

Maja Pelević : Nevidljiva

Vučko, Goran

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:134:288227>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU

ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI

SMJER: GLUMA I LUTKARSTVO

GORAN VUČKO

MAJA PELEVIĆ: *NEVIDLJIVA*

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc.dr.art. Maja Lučić Vuković

Osijek, 2017. godina

SADRŽAJ

1. UVOD	3
2. TEKST	4
2.1. AUTORICA – MAJA PELEVIĆ	4
2.2. NEVIDLJIVA	5
2.3. RADNJA KROZ PRIZORE	7
2.3.1. <i>Zna se red</i>	7
2.3.2. <i>Previše poklona za mene</i>	7
2.3.3. <i>Da me bude manje</i>	8
2.3.4. <i>Da presložimo svijet</i>	9
2.3.5. <i>Da okrenemo naglavačke</i>	9
2.3.6. <i>Svi smo mi previše odraza</i>	10
2.3.7. <i>Ono što ruši stiže sa dna</i>	10
2.3.8. <i>Sutra će vidljivo biti</i>	10
3. RAD NA PREDSTAVI I ULOZI	11
3.1. REŽIJA	11
3.2. VIZUALNI IDENTITET	16
3.2.1. <i>Scenografija</i>	17
3.2.2. <i>Kostimografija</i>	18
3.2.3. <i>Lutke</i>	20
3.2.4. <i>Svjetlo</i>	21
3.3. RADNI PROCES I ULOGA	23
3.3.1. <i>Rad na tekstu</i>	23
3.3.2. <i>Rad na improvizacijama i atmosferi</i>	25
3.3.3. <i>Rad na liku i ulozima – Nevidljivi</i>	26
3.3.3.1. Rad na glasu i govoru	26
3.3.3.2. Rad na pokretu	27
3.3.3.3. Rad na animaciji	28
3.3.3.3.1. <i>Silikonske lutke</i>	28
3.3.3.3.2. <i>Teatar sjena</i>	29
3.3.3.3.3. <i>Animacija svjetla</i>	30
3.3.3.3.4. <i>UV tehnika, konstrukcije i vješalice</i>	32
3.3.4. <i>Partnerski odnosi i ostale uloge</i>	33
4. ZAKLJUČAK	35
5. LITERATURA	36
6. SAŽETAK	37
SUMMARY	37
7. ŽIVOTOPIS	39

1. UVOD

Pripremajući se za prijemni ispit na akademiji, vrlo sam malo znao o lutkarstvu, kao i mnogi moji kolege. Na kraju se ispostavilo da je tako i bolje, jer ono što smo *znali* ili mislili da *znamo* o glumi, ispostavilo se da su bile predrasude i površna shvaćanja. Svjestan da malo znam, bio sam otvoren na putu otkrivanja lutkarstva, potpuno novog mi svijeta. Taj potpuno novi svijet otkrio mi je bezgranični prostor u kojemu mašta, iza koje stoje rad i disciplina, postaje realnost. Lutkarstvo mi je otkrilo jedan, nazovimo ga tako, svijet snova koji se preda mnom odigrava u potpuno budnom stanju.

Na samome kraju studiranja lutkarstva, na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, pružila mi se prilika sudjelovati u projektu profesionalne produkcije u kojem će zajedno na sceni raditi članovi virovitičkog i zadarskog ansambla. Kada sam saznao da će taj novi projekt režirati redatelj Nikola Zavišić, čiji mi je rad poznat iz njegovih prijašnjih projekata, još sam se više zainteresirao. Kada sam saznao da bi se postavljala kao lutkarska predstava te da će mi kolege biti Sara Lustig te Dominik Karakašić, koje jako dobro poznajem, nisam sumnjao u izvrsnost izvedbe projekta. Zbog svih navedenih faktora koji su mi ukazivali na cjelokupnu profesionalnost predstojećeg projekta, odlučio sam ga iskoristiti kao diplomski rad iz lutkarstva, kojim ću završiti svoje formalno obrazovanje. Sumnjao sam samo u činjenicu što ni na koji način neću moći utjecati na odabir tekstualnog predloška po kojemu će se raditi predstava. To je prednost samostalnog rada na akademiji. Ali, shvaćajući produkcijske uvjete u kojima ću raditi te s kojim kolegama ću biti okružen, nisam ipak previše razmišljao te sam odlučio vjerovati da je tekst, za koji sam tada mislio da se zove *Nevidljiva deca*, predložak koji će pružati kvalitetne mogućnosti inscenacije, jer zašto bi ravnatelji izabrali loš tekst? Da ne zaboravim, veliki plus je bila i činjenica što će predstava nastati u koprodukciji sa Kazalištem lutaka Zadar, koje slovi za jedno od najkvalitetnijih lutkarskih kazališta u RH. Uz redatelja Nikolu Zavišića, na predstavi je glazbu radio Igor Karlić, renomirani autor glazbe kazališnih predstava, mlada ruska kazališna umjetnica Natalija Burnos te dramaturginja Dora Golub.

U ovome diplomskom radu baviti ću se svojim i kolektivnim radom te svim elementima predstave *Nevidljiva Maje Pelević*, svim elementima predstave, ali, najbitnije, baviti ću se i mojim radom i učenjem tokom ove predstave, svojim udjelom u njoj, svojom ulogom te svim izvođačkim sredstvima kojima sam se služio.

2. TEKST

2.1.AUTORICA – MAJA PELEVIĆ



Slika 1: autorica teksta Maja Pelević

Maja Pelević je rođena 1981. godine u Beogradu gdje je i diplomirala dramaturgiju na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu 2005. godine. Doktorirala je 2012. godine na interdisciplinarnim studijama na Univerzitetu umjetnosti u Beogradu. Tokom 2000. i 2001. godine pohađala je tečajeve *Performans i ritual* kod Richarda Schechnera, kao i tečajeve *Teorije avangarde* i *Suvremeni američki teatar* na Tisch School of Arts u New Yorku.

Jedna je od osnivača stranice za promicanje suvremene srpske drame (nova-drama.org.rs), koji sadrži objavljene romane i drame mlade generacije autora. Sudjeluje u žiriju Sterijinog pozorja 2012.

godine i urednik je časopisa za kazališnu umjetnost *Scena*. Živi i radi u Beogradu.

S dramom *Narančina kora* je sudjelovala na The Royal Court International Residency u Londonu 2005. godine, a sa istom je 2010. osvojila i Sterijinu nagradu za najbolju suvremenu dramu na festivalu Sterijino pozorje. Ostale drame su: *Ler*, *Beograd-Berlin* (nagrada Slobodan Selenić za najbolju diplomsku dramu, 2005.), *Djeca u formalinu*, *Ja ili neko drugi*, *Hamlet-Hamlet*, *Čudne ljubavi*, *Nevidljiva*, *Možda smo mi Mickey Mouse* (nagrada Sterijinog pozorja za najbolju originalnu dramu, 2007.), i druge. Proza i drame su joj prevedene na engleski, mađarski, francuski, norveški, slovenski, slovački, bugarski, ruski, poljski i njemački jezik, objavljujane su u Srbiji, Njemačkoj i Velikoj Britaniji, a izvođene u Srbiji, Njemačkoj, Sloveniji, Hrvatskoj, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini, Rusiji.

