

Lidija Dujić
Zagreb

LUTKA Z BESEDILOM OKOLI VRATU

Lutka ne izvira iz besedila, temveč iz giba, izpeljanega iz likovnega dejstva. Na tem izhodišču obstaja lutkovno gledališče v dveh osnovnih oblikah: likovno /vizualno gledališče, ki je abstraktno, namenjeno odraslemu gledalcu, praviloma brez besedila, s poudarjeno tendenco, da se lutke /predmeti/ objekti izognejo aktantskim dramskim modelom in lutkovno gledališče, ki je namenjeno predšolskim otrokom in učencem prvih razredov, spored je skoraj izključno lektiren /pravljichen, lutke se hkrati na sceni spopadajo z velikanskim obsegom besedila, prav tako pa tudi s tehnološko agresivno medijsko konkurenco. Z dodatnim besedilom za vratom se lutka na sceni opoteka.

A puppet does not originate from text but from movement, derived from visual fact. Based on this, puppet theatre has two principal forms: the visual theatre – abstract, reserved for adult audience, usually textless, with emphasized tendency for puppets/objects to avoid actable theatre models – and puppet theatre for children. The program of the latter is almost exclusively fictitious, puppets on the scene having to fight with enormous quantity of text, as well as with technologically aggressive media competition (synchronized animated films, computer games). Puppet on scene staggers under the burden of additional text.

»Posekano drevo bo odpustilo le, če bodo iz njega izrezljali lesenega Ostržka,«¹ je v lanskem voščilu ob svetovnem dnevu lutkarstva, 25. marca 2005, zapisal hrvaški slikar, kipar in lutkar Zlatko Bourek. S tem da je omenil najbolj znano lutko svetovne otroške literature, se je Bourek namenoma ali po naključju dotaknil ene izmed najbolj občutljivih točk v dojemanju lutkovnega gledališča. Na eni strani so poetične koncepcije² – kakor pri Charlecu Nodierju – ki lutko spuščajo v biblične čase in jo povezujejo z brezimno Evino hčerko, ki je vzela »v roke vejico, jo zavila v velik list in jo začela zibati v svojem naročju,«³ pri čemer je posnemala svojo mamo, hkrati pa je s to igro tudi spremenila funkcijo neobdelanega kosa lesa, saj ga je spremenila v lutko. Na drugi strani pa so nepregledne vrste avtorjev,

¹ Zlatko Bourek, Hrvatska poruka uz Svjetski dan lutkarstva, Lutkarstvo u Hrvatskoj, *Bilten Hrvatskoga centra UNIM*, št. 9, Zagreb 2005, str. 65.

² Izraz je prevzet iz knjige Borislava Mrkšića *Drveni osmjesi, Eseji iz povijesti i teorije lutkarstva*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2006, str. 9.

³ *Ibid.*, str. 9.

ki so oblikovali »duhovni patronat igre z lutko«. ⁴ Borislav Mrkšić, avtor *Lesenih smehljajev* – hrvaške lutkarske začetnice in biblije, ⁵ začenja takšno vrsto s temi imeni: Platon, Aristotel, Horac, Mark Avrelj, Petronij, Galen, Apulej, Tertulijan, Shakespeare, Cervantes, Ben Johnson, Molière, Goldoni, Hamilton, Pope, Swift, Fielding, Voltaire, Goethe, Byron, Ibsen, Dostojevski, Čapek in številni drugi. ⁶ Če zamenjamo sintagmo »številni drugi« z imeni nekaterih prvih slovenskih in hrvaških avtorjev, ki so povezani z ustanavljanjem poklicnih lutkovnih gledališč, bomo opazili, da je ta vrsta pravzaprav dvotirna: lutkovno gledališče v Ljubljani je leta 1920 ustanovil slikar Milan Klemenčič, zanj so pa pisali književniki Ivan Lah, Miran Jarc, Oton Župančič in Fran Milčinski; zagrebško Marionetsko kazališče – ustanovili so ga istega leta – pa je tudi vodil slikar Ljubo Babić, njegovi sodelavci pa so bili književnika Velimir Deželić in Dragutin Domjanić ter skladatelj Božidar Širola. Omenjena pesnika sta zanimiva zato, ker sta s svojima igricama *Krpan mlajši*⁷ in *Petrica Kerempuh in pametni osel* profilirala nacionalne lutkovne junake in pri tem ohranila povezavo s tradicionalnim ljudskim sejemskim lutkarstvom. Tedanji časopisni zapisi o prvih lutkovnih predstavah v Zagrebu med drugim poudarjajo, da bodo »starši gotovo prav radi pošiljali svoje otroke v lutkovno gledališče«, zakaj »kjer je prof. Babić, tam je umetnost, kjer so pa Tolstoj, Nazor in Širola, tam je zagotovo nauk.«⁸ Takšno pojmovanje lutkovnega gledališča se je večidel ohranilo tudi doslej.

Lutko umeščamo med likovnost in narativnost, prevzela je nehvaležno vlogo vzgojnega posrednika večidel v škodo svojega umetniškega poslanstva. Vendar se lutka ni rodila iz besedila, temveč iz giba, navdihnjenega iz likovnega dejstva. »Gib je alfa in omega lutkarske umetnosti,« je še sredi prejšnjega stoletja zapisal Zvonko Berković. »Kultura lutkovnega gledališča je predvsem kultura giba (...). V lutkovnem gledališču se čuti (vsaj pri nas) pomanjkanje del, napisanih za lutke. Igre si pogosto izposojajo od starejšega brata, velikega gledališča, ter jih večinoma uprizarjajo brez pomislekov na odru lutkovnega gledališča. (...) Lutka ni ustvarjena za to, da bi bila nosilka dramskega dejanja (...). Lutke nimajo komplicirane človeške psihe (...). Lutke imajo čudovito sposobnost, da posnemajo človeka, da posnemajo njegove gibe in manire.«⁹ Omenjeni Mrkšić je v svoji lutkarski začetnici parafraziral začetek *Janezovega Evangelija* in zapisal: »V začetku je bil gib (...).«¹⁰ To tezo je zatem primerjal z izkušnjami Sergeja Vladimiroviča Obrazcova, enega izmed najbolj vsestranskih in najbolj vplivnih lutkarjev 20. stoletja. Ta ruski pisatelj, slikar, igralec, pevec in režiser je o naravi lutke razmišljal takole:

»Lutka je kar ustvarjena za to, da se giba. Samo gib ji daje življenje in samo zavoljo njenih značilnih gibov nastane tisto, kar imenujemo delovanje. Prav to delovanje, fizično delovanje, pa poraja odrski lik. Seveda je zelo pomembno tudi besedilo, vendar če ni besedilo, ki ga govori lutka, podrejeno njenim gibom, se loči od lutke in obvisi v zraku. Gesta in gib lahko

⁴ Ibid., str. 258.

⁵ Izrazi so prevzeti iz Predgovora k drugi izdaji *Drvenih osmijeha* Livije Kroflin, cit. publikacija, str. 5.

⁶ Borislav Mrkšić, cit. publikacija, str. 258.

⁷ Za lutkovno gledališče je igro napisal Oton Župančič s Franom Milčinskim.

⁸ Cit. po knjigi Borislava Mrkšića, str. 182.

⁹ Zvonko Berković, *O umjetnosti kazališta lutaka, v knjigi O kazalištu lutaka*, Novo pokoljenje, Zagreb 1951, str. 21–24.

¹⁰ Borislav Mrkšić, cit. publikacija, str. 163.

obstajata tudi brez besed, praviloma pa ni besede brez giba v nobeni igralski vlogi, zlasti pa ne v vlogi, ki jo interpretira lutka.«¹¹

Če upoštevamo tudi dejstvo, da je lutkarstvo v razponu od svojih obrednih začetkov do institucionalnega delovanja zarisalo lok svojevrstne padajoče recepcijske krivulje od velikega k majhnemu gledalcu, nas potem ne more presenetiti njegovo vztrajanje pri dveh osnovnih, scensko pa fleksibilno pojmovanih modelih. Prvi je usmerjen k likovnemu aspektu lutkovnega gledališča – najpogosteje imenovanem likovni in/ali vizualni teater¹² – pričakuje odraslega gledalca, praviloma se ogiba vsakršne narativne predloge, teži pa po bolj abstraktni in bolj univerzalni komunikativnosti. Drugi model pa ustreza splošnemu mnenju, da gledališče nasploh – potemtakem tudi lutkovno – izhaja iz besedila. Če je poudarek na dramskem besedilu ali na dramatizirani prozni predlogi, potem se takšno lutkovno gledališče nagiba h konkretnemu otroškemu občinstvu (mlajšim šolarjem in predšolskim otrokom), za katero izbira lektirni spored, tako da postajajo lutke javne izvajalke predpisanega čtiva iz otroške literature. Ker vzporedno obstajanje teh modelov zadeva obe gledališči – tako veliko/dramsko kakor tudi malo/lutkovno – bi bilo zanimivo registrirati še nekatere pojave, ki jih opažamo v sodobni gledališki praksi. Čeprav se dramsko gledališče izogiba odrski lutki, se čedalje pogosteje loteva polutkovanja dramskega diskurza; prav na sledi teze Radovana Ivšiča: »Kdor se zares ukvarja s teatrom, se ne bo mogel izogniti lutki ...«¹³ Takšne tendence so bile namenoma navzoče v skoraj vseh uprizoritvah najbolj uspešnega in najbolj trdoživega hrvaškega alternativnega gledališča Daska v Sisku. Vneta za mlade obiskovalce in zaljubljena v Harmsa, Oberiute in rusko avantgardo je Daska izbrane izhodiščne tekste¹⁴ scensko reciklirala z namenom, da bi postali igrivo scensko znamenje, ki ga je moč enakopravno nositi z izvajalcem, kateremu je praviloma vsakič črtan del igralske zasedbe; zamenjane ali dopolnjene s scensko protezo spreminja like v (napol) žive avtomate z rahlo belo masko na obrazu, previsoke ljudi v črnih oblekah, ki nosijo glave pod pazduho ali pa se prosto gibajo po mizi brez teles in spravljajo gledalca v zadrego ob vprašanju, kje se neha človek in kje se začne lutka. Nedavno gostovanje novogoriškega gledališča v Zagrebškem gledališču mladih s Carrollovo Alico, ki so jo napovedali kot čudežni musical, pogloblja vprašanje ustreznosti literarnih predlog za mlado občinstvo. »Čeprav je Carroll svojo Alico namenil otrokom, se novogoriška predstava obrača na odrasle (in odraščajoče) gledalce,« je zapisano v gledališkem listu za to predstavo. Spričo tega se poraja ne samo vprašanje kriterija za definiranje mladinske literature – otrok je njen lik in/ali naslovnik – ampak tudi vprašanje vrnitve že razvrščenih del mladinske književnosti k odraslemu občestvu.

¹¹ Cit. po knjigi Borislava Mrkšiča, str. 163.

¹² V hrvaškem jeziku ne gre za spomenki, temveč za zelo podobna pojma. V gledališki praksi je bistven razloček v uporabi lutk /predmetov/ objektov v likovnem teatru, ki ga pa v vizualnem teatru ni.

¹³ Livija Kroflin, *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Medunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 1992, str. 79; Radovan Ivšič (1921) je pesnil v hrvaškem in francoskem jeziku, bil je dramatik, esejist in prevajalec.

¹⁴ Gre za Mrožkove *Emigrante*, Ivšičevega *Vodnika pobjednika*, Beckettovo dramo *V pričakovanju Godota*, Stoppardovo dramo *Rosenkrantz in Gildenshtern sta mrtva*, Collodijevega *Ostržka*, Andersenovega *Kositrnega vojaka*, Harmsove in druge drame.

V gledališko izpostavljenem ploskem črno-belem svetu lahko mala Alica postane velika samo po zaslugi lutkarskih trikov – s posojanjem tujih rok in nog, ki jih dodajajo njenemu telesu izza scenskih zidov, miz in omar; tako kakor tudi Klobučar in Beli zajec lahko upravičijo svoj gledališki obstoj z gibom in masko, ki jih namenoma ustavlja med igračo, igralcem in scensko lutko. Postmodernistični postopek spraševanja kanona bi utegnil biti zadovoljiv odgovor na ta pojav, če v otroškem gledališču ne bi izumljali popolnoma nasprotnih zgledov. Tendenci polutkovanja dramskega gledališča se v otroškem gledališču pridružijo tendenca po hotenem nedramatiziranju prozne predloge – posledično, z lutkarskimi efekti¹⁵. Gre za dramsko-lutkarske oblike, pri katerih se igralcem fizično prepove možnost za normalno gibanje – bodisi da se zavoljo želene višine morajo plaziti po kolenih ali pa imajo sirenin rep namesto nog, tako kakor pri predstavah, ki so nastale po Andersenovi *Palčici* in *Mali sireni* – in se igralci na odru gibajo kakor lutke, zraven tega pa še govorijo prozno besedilo, ki ni dramatizirano, ali natančneje, tudi premi govor izvirnega besedila se izgovarja s pojasnilnimi stavki, ki bi jih lahko šteli za didaskalije, pohabljenim scenskim gibom živega igralca se dodaja popačeni, izrazito neodrski govor. Sočasno potekata dva procesa: najprej se izogibajo scenskih lutk, toda igralce spreminjajo v svojevrstne lutke, potem pa na sceno pride prozna predloga, katere dramatizacija tiči v tem, da se predlogi ne spremeni žanrski vzorec, temveč se izrecno poudarja njegova neodrska narava. Takšne predstave so podobne vizualno privlačnim slikanicam, liki so na meji dramskega in predmetnega, jezik je scensko redundanten, tehnicistične prvine pa so tudi (pretirano) poudarjene – od scenografije in kostumografije do rekvizitov, še posebej pa zvok in osvetljava. Z estradizacijo si otroško gledališče prizadevajo narediti ne samo medijsko bolj privlačno, ampak ga tudi čimbolj približati agresivnim animiranim filmom in računalniškim igricam. Pri tem se po naključju ali namenoma – uveljavlja tudi nova zvrst gledaliških presenečenj, pri katerih ne gre toliko za občudovanje vsega, kar lutka zmore na sceni, temveč predvsem za tisto, česar živemu igralcu na odru ni potrebno umeti.

V amorfni, časovno krhki snovi se zdi domala nemogoče izločiti čiste modele literarnega besedila, ki vnaprej računa z lutko, lutkovnega gledališča, upravičeno nastalega iz kanonskega dela, ali likovnega/vizualnega teatra, ki ostane narativno prehodan kljub temu, da ni konkretne literarne predloge. Vendar takšni modeli obstajajo. Omenimo nekaj konkretnih primerov:

Letošnja dobitnika hrvaške nagrade Grigor Vitez, ki jo podeljujejo za mladinsko literaturo: književnik Ludwig Ljudevit Bauer in slikar Vjekoslav Vojo Radoičić sta izjemen zgled sinergije literarnosti in likovnosti, ki je v nagrajenih knjigah usmerjena prav v gledališke prostore. *Morski* in *Bajkoviti igrokazi* (Morske in Pravljične gledališke igre) so redek zgled literariziranega gledališča¹⁶ – odrsko pismenega dramskega besedila, ki je hkrati bleščeča literatura, bogato ilustrirana z gledališkim instrumentarijem. Bauerja praviloma srečujemo v vlogi literarnega inovatorja pa tudi teoretika – zlasti, kadar gre za pravljico, ki je izhodišče njegovega celotnega literarnega opusa. Njegovo pojmovanje pravljice kot pripovedovanih sanj, na sledi

¹⁵ Gre večidel za predstave režiserja Roberta Waltla in dramaturga Ivica Buljana, uprizorjene v Zagrebačkem kazalištu mladih, Žar ptici in osiješkem Dječjem kazalištu.

¹⁶ S to naslovno sintagmo je priobčen kritičen prikaz prve knjige. Prim. Lidija Dujić: Uknjiženo kazalište /Das verbuchte Theater, Njemačka riječ/ Deutsches Wort, št. 58, Osijek, december 2005, str. 36–38.

specifične čapkovske estetike, se zrcali v proznih in odrskih delih, ki ne poznajo razlik med velikim in malim bralcem – to je doživljala pravljica kot zvrst! – temveč oba pritegnejo in očarajo s subtilno, kultivirano duhovitostjo in tematskimi aktualizacijami, ki navdušujejo bralce z odkrivanjem povsem novih, nedotaknjenih prostorov te zvrsti. Kako mojstrsko obvlada pravljico, je Bauer izpričal tudi v svojih lutkovnih odrskih delih. Upravičeno je brez pomišljanja zmerom pokazal svoj odrski pogum, saj je bil teatrološko podkovan z lutkovno poetiko, znanjem o mešanju tehnično različnih zvrsti lutk in učinku groteske, lastnemu prav lutkovnem gledališču – ni omahoval zgolj med dramskim ali lutkarskim diskurzom, marveč se je odločil za njuno integracijo, pri čemer se dramatična napetost ne dosega samo na verbalni ravni besedila, ampak tudi na šivih dramskega in lutkarskega jezika. Artikuliranje – tako verbalnih kakor neverbalnih, tako literarnih kakor gledaliških – komunikacijskih kanalov se ob tem vsiljuje kot poglobljena tema teh odrskih del. Tudi v knjigi, ki jo je napisal pred odrskimi deli, *Čarovnici Lizi Hainburški*, Radoičić spremlja Bauerjevo pripoved o zgodovinski nestrpnosti med Vzhodom in Zahodom z vnašanjem kolažev v ilustracije, tako da liki v pravljici postajajo podobni ploskim lutkam v gibanju, strani v knjigi pa izdelanim gledališkim prizorom. *Morski in Bajkoviti igrokazi* (Morske in Pravljične gledališke igre) govorijo povsem ekspliciten odrski jezik – odpirajo se z malodane izginulim odrskim zatorom, ponujajo likovne rešitve za ginjole in ploske lutke (ki z igralci na sceni vzpostavljajo nekaj vzporednih ravni resničnosti, med katerimi ni prehoda razen v pravljici), razbijajo statično obliko t. i. afiša/gledališkega lepaka, v katerega lahko pokukamo skozi številna okenca, ki prikrivajo in odkrivajo imanentno gledališko dvojnost pojma igralec-vloga, na enak način pa scenografsko rešujejo tudi prostor dogajanja (interier-eksterier).

Poudariti moramo, da je Radoičić svoj ilustratorski navdih prepričljivo povezal z mojstrstvom izkušenega scenografa – ki je ustvaril okrog petdeset scenografij, večidel na Dunaju in v avstrijskih gledališčih. Vsekakor je srečna in izjemna okoliščina za hrvaško mladinsko literaturo – upamo, da tudi za mladinsko gledališče! – da sta se tako samosvoji, sveži in avtentični poetiki ne samo srečali, ampak tudi spoznali; vtis svežosti infantilnega in avtentičnega otroškega sveta ponujajo v enaki meri njune ilustrirane knjige kakor tudi s knjigo prepojeno gledališče.

Drugi pozitiven primer se nanaša na združitev najbolj zahtevne lutkarske tehnike z bržkone najbolj znanim odrskim delom vseh časov – Hamlet na vrvicah! Potem ko je slovenski režiser Vito Taufer dvakrat uprizoril Shakespearovega *Hamleta* v velikem gledališču, se je odločil še za marionete¹⁷. Svoje razloge je pojasnil takole: »Klasična stara marioneta je zmožna utelesiti žalost in psihološke odtenke tega odrskega dela.«¹⁸ Ker smo že omenili, da lutka ne more izraziti psiholoških dimenzij lika, bomo Tauferjevi tezi postavili nasproti nekaj stavkov, ki jih je o marionetah napisal Radovan Ivšić: »Marionete je zelo težko voditi; izvajalec ima zasedeni obe roki in zato je navadno potrebno, da zraven njega stoji igralec, ki govori besedilo. Pri tem je zelo težko sinhronizirati besedo in gib. Marionete so omejeno hitro gibljive, poetične so, niso stvarne. Ustvarjene so za čudežne

¹⁷ Gre za predstavo ljubljanskega Lutkovnega gledališča, ki je gostovalo v Zagrebu na PIF /Mednarodnem festivalu lutkovnih gledališč 3. septembra 2006.

¹⁸ Cit. po Katalogu 39. PIF-a, ur. Livija Kroflin, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb 2006, str. 23.

pravljice in opere.«¹⁹ Pol stoletja presledka med dvema gledališkima praksama je gotovo globoko vplivalo na mišljenje obeh avtorjev, medtem pa se je spremenil tudi pojem gledališke emocije. Zato ne bi bilo napak, če bi vendarle zanju uporabili skupni imenovalec za prepoznavanje in poudarjanje poetičnosti marionet, ki jo je Taufer v svoji predstavi podkrepil z nekoliko arhaičnim, a nič manj poetičnim prevodom Otona Župančiča. Ob poudarjenih gibih – ki bi jih dramsko gledališče brez pomisleka imenovalo patetične – se je Taufer odločil za zelo disciplinirano in omejeno uporabo lutkovnega medija. Marionete na izredno dolgih vrvicah so se suvereno gibale po gledališko konkretnih dvornih prostorih in pri tem z gibi kreirale svoj značaj – ubran z opisano in pričakovano dvorno etiketo; ob tem so brezhibno obvladale besedilo, ki jih ni prav nič omejevalo, marveč le dopolnjevalo. Odločilni prizor Mišnice je najbrž najbolj očitno razodeval režiserjev pristop. Dotlej umirjena predstava, v kateri so bile marionete samo marionete, Hamlet pa samo Hamlet – brez kakršnih koli dodatnih intervencij – je pravzaprav zbegala gledalce, ki so očitno pozabili gledati takšne predstave. Ko so se namreč v Mišnici pojavile marionete – potujoči igralci z maskami na obrazu, je večina občinstva razočarano ugotovila, da bo predstava do konca takšna, kakršna je bila dotlej: klasična marionetna predstava s klasičnim Shakespearjevim besedilom. Namesto insceniranega prepira v igralskem ansamblu, ki preide tudi na lutke, ali namesto dvoboja, v katerem ne umirajo od meča, ampak zaradi prerezanih vrvic ali pa namesto vsakovrstnega pačenja Shakespearovih stihov ... – predstava z jasnimi liki v umljivi govoric in logičnimi dramskimi situacijami. Celo scena Mišnice je bila neoporečno natančno prebrana – gledališka semantika se je ravnala po narativni logiki. Vprašanje je, ali je sedanji gledalec s svojo nenehno premikajočo se, nazadnje pa izpahnjeno gledališko optiko še zmerom lahko adekvaten udeleženec takšnega gledališkega dejanja. Toda če zamenjamo optiko in si ogledamo predstavo z druge, lutkarjeve plati, se bomo srečali s spoznanjem, da se je za lutkarje prav malo tega zares spremenilo – denimo odkar je Šotolin Matija Pile podedoval koš z marionetami in se odpravil v nove kraje, v neznane grofije in kraljestva, k zlatemu jabolku uspeha, proti plohi aplavza (...).«²⁰ Poglejmo, kakšna je – literarizirana – Matijeve lutkarska izkušnja:

»Matija pa je igral, da se je kar iskrilo, vsega se je takoj spomnil, kakor hitro je lutko prijel za žico, zataknilo v glavo, kakor hitro je poravnal ročaj in nataknil na prste štiri vrvice, besede predstave so zapovrstjo vrele iz njegovega spomina kakor pobožna procesija, nič se ni zmotil, ni se zmedel, ni se mu zataknilo, mižé je čutil, kdaj mora katera lutka nastopiti, videti je bilo malodane, da marionete kar same od sebe igrajo, same hodijo, same govorijo, kar same pošiljajo druga drugo iz garderobe na oder, ker so tako dolgo molče in tjavdan ležale na podstrešju, ker so se tako dolgo in obupano veselile tega trenutka (...) crknjene marionete so ležale, srečne, to je bil naporen, toda srečen dan, v številna srca je padlo seme zgodbe in konflikta in katarze, sol modrosti in sok humorja (...).«²¹

Tretji v vrsti pozitivnih zgledov je povezan s predstavo *Peščene ure* skupine Fasade, ki je nastala iz Lutkarskega studia Zagrebškega lutkovnega gledališča mladih, ki je v desetih letih raziskovanja medija prehodila pot od klasičnega lut-

¹⁹ Radovan Ivšić, *Kratka povijest kazališta lutaka*, v knjigi *O kazalištu lutaka*, Novo pokoljenje, Zagreb 1951, str. 31.

²⁰ Jiří Šotola, *Pile na ražnju*, August Cesarec, Zagreb, str. 136.

²¹ *Ibid.*, str. 137.

kovnega gledališča do likovnega/vizualnega teatra. Omenjena predstava je nastala približno sredi te poti in medtem v sebi ohranila dovolj prepoznavno lutkarskega, ne da bi se bila izneverila obzorju pričakovanja povprečnega gledalca, na drugi strani pa je – v narativnem pomenu – tekstualne sestavine nadomestila z likovnimi. Dramaturginja Tanja Kirhmajer je ta postopek ocenila s temi besedami:

»Peščene ure so ena izmed najbolj filozofskih, pa tudi najbolj duhovitih in najbolj sanjskih predstav, kar sem jih videla. Glavni igralci so bili videti takšni, kakor da bi bili stopili s platna Henrija Rousseauja, družbo pa so jim delali teatralni angeli in neubranljive bauhauske figure v svoji koreografiji – kakor da bi bil Craig imel svoje prste zraven – pameten človek se v gledališču počuti kakor otrok ob svojem rojstnem dnevu (...).«²²

Že omenjeni književnik Ludwig Bauer se je v svojem prikazu ukvarjal z analizo zamenjave literarne prvine z likovno: »... odrsko delo ali morebiti slikovni prikaz, *Peščena ura* se razlikuje po tem, ker ni brez hipotetične zgodbe ali več zgodb, ker sleherna zgodba asociativno nastane iz vizualnosti, pripoved slehernega gledalca je nujno nekaj posebnega, vsaj malce drugačna od možnih drugih. Pri tem je treba poudariti, da je predstava brez narativne predloge (...) likovnost je pred narativnostjo, oziroma vizualno znamenje ali zaznamovalec je pred pomenom.«²³ Možnost za večkratno branje je ta predstava ponujala prav na tistih mestih, ki v lutkovnem gledališču pomenijo konvencije. Klasičen lutkovni zastor je tukaj pogojno nadomeščen s platneno fasado, ki hkrati pomeni fizično mejo med zunanostjo in notranostjo, porozno opno, skozi katero prodirajo (gledališke, dramatične) sence skritega intimnega življenja v hiši, pa tudi prhko snov, ki se kruši in izginja spričo neizogibnih udarcev (ne)časa. Tudi običajnih scenskih lutk ni več. Namesto njih iz brezosebne platnene tube kakor iz zapredka lezejo amorfna telesa, na katera živa lutka mrliško belega angela lepi šablonizirane papirnate obraze; ko se bitja nastani-jo v hiši, se individualizirajo – nekatera postanejo par živih lutk s hipertrofiranimi glavami-maskami, druga so samo sence, tretja bauhauski avtomati ... Nazadnje pa, ker ni konkretne uvodne zgodbe, ki bi gledalcem – vselej skupaj: tako velikim kakor majhnim! – preprečila, da se po montiranih slikah dokopljejo do zgodbe o nastanku življenja iz amorfne gmote, o iluziji ljubezni, zbiranju predmetov, igri, minevanju časa, konfliktu, mogoče tudi vojni. Vsi omenjeni primeri so rezultat kreativnega razmišljanja o odnosu med lutko in besedilom ter njuni scenski koeksistenci. Čeprav so lahko uporabljene tudi kot smernice, bo sleherna primarna avtorska poetika z že zakoličene poti zavila na neuhojene steze.

Interkulturni kontekst sodobnega gledališča, ki stare fabule Zahoda premešča v oblike (čedalje bolj pa tudi tehnologije) Vzhoda, se je dotaknil tudi lutkovnega gledališča. Kos neobdelanega biblijskega lesa se je najprej skozi stoletja antropomorfiziral, ob prizadevanju lutkarjev oživljal kot bitje, na moč podobno človeku; dodelano lutko je potem zamenjala tista, ki izginja ali pa se, še boljše, tudi uniči, izginja med predstavo, pri čemer poudarek z oživljanja raznih vrst snovnosti preide na kreiranje trenutne (dramsko uokvirjene) iluzije iz papirja, vode, gline, tkanine, konkretnih predmetov ... Medtem ko se je sodobni lutkar vračal k izhodišču, je opustil vse dodane lutke in se obrnil k svojemu telesu kot izhodiščnemu lutkar-

²² Tanja Kirhmajer, *Kuće lutaka /Fasade i interijeri*, Razgovor s Krunom Tarle, *LuKa /Revija za Lutkarsko kazalište*, št. 8 in 9, 6. letnik, 2000, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, str. 7.

²³ Ludwig Bauer, *Likovno i narativno u predstavi Pješčani sati*, rokopis.

skemu gradivu; dlani in stopala so vnovič postali lutke, pri tej preobrazbi pa jih čedalje pogosteje posnemajo tudi kolena, trebuhi, ramena.

Z dodatnim besedilom okoli vratu se lutka na sceni opoteka – ne glede na to, ali gre za kamnit ali pa okrasni tekst!

Prevedel France Vogelnik