baš kao i u glumačkom, govor mora biti stiliziran, ali neusiljen, a glumac animator govoriti svojim prirodnim glasom. Grčevita deformacija ne zvuči ugodno, a k tome izrazito umara glumca. Isto tako, govor glumca zapravo je govor lutke pa sladunjava, neprirodna ili monotona nijansa u govoru lutke degradira njezin scenski lik. Kad se lutka pojavi na sceni, već s njezinim likovnim kvalitetama i scenskim oživljavanjem određen je njezin specifičan glas. Kao što je to i u drugim govornim realizacijama umjetničkoga teksta, tako je i u lutkarskome kazalištu nužno da se ostvari autorova ideja i emocionalnost.

Budući da u lutkarskome kazalištu gledatelj ne vidi odakle glas dolazi, potrebno je uspostaviti razliku među likovima u glasu kako bi gledatelj odmah shvatio koji lik govori. Navedena tvrdnja posebno vrijedi za ženske uloge jer su ženski glasovi međusobno sličniji nego muški. Boja glasa mora odgovarati unutrašnjem emocionalnom stanju likova.

U lutkarskome kazalištu verbalni izraz mora barem djelomično nadomjestiti nedostatak mimike lutke, stoga mora biti što izražajniji. Mimika mora prijeći u glasnice (Glibo, 2000: 161). Teškoća verbalnoga izraza u kazalištu lutaka je i u tome što glumac- animator često u jednoj predstavi glumi nekoliko uloga i što riječju mora uspostaviti razliku među likovima.

Luko Paljetak u svojoj knjizi *Lutkarsko kazalište: s obje strane paravana* upozorava na nedostatak suvremenog lutkarskog kazališta, a to je višak teksta s kojim se glumci nose pa su ujedno njime i opterećeni, hendikepirani u važnijem poslu, a to je da u simbiozi s lutkom, sebe i lutku ostvare kao scensko biće (Paljetak, 1990: 54).

5.1. Znakovni sustav lutkarskoga kazališta

Petar Bogatirjev bio je prvi i jedini semiolog do 80-ih godina prošloga stoljeća koji je smatrao da je lutkarsko kazalište sustav znakova. On predlaže da se lutkarsko kazalište promatra kao bilo koja umjetnička forma te navodi da je opće pravilo za pravilno razumijevanje svih poruka poznavanje znakova. Razumijevanje poruke ovisi o sposobnosti publike, ali i umjetnika da bude shvaćen. Umjetnik koji želi biti shvaćen trebao bi izabrati sustav znakova koji će biti najbolji prijenosnik ideja koje želi prenijeti publici. To isto tako znači da bi on trebao znati sustave znakova koji potencijalno postoje u mislima virtualne publike. Percipiranje je samo dio većeg procesa koji se naziva kazališna komunikacija.

Jurkowski u svome članku *Transkodifikacija sistema znakova u lutkarstvu* ističe važnost rada Otakara Zicha koji navodi dvije mogućnosti percipiranja lutkarskoga kazališta, a to su sljedeće:

- a) percipiranje lutke kao lutke, s naglaskom na njezin beživotni materijal; one su nešto stvarno, stoga ih publika i percipira kao takve. Činjenica da su lutke male i njihova pojava kruta, odakle i proizlaze njihovi drveni i nespretni pokreti, izaziva komičnost. Gledatelji ih percipiraju kao lutke, no one bi htjele biti živa bića, stoga ta razlika zabavlja i unosi vedrinu u predstave.
- b) percipiranje lutke kao živoga bića, naglašavajući njihove manifestacije života (pokrete i govor) i gledati na njih kao da su stvarne. Javlja se osjećaj neobjašnjivog, začuđujućeg i zagonetnog.

Otakar Zich bio je svjestan razlike između glumačkoga i lutkarskoga kazališta pa je uzimao živo kazalište za svoju osnovu te na taj način najbolje opisao što je *diferentia specifica* lutkarskoga kazališta. U prethodnim je poglavljima opisana razlika tih dvaju umjetničkih formi. Vrijednost Zichova rada leži u tome što je promatrao lutkarsko kazalište kao faktor komunikacije očima mogućih gledatelja. To znači da se za uspješno komuniciranje pošiljalatelj i primatelj moraju potruditi te naučiti neophodne kodove; kulturne, kazališne i dramske potkodove. Za moguće pogrešno razumijevanje lutkarskih kodova odgovornost snose oba sudionika.

U lutkarskome kazalištu javljaju se i posebna sredstva izražavanja koja se međusobno nadopunjuju i pomažu lutkama: maske, rekviziti i različiti predmeti. Karakteriziraju ih osnovne funkcije, ali i različite konotacije zbog čega se lutkarsko kazalište može nazvati heterogenom umjetničkom formom s bogatim sustavom znakova te kazalištem sa stalnim pulsiranjem izražajnih sredstava i njihovih odnosa (Jurkowski, 1984: 74).