2.2.NEVIDLJIVA

Kao panoramski prizor grada. Dolje kuće različitih oblika ili veličina. Gore oblaci različitih oblika i veličina, a između toga zrak i iskrice, kao neke zvijezde, a nisu zvijezde, kao neka sunca, a nisu sunca, kao da nešto traže, što li traže? Kuće se prevrću i premještaju, čuju se razni šumovi i zvuci, poneki vrisak i poneki muk. Iskrice podižu jednu po jednu kuću, a iz jedne, iz jedne sasvim solidne kuće, naoko lijepe, uz zvuk kosilice za travu čuje se...

Ovo je prva didaskalija i sami početak dramskog teksta *Nevidljiva*, Maje Pelević. Ovo je prvo s čime se susretne čitatelj pri čitanju teksta. Sama didaskalija, već na početku, daje nagovijestiti da se radi o neobičnom tekstu koji nudi magiju i začudnost kao potencijalne sudionike u stvaranju kazališne predstave. Vrlo je jasno da nije riječ o tekstu koji omogućuje korištenje općih rješenja i rješenja koje ćemo izvući iz već poznatih nam *ladica*.

Dramski tekst Nevidljiva počiva na sukobu dva svjetonazora: onog čija je predstavica glavna junakinja, Nevidljiva - djevojčica iz naslova, i drugog, zasnovanog na uvjerenju u svijet bolji od svih svjetova, kojeg se čvrsto drže roditelji protagonistice. Na njihovu opsesiju redom, poslušnošću i svakodnevnim ritualima usmjerenim mahom na materijalne vrijednosti, Nevidljiva odgovara prkosnim i odlučnim NE-redom, NE-poslušnošću, gromoglasnim NE-ću. Njezin otpor spram discipline i lažnog optimizma kakav joj nameću roditelji pritom nije odgovor djeteta koje bismo u svakodnevnom govoru brzopotezno proglasili zločestim, već proizlazi iz duboke tjeskobe koju djevojčica osjeća zagledana u vlastiti odraz u ogledalu. Ja ne znam tko sam! viče Nevidljiva, evidentno se ne snalazeći u vrijednosnom sustavu svojih roditelja, sustavu kapitalizma, narcizma, konformizma, malograđanske odanosti autoritetu i paničnog straha od drugog i drugačijeg. Osjećajući da je nje previše za ovaj svijet, djevojčica želi ne-stati: drugim riječima, postati Nevidljiva. No njezino uništenje starog, opterećujućeg identiteta pritom ipak nije (auto)destruktivno, jer tek susretom s drugim(a) – nepoznatim Glasom (Nevidljivi) i njegovim prijateljima, Nevidljivom djecom, Nevidljiva otkriva kako je može biti manje. Nasuprot uzaludnom gomilanju nepotrebnog i zatvaranju iza doslovnih i metaforičkih ograda, stoje dijeljenje, davanje i zajedništvo kao jedina sila koja oslobađa pojedinca, upućuje tako Maja Pelević dječjoj, ali i odrasloj publici svojom dramom.¹

Nevidljiva je, ukratko, tekst koji se zalaže za individualnost pojedinca i njegovu slobodu da kreira vlastiti svijet i vlastita pravila.

¹ Programska knjižica za predstavu *Nevidljiva*, autorica Dora Golub, Kazalište Virovitica, 2017

Glavna junakinja je, kako se može vidjeti iz didaskalije na početku ovoga poglavlja i iz teksta dramaturginje, jedna sasvim obična desetogodišnja djevojčica, koja živi u sasvim običnom gradu, u sasvim običnoj kući i sa sasvim običnim roditeljima. Često spominjana riječ *obična/obično* zapravo automatski naglašava da se ne radi o jednoj djevojčici i jednoj obitelji, već da je tema, koja će se problematizirati, univerzalna, sveprisutna i mnogo šira, nego što bi se to moglo činiti ako se gleda na ovu jednu obitelj i tu jednu djevojčicu kao izdvojeni, zasebni slučaj. Ta obitelj i ta djevojčica su, zapravo, predstavnici milijuna ljudi u cijelome svijetu koji se ponašaju na isti ili sličan način te se osjećaju na isti ili sličan način.

Tekst je u dijaloškoj formi lišen interpunkcija, što nam je mala, prešućena indikacija autorice da se tekst treba koristiti slobodno te da rečenice koje se izgovaraju mogu imati svoju logiku, smisao i način povezivanja misli te da ne trebaju robovati konvencionalnom stilu korištenja rečenice u dječjim/lutkarskim predstavama.

Prvi upisani dijalog je dijalog Oca i Majke koji je upućen djevojčici te je pisan tako da jedno drugome dovršavaju rečenice i nastavljaju gdje je osoba prije stala.

Majka: znaš li što bi se dogodilo

Otac: kada bi svako

Majka: radio što hoće

Otac: i ostavljao stvari

Majka: tamo gdje hoće

Otac: na što bi svijet

Majka: tada ličio

Otac: na smetlište

Majka: ili na nešto još gore

Ovom, vrlo jednostavnom, dramaturškom metodom naznačena je artifičijelnost i *naštrebanost* Oca i Majke koji su u potpunosti lišeni spontanosti, živosti i duha. Jasno je već tada da imaju jasna i čvrsta naučena pravila koja nasilno prenose na svoju kćerku koja se protiv toga vrlo žustro bori te opire.

Autorica nam je tekst podijelila na 8 prizora koji nose naziv po nekoj bitnoj rečenici iz tog prizora. Nazivi prizora su:

1. Zna se red
2. Previše poklona za mene
3. Da me bude manje
4. Da presložimo svijet
5. Da okrenemo naglavačke
6. Svi smo mi previše odraza
7. Ono što ruši stiže sa dna
8. Sutra će vidljivo biti

2.3.RADNJA KROZ PRIZORE

2.3.1. *Zna se red*

Otac i Majka, moglo bi se reći, ispiru mozak sa neprestanim ponavljanjem važnosti *reda*. Ne samo o urednosti sobe, veći i o jasno i čvrsto utvrđenom *redoslijedu* dana te o prisutnosti *reda* u svakom aspektu dana i života. Također iznose sve moguće kataklizmičke posljedice ukoliko ne postoji *red* u čovjekovom životu. Nakon što nabroje točno po *redoslijedu* kako bi joj trebao izgledati dan (buđenje, zubi, oblačenje, doručak, škola, povratak, ručak, zadaća, igranje, balet, klavir, šah...), otpjevaju kratak song *Zna se red* te izlaze iz sobe/sa scene. Nevidljiva ostaje sama u sobi i otvoreno se obraća publici sa strastvenim monologom, izazvanim frustracijom, *Mrzim red!*, te preispituje upravo potrebu i za redom i ispravnost tvrdnji roditelja:

Svijet je kao prazan papir na koji nešto nažvrljaš

ako nisi zadovoljan prepraviš

ako ti se ne sviđa

prežvrljaš ili baciš.

