

Igor TRETINJAK

Folklor kao neiskorišteni most između *Mrduše Donje* i lutkarstva

UDK: 7.031.4(=163.42) * 792

Prethodno priopćenje

U prvoj koprodukciji Hrvatskog narodnog kazališta Zadar i Kazališta lutaka Zadar, *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* (2022), redatelj Dražen Ferencina spojio je glumački i lutkarski izraz, potaknuvši pitanja o lutkarskim potencijalima drame Ive Brešana i njihovoj realizaciji na sceni. Na ta pitanja rad će odgovoriti analizom zajedničkih elemenata i lutkarskih potencijala izvora i predstave, s posebnom pažnjom usmjerenom prema folkloru kao najpotentnijoj sponi između Brešanova *Hamleta u Mrduši Donjoj* i lutkarstva.

KLJUČNE RIJEČI: animacija, folklor, Ivo Brešan, kolektiv, lutkarstvo, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*

Uvod

28. Zadarsko kazališno ljeto 22. je lipnja 2022. godine svečano otvorila premijerna izvedba antologijskog teksta Ive Brešana, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*¹. Predstava je bila rezultat prve umjetničke suradnje Hrvatskog narodnog kazališta Zadar i Kazališta lutaka Zadar. Režirao ju je Dražen Ferencina, a dramaturginja Petra Mrduljaš, oblikujući je glumačko-lutkarskim izvedbenim izrazom u kojemu je lut-

¹ Predstava je premijerno izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu Zadar. Režija Dražen Ferencina, dramaturginja Petra Mrduljaš, scenografija Darko Petković i John Čolak, lutke Mojmir Mihator i Robert Košta, kostimografija Anita Goreta, glazba Tomislav Pehar, oblikovanje svjetla Frane Papić, oblikovanje tona Mate Petričević, inspicijentica Radojka Kozulić, koreografija Matea Mihaljević, tehnička realizacija Marijan Nižić, Adriano Košuta i Nataša Perović; uloge: Bukara – Dragan Veselić, Šimurina – Ivica Pucar, Ofelija – Mia Zara Burčul, Majkača – Gabrijela Meštrović Maštruko, Mačak – Alen Liverić, Joco Skokić – Dominik Karakašić, Učitelj Škunca – Davor Jureško, Puljo – Josip Mihator, Političar – Lino Brozić, Šime – Mimi Zadarski. (Dostupno na <https://www.hnk-zadar.hr/hr/predstava/predstava-hamleta-u-selu-mrdusa-donja/252>, 8. veljače 2024.).

karstvo iskorišteno u nekoliko scena i pozicija – lutka oblikovana kao kombinacija štapne lutke i zijevalice utjelovljuje lik Političara, sastanak Mjesnog aktiva Narodnog fronta oblikovan je s pomoću kazališta sjena, a Šimurina zagrebačku predstavu *Hamlet* prepričava i dočarava uz pomoć štapnih lutaka u lutkarskoj scenici na sceni. S formalne razine jasan je pomak prema lutkarstvu. Koproducent je lutkarsko kazalište, dramaturginja Mrduljaš dolazi iz lutkarskog svijeta, odnosno matičnog Zagrebačkog kazališta lutaka, a redatelj Ferenčina iza sebe ima veći broj lutkarskih i glumačko-lutkarskih režija, među kojima se ističe predstava *Michelangelo Buonarroti* (2011) nastala upravo u Kazalištu lutaka Zadar. S druge strane, otvaraju se brojna pitanja oko lutkarskih potencijala ili njihovih izostanaka u Brešanovu tekstu te samim time opravdanosti ili neopravdanosti (i) lutkarskog čitanja *Mrduše Donje*. U nastavku ćemo se usmjeriti prema lutkarskim potencijalima teksta te njihovoj scenskoj (ne)realizaciji, da bismo analizu zaokružili zaključkom o dramaturškoj i izvedbenoj opravdanosti ili neopravdanosti ovog iskoraka prema lutkarstvu.

U potrazi za lutkarskim potencijalima u Brešanovu tekstu

Lutkarstvo je kroz povijest bilo tihi pratitelj glumačkog izraza. Posuđivalo je njegove teme i zaplete te uskakalo u trenucima cenzura ili manjka glumaca, uzrokovanih ratovima i drugim katastrofama, kao u Francuskoj u 17. stoljeću, kad su na sajmišnom kazalištu lutke bile „glumci štitovi”, korištene da bi zavarale vlasti i zamijenjene čim je klima postala povoljnija za glumce od krvi i mesa“ (Jurkowski 2005: 119). Sve to vrijeme bile su tek umanjene, artifičijelni glumci čiji su animatori bili bez svijesti o njihovu specifičnom scenskom izrazu i osobnosti.

U 20. stoljeću došlo je do velikih promjena u shvaćanju lutkarstva kao zasebnog umjetničkog izraza. Nakon što su avangardni umjetnici posadili zrnje heterogenosti koje će procvasti u drugoj polovici 20. stoljeća, jednu od ključnih smjernica u potrazi za vlastitim izrazom lutkarstvu je dao utjecajan ruski lutkar, redatelj i kazališni direktor Sergej Obrazcov. Naslonjen na ideje suvremenika, među prvima je isticao kako lutka nema potrebe gurati se u prostor scenske stvarnosti kojim vlada glumac jer, njegovim riječima, „lutka koja oponaša u svojoj težnji da postigne stvarnost, postaje samo neka vrsta grozne voštane figure“ (cit. prema Jurkowski 2007: 107). Iako bi se taj pogled mogao protumačiti ograničavajuće za lutku, dogodilo se suprotno – usmjerio ju je prema scenskoj metafori, mašti i apstrakciji u kojima se pronašla i

snašla puno bolje od glumca. Odmak od scenskog realizma, pojačan heterogenošću u drugoj polovici 20. stoljeća, oslobodio je lutku figurativnosti i omogućio joj da se proširi na predmet, materijal, dio tijela, scenografiju, kostim ili svjetlo. Tim širenjem vlastitog izraza i definicije lutka je zakoračila u dotad nezamislive prostore apstrakcije i simbolike. Također, primaknuvši se u drugoj polovici 20. stoljeća prema vizualnoj dramaturgiji, udaljila se od dramskog teatra, statičnog dijaloga i klasičnog zapleta. U tako izmijenjenom kontekstu, svaki povratak lutke dramskom tekstu mora biti višestruko opravdan, pa tako i susret lutke i *Mrduše Donje*.

Strukturne poveznice

Drama *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* naglašeno je verbalna, odnosno „sva je u riječi“. Kroz verbalni sloj se uspostavlja, gradi i lokalizira te stvara karaktere likova, plete političku i društvenu kritiku, humor i satiru, parodira Shakespeareov predložak i igra se njime. Samim time, taj se sloj nameće kao ključni element potencijalne predstave. U isto vrijeme, u kontekstu lutkarstva, verbalnost radi protiv lutke, koja scenski živi kroz pokret i akciju, dok govor zaustavlja i umrtvljuje njezinu ionako odrvenjenu mimiku. Dakle, u pokušaju lutkarskog oblikovanja Brešanova komada nameće se ideja „deverbalizacije“ predložka, čime mu se izbijaju glavni aduti, odnosno gubi se njegova političnost, satiričnost, autentičnost i citatnost. Redatelj Dražen Ferencina odlučio je u najvećoj mjeri sačuvati verbalni sloj, samim time u potrazi za njezinim lutkarskim potencijalima potrebno je napraviti nekoliko daljnjih koraka.

Okrenemo li se od verbalnosti prema strukturi, uočava se bliskost s lutkarstvom. Brešanova drama oblikuje se i gradi u preplitanju dvaju teatarskih slojeva, stvarne zajednice kao okvira te rada na *Hamletu* kao teatra u teatru, odnosno svojevrstne proširene Shakespeareove *Mišolovke*. Koncept teatra u teatru ili, nešto konkretnije, uloge u ulozi, puno je prije Brechta i njegova epskog teatra bio prirodno okruženje lutke i lutkarstva. Naime, otuđenje animatora od lika kojeg oblikuje lutkom upisano je u samu bit lutkarstva te je već stoljećima materijal scenske i teatarske, odnosno lutkarske igre. Engleski dramatičar Ben Jonson početkom 17. stoljeća je u svoje lutkarske komade-parodije upisao koncepciju „lutke kao umjetnog glumca sposobnog igrati na rubu fantazije i stvarnosti“ (Jurkowski 2005: 100), slavni se engleski lutkar Samuel Foote u drami *Iskonska lutkarska predstava* (1758., Drury

Lane) igrao odnosom između stvarnosti i artifičijelnosti, artifičijelnost lutaka upisujući u drveni dio vlastita tijela (usp. Jurkowski 2005: 170), dok je njemački romantičar Ludwig Tieck u drami *Princ Zerbino ili Putovanje u potrazi za dobrim ukusom* (1798.) 120 godina prije Pirandella „uspio [je] da njegove lutke budu svjesne svojeg umjetnog kazališnog postojanja, da su manipulirane protiv svoje volje i da je Jeremija [animator; op. I. T.] njihova sudbina“ (Jurkowski 2005: 230).

Oblikovanje *Mrduše Donje* u susretu i scenskoj napetosti između stvarnosti i artifičijelnosti, odnosno likova i njihovih „šekspirijanskih“ uloga, jedna je od potencijalnih veza Brešanove drame i lutkarstva. Na tom tragu bila bi i *Hamletova Mišolovka*, no kako njezinu funkciju u Brešanovoj drami preuzima cjelokupni rad na predstavi, sam je autor poništio njezinu potencijalnu teatralnost:

Danas je na redu čuvena scena *Mišolovka* ili iskušavanje kraljeve savjesti. Tamo u *Hamletu* na pozornicu izlaze nekakvi glumci koji kralju prikazuju nekakvu predstavu, da bi mu savjest ulovili u klopku. Međutim, ta savjest koja se dá uloviti u klopku, to je isuviše preživjelo za ovako naprednu sredinu kao što je ova naša. I ja sam, naravno, trulu hamletovsku „Mišolovku“ pretvorio u demonstraciju radnog naroda protiv diktatorskog monarhističkog režima... Idemo, dakle! Evo, tu gore sjedi, recimo, kralj. Izvolite, družite sekretare, popnite se! Drugarica Majkača sjedi do njega... (Brešan 2000: 83)

Autor drame je, dakle, u *Mrdušinoj Mišolovki* odbacio „scensko zrcalo“, uloge dodijelivši samim akterima koji su time poziciju promatrača zamijenili pozicijom izvođača, čime su izgubili mogućnost vanjskog sagledavanja vlastitih djela. Samim time, potencijalnim uzimanjem lutke u ruke, što se u Shakespeareovoj *Mišolovci* nudi kao jedno od mogućih rješenja, akteri bi se u *Mrduši Donjoj* odmaknuli od sebe samih i omogućili bi si pogled vanjskim okom. No na tragu stvarnosti koja nas okružuje danas više nego ikad, negativci su kod Brešana previše pragmatični da bi si dopustili mogućnost susreta s vlastitom negativnošću, a i okolina sve već unaprijed zna, samo poslušno klima glavom.

Autorski tim predstave prepustio se Brešanovu vođenju te se nije uputio u lutkarska istraživanja i propitivanja predložka. Samim time, u predstavi su likovi i njihove uloge zadržani jedinstvenima i cjelovitima, odnosno nije došlo do razdvajanja na „stvarne“ i fiktivne. Time je predstava ostala vjerna Brešanovoj ideji

o stapanju lika i njegove preslike, no u isto su vrijeme likovi izgubili mogućnost samospoznaje o vlastitim pogreškama, odnosno pogleda u (lutkarsko) ogledalo koje ne skriva, već otkriva. Ostale su tek gole činjenice, zabilješke trulosti unutar zajednice, iako je vremenski, društveni i politički odmak od izvora nudio mogućnosti propitivanja. Jednako tako, i u *Mišolovci* je predstava ostala vjerna Brešanu te se klonila lutaka, pustivši da vino, koje u toj sceni teče u potocima, navlaži grla i zamuti misli likova, a ne njihovih artificijelnih zrcalnih preslika.

Folklor – most između „Omleta“ i lutkarstva

Dok je teatar u teatru možda najočitija, no nerealizirana poveznica između drame i lutke, druga potencijalna poveznica prodire iz pozadine, a čini se izvedbeno izuzetno zanimljivom. U najavi izvedbe predstave *Hamlet*, *Političar*, kojega tumači Lino Brozić, opisuje nastanak predstave i u jednom trenutku zaključuje: „Od naroda narodu!“ (91. minuta predstave). Iako te replike u samoj drami nema, ona precizno opisuje način na koji stanovnici Mrduše Donje oblikuju svog *Omleta*, odnosno *Hamleta* – vjerno se držeći „pravila“ folkloru, odnosno narodne umjetnosti. Arnold Hauser narodnu je umjetnost definirao kao umjetnost koja „označava poetične, glazbene i slikovne djelatnosti onog sloja koji nije obrazovan, urbaniziran ni industrijaliziran. U suštini te umjetnosti jest da oni koji je održavaju u životu nisu jednostavno pasivni prihvatnici, već normalno kreativni sudionici u umjetničkim djelatnostima, a opet se ne ističu kao pojedinci niti zahtijevaju bilo kakvo osobno autorsko pravo“ (cit. prema Jurkowski 2005: 218). Iako se iz današnje perspektive može polemizirati s Hauserovom definicijom, posebice njezinim dijelom o neobrazovanosti kolektivnog autora, Brešan se u drami nije bavio propitivanjem i polemikama s Hauserom, već je naglasak stavio upravo na tu gotovo ponosnu neobrazovanost, koja izvire iz karaktera članova Zadruge, njihova leksika, razmišljanja i prezrivo stava prema umjetnosti i inteligenciji, a koja je odlično upisana u lik Šimurine kao predstavnika neinteligencije.

Brešan je u dramu precizno upisao i ostale elemente folkloru. Po Hauseru, zajednica u stvaranju narodne umjetnosti sudjeluje u svim pozicijama – ona odlučuje o konkretnom djelu i načinu njegova oblikovanja, pojedinci odabrani unutar zajednice ga stvaraju i izvode, a ostali konzumiraju. I kod Brešana je stvaranje *Hamleta* od početka do kraja duboko uronjeno u zajednicu, odnosno zadrugu u Mrduši

Donjoj. Dapače, predstava i zajednica ne prepliću se samo fizički, već u radu na predstavi zajednica postaje neodvojivi kontekst, što je u potpunosti u skladu sa stavom hrvatskog folklorista i teatrologa Ivana Lozice da je „kontekst kazališne predstave, pa i svakog oblika folklornog predstavljanja, društvena [je] situacija u kojoj se predstava izvodi“. Zajednica je, štoviše, „pomalo i dio predstave same, jer predstava jest uvijek predstava u kontekstu. Folklorno je kazalište neodvojivo od konteksta, ono je kazalište u kontekstu“ (Lozica 1983: 70). U našem slučaju zajednica nije „pomalo dio predstave“, već je teško napraviti granicu između zbilje i „izmišljene (umjetne) zbilje“ (ibid.: 64), kako Lozica definira predstavu. U povezivanju zajednice i predstave Brešan zadržava ideju o kolektivnom stvaratelju te je dodatno provlači kroz stvarnost i na tragu Orwellove „Sve životinje su jednake, ali neke životinje su jednakije od drugih“ (Orwell 2018: 136) u ime kolektiva, odnosno zadruga, progovaraju i odlučuju (samo)nametnuti pojedinci. Ti „jednakiji među jednakima“ organiziraju sastanak Mjesnog aktiva Narodnog fronta s jednom točkom dnevnog reda – „kulturno-prosvitna aktivnost u našem selu“ (Brešan 2000: 34). Nakon početnih negodovanja, riječ preuzima Mačak.

MAČAK: [...] Eto, drugovi i drugarice, kada smo se mi tute zadnji put kulturno i prosvitno uzdizali? Ima više od godinu dana da su ono drugovi iz Gornje Mrduše svirali u ‘armonike i plesali narodna kola. I odonda ništa. A tribalo bi jedanput i mi da spremimo niku prestavu. (Brešan 2000: 35)

Nakon Mačka, u ime naroda (tog istog čiji se predstavnici bune protiv predstave), poentira Bukara.

BUKARA: [...] Ja mislim, družo Mile, da ne treba puno mudrovati. Oće li narod prestavu? Oće! Onda, brte, ima da se spremi, i kvit. A ako se to kome narodnom neprijatelju ne sviđa, eno mu vrata! Nećemo mi nikoga moliti. (Brešan 2000: 36)

U izboru sudionika sudjeluje kolektiv, ali ponovo istaknuti pojedinci donose konačnu odluku o podjeli uloga.

ČETVRTI SELJAK: Aj, dobro, vrag odnija i prestavu, neka bude. A reci ti meni ko će je spremi. Tute su potrebnici pismeni i kulturni ljudi,

koji će se, metnimo li, priobući, koji će izaći na pozornicu i predstavljati.

Di ćete vi naći te ljude?

MAČAK: Di ćemo naći ljude? A šta će nama ko? Sami ćemo, drugovi i drugarice! Evo, ja ću se prvi priobući i izaći na pozornicu ako triba. A predstavu će spremi drugi učitelj. On je tute najpismeniji među namika. (Brešan 2000: 36)

Istaknuti predstavnici kolektiva odabiru i tekst koji će se raditi i to, ponovo, na način specifičan za narodnu (i popularnu) umjetnost, koja je teme najčešće posuđivala iz „visoke“ umjetnosti, stvarajući vlastite, slobodne i opuštene verzije. Tako je i Šimurina, nakon posjeta kazalištu u Zagrebu, odlučio da Mrduša Donja postavi na scenu ni više, ni manje, nego Shakespeareov klasik.

ŠIMURINA: Čekaj, majku ti božju... jest... Pari mi se da se zvala „Omlet“.

ŠKUNCA: Nije „Omlet“, nego „Hamlet“.

ŠIMURINA: Muči ti, učo, ne prekidaj me! Omlet ili Amlet, šta nije isti belaj? I eto, drugovi i drugarice, ta mi je prestava ostala nikako u pameti, pa sam tija pridložiti da je i mi dajemo. (Brešan 2000: 38)

Slojevitost Shakespeareova djela ne predstavlja problem kolektivu jer ga ne poznaje. Tek učitelj Škunca, kao jedini školovani član zadruge, shvaća u što se upuštaju te odbija sudjelovati.

ŠKUNCA: Ne, ne, drugovi, oprostite! Molim vas da mene izostavite. Ja to nikad nisam radio i... ne osjećam se sposoban. A osim toga, kao što znate, ja sam bolestan čovjek. Mene bole jetra.

BUKARA: Ti se, družu učo, u zadnje vrime ništo puno izvlačiš od društvene aktivnosti. Ne ide to tako. Ti si, družu, član naše socijalističke zajednice i ti moraš izvršavati obaveze koje narod prid tebeka postavlja. Ne možeš ti tute na račun džigerice izmicati. Ko je mene pita boli li me šta kad je tribalo na bunkere ići!

ŠKUNCA: Dobro, dobro, drugovi! Priznajem. Bio sam malo isuviše ličan... Pa da, imate vi pravo, džigerica je sasvim privatna stvar, i trebalo bi je zanemariti kad se radi o narodnim interesima. U redu, spremi ćemo predstavu. (Brešan, 2000: 36)

Kao što se vidi po Bukarinim riječima, odbijanje nije moguće ponovo zbog kolektiva, odnosno istaknutih pojedinaca u njemu. Dakle, Brešan je dramu, ili barem njezin važan dio, oblikovao na tragu klasičnog folklornog kazališta,² u isto vrijeme svjestan društvenog i političkog okruženja u kojemu gradi dramu i radnju. Pročita li se drama kroz taj aspekt, ona postaje drama kolektiva koji unutar sebe stvara, ljušti i spoznaje vlastite pokvarenosti. Zadruga u tom ključu postaje glavni lik koji se sastoji od onih jednakih i onih jednakijih, koji zajedno, u nametnutoj slozi, stvaraju dramu unutar drame, a time i dramu samu. Ujedno, koncept folkloru otvara širom vrata svojem logičnom izvedbenom partneru lutkarstvu, namećući se kao najslojevitija i najpotentnija veza između *Predstave Hamlet u selu Mrduša Donja* i lutkarskog medija.

Srušeni most

Folklor je nedjeljiv od Brešanove drame, a u isto je vrijeme podjednako blizak lutkarstvu s kojim se prepliće i stapa još od srednjeg vijeka i prvih izvedbenih jasli, poput *szopki* u Poljskoj, *batlejki* u Bjelorusiji ili *vertepa* u Ukrajini. Osim u tim lutkarskim prizorima Isusova rođenja i uskrsnuća, veza između folkloru i lutkarstva i danas je vrlo živa, između ostaloga, u karnevalskim i protestnim maskama te gigantskim i drugim vrstama lutaka. Štoviše, lutkarstvo je do 20. stoljeća u velikoj mjeri bilo „narodni“ izraz, odnosno zanat anonimaca koji su svoje vještine i dostignuća prenosili s koljena na koljeno, stapajući autorstvo u kolektiv. I upravo to kolektivno autorstvo, pristup Shakespeareovu predlošku te njegova izvedba, leže u osnovi Brešanove drame. Ipak, usprkos poveznicama i mogućnostima izvedbenog povezivanja, koncept folkloru u predstavi je u potpunosti zanemaren, štoviše na mjestima i naglašeno zaobiđen. A time je i sam narod, odnosno zadruga, kao glavni akter drame i folkloru, razbijen i usitnjen. U umanjivanju važnosti kolektiviteta, odnosno zajednice, autorski tim otišao je korak dalje – samu publiku, kao logičnog predstavnika recepcijskog aspekta kolektiva, u potpunosti je izdvojio iz „izvedbene zajednice“, iako je bilo nekoliko jednostavnih prilika da je se efektno priključi. Samo lutkarstvo, koje je u bliskim odnosima s kolektivom, pojavit će

² Zajednica kao kolektiv stvara predstavu u čijem nastanku, sadržajnom sloju i odnosu među likovima postaje nezaobilazan kontekst, što su ključne karakteristike folkloru i folklornog kazališta (više u Lozica 1983).

se na mjestima propuštenih prilika za uključivanje publike u kolektiv i „narod“, što dovodi do paradoksalnog zaključka da je lutkarstvo svojim pojavljivanjem u predstavi rušilo folklor, a time i sama sebe kao njegov sastavni dio.

Paradoksalni odnos predstave prema lutkarstvu i folkloru ucrtan je već na početku, u sceni sastanka Mjesnog aktiva Narodnog fronta. Ta scena kolektivnog dogovora, koja predstavlja kamen temeljac koncepta folklor, oblikovana je kao kazalište sjena s ljudskim siluetama. Iako tehnika nije sporna te bi u teoriji mogla funkcionirati kao efektna najava prepleta folklor i lutkarstva, realizacija djeluje suprotno – svi su članovi zajednice na sastanku okrenuti leđima publici. Iako to rješenje umanjuje pojedinačno autorstvo u odlučivanju, što je na tragu „neautoriziranog“ folklor, u isto vrijeme stvara prvi sloj zida između zajednice na sceni i zajednice u gledalištu. Ujedno šalje jasnu poruku da gledatelji, odnosno narod, nisu dio ove priče, već su tu okupljeni samo da joj se podsmjehuju. Tu poruku pojačavaju scenografija Darka Petkovića i Johna Čolaka te kostimografija Anite Gorete koje zadržavaju predstavu u vremenu i političkom sustavu njezina nastanka, kao i neke glumačke role, posebice Ivica Pucar koji lik Šimurine oblikuje s naglašenim podsmjehom, tek korak od ruganja. Odmakom u verbalnu karikaturu Pucar stvara jaz između sebe i priče, no time ne postaje komentator, već „rugator“. Sve to udaljuje radnju od kritike konkretnog, ali i univerzalnog društva kao osnovne ideje Brešanove drame, i postaje površno ruganje nekim davno prošlim vremenima. U tako postavljenom odnosu prema scenskoj stvarnosti, aktualna publika nema ništa sa zadrugom koja pred njom razotkriva neke tuđe i udaljene paradokse i prevare. Tako čitana, Brešanova drama gubi kritičnost i satiričnost i svodi se na površni humor.

Izdvajanje publike iz predstave i kolektiva događa se u još jednom, dramaturški neopravdanom, uvođenju lutkarstva u predstavu. Scenu u kojoj Šimurina prepričava *Omletu* zajednici redatelj Dražen Ferenčina oblikovao je s pomoću lutkarske scenice³ unutar scene. Iako je riječ o vremenski najduljoj lutkarskoj epizodi u predstavi, lutkarstvo je u njoj svedeno tek na dekoraciju, odnosno ilustraciju. Naime, lutke ne grade sa Šimurinom priču, niti dijalogiziraju s njim, tek na jednom ili dva mjesta funkcioniraju gradacijski. Samim time, one nisu graditeljice niti suoblikovateljice priče, već funkcioniraju poput pokretne scenografije. To predstavlja veliki

³ Lutkarska scenica, „pozornica-kutija“ ili „pozornica-kućica“ (engl. *booth*) „paravan je zatvoren s tri strane. [...] Otvor pozornice zauzima cijelu širinu prednje strane paravana, tako da nema prostora za ‘ulice’ pa se lutke jednostavno pojavljuju odozdo, a isto tako nestaju sa scene“ (Kroflin 2020: 28). U pravilu se u njima koriste ginjoli, no u ovom slučaju riječ je o štapnim lutkama (op. I. T.).

redateljski i dramaturški propust, jer igru lutaka u lutkarskoj scenici karakteriziraju fizička brzina, dinamika i nespupanost, što je otvaralo vrata brojnim mogućnostima nadigravanja sa Šimurininim pripovijedanjem, a time i punokrvnoj lutkarskoj pučkosti koja se prirodno spaja s narodnom umjetnošću. No sve se svelo na puku ilustraciju. Također, ni u tu scenu nije uključena publika, iako je opet bilo prilike da se jednostavnim redateljskim potezom priključi gledatelje zadrugi. Naime publika unutar predstave smjestila se na sceni, tek korak-dva od stvarne publike, ponovo joj okrenuvši leđa i time potvrdivši kako ne računa s njom, već je definira kao tek grupu pasivnih promatrača nečega što ih se direktno ne tiče.

Brešanova drama, kao što je spomenuto, može se čitati kroz zajednicu, odnosno zadrugu, u ulozi protagonista, no Ferenčina je seljake, kao predstavnike zadruge, izostavio iz predstave. Taj izostanak seljaka oslabio je kritiku i samokritiku zajednice, a mogao je biti izbjegnuto na efektan lutkarski način – skupnim lutkama ili rješenjima kakve je u lutkarstvo još 1896. uveo Alfred Jarry u premijernoj izvedbi *Kralja Ubua* u Théâtre de l’Oeuvre, gdje su „gomila i vojska prikazani jednim jedinim čovjekom koji vuče skupinu lutaka od kartona, svi spojeni zajedno“ (Jurkowski 2007: 26). Uvođenjem grupnog lutkarskog lika seljaka, posebice u scenama plesnog kola, predstava bi dobila dozu scenskog humora i izraženijeg kolektiviteta, a lutkarski sloj dramaturšku opravdanost. Izostanak seljaka osjeća se i u dijelu drame u kojemu Šimurina komentira posljednji prizor *Hamleta* uz njih kao sukomentatore i asistente u izgovaranju parola (Brešan 2000: 57–59). U izostanku seljaka, Šimurina preuzima sve uloge na sebe, postajući i glasnogovornik, i sukomentator, i neuki čitatelj transparenata, sve to uz naglašeni izraz podrugljivosti. Tako oblikovana, scena umjesto političke kritike postaje tek ruganje vlastitoj nemogućnosti tečnog čitanja, samim time može se zaključiti da autorski tim nije prepoznao lutkarski potencijal folklor, propustivši veliku priliku za svježim i dramaturški opravdanim lutkarskim čitanjem *Mrduše Donje*.

Daljnji lutkarski propusti i paradoksi

Većinu slika u drami zatvara Radioemisija koja, ispunjena jeftinim frazama, simbolizira bezlični glas populizma i ispraznog politikanstva. Brešan je u izboru medija za taj dio mudro odabrao radio koji je u vrijeme nastanka drame bio sveprisutan i izuzetno utjecajan, ali i od kojega „nema obrane“. Naime, za razliku od ostalih

osjetilnih organa, uši ne možemo ciljano usmjeravati, niti zaklopiti, odnosno ugasiti, samim time auditivnim putem informacija najlakše stiže do svog cilja. Taj radijski glas Političara Ferenčina je u predstavi pretočio u pomalo zastrašujući lutku sa svjetlećim očima i ustima (Mojmir Mihatov i Robert Košta), tim uvođenjem lutke ponovo osiromašivši izvor. Naime, za razliku od važnosti radija u 1970-ima, lutkarstvo je u 2020-ima izraz koji kontinuiranost, a dijelom i vlastiti scenski život, osigurava samo u kazalištu za djecu i ne vrši gotovo nikakav utjecaj na odrasle gledatelje. Štoviše, lutkarstvo za odrasle više se danas doima kao mjesto gdje ćemo sakriti poruku od odraslih gledatelja, a ne nametnuti im je. Ako je ideja bila šokirati gledatelje izgledom lutke, iznenađenje je trajalo samo pri prvom izlasku, a ostatak je vremena funkcionirala poput predaha, pauze ili spuštanja zastora, bez dubljeg sadržajnog značenja. Uostalom, ni u drami, kao ni u predstavi, riječi koje izgovara glas nemaju toliko sadržajno, koliko simboličko značenje, odnosno puno je važniji način na koji se oblikuju i nižu informacije, nego informacije same. A u tom simboličkom značenju autorski nam je tim ponovo demonstrirao gotovo vlastito nevjerovanje u lutku. Naime, u zadnjoj sceni glumac i animator Lino Brozić odbacuje lutku i izgovara tekst osobno, čime šalje poruku suvišnosti artificijelne junakinje. I upravo se suvišnost nameće kao ključ forsiranog uvođenja lutke koja u predstavi postaje uljez te element koji stvara dodatne zidove i rampe. A takav pogled na lutku u opreci je s lutkom u folkloru, gdje ona predstavlja vezu između kreatora, izvođača i gledatelja.

Zaključak

Brešanova drama *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* univerzalnom se kritikom društva nudi različitim scenskim čitanjima, kako nekad tako i danas. U isto vrijeme, struktura i način na koji autor gradi unutarnju i okvirnu radnju čine se posebno potentnim upravo za lutkarski medij. No, usprkos sadržajnim i izvedbenim mogućnostima, autorski tim glumačko-lutkarske *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* (2022), nastale u koprodukciji Hrvatskog narodnog kazališta Zadar i Kazališta lutaka Zadar, nije prepoznao potencijale niti u folkloru kao čvrstoj sponi između Brešanove drame i lutkarstva, niti u teatralnosti, te je lutke uglavnom koristio tek kao ilustracije ili jeftino opravdanje koprodukcije, a u nekoliko ih je scena okrenuo protiv njih samih i Brešanova teksta, oblikujući plošnu predstavu forsirano „začinjenu“ lutkarskom artificijelnošću.

LITERATURA

- BREŠAN, Ivo (2000). *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Zagreb: SysPrint.
- JURKOWSKI, Henryk (2005). *Povijest europskog lutkarstva: od začetaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.
- JURKOWSKI, Henryk (2007). *Povijest europskog lutkarstva: dvadeseto stoljeće*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.
- KROFLIN, Livija (2020). *Duša u stvari: osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
- LOZICA, Ivan (1983). „Problemi klasifikacije folklornih kazališnih oblika“. *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 14 (19): 59–74.
- ORWELL, George (2018). *Životinjska farma*. Koprivnica: Šareni dućan.

VIDEOIZVOR

- Hrvatsko narodno kazalište Zadar i Kazalište lutaka Zadar, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Dostupno na: <https://youtu.be/ZJqhxJUbuSQ> (17. siječnja 2024.)

Folklore as an Unused Bridge between *Mrduša Donja* and Puppetry

In the first co-production of the Croatian National Theatre Zadar and the Zadar Puppet Theatre, *A Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* (2022), director Dražen Ferenčina merged acting and puppetry, prompting questions about the puppetry potential of Ivo Brešan's drama and its realization on stage. These questions will be addressed through an analysis of common elements and puppetry potential from the source material and the performance, with particular attention directed towards folk art as the most potent link between Brešan's *Hamlet in Mrduša Donja* and puppetry.

KEYWORDS: animation, *A Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja*, collective, folk art, Ivo Brešan, puppetry