5.2. Vizualni znakovi i geste u lutkarskome kazalištu

U lutkarskoj predstavi komunikacija se postiže ponajprije uz pomoć vizualnih znakova. Luko Paljetak navodi kako je lutkarska predstava totalitet, ukupnost različitih kreativnih postupaka i komunikaciju uspostavlja ukupnošću svojega znakovlja. Tekstualna razina samo je jedan od elemenata znakovlja predstave. U prvome je planu već spomenuta animacija pa tako pokreti glave imaju određeno značenje, primjerice: kimanje glave prema naprijed i vraćanje natrag znači potvrdu, odobravanje, pokret glave lijevo-desno znači negodovanje, mala nagnutost na jednu stranu podrazumijeva pažljivo slušanje ili razmišljanje, a nagnutost glave prema naprijed naglašava tugu lutke (Županić Benić, 2009: 33). Izdvojeni su samo neki pokreti lutkine glave, a postoji ih mnogo više.

Različitim pokretima ruku pridodano je određeno značenje pa tako pljeskanje ruku oslikava potvrdu, pljesak, ali i žurbu, mahanje jedne ruke označava pozdrav, dok raširene ruke predstavljaju iznenađenje, poziv na zagrljaj ili sve zajedno. Ako je lutka naslonila svoju ruku na glavu, takva gesta predstavlja razmišljanje, vrtnja ruku u svim smjerovima jest vježbanje, a trljanje ruku pritajeno je veselje. Lutkin hod prikazuje njezino raspoloženje pa on može biti brz, usporen, nespretan, veseo, zamišljen, lepršav. Pokret može biti popraćen i određenim zvukom, što pridaje vjerodostojnosti lutke. Pokret bi trebao biti jasan, jednoznačan pa ga ne treba dodatno verbalno objašnjavati.

I izraz lutkina lica otkriva karakter lika pa je potrebno lik pravilno likovno ostvariti, što znači promisliti kakav bi nos, usta, oči, kosa, brada najbolje odgovarali lutkinu karakteru. Kao primjer mogu se izdvojiti oči lutke; važan je njihov položaj na licu, jesu li primaknute ili udaljene, gledaju li razroko ili su velike, male, sitne, krupne, vesele, zbunjene jer upravo one komuniciraju s publikom i daju lutki životnost. Kosa i brada proizvoljni su dodaci, a najčešće ih se upotrebljava u zanimanjima i rodbinskim odnosima, npr. marama za bakicu, šešir za djeda, policijska kapa za policajca i sl.

U oslikavanju karaktera lutke pridonosi i boja njezina glasa, a Županić BeniĆ ističe kako je poželjno u govor lutke unositi neku emotivnu posebnost koja ju ističe, npr. euforični razigrani govor ili plačno zamuckivanje. Lutka se promatra prema visini glasa, brzini, jačini, glasnoći, snazi (odvažno, jasno, monotono), boji glasa (oslikava situaciju u kojoj se nalazi) i kvaliteti glasa. Opisane komponente lutke- anatomija (glava, ruke...), izgled te pokret i glas međusobno se nadopunjuju te stoga trebaju biti u suglasju, kako bi lik koji lutka predstavlja djelovao kod animacije živo, poput zasebne individue, sa svojom izraženom osobnošću, autentično (Županić BeniĆ, 2009: 37). Korištenje vizualnih znakova nije izum lutkarskoga kazališta, ali upravo su oni ti koji daju dinamiku i dramaturgiju lutkarskoj predstavi.

6. Tipovi lutaka

Radoslav Lazić u knjizi *Traktat o lutkarskoj režiji* lutke je klasificirao prema:

- a) izvedbenoj poziciji:
 - 1. iznad pozornice,
 - 2. ispod pozornice,
 - 3. sa strane
 - 4. iz pozadine
- b) metodi kontrole:
 - 1. direktan, koji koristi samo ruku animatora
 - 2. daljinski, pomoću konaca, štapova ili svega navedenoga
 - 3. prema obliku, na plosnate ili okruglaste lutke
- c) hibridi.

Dakle, tipovi koji se pokreću odozgo mogu se kontrolirati koncima, štapovima ili kombinirano; ako se kontroliraju samo pomoću konaca, obično se nazivaju marionete, ili lutke na koncima (*string puppets*). Tipovi koji se pokreću s donje strane koriste ruku ili rukavicu, gdje se živa ruka stavlja u lutku (postoji i varijanta s dvije ruke); ruka i štap s rukom koja je unutra i pokreće glavu i štapovima koji idu do ruku; velikim lutkama može biti potrebno i više animatora.

Što se tiče plosnatih lutki, one mogu biti male rezbarije koje se na pozornicu ubacuju sa strane ili to mogu biti njihove veće varijante, plosnate marionete, a mogu biti i lutke za kazalište sjena, koje su iza osvijetljenog prozirnog zastora (pokreću ih štapovi ili konci). Okrugle lutke mogu se pojaviti u ma kojoj vrsti-čak i kod današnjih lutki za kazalište sjena.

Henryk Jurkowski donosi podjelu na četiri tipa lutaka:

- 1. marionete na koncu ili na štapu (pokretane odozgo)
- 2. lutke na štapu (pokretane odozgo ili odostraga)
- 3. ručne lutke (lutke rukavice)
- 4. plosnate figure iz kazališta sjena koje se također pokreću uz pomoć štapova (Jurkowski, 2005: 11).

Nešto drugačiju podjelu donosi Marijana Županić Benić u svojoj knjizi *O lutkama i lutkarstvu*, a lutke dijeli prema načinu pokretanja (rukom, štapom ili koncima), odnosno na ručne lutke (ginjol i zijevalica), lutke na štapu (javajke, lutke za kazalište sjena i velike lutke) te lutke na koncima (marionete).

Lutke se mogu dijeliti i prema poziciji s koje se animiraju pa se tako razlikuju one koje se animiraju odozdo (ručne lutke, štapne lutke) i odozgo (marionete na koncima i marionete na žici) (Županić Benić, 2009: 9).

6. 1. Opis lutaka

Najčešće i najpoznatije lutke jesu upravo marionete, lutke koje pokreću konci ili lutke na koncima, a zbog posebnosti izrade i animacije najzahtjevnije su od svih lutkarskih formi. Sastoje se od figure pokretnih udova, niti konaca i kontrolnog mehanizma koji je najčešće križnog oblika. Niti konaca pričvršćene su na lutku i na kontrolni križni mehanizam koji lutkar drži u ruci te se blagim pomicanjem konaca pomiču i željeni dijelovi lutke. Na taj način ona može hodati, skakati, saginjati se što ju čini najsličnijom čovjeku među svim drugim lutkarskim vrstama (Županić Benić, 2009: 88). Osnovni je materijal za njezinu izradu drvo, ali u suvremenome kazalištu može biti načinjena i od žice, pluta ili plastične mase.

Prvi oblici marioneta javljaju se još u Grka, Rimljana i Egipćana. U ranijoj povijesti Europe marionete su bile upotrebljavane kako bi zabavile plemstvo na dvorovima, a potom su bile korištene u svrhu crkvenih ceremonija i prikazivanja biblijskih tema te su se s vremenom iz crkve preselile u puk. Bile su dijelom tradicije putujućih lutkara, a u današnjoj europskoj tradiciji najviše se vežu uz Češku i glavni grad Prag koji je poznat po marionetskim kazalištima. Sam naziv *marioneta* prvo se javio u Italiji gdje su tijekom praznika *Festa delle Marie* u Veneciji postojale velike drvene lutke imena *Marie di legno*, odnosno *drvene Marije*, a prodavane su pod imenom marionete. Drugo objašnjenje kaže da se naziv marioneta za lutku prvi put pojavljuje krajem 16.st. u Europi kada su glavni likovi u crkvenim lutkarskim predstavama prozvani *male Marije*, odnosno marionete, objašnjava Županić Benić.

Nasuprot marioneti kao složenoj lutkarskoj formi, javlja se i vrlo jednostavna lutkarska forma, odnosno ručne lutke čiji je glavni predstavnik ginjol, franc. *Guignol*, a predstavlja lutku koju lutkar navlači na ruku kao rukavicu te svojim prstima i rukom upravlja njezinim pokretima.

Ginjol se sastoji od glave i jednostavna tijela koje čini košuljica preko koje se najčešće navlači kostim lutke. Zanimljivo je da ginjol većinom nema nogu, no kada ih ima, prebacuju se preko paravana prema publici, dok ruka lutkara ulazi u tijelo otraga u predjelu struka. Noge se tada mogu animirati drugom rukom.

Zbog svoje jednostavnosti ručne su se lutke nametnule i doživjele svoj procvat na prijelazu iz 18. u 19.st. kao vrsta lutaka idealna za izvođenje predstava na ulici, među pukom. Ginjol je lutka francuskoga porijekla koju je kreirao Laurent Mourguet, a predstavljala je lik iz radničke klase, ne

previše učen, ali zdravog razuma, a kada bi upao u kakavu nevolju, branio se svojom brzopletošću i glupošću. Karakterno vrlo domišljat lik, uvijek spreman pomoći i dobrodušan.

Javajka podrazumijeva lutku koja se pokreće i kontrolira pomoću štapa i žica, a ima najviše mogućnosti od svih dosad opisanih te se pojavljuje u različitim oblicima. Iako može biti složena, može biti i vrlo jednostavna i praktična pa se često upotrebljava u radu s djecom. Javajka je trodimenzionalna štapna lutka koja se sastoji od tijela i kontrolnog mehanizma koji čini štap, a koji pak pokreće glavu lutke i ruke. Donji dio tijela javajke je suknja koja skriva ruku lutkara, slična je ginjolu, no nešto izduženija. Drveni štap kojim lutkar pokreće glavu prolazi kroz tijelo i vrat lutke, a fiksiran je s unutrašnje strane lubanje koja je u jednom dijelu šuplja te animatoru omogućuje pokretanje glave lijevo-desno, objašnjava Županić Benić. Lutka potječe s otoka Jave i njezin je točan naziv wayang golek, odnosno trodimenzionalna štapna lutka. Često se upotrebljava se u Kini i Japanu i jedna je od najljepših i najneobičnijih manifestacija azijske kulture.

Posebna su vrsta lutaka lutke sjene kao praoblik filma. Karakteristične su za azijske zemlje odakle su se proširile na Indoneziju, Tajland, Bali, a preko Turske i Grčke stigle su i u Zapadnu Europu. U azijskim su zemljama predstave bile vjerske tematike, dok se u europskim predstavama naglasak stavljao na svakodnevni život. Lutke sjene obično su dvodimenzionalne, plošne, a djeluju poput pokretnih sličica. Mogu biti transparentne ili samo siluete, obrisi. Lutku sjenu čini oblik lutke, svjetlo i platno ili ekran. Odlika je tih lutaka jednostavnost, ističe Županić Benić, mogu se lako prenositi i izraditi, scena se brzo postavlja, a s obzirom na materijalne uvjete dostupne su svima. Lutke sjene prave se najčešće od kože, pergamenta, papira, a u novije vrijeme i od plastičnog materijala (Glibo, 2000: 121). Zanimljivo je kako je cijela pozadina pozornice presvučena crnom tkaninom, lutkari su odjeveni u crnu odjeću, samo su im ostavljeni otvori za oči.

Prethodno opisane lutke podijeljene su prema načinu pokretanja, no Marijana Županić Benić u svojoj knjizi *O lutkama i lutkarstvu* izdvojila je još neke lutke poput bunraku-lutki, velikih ili gigantskih lutki, lutki u pravcu bauhaus, crno kazalište te kazalište predmeta i materijala. Bunraku-lutke posebnost su japanskoga lutkarstva, a ime su dobile prema japanskom lutkaru Uemura Bunrakuenu. Lutku čini glava, tijelo, ruke i noge, a posebnost je u tome što lutka može otvarati i zatvarati kapke, pomicati oko i obrve lijevo-desno, gore-dolje, zatvarati i otvarati usta, a može imati

i jezik koji izlazi iz usta. Lutku animiraju tri animatora budući da je za ekspresiju lica upotrijebljena mreža konaca. Znatno su veće od ostalih lutki, otprilike kao pola čovjeka, a sama lutka može težiti i do 20 kg. Predstave oslikavaju japansku prošlost, doba samuraja, a posebne su i po tome što traju i do 6 sati.

Iduća su vrsta velike ili gigantske lutke koje, ovisno o njihovoj veličini, može pokretati jedan čovjek ili više ljudi. Atrakcija su za gledatelje zbog same veličine i načina na koji se kreću u prostoru, stoga su najprikladnije za ulicu, ulične performasne, karnevalske povorke i sl. Umjetnički pravac bauhaus pojavio se u svim granama umjetnosti pa tako nije zaobišao ni lutkarstvo. Unutar toga pravca dolazi do promjene dotad uvriježenog stava da lutka treba oponašati živo biće, stoga lutkar, animator, poprima izgled lutke. Lutkaru je mogućen samo jedan pokret, poput vrtnje, pomicanja ruke ili noge.

Crno kazalište lutkarska je tehnika koja ovisi o svjetlu, a vrlo je slično kazalištu sjena. Sve što je na pozornici, može nestajati i ponovno se pojavljivati po potrebi pa se stvaraju uprizorenja koja djeluju poput fantazije. Lutkom u crnom kazalištu može biti sve, dio tijela animatora ili bilo kakav predmet, bez obzira je li riječ o nečemu dvodiomenzionalnom ili trodimenzionalnom., a objekti se za takve predstave izrađuju od fluorescentnih boja. Poseban se ugođaj stvara kada se predstava izvodi samo uz glazbu.

Posebna vrsta lutkarskoga kazališta jest i kazalište predmeta i materijala u kojemu je bitno samo oživljavanje, odnosno davanje duše, života bilo kakvoj tvari na sceni pa tako predmet i materijal postaju lutkama. Začetnik je takvoga kazališta Sergej Obrazcov, a potom poznati francuski lutkar Yves Joly. Najvažnije je lutkarsko promatranje, promišljanje, personificiranje predmeta i materijala.

U lutkarskome kazalištu u pravilu nije dobro miješati tipove lutaka na sceni jer, primjerice, ginjoli i marionete jednostavno ne komuniciraju međusobno pa je dojam koji izaziva njihova zajednička ili istodobna pojava zbunjujući. Umjesto estetskog dojma budi konfuziju, ističe Ludwig Bauer u članku *Dramaturgija bajke i kazalište lutaka*.

7. Razvoj lutkarstva u Hrvatskoj

Lutkarstvo je, kao i sve druge scenske vrste, prošlo različite mijene u skladu s europskim, ali i nacionalnim zahtjevima ovoga kazališnoga izraza te se ustrajno bori za svoj samostalni umjetnički razvitak. Početci profesionalizacije hrvatskoga lutkarstva javljaju se još u 19. stoljeću, ali svoj vrhunac doživljavaju stoljeće kasnije.

Razvoj hrvatskog poslijeratnog lutkarstva, kako navodi Kroflin u svome djelu *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, može se podijeliti na četiri razdoblja, bez oštro omeđenih granica.

Prvo razdoblje zahvaća period od Drugog svjetskog rata do pedesetih godina i iskazuje prethodno, tradicionalno iskustvo s primjesama socrealizma; predstave su pretežno, ali ne i isključivo ginjol ili marionetske.

Razdoblje od pedesetih godina pa sve do 1968., 1969. godine obuhvaća vrijeme tzv. *stare škole* s dosta utjecaja i posudbi sa strane, a većinom je riječ o ruskim, češkim, poljskim, slovačkim i bugarskim utjecajima na hrvatsko lutkarstvo.

Desetogodišnje razdoblje, od 1969. do 1979. godine, razdoblje je u kojemu se javljaju novi pisci lutkarskih tekstova, novi i drukčiji scenografi, redatelji, tvorci novih poetika.

Od 1979. pa do danas javlja se nešto što pomalo poprima konture autorskog, redateljskog ili redateljsko-scenografskog kazališta u kojemu je glumac - lutkar, neoštećen u svojoj kreativnoj individualnosti, tek dio velike sve - lutke, koja je jednom nogom u redatelju, a drugom u gledalištu, dok se rukama drži scene.

U Hrvatskoj svakako prednjači zagrebačko lutkarstvo, no i zadarska i osječka scena mogu se pohvaliti izvanrednim dosezima. Dr. Vladimir Deželić osnivač je prvoga lutkarskoga kazališta u Zagrebu, a svoj je uzor pronašao u minhenskom Teatru marioneta, čiji je rad upoznao za vrijeme studija 1913. i 1914. Zajedno s Marijanom Kralj i članovima svoje obitelji te nekolicinom suradnika organizirao je 1916. marionetske predstave za djecu u dvorani Djetićkog doma na Iličkom trgu (danas Britanski trg). Deželić je bio književnikom i urednikom časopisa *Krijes* te je napisao i prve lutkarske tekstove: *Dugonja*, *Vidonja* i *Trbonja* i skraćenu verziju opere *Ivica i Marica* prema Engelbertu Humperdincku. Ratni uvjeti onemogućili su, međutim, dalji rad toga kazališta.

Osnivanju stalnog lutkarskog kazališta u Zagrebu prišlo se u proljeće 1919., vjerojatno na poticaj Velimira Deželića, koji je na suradnju pozvao skladatelja Božidara Širolu i slikara Ljubu Babića. Njih trojica zaključili su da se odmah pristupi osnivanju stalnog marionetskog teatra u Zagrebu kao zasebne umjetničke ustanove.

Prva je predstava izvedena 8. travnja 1920. godine u Hrvatskom glazbenom zavodu i od toga dana započinje povijest hrvatskoga lutkarstva. Bila je to izvorna kajkavska marionetna igra u tri čina s predigrom *Petrica Kerempuh i spametni osel*, koju je za tu priliku pod pseudonimom Vujec Grga, napisao Dragutin Domjanić. Kako navodi Antonija Bogner-Šaban u članku *Hrvatsko lutkarstvo u zrcalu povijesno-estetskih određenja*, Dragutin je Domjanić, pišući spomenuti igrokaz, imao na pameti djelo Jakoba Lovrenčića *Petrica Kerempuh iliti Chini y syvlenye chloveka proshenoga* iz 1834. godine, a koje se ugledalo na europski poznate dogodovštine Tilla Eulenspiegela. Ako bi se posezalo u još dublju prošlost u istraživanju Petričina podrijetla, došlo bi se do njegovih predaka, sajmenih lutaka poznatih stasom i izjavama kao *Hanswursti*, a koji su poput njihova suvremenog nasljednika, bili spremni na trpku šalu i izravnu kritiku. Predstava je dobila velik publicitet i izazvala niz oduševljenih novinskih napisa, u kojima se hvali duhoviti tekst sa satiričnim aluzijama na suvremeno društvo, scenografija visoke umjetničke vrijednosti, uspjele silhuete i razigrane marionete. Obično se spominje i to da su u igrokazu, najavljenom kao “umjetnička igra za djecu“, uživala i djeca, a još više odrasli.

Lutkari okupljeni oko Velimira Deželića i Ljube Babića željeli su i dalje promicati ideju lutkarstva kao vrijedni kazališni izraz i to u svoj njegovoj otvorenosti, umjetničkoj i prikazivačkoj slojevitosti. Na žalost, to se nije uspjelo ostvariti. Marionetski teatar stalno se borio s materijalnim nedaćama te je njegov rad potpuno prekinut 1937. godine unatoč stalnim pokušajima lutkara da se lutkarstvo prihvati i prizna kao punopravni član kazališne obitelji (Bogner Šaban, 1995: 19).

Slična je situacija i u drugim hrvatskim gradovima- Splitu, Osijeku i Sušaku (Rijeci). Svako je od tih središta tijekom 30-ih godina ovog stoljeća stvorilo lutkarsko kazalište u kojemu je stolovao prepoznatljivi lutak, nešto slično Petrici Kerempuhu, stoga su se na taj način priključili europskoj tradiciji. U Splitu se pojavljuje lutak Marinko, glasnogovornik onih zdravorazumskih, često lascivnih ili politički obojenih, ali uvijek iskrenih razmišljanja, poniklih u puku. U Osijeku se takav lutak naziva Ćiro, a na Sušaku Viktor Car Emin.

Zagrebačko kazalište lutaka osnovano je 1948. godine. Prve godine njegova djelovanja snažno je obilježio Vojmil Rabadan kao umjetnički voditelj, dramaturg i redatelj. Javljaju se i nova redateljska imena u lutkarstvu: Bogdan Jerković, Velimir Chytil, Višnja Stahuljak, Kosovka Kužat Spaić, Borislav Mrkšić, Berislav Brajković, kao i scenografi Marijan Trepše, Kamilo Tompa, Edo Kovačević. Cijelo desetljeće (1963.-1973.) matična je kuća zatvorena zbog obnove, pa Zagrebačko kazalište lutaka nastupa na raznim gradskim pozornicama, ali i gostuje s uspjehom u Siriji, Rumunjskoj, Bugarskoj, Danskoj, SSSR-u, a dobili su i titulu promicatelja lutkarstva u Hrvatskoj i svijetu. Uglavnom su se uprizoravale klasične bajke hrvatske i svjetske baštine.

Višestruko nagrađivana kazališna kuća u Osijeku započela je s radom 1950. godine. Žarka nastojanja da Osijek dobije pravu lutkarsku i dječju scenu ostvarila su se 1958. godine kada se kazalište profesionalizira te dobiva ime Dječje kazalište «Ognjen Prica». Prva je lutkarska predstava postavljena na scenu 1962. godine, a 1977. Osijek postaje domaćinom Susreta lutkara Hrvatske. Brojne studije svjedoče o bogatom i intenzivnom kazališnom životu nakon Drugoga svjetskoga rata, a Osijek i danas nastoji održati profesionalnu razinu kazališne produkcije, ne samo dječjih i lutkarskih predstava nego i onih u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu.

Šezdesetih je godina prošloga stoljeća u prvome planu bilo riječko Kazalište lutaka kojemu je voditelj bio Berislav Brajković, akademski kipar i vrsni znalac glazbe. Brajković je utemeljio dotad neviđenu vrstu glume u Hrvatskoj, takozvani *crni teatar*. Sudionici predstava bili su odjeveni u crne kostime, noseći na sebi pričvršćenu lutku, animirajući ih pokretima svoga tijela, a sve u skladu s glazbom kao temeljnim sadržajem realizacije uprizorenja. U nadogradnji predstave, zahvaljujući igri svjetla na crnoj pozadini pozornice, oživljavali su i predmeti koji izvorno ne

pripadaju realističnom obličju lutke, ali su ukomponirani u cjelinu uspješno sugerirali njezin svijet i tako još jedanput pokazali otvorenost i estetsku nepreglednost lutkarstva (Bogner Šaban, 1995: 21).

Povremeni proplamsaji pojedinih sredina okrenuti su sedamdesetih godina zadarskom Kazalištu lutaka u kojemu su djelovali Branko Stojaković, stalni scenograf i kreator lutaka, te Luko Paljetak, glumac-lutkar, adaptator, pisac i redatelj. Nastaju antologijske predstave poput *Postojanog kositrenog vojnika* te *Ružno pače* koje su izvukle na površinu iskonsku prirodu lutke, njezinu istinost, mogućnost prilagodbe i pretvorbe u poetičnoj scenografiji. Prvih pedeset godina rada Kazališta lutaka u Zadru obilježilo je djelovanje i stvaralački potencijal Branka Stojakovića, cjelovita vizija i jedinstvene ideje pa bi se to razdoblje moglo nazvati razdobljem Branka Stojakovića (Glibo, 2000: 53).

Raznolikost pojedinih pristupa lutkarstvu u njegovim različitim razdobljima pokazuje da se ono uvijek kretalo u skladu s aktualnošću općih mijena u kazalištu te da je povremeno uspijevalo u estetskom i poetičkom smislu potvrditi da je lutka temelj scenskoga izraza, neodvojivo urasla u civilizacijsku svijest i pojam umjetnosti (Bogner Šaban, 1995: 22). Govoreći o lutkarstvu u Hrvatskoj, treba napomenuti da rijetko nastaju lutkarske predstave za odrasle te je ono žrtva marginalizacije kulture i zaborava.

7. 1. Hrvatsko lutkarstvo danas

Suvremeno lutkarstvo Europe ima svoje mjesto u današnjem životu europskog i hrvatskog čovjeka. Nekoliko proteklih desetljeća govore kako se lutkarsko kazalište sve više razvija i taj je uspon od velikog značaja za opći razvoj kazališne umjetnosti (Glibo, 2000: 7). Danas je lutkarstvo kao umjetnost postiglo toliko da se sasvim ravnopravno može natjecati i s drugim oblicima scenskog i glazbenog stvaralaštva. U promicanju lutkarstva pridonosi i međunarodna lutkarska organizacija pod imenom UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) osnovana 1929. u Pragu. UNIMA je od samoga početka bila vrlo osebujna organizacija: nastojala je primjenjivati demokratska načela zapisana u svome Statutu, pri tome ne izgubiti svoje prijateljske, humane značajke, a ipak je uvijek umjela zauzeti odlučan stav u provođenju svojih ciljeva. Njezini su ciljevi produbljivanje znanja o lutkarstvu, poticanje suradnje u različitim istraživanjima, stvaranje novih naraštaja lutkara i ljubitelja lutkarstva, različiti tečajevi i radionice, organiziranje festivala, susreta i konferencija.

Hrvatska je tako osnovala vlastiti nacionalni centar, 20. ožujka 1992. te pokrenula izdavačku djelatnost. Za svoje članove Centar djeluje kao informacijsko i komunikacijsko središte, izvješćuje članove o svim važnijim događanjima u lutkarskom stvaralaštvu u domovini i svijetu te vodi računa o prezentaciji hrvatskoga lutkarstva u svijetu. Hrvatska broji nekoliko važnih festivala, a to su: *Festival hrvatske drame za djecu „Mali Marulić“* koja se održava u Splitu, zatim *Međunarodni dječji festival* u Šibeniku, *PIF-Međunarodni festival kazališta lutaka* (Zagreb), *Revija lutkarskih kazališta* (Rijeka), *Susret lutkara i lutkarskih kazališta* (Osijek) te *Vukovarsko lutkarsko proljeće* čije se predstave prikazuju diljem Vukovarsko-srijemske županije.

Najuspješnijima na području lutkarstva dodjeljuje se nagrada *Nevenka Filipović* za *najbolje lutkarsko glumačko ostvarenje ili glumačko ostvarenje u predstavama za djecu i mlade*. Na *Vukovarskom lutkarskom proljeću* 2008.godine uvedene su nove lutkarske nagrade: *Povelja za životno djelo za doprinos umjetnosti hrvatskog lutkarstva* te *Nagrada za doprinos glumačkoj umjetnosti hrvatskog lutkarstva*.

Svjetski dan lutkarstva slavi se 21.ožujka od 2003. godine, a od 2004. svake se godine u drugom gradu održava središnja hrvatska proslava. Iste je godine uvedeno čitanje hrvatske poruke uz onu međunarodnu. Prvu hrvatsku poruku napisao je Luko Paljetak, počasni član svjetske UNIMA-e. 2012. godine međunarodnu je poruku osmislio Henryk Jurkowski, dok je hrvatsku pročitao ugledni lutkar Zvonko Festini. Na taj dan sva lutkarska kazališta održe predstavu, po mogućnosti besplatnu, i to ponajprije imajući u vidu djecu koja inače nisu redoviti posjetitelji kazališta.

Planira se i osnivanje *Muzeja lutkarstva* u Osijeku, a koji je ujedno i prvi grad koji je osnovao studij lutkarstva pri čijem završetku student dobiva diplomu diplomiranog glumca i diplomiranog glumca- lutkara. Studij je otvoren akademske 2004./2005. godine na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera. Studenti Umjetničke akademije u Osijeku organizatori su i Dionizijeva festivala koji je međunarodnog karaktera, a okuplja ugledne profesore dramskih i lutkarskih akademija. U okviru festivala održavaju se brojne studentske i profesionalne predstave i radionice kako bi se lutkarstvo približilo široj publici.

8. Zaključak

Zadatak je ovoga rada bio istražiti na koji se način uspostavlja odnos između lutke i glumca lutkara u lutkarskome kazalištu, odnosno uočiti retoričke kodove koji se javljaju prilikom lutkarske predstave.

Iako je riječ o obliku glume, može se zaključiti da je pripremanje i ostvarivanje lutkarskoga komada zahtjevnije od glumačkoga kazališta iz nekoliko razloga: u glumačkome je kazalištu ponajprije vidljivo odakle glas dolazi kao i mimike i geste kojima se glumac služi, dok je u lutkarskome kazalištu važno postići to da publika ni u jednom trenutku ne bude u nedoumici koja lutka govori, a ne postoji ni mogućnost mimičkog izražavanja budući da lutka nema pokretno lice.

Isto tako, glasovne mogućnosti lutkara moraju biti veće od glumca u glumačkom kazalištu jer on upravo glasom gradi karakter i osobnost lutke pa je čak poželjno unijeti neku emotivnu posebnost. I boja glasa mora biti prilagođena unutarnjem stanju lika, njezinoj ulozi, zanimanju i sl. pa bi glas trebao biti što izražajniji i stiliziran, ali prirodan. Prednost je lutkarskoga kazališta u odnosu na glumačko kazalište i u tome što lakše izaziva smijeh u gledatelja čak i najjednostavnijim pokretima poput pružanja noge, skoka ili poljupca dviju lutaka. Lutkarski scenski govor zahtjevniji je i stoga što položaj tijela glumca nije povoljan za verbalno izražavanje, ograničen je tipom lutke i pozornice.

U prvome je planu animacija, što znači oživljavanje lutke kao bića kada lutka i lutkar postaju jedno te su neodvojivi jedan od drugoga. Iako je u prošlosti odnos između glumca lutkara i lutke bio jednosmjernan, u suvremenom je lutkarstvu on dvosmjernan. Bez poimanja animacije ne može se shvatiti lutkarska dramaturgija koja počiva na prenesenom značenju pa se lutkarsko kazalište često naziva i kazalištem metafore. Pokreti pak koje lutka izvodi moraju biti jasni, nedvosmisleni kako bi gledatelju bila što jasnija poruka i ideja djela. Teškoća koja se javlja u lutkarskome kazalištu jest ta da nerijetko glumac- lutkar u jednoj predstavi igra nekoliko uloga pa mora riječju uspostaviti razliku među likovima, što iziskuje visok stupanj profesionalnosti i znanja.

U radu su objašnjeni i neizostavni elementi kazališta poput rasvjete, scenografije i kostimografije, a koji bitno pridonose atmosferi i temi lutkarske predstave; npr. likove je moguće bolje okarakterizirati kostimom nego li licem.

Gotovo u svakoj lutkarskoj predstavi postoji i neki glazbeni dio koji se javlja u prijelomnom trenutku predstave, a izaziva radoznalost u gledatelja i želju da se radnja nastavi. U sklopu teme obrađeni su i tipovi lutaka te podjela lutaka prema nekoliko autora, točnije Radoslavu Laziću, Henryku Jurkowskome i Marijani Županić Benić, a treba napomenuti kako su sve podjele točne i na čitatelju je mogućnost izbora podjele.

Budući da se početci profesionalizacije hrvatskoga lutkarstva javljaju tek u 19. st., a svoj vrhunac doživljaju stotinu godina kasnije, važno je prikazati taj razvoj kao i postojanje jakih lutkarskih scena poput zadarske u kojoj je djelovao istaknuti scenograf i kreator lutaka Branko Stojaković, zatim osječke koja je započela s radom 1950. godine te zagrebačke čiji je osnivač doktor Vladimir Deželić. Sve su te scene djelovale u skladu s aktualnim mijenama u europskim kazalištima te nisu nimalo zaostajale za svojim susjedima.

Nedvojbeno je da je lutkarska umjetnost u stalnom usponu te ne zaslužuje nalaziti se na marginama kazališne umjetnosti o čemu je bilo riječi i u središnjem dijelu rada, točnije u poglavlju o hrvatskome lutkarstvu danas. Hrvatsko lutkarstvo broji nekoliko nagrada za najuspješnije poput nagrade *Nevenke Filipović za najbolje lutkarsko glumačko ostvarenje* ili *Povelje za životno djelo za doprinos umjetnosti hrvatskoga lutkarstva* te *Nagrade za doprinos glumačkoj umjetnosti hrvatskog lutkarstva*. Hrvatsko se lutkarstvo suočava s nedostatkom teoretske i stručne literature što bi se moglo promijeniti time što je otvoren studij lutkarstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku 2004. godine.

Lutkarstvo je dugo bilo na marginama kazališnoga života, međutim postiglo je toliko da se ravnopravno može natjecati s drugim oblicima scenskoga stvaralaštva kao i umjetnostima te pokazati svo bogatstvo koje nudi, približiti se publici, pokrenuti emociju i smijeh.

*„ U svakom, lijepom, teškom trenutku
Čovjek u svjetlo podmetne lutku.
Kad god se lutka iz svjetla odmetne,
U tami spretno čovjeka podmetne.
Dok zemlja vježba uporno kretanje,
Traje i ovo vječno podmetanje.“ (Paljetak, 1990: 7)*

Popis literature

1. Bauer, Ludwig, 2007. *Dramaturgija bajke i kazalište lutaka*, u zborniku *Odgoj kazalištem*, Knjižnice grada Zagreba, Hrvatski centar za dječju knjigu, Zagreb.
2. Bogner Šaban, Antonija. *Hrvatsko lutkarstvo u zrcalu povijesno-estetskih određenja* u Glasje, časopis za književnost i umjetnost, 1995., 3-4, str. 18-22.
3. Glibo, Rajko (Matin). 2000. *Lutkarstvo i scenska kultura (prema programima hrvatskih sveučilišta)*, Ekološki glasnik, Zagreb.
4. Jurkowski, Henryk, 1984. *Transkodifikacija sistema znakova u lutkarstvu*, u: časopis *Scena*, god. XX., br. 1, str. 62.-75.
5. Jurkowski, Henryk, 2005. *Povijest europskoga lutkarstva. I.dio. Od začetaka do kraja 19.st.*, MČUK, Zagreb.
6. Jurkowski, Henryk, 2007. *Povijest europskoga lutkarstva.II.dio.20.st.*, MČUK, Zagreb.
7. Kroflin, Livija, 1992. *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985., prilog proučavanju hrvatskoga lutkarstva*, međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
8. Lazić, Radoslav, 1991. *Traktat o lutarskoj režiji*, Prometej, Novi Sad.
9. Lazić, Radoslav, 2004. *Svetsko lutkarstvo*, Medijska knjižara Krug, Beograd.
10. Lupi, Magdalena. *Pisati za lutke* u Glasje, časopis za književnost i umjetnost, 1995., 3-4, str. 23-27.
11. Mrkšić, Borislav. 2006. *Drveni osmijesi: eseji iz povijesti i teorije lutkarstva*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
12. Paljetak, Luko, 1990. *Lutarsko kazalište: s obje strane paravana*, Jugoslavenski festival djeteta, Šibenik.
13. Paljetak, Luko, 2007. *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
14. <http://www.zkl.hr/o-kazalistu/povijest-zkl-a.html>, posjećeno 12. travnja 2012., 20:06 h.
15. <http://www.djecje-kazaliste.hr/o-nama/>, posjećeno 12. travnja 2012., 21:14 h.
16. <http://www.unima.hr/LutHR-festvali.html> , posjećeno 17. travnja 2012., 20:30 h.
17. <http://www.unima.hr/LutHR-akademija.html>, posjećeno 17. travnja 2012., 20:16 h.
18. <http://www.unima.hr/UnimaHR-04-SDL-povijest.html>, posjećeno 17. travnja 2012., 20:12 h.
19. <http://www.unima.hr/UnimaHR-01-o%20nama.html>, posjećeno 17.travnja 2012.,

20:05 h.

20. Vigato, Teodora, 2011. *Metodički pristupi scenskoj kulturi*, Sveučilište, Zadar.
21. Vigato, Teodora, 2007. *Lutkarski izraz u teatralnim oblicima folkloru* u Narodna umjetnost 44/2, str. 147-165.
22. Vigato, Teodora, 2009. *O scenskom svjetlu ili skica za portret dizajnera svjetla Ive Nižića* u Magistra Iadertina 4(4).
23. Vigato, Teodora, 2011. *Svi zadarski ginjoli. Prilozi za povijest Kazališta lutaka Zadar.*, Sveučilište u Zadru, Zadar.
24. Županić Benić, Marijana. 2009. *O lutkama i lutkarstvu*, Leykam, Zagreb.