2.3.2. *Previše poklona za mene*

Nakon što je djevojčica završila svoj monolog sa rečenicom *Ne znam tko sam*, na scenu ulazi Majka. Majka otvara dijalog sa rečenicom *Nemoj se mrštiti imat ćeš bore*, i započinje sa iznošenjem vrlo površnih i izvanjskih shvaćanja ljepote, potičući svoju kćerku da stremlji, kao i ona, prema tome da što bolje (izvana) izgleda, kao da je to jedina bitna kategorija u procjenjivanju vrijednosti čovjeka. Dok se Nevidljiva opire i tvrdoglavo, prkosno, ponavlja *Ružna sam* i *Ja ne znam tko sam*, dolazi do rečenice koju prvi put izgovara: *Ja sam nevidljiva!*

Nakon psihotičnog ispada Majke, kako joj trebaju mir i tišina, ulazi otac sa planinom poklona u rukama, optimistično i veselo vičući: *Stižu pokloni!*. Vrlo brzo se majka oraspoloži te tada opet kreće pjesma Majke i Oca, koja, u suštini, govori o tješenu djeteta poklonima te kupovanju dječje ljubavi – opet poklonima. Nakon pjesme Majke i Oca, Nevidljiva po prvi put čuje nekakve glasove koji ponavljaju njene riječi i koji ju dozivaju, ali to prekinu Otac i Majka navlačeći na nju novu haljinu koju je dobila. Haljina na sebi ima dodatne ruke i noge, te kada ju Nevidljiva obuče izgleda kao čudovište, dok roditelji euforično hvale njenu ljepotu te se žele slikati. Nevidljiva više ne može kontrolirati svoje tijelo i sve te ruke i noge te se počne nekontrolirano kretati zazivajući pomoć i moleći da joj se skine haljina, dok ju roditelji gledaju kao da je luda te govore *Ako se ne prestaneš tako ponašati morat ćemo opet kod doktora*. U svojoj nemoći roditelji odlaze iz njene sobe, Nevidljiva ostaje sama i iscrpljena. Opet joj se javlja glas sa uputom: *Probaj da te bude manje!*, a kada ga Nevidljiva upita tko je on, odgovara da će saznati uskoro.

2.3.3. *Da me bude manje*

Na scenu ulazi Majka i uočava da je Nevidljiva zaprljala novu haljinu. Počinje monolog o pranju i odstranjivanju mrlja sa *super novim odstranjivačem mrlja* nakon čega Nevidljiva dolazi na ideju da bi višak svojih ruku i nogu mogla odstraniti u perilici za rublje. Ulazi u perilicu za rublje nakon što Majka ode sa scene, ali joj ne uspije riješiti se ruku i nogu. Tada začuje opet glas koji joj govori da je problem u tome što je ima previše i opet savjetuje da pokuša da je bude manje. Govori joj da je ima previše, da ju to sprječava u normalnom funkcioniranju. Tada joj kaže da ako mu da malo svog previše, on bi mogao postati vidljiv. Nevidljiva trga višak nogu i ruku i pred njom se stvori sasvim vidljivi dječak. Njihov dijalog se bazira na objašnjavanju dječaka (Nevidljivi) Nevidljivoj da je previše svega oko nje i da joj to onemogućava vidjeti svijet u kojemu bi ona željela biti. Često izgovara rečenicu *Neki pričaju nešto pa će nešto nestati negdje*, koju Nevidljiva također počne ponavljati, kao mantru, mičući sa sebe višak nogu i ruku te se pred njom stvore nevidljiva djeca. Usporedno s time, kao u paralelnom svemiru, čuju se glasovi Majke i Oca koji izražavaju brigu za kćerino neobično ponašanje.

Događa se nalik na čaroliju oslobađanja, nakon čega ništa neće biti isto. Nevidljiva nestaje, ali pred njom nastaje jedan sasvim novi svijet. Od ruku i nogu sastavljaju se nevidljiva djeca. Nevidljiva nastaje u jednom sasvim novom svijetu, svijetu nevidljive djece.

Nakon, gore citirane, didaskalije, nevidljiva djeca započinju pjevanje pjesmice koju će mnogo puta tokom teksta ponoviti:

Mi smo nevidljiva djeca

Nevidljivi stvaramo svijet

I sve što nevidljivo jest

Više se nećemo kriti

I sve što se ne vidi danas

Sutra će vidljivo biti

Nevidljiva izražava oduševljenje s činjenicom što je uspjela postati *nevidljiva* te se tu završava ovaj prizor.

2.3.4. Da presložimo svijet

Nevidljiva djeca uz pjesmu počinju premještati svijet. Premještaju brda, rijeke, kuće, oblake, ptice, a Nevidljiva sve to s čuđenjem prati ispitujući Nevidljivog što i zašto se događa, tokom čega joj Nevidljivi iznosi njihovu teoriju da je previše bilo staroga svijeta te da se on mora mijenjati tako da ga oni mijenjaju i preslažu kako bi bilo najbolje. Nevidljiva primijeti jednu od kuća koju nevidljiva djeca premještaju te sazna da je to njena kuća. Kada zaviri u nju, vidi roditelje koji groteskno, napamet naučeno, ponavljaju tekst kako je svijet u kojemu oni žive jedini i najbolji te da nema potrebe za drugim svjetovima. Tada Nevidljiva dolazi na ideju da presloži svoju kuću, što nevidljiva djeca, naravno, i podrže. Tada kreće premještanje previše stvari, smanjivanje kuće jer je previše soba, micanje previsoke ograde od koje nikada nije mogla vidjeti susjede i drugu djecu. Nakon što sve to naprave, nevidljiva djeca joj pokažu što su sve uspjeli napraviti od previše njene kuće i tada Nevidljiva dolazi do bitnog zaključka da *svatko treba imati onoliko svijeta koliko mu je potrebno*.

2.3.5. Da okrenemo naglavačke

Kako izlazi zvjezdano sunce, svijet se počinje okretati naopako.

Ovo je prva didaskalija ovoga prizora. Nevidljiva, naravno, negoduje i ne razumije što joj se događa, dok joj Nevidljivi objašnjava da u njihovom svijetu može sve biti i naopako jer treba nekada svijet promatrati i iz drugog ugla. Kako su se okrenuli naopako, Nevidljivi Nevidljivoj omogućuje i da dotakne oblak te objasni kakvo je on zapravo, sam po sebi, čudo te da ljudi misle samo na ono što im je na dohvat ruke, pod nogama, a zaboravljaju što im je iznad glave. Zatim ju hvata za ruku i započinju plesati.

2.3.6. *Svi smo mi previše odraza*

Kroz ples, oko njih, stvorilo se mnoštvo ogledala. Nevidljivi joj objašnjava i pokazuje da ogledala u njihovom svijetu služe za spoznavanje pravoga sebe te da u njihovom svijetu kada se pogledaju u ogledalo vide ono što zapravo jesmo. Također joj govori, da se ljudi moraju ogledati jedni u drugima jer samoga sebe također možeš vidjeti i u ljudima koji te okružuju, govoreći joj *Svi smo mi previše odraza i moramo paziti da su ti odrazi dobri za sve*. Kroz igru i spoznavanje pomoću ogledala, Nevidljiva govori Nevidljivom da je on njen prvi, stvarni prijatelj, nakon čega slijede vrlo bitne rečenice:

Nevidljivi: Ti misliš da sam ja stvaran

Nevidljiva: Za mene jesi

Ovo je sada moja stvarnost

2.3.7. *Ono što ruši stiže sa dna*

U tom trenutku se pojavljuje Majka koja izgleda kao i Nevidljiva kada su joj obukli novu haljinu – sa previše ruku i nogu – te je u potrazi za svojim ogledalima. Kada ih uspije pronaći, vidi se kakva uistinu jest te se zaprepasti. Počne panično tražiti osobu koja joj je pokvarila ogledala, navodeći kako ona nema vremena te što sve treba napraviti. *Kad bi me samo bilo više!*, izgovara Majka i tada se pojavljuje Otac. Majka mu se žali da su joj ogledala pokvarena, a on njoj kako je ograda oko kuće preniska te da on želi najveću ogradu na svijetu. U tom trenutku, ograda počne rasti te se Otac i Majka u njoj počnu gušiti. Nevidljiva odlučuje da želi pomoći svojim roditeljima, govoreći da *moraju ići DOLJE* te ona i Nevidljivi sruše ograde koje su gušile roditelje.

2.3.8. *Sutra će vidljivo biti*

Nakon što su ograde srušene, Otac i Majka krive *prljavu djecu iz susjedstva*, dok im Nevidljiva viče *MI SMO VAS SPASILI*. Nevidljivi joj objašnjava da ju oni ne mogu čuti te da će im se morati vratiti. Nevidljiva, naravno, ne želi jer želi ostati u svijetu nevidljive djece. Nevidljivi joj govori da ne može zauvijek biti nevidljiva te da se mora vratiti u svijet roditelja kako bi im objasnila što je vidjela i doživjela te kako bi počela mijenjati njihov svijet. Nevidljiva pristaje i vraća se roditeljima. *I sve što se ne vidi danas, sutra će vidljivo biti!*

Nevidljiva dolazi roditeljima kojima pokušava objasniti gdje je bila, što je vidjela te kakvi su tamo ljudi jedni prema drugima, ali joj roditelji uporno tvrde da je njihov svijet najbolji, da nema potrebe da ide igdje drugdje te da je sve to u njenoj glavi. Tada primijete djecu iz

susjedstva, pošto nema više ograde, i počnu ih tjerati. Nevidljiva ih zaustavlja i govori da su kod nje došli.

Majka: i sada će raditi

Otac: što god hoće

Majka: gaziti nam travu

Otac: i krasti nam voće

Nevidljiva: Neće krasti

Ja ću im dati

Ionako ga imamo previše

3. RAD NA PREDSTAVI I ULOZI

3.1. REŽIJA

Svet za koji sam stvoren, svet je slobode. A samo lutka poznaje slobodu koju je izgubilo pozorište. Lutka uporno beži od realnosti. Posедуje život preuzet iz naše mašte. Ne može se njome steći zasluga, nemoguće ju je prisiliti na potčinjavanje. Ona je naš jedini spas.²

Raditi lutkarsku predstavu, na samome početku procesa, znači pronaći odgovor ili odgovore na osnovna pitanja: *Zašto lutka?, Zašto lutkarski teatar?, Što je to u priči, što nas potiče da se izrazimo preko lutkarskog medija?*

Kako bi se što ispravnije odgovorilo na sva ta pitanja koja si i redatelj i izvođači moraju postaviti, treba prvo, naravno znati osnove. Lutka na sceni je već sama po sebi metafora te svaka lutkarska predstava podrazumijeva određeni režijski i dramaturški koncept. Proizašla iz rituala i vjerskih obreda, preko uličnih i varijetetskih formi, započela je kazališni život ravnopravno i usporedno uz glumca i dramski teatar. U 20. stoljeću započinje njena ekspanzija te širenje u žanrovskom, umjetničkom, vizualnom i likovnom smislu, a vrlo brzo se na sceni susreće i sa samim glumcem. Taj novi odnos koji se sve češće koristi u kazalištu omogućuje miješanje realizma i natprirodnih mogućnosti kojima je lutka obogaćena. Zajedno na sceni,

²Gaston Baty prema Arthur Simon, *Gaston Baty theoricien du theatre*, Editions Klincksieck, Paris 1972., prema Henrik Jurkowski, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu „Pionir“, Subotica, 2006, str. 31

glumac i lutka spajaju dva svijeta te ih oplemenjuju dodatnim dimenzijama, svatko sa svojim specifičnim kvalitetama. U predstavi *Nevidljiva* koriste se i miješaju mnoge tehnike dramskog i lutkarskog teatra kako bi se ostvarilo postavljanje, ali i viđenje razlika između dva svijeta, no, također, i njihove dodirne točke.

*Posebno su nam dragocene njegove konstatacije koje se odnose na korišćenje „neverbalnih epskih tendencija“ pored epskih tekstova u pozorištu. U njih je uključivao i različite načine glumačke igre, a pre svega distancu prema ulozi i demonstrativno pokazivanje pozorišnih sredstava. Ovo poslednje je za nas posebno zanimljivo: demonstriranje pozorišnih sredstava (mislimo na vidljivog glumca lutkara s lutkom) kao puta za postizanje (čak neplaniranog) efekta epike predstave.³ Pišući poglavlje *Semiologija lutkarskog teatra*⁴, Jurkowski napominje kako je sve češće korišćenje lutaka u dramskom kazalištu počelo paralelno sa promjenama u lutkarskom kazalištu, gdje animator postaje vidljiv, ne skriva se, otvoreno pokazuje način na koji animira lutku, te čak i izmjenjuje igru s lutkom ili na način odnos lutka glumac, ili na način izmjenom igranja istog scenskog lika kao glumac i kao lutka. Jurkowski navodi tvrdnju da se čak može smatrati da je došlo vrijeme da se zaborave žanrovske posebnosti nekada opozicijskih kazališnih žanrova – lutkarskog i glumačkog kazališta. Nakon iznesenih tvrdnji donosi novu definiciju suvremenog lutkarskog kazališta:*

Savremeno lutkarsko pozorište je izraz izbora pozorišne konvencije od strane stvaralačkog subjekta ili pozorišnog umetnika. Pozorišni umetnik ima mnoge mogućnosti za služenje izražajnim sredstvima, a pre svega u subjektivnom legalizovanju artefakata koje je sam stvorio ili izabrao, kako iz sveta pozorišnih predmeta, tako i iz sveta predmeta za svakodnevnu upotrebu. Pozorišni umetnik može koristiti prividnu subjektivnost artefakata neprekidno ili povremeno, pa čak i efemerno⁵, pozivajući se na mimetičko ili epsko pozorište. On nije samo demijurg⁶ svog umetničkog sveta već i njegov poslednji sudija i neumorni inovator.⁷

Nakon ove definicije, kako ju sam Jurkowski zove, on još dodaje:

³O Manfredu Pfisteru - Henrik Jurkowski, *Teorija lutkarstva – Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 290

⁴semiologija (prema Bratoljub Klaić, Rječnik stranih riječi, NZMH, Zagreb 2004.) nauka koja proučava život znakova unutar društvenoga života.

⁵efemeran (prema Bratoljub Klaić, Rječnik stranih riječi, NZMH, Zagreb 2004.) - grč. efemerous, emera - koji traje jedan dan, jednodnevan; kratkotrajan, privremen, prolazan

⁶demijurg (prema Bratoljub Klaić, Rječnik stranih riječi, NZMH, Zagreb 2004.) - grč. Demiurgos – tvorac, majstor, umjetnik, autor; obrtnik, znatlija, vještak, rukotvorac, začetnik; graditelj svijeta

⁷Henrik Jurkowski, *Teorija lutkarstva – Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 293

Umetnik je mera svake umetnosti. Njegovu slobodu u pogledu izbora žanrovskih normi i slobodu izbora scenskih sredstava ništa nije u stanju da ograniči, čak ni primalac sa svojim utvrđenim navikama i ukusima (koji u određenim okolnostima takođe podležu promeni).

Ovom definicijom, Jurkowski kao da je dao odriježene ruke svim činiteljima i stvarateljima u kazalištu da istražuju i otkrivaju lutkarstvo kao element u predstavi, kao većinski dio umjetničkog komada, kao novo izražajno sredstvo te, kao da ih sve poziva, da se priključe razvijanju svijeta lutke i lutkarstva, razvijanju moći animacije i oživljavanja naoko neživih predmeta bez duše. Hoće li ti eksperimenti umjetnika, izlasci u nepoznato, biti uspješni, on smatra gotovo nebitnim. *Primalac*, kako Jurkowski naziva gledatelja, publiku, će sam odlučiti hoće li ponuđene mogućnosti i promjene prihvatiti ili ne prihvatiti. Može se primijetiti da u svojoj definiciji, Jurkowski čak nigdje ne spominje riječ *lutka* kao esencijalni dio tradicionalnog lutkarskog teatra, već joj daje nazive izražajno sredstvo, artefakt, otvarajući time i mogućnost proširenja samog značenja riječi *lutka* koja po njemu može biti sve! On (Jurkowski) kazališnom umjetniku daje nazivlje stvaratelja svega, naziva ga ocem svega što je nastalo u umjetničkom djelu, ali mu daje i nazivlje, ali time i zadaću, da bude *i sudac i neumorni inovator*. Ovime je po Jurkovskom na kazališnom umjetniku velika odgovornost, veliki zadatak, jer treba biti sudački objektivan i kreativno prisutan – subjektivan s potrebom otkrivanja i stvaranja. Činjenica da je ova knjiga prvo izdanje doživjela u Poljskoj 1993. godine, daje mi naslutiti da pokušaji i potreba za otkrivanjem novih, drugačijih, nepredvidljivih i nekonvencionalnih lutkarskih sredstava, lutaka ili artefakata, postoje već preko dva desetljeća, ako ne i duže, i da sam ja i moj rad na ulozi Nevidljivi, samo maleni djelić, a možda i doprinos, u ovim pokušajima da se to *novo* i pronađe.

Pišući u poglavlju *Kulturne funkcije lutke*, Jurkowski se bavi lutkom od njenih početaka kada je služila za materijalizaciju božanstva pa sve do suvremenog doba. Navodi kako je još u početku 20. stoljeća u Europi lutkarsko kazalište još uvijek zadržavalo tradicionalnu formu u kojemu lutke liče na žive scenske likove koji naizgled djeluju samostalno te da je takvo kazalište njegovao Obrazcov. Uskoro mladi umjetnici, ponajviše Poljaci, uvode novotarije u kazalište te koriste maske, odnos animator – lutka, ali i svakodnevnne predmete pretvaraju u lutke te tako nastaje *kazalište predmeta* i *kazalište stvari* ili *materijalno kazalište*. Jurkowski navodi da su upravo ove promjene bile počeci razvoja lutkarstva koje nas je dovelo do toga da danas u lutkarskim kazalištima animacijske mogućnosti postaju nepregledne i beskonačne te da

su tu bili počeci brisanja granica između stare klasifikacije i podjele kazališta na lutkarsko, dramsko, pa čak i plesno i glazbeno.⁸

Naše uprizorenje Nevidljive kao dramaturškog je posrednika između pozornice i publike postavilo Nevidljivu djecu. Svijet roditelja, reprezentanata autoriteta, pa stoga u ovoj inscenaciji grotesknih i iritantnih karikatura, funkcionira tek kao teatar u teatru zaigranih nevidljivih klinaca koji nevidljivi stvaraju svijet, i sve što nevidljivo jest. Njihova kreativnost, kazališnim jezikom realizirana kroz igru lutkama, svjetlima, glazbom i šarolikom lepezom rekvizita i svjetlucavih kostima, odvodi gledatelje na mjesto kojim doista vlada mašta, pa možda i svojevrsna anarhija, no koje ipak nije isključivo utopističke naravi. Naime, nakon svoje avanture Nevidljiva se vraća roditeljima kako bi postala glasnica tog boljeg mjesta u kojem, tvrdi, nema lopova i prevaranata i svatko ima koliko mu treba i ničega nema previše.⁹

Predstava *Nevidljiva* ne pruža odgovore niti nudi rješenja, već je stvarana sa nadom kako bi publika, kako mlada, tako i odrasla, sa predstave otišla sa svojim vlastitim dojmovima i pitanjima o vlastitome životu. U predstavi, nevidljiva djeca samo primjerom pokazuju da se naše unutrašnje, skrivene potrebe za promjenom svijeta i okoline, mogu ostvariti akcijom i djelovanjem. Sam tekst kao da je pisan vođen poznatom krilaticom Mahatme Gandhi: *Ako želiš vidjeti promjenu u svijetu, budi ta promjena!*

Centralni lik predstave je djevojčica Nevidljiva, te je i sama postavka predstave rađena iz njezine vizure. Roditelji su izvedbeno postavljeni groteskno te pretjerano, jer ih ona takvima vidi, a preko nje, i publika. Ulazak u svijet nevidljive djece ostavljen je neobjašnjenim u realističnom smislu režijskog pripovijedanja, kako bi se ostavio prostor za spoznaju na kraju predstave da se sve to dogodilo zapravo u njezinoj glavi, u njezinoj mašti. Iz istog razloga je i Nevidljivi izvedbeno postavljen neutralan, dijametralno suprotan roditeljima, sličan Nevidljivoj, ali sa odgovorima i rješenjima. Taj način postavke Nevidljivog proizlazi također iz činjenice da je on zapravo samo dio nje koji je realiziran i materijaliziran u njenom svijetu mašte i imaginacije. Upravo zbog svijeta mašte i imaginacije vizualni dio predstave, svjetla, lutke, bogatstvo žanrova omogućuju nam, slično animiranom filmu *Inside Out*¹⁰, prikazivanje i oživljavanje unutarnjeg svijeta djeteta, odnosno čovjeka. Publika u predstavi se čini da je postavljena u poziciju pasivnog promatrača, ali na kraju predstave ju se otkrije i dodijeli joj se uloga prljave djece iz susjedstva, odnosno upravo nevidljive djece. Naposljetku, publika,

⁸Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva – Oglеди iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 298

⁹Programska knjižica za predstavu *Nevidljiva*, autorica Dora Golub, Kazalište Virovitica, 2017

¹⁰Hrv. *Izvrnuto obrnuto*

pozvana na zajedništvo, i sama može nakon predstave izaći iz kazališta i nastaviti dizati ograde, doslovne i metaforičke. Nevidljiva djeca će ih nastaviti rušiti.

Već je nekoliko puta naglašeno da predstava *Nevidljiva* i njen najduži dio koji se odvija u svijetu nevidljive djece, progovara o unutarnjoj čovjekovoj potrebi da sa sebe skinu okove društvenih konvencija i pravila, nametnutih manira i zakona te da se oslobodi stvarajući svoj vlastiti svijet poštenja, zajedništva, veselja, jednakosti, slobode i umjerenosti. Upravo vođeni idejama o svekolikoj slobodi, predstavu smo odlučili raditi na način koji nije uobičajen te povezan sa tradicionalnim lutkarskim kazalištem te njegovim pravilima i konvencijama. Odlučili smo tražiti svoj put te u njemu svoju slobodu kreativnog izražavanja. Ako se nevidljiva djeca bore za svijet vlastitih pravila, mi, kao autori, smo bili primorani stvoriti svoj vlastiti svijet predstave koji ne robuje ustaljenim pravilima i konvencijama. Ulaskom Nevidljive u svijet nevidljive djece, na sceni više ne postoje pravila, zakonitosti te očiti logički sljedovi. Igraju svjetla, sjene, UV tehnika, lutke, pa se vraća na glumce, pomiču se konstrukcije izvođački samovoljno, opet svjetla, lutke, glumci, svjetlost i sjene i na kraju opet lutke sa usporednim završnim glumačkim sredstvima. Apsolutna neopterećenost pravilima i konvencijama, njihovo očito i namjerno zanemarivanje i miješanje u *multimedijalno kazalište* (Jurkowski, 2007:443), potpomogle su stvaranju svijeta nevidljive djece u kojemu nema pravila i konvencija. Kako njihovih unutarnjih, tako niti pravila i konvencija vanjske forme predstave i igre.

Nikada nisam smatrao da lutka može zameniti glumca. Na klavijaturi pozorišnih sredstava on je osetljiviji od nje. Ali ako se radi o dodiru s legendom ili o njenom izrazu, pozorišna lutka je nezamjenjivo sredstvo izraza s granice ljudskih pitanja, ili, drukčije govoreći – na produžetku ljudskosti.¹¹

Nevidljiva i Nevidljivi, nisu li i oni suvremeni junaci, legende kao i iz starih priča i mitova, kao iz ritualnih obreda. Nisu li oni ti koji potiču na promjene, na revolucije, na osvještavanje. Ne bude li uspavani narod koji ne primjećuje zla i nepravde oko sebe ili, zbog svoje tromosti i indiferentnosti, odlučuje ne reagirati. Ne pokušavaju li promijeniti pravila igre kako bi budućnost bila bolja, mirnija, sjajnija? Ne predstavljaju li oni danas gotovo mitološka i božanska bića koja lutka mnogo vjernije može pretvoriti u scenske likove? Također, zamišljeni i/ili paralelni svemiri i svjetovi koji nastaju i stvaraju se kroz igru nevidljive djece već samim čitanjem, čak i površnog poznavatelja lutkarskog teatra, inspirira da se u postavljanju iskoriste

¹¹Gaston Baty prema C. Cezan, *Au Palais du Louvre grace a Gaston Baty, la marionnette acheve un voyage long de trois siccles*, „Paris-Midi“ od 1. IV 1944., prema Henrik Jurkowski, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu „Pionir“, Subotica, 2006, str. 30-31

lutke i njihova magija. Također, čistoća i neopterećenost lutke, kao kazališnog simbola, omogućila je njeno korištenje u situacijama koje su s obzirom na ljudski svijet puno naprednije i, u mišljenju, ispred svoga vremena, ali i pozivaju na pročišćenje ljudskoga svijeta.

3.2. VIZUALNI IDENTITET

Standardna procedura u radu na profesionalnim predstavama u kazalištu je da se svaka osoba bavi gotovo isključivo samo svojim poslom, zaduženjem. Zbog toga je vrlo rijetka pojava da izvođač može utjecati na išta drugo osim na svoju vlastitu igru i izvođačku kreaciju. Na režiju ponekad, vrlo skromno, a na vizualni identitet predstave gotovo nikako, osim, možda, na kostim, koji izvođač može pomoći kostimografu dodatno oblikovati, da bi iskoristio njegov puni potencijal pri kreiranju uloge.

Radeći na predstavi *Nevidljiva*, imali smo, kao izvođači, rijetku privilegiju već na prvim čitaćim probama vidjeti nacрте kostima, scenografije i lutaka te izraziti svoje mišljenje koje se svakako uzimalo u obzir. Naravno da sve zasluge pripadaju Nataliji Burnos, koja je došla sa gotovim idejnim konceptom koji je usuglašen sa redateljem i prije prvih čitaćih proba, ali, kao izvođači, upitani smo za mišljenje te eventualne preinake. Velika prednost rada na predstavi *Nevidljiva* je bila i činjenica da smo kroz cijeli proces imali neprestano prisutnu vizualnu oblikovateljicu te smo imali mogućnost zahtijevati preinake svih vizualnih faktora kako bi najviše pridonijeli predstavi, našoj igri i odnosu te olakšali vrlo komplicirani vizualni koncept predstave.

Cijeli vizualni identitet predstave, Natalija Burnos ukratko je objasnila slijedećim rečenicama:

Scenografija se sastoji od metalnih konstrukcija, koje omeđuju prostor dva svijeta te ih razgraničavaju. Konstrukcije je moguće pokretati i okretati te se multifunkcionalno oblikuju kako bi se gledatelja brzo i lako uvuklo u ovu ili onu atmosferu ili akciju. .

Za kostime roditelja bitno je bilo prikazati u kojoj količini su ljudi opterećeni predrasudama te njima i zaslijepljeni. Prikazuje nepotrebno nakupljanje i pohranjivanje, koje neminovno ostaje sa nama, u obliku informacija i u obliku materijalnih stvari. Odjeća prikazuje slojeve i slojeve prošlih moda kao i zadnjeg krika mode - koji će također proći. Sve što se nakuplja stvara blokadu i skreće pažnju od činjenice da je sve oko njih izgubilo vrijednost i značenje. Kostimi glumaca (nevidljive djece) su crne, neutralne tajice i majice, kako ne bi odvlačilo pažnju gledatelja prilikom animacije, na koja su ušivena ogledalca koja reflektiraju svjetlost reflektora materijalizirajući njihovu „svjetlost iznutra“.

Lutke nevidljive djece su silikonske lutke sa vodilicama na leđima, unutar kojih se nalaze LED svjetla, koja, kada se upale, prikazuju svijetlu i čistu dušu/auru koje ne opterećuje čak ni fizičko tijelo.¹²

3.2.1. Scenografija

Budući da se scenografija uvijek primjenjuje na konkretan način, ona će, osim što je svojim specifičnim oblikom kadra pobliže karakterizirati prostor što ga znači, karakterizirati i radnju koja bi se u tom prostoru mogla odigrati. Budući da scenografija znači praktičnu funkciju prostora koji označava, ona ujedno ispunja dodatnu znakovnu funkciju da uputi na neku situaciju ili radnju.¹³



Slika 2: scenografija sobe FOTO: Neno Marčev

Scenografija se sastoji od sveukupno šest metalnih konstrukcija, koje čine bazu same scenografije, te dodataka koji se postavljaju na tu konstrukciju pri mijenjanju scena, mjesta. Dodatci su bijele tkanine, vješalice sa odjećom, kutija sa dječjim stvarima, ogledala.

Sve čelične konstrukcije su na točkicama što olakšava i omogućuje njihovo pokretanje po sceni. Na taj način se dobiva vrlo jednostavna, laka i brza promjena geometrijske strukture na sceni što je jasan znak promjene, mjesta radnje, odnosno, u ovoj predstavi, svijeta radnje. Metalne konstrukcije su u ovoj predstavi svojevrsna osnova scenografije, kao kubus ili stol koji se često koriste u lutkarskim predstavama, koje svojom neutralnošću, poput praznog slikarskog platna, omogućuju njihovu transformaciju po potrebi svake scene.

Po knjizi *Glumac – prostor – svetlost*¹⁴, Adolphe Appiaje, ukoliko je na sceni potrebno dočarati sliku prostora koji nas dramaturški okružuje (dječja soba, nebo po kojemu se leti, panoramski pogled na grad), a prisutna je i odgovarajuća glazba koja atmosferom dodatno potpomaže shvatiti i osjetiti atmosferu mjesta u kojemu se nalazimo, na sceni nije potrebno gomilanje

¹² Natalija Burnos o svojem radu na predstavi *Nevidljiva*

¹³ Erika Fischer – *Lichte*, Semiotika kazališta, Disput, Zagreb, 2015., str.155

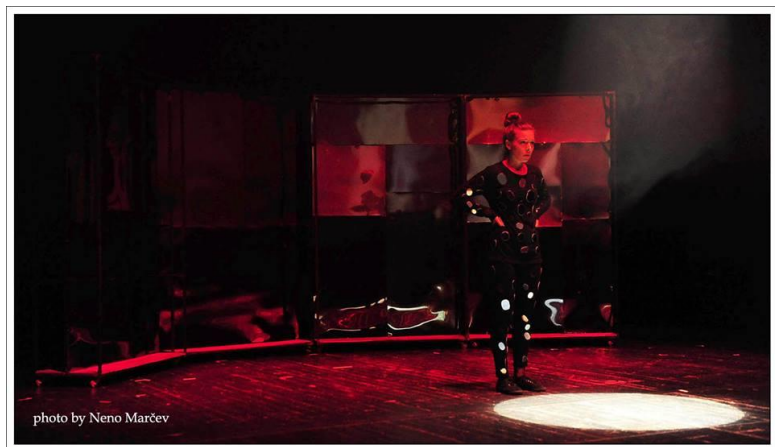
¹⁴ Adolf Apija, *Glumac – prostor – svetlost*, Autorska izdanja i FOTO FUTURA, Beograd, 2011

realistične scenografije i rekvizite kako bismo došli do svoga cilja. Dovoljna je samo naznaka prostora u kojemu se nalazimo koja se, sa tekstom koji je pisac dao te glazbom koja podržava atmosferu, obraća razumu gledatelja koji sa svojom vlastitom maštom i imaginacijom popunjava *praznine* na sceni.

Metalne konstrukcije su na početku predstave prazne, ali već dodavanje bijeloga platna stvara vrlo materijalizirani, bijeli zid. Kada se svaki paravan okrene, nakon što su na njega stavljene vješalice sa odjećom, te postavi u odgovarajući, dogovoreni položaj, dobivamo vrlo jasnu sliku sobe u kojoj se nalazi djevojčica Nevidljiva. Jednostavnim okretanjem za 180 stupnjeva, omogućena nam je brza transformacija scenografije iz neutralne, svedene i čiste na zakrčenu, pretrpanu stvarima, bogatu scenografiju.

Bijele tkanine su pričvršćene na scenografiju pomoću čička, što omogućuje njihovo jednostavno i brzo postavljanje i skidanje. U trenutku kada se vrši inicijacija Nevidljive u svijet nevidljive djece, tkanine se brzo skidaju sa konstrukcija te predstavljaju zastave koje nevidljiva djeca koriste pri izražavanju vlastitog bunta i protesta protiv svijeta materijalizacije, pretrpanosti i krivih sustava vrijednosti svijeta kojim smo okruženi.

Dodavanjem ogledala na konstrukcije, prikazuje se scena u kojoj se Nevidljiva konfrontira sa samom sobom. Ogledala raznih boja prikazuju i bogatstvo individualne ljudske osobnosti i duše, ali i razne ljude, njihove razlike i posebnosti, koji nas okružuju.



Slika 3: scenografija sa ogledalima FOTO: Neno Marčev

Na kraju se vraćamo na čisti bijeli zid, s kojim smo i počeli, u sceni kada se Nevidljiva vraća svojim roditeljima kako bi prenijela stečene spoznaje i iskustva, a koja su čista i lišena svega suvišnog i nepotrebnog, pa je takva i posljednja scenografija.

3.2.2. Kostimografija

Ponekad se zaboravlja da kostim ima smisao samo za živi organizam i na njemu. On za glumca ne predstavlja samo vanjski ukras i omotač, nego i odnos prema tijelu. Čas služi tijelu

*prilagođavajući se glumčevoj gesti, kretanju, držanju; čas to tijelo steže. Tako kostim naizmjenično, a katkad i istovremeno, ima u sebi nešto od živog bića i od neživa predmeta.*¹⁵



Slika 4: neutralni kostimi sa ogledalcima FOTO: N. Marčev

kada se glumci bave isključivo animacijom, a ogledalca su dodana kako bi se izbjegao osjećaj potpune neutralnosti nevidljive djece. Sam kostim u svome minimalizmu, vrlo jednostavno, treba naglasiti specifičnost koju nevidljiva djeca nose u sebi. Efekt svjetla reflektora koji se odbijaju od ogledalaca omogućio je upravo tu specifičnost i neobičnost dajući metafizički osjećaj unutarnjeg svjetla nevidljive djece.

Kostim roditelja, zbog uloge koju igraju unutar same predstave, dakle, treba biti potpuna suprotnost kostima nevidljive djece. Ako nevidljiva djeca predstavljaju čistoću, ideale, vjeru te volju i potrebu da se stvara bolji svijet lišen suvišnosti, roditelji predstavljaju zaslijepljenost ovozemaljskim, površnim vrijednostima, ustaljenu rutinu te konvencionalna pravila ponašanja i bivanja. Kostimi roditelja su dovedeni do razine kiča koji njihovi likovi nose i kao unutarnju vrijednost. Kostim

simbolizira pretrpanost, površnost, materijalizam te slijepo praćenje vanjskih poticaja, ne kreirajući vlastitu sliku svijeta i samoga sebe. Vođeni takvim idealima postajemo čudovišta, što sam ovaj kostim, kao vanjski simbol, i donosi



Slika 5: kostimi roditelja i kostim Nevidljive sa dodanim rukama i nogama FOTO: I. Perinčić

¹⁵Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Izdanja antiBARBARUS, Zagreb, 2004., str. 205

na scenu pred publiku. Također, kostim simbolizira i nagomilavanje pravila i površnih potreba koje unosimo, ne samo na sebe, već i u sebe, uzrokujući skučeni, vlastiti, unutarnji prostor duše za slobodnu misao.

Kostim koji na Nevidljivu oblače roditelji u sceni *Previše poklona* napravljen je da izgleda isto kao i kostim Nevidljive djevojčice (jednostavna narančasta haljinica), ali sa dodatkom ruku i nogu. Višak ruku i nogu upisan je već u samome dramskom tekstu, a predstavlja unutarnji osjećaj djevojčice koja se guši u pretrpanosti materijalnim stvarima, nametnutim pravilima te neprirodnim načinom življenja i ostvarivanja ljudskih odnosa. U pretposljednjoj sceni, Majka ulazi u istoj toj haljini te se suočava se samom sobom preko ogledala nevidljive djece i prvi put vidi u što se pretvorila živeći po vrijednosnom sistemu po kojemu živi.

Od početka do kraja predstave, svi izvođači su u crnim odijelima sa ogledalcima na koje onda dodatno oblače sve druge kostime. Kostimografska je to poruka koja nam daje do znanja da ispod svega što smo obukli na sebe, ispod svega s čime smo se zaogruli, sakrili, zaštitili – postoji neopterećeno i sretno nevidljivo dijete.

3.2.3. *Lutke*

Često su se kod nas prije niz godina mogli čuti uzvici: Što su to krasne lutke, izgledaju kao pravi ljudi. Ništa gore se za lutku ne može reći. Ništa nije pogrešnije nego tražiti da lutka govori, da se kreće i ponaša kao živ čovjek. Što je lutka sličnija živom čovjeku, to je kao lutka mrtvija, dosadnija i nakaznija.¹⁶



Slika 6: silikonske lutke sa LED svjetlima FOTO: I. Perinčić

Najkonvencionalnije lutke koje se koriste u predstavi, su lutke nevidljive djece. U predstavi se koriste četiri lutke, ali napravljeno ih je sveukupno deset, u slučaju, ako se nešto dogodi lutkama tokom igranja. Napravljene su tako da, na žalost, ako se pokidaju, slome ili pokvare, popravak nije moguć. Materijal od kojega su izrađene je posebni silikon koji je bio naručen posebno iz Sjedinjenih Američkih Država jer posjeduje kvalitetu oblikovanja u kalupima. Napravljene su posebni kalupi u koje bi bile već postavljene, ranije pripremljene, LED lampice sa nosačem za baterije i prekidačem za paljenje i gašenje te

¹⁶Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, MČUK, Zagreb, 2006., Str. 16

bi se u te kalupe izlijevao zagrijani silikon na 80 stupnjeva celzijusa (temperatura kada silikon postaje u potpunosti tekući te je pogodan za oblikovanje). Kalupi sa silikonom bi se ostavili preko 12 sati da se hlade te bi se iz njih izvlačila gotova lutka. Nakon toga, osim eventualnih ispravljanja nepravilnosti skalpelom, još bi se samo trebalo provjeriti svijetle li LED lampice te kakvo svjetlo stvaraju u crnoj prostoriji. Ove lutke su imale vodilice za glavu, ruke, leđa te noge (sveukupno 6 vodilica) pošto su bile predviđene za konvencionalnu animaciju. S vremenom su maknute vodilice za ruke i noge, jer se pokazalo da kvaliteta silikona kao materijala ne omogućuje dovoljnu fleksibilnost i pokretnost da bi se uopće pokušala animacija koja imitira živoga čovjeka. Lutka Nevidljive isijava bijelu svjetlost (čistoća, nevinost, proces učenja), lutka Nevidljivog je zelene boje (rast, sklad, sigurnost), a ostale nevidljive djece je narančaste boje (ohrabrenje, poticaj, kreativnost, sreća, toplina).

Jurkowski u knjizi *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku* (poglavlje *Lutka u rukama dramskih umjetnika*, str.34) spominje i Obrazcovljevo viđenje lutke kao imitacije čovjeka. Obrazcov se deklarirao kao protivnik ideje da lutka imitira čovjeka. Smatrao je da je njena suština upravo u toj činjenici da je ona opozicija čovjeku, a lutke koje liče na čovjeka te izgledaju kao minijaturene muzejske figure smatrao je zastrašujućim i u potpunosti lažnim. Samim time, postojbe navodi da je Obrazcov smatrao kako ni u kojem slučaju lutka ne smije zamjenjivati čovjeka (glumca) jer samim time gube se njena i potreba i svrha i smisao i snaga. Jer za razliku od glumaca, lutka nije riječ, lutka je akcija.

U radu na predstavi *Nevidljiva* lutke su rađene kao vođene idejama Mrkšića i Jurkovskog o lutki te njenoj (ne)humanoidnoj vanjštini. Dapače, ova predstava svoje lutkarske tehnike namjerno uobličuje u onozemaljsku te nadnaravnu tehniku i vizualnost, upravo zbog svijeta mašte i snova u kojima se one pojavljuju. Glumci predstavljaju ljude koji se ne bore, koji su lišeni spontanosti i životnosti, dok su lutke u potpunosti pokretači akcija, promjene i slobode.

Od ostalih lutkarskih elemenata koriste se teatar sjena, UV tehnika, vizualni teatar, te vješalice koje kada se s njih skine odjeća, postaju svojevrstne lutke čijim se pomicanjem prenose priča i poruke.

3.2.4. Svjetlo

Šta, međutim, svakodnevnim slikama daje ono jedinstveno, koje moramo da zapazimo? Svetlo! Bez ove snage naše oči bi, doduše, shvatile „značenje“ stvari, ali nikada i njihov „izraz“; da

*bi se osjetio izraz, potreban mu je oblik – a bez učešća aktivnog osvetljenja – oblik (a time i izraz) tela osetili bismo samo pipanjem; takav oblik za oko ne bi postojao.*¹⁷

Oblikovanje svjetla, u predstavama, objektima na sceni (lutkama, glumcima) daje u najjednostavnijem formatu trodimenzionalnost, a ako je ona složena, može biti podjednako bitna i kao radnja i likovi i lutke i glumci jer je, svojim prisustvom na sceni, sama za sebe zasebni lik koji podržava radnju i sami tok predstave. Ako se uz to ona koristi i u dramaturške svrhe samoga teksta i predstave, svjetlost može postati i



Slika 7: primjer aktivnog korištenja svjetla unutar scene FOTO: N. Zavišić

samostalna uloga. Dalje u tekstu, Appia navodi kako je svjetlost nešto puno naivnije i jednostavnije da bi se moglo podvrgnuti analitičkoj postavci. Naravno, ukoliko je svjetlo u predstavi *zlorabljeno*, odnosno kada kapacitet osvjetljenja unutar predstave nije iskorišten, već se ono koristi općenito, samo kako bi publika *vidjela* što se na sceni događa, tek tada se svjetlost može analitički promatrati i racionalizirati. Svjetlo je u ovoj predstavi jako važan faktor jer se koristi u svrhu vizualnosti, svrhu ostvarivanja atmosfere i emocije, u svrhu dramaturgije, scenografije te je i samo po sebi u određenim trenutcima lik iz kojeg nastaje Nevidljivi te ostala nevidljiva djeca. Svjetlo, kao svojevrsni pripovjedač, snažno je prisutno od samog početka do kraja predstave, pogotovo u situacijama stvaranja svijeta nevidljive djece, odnosno, svijeta mašte, imaginacije, slobode i neograničenosti. Od početka do kraja predstave, svjetlo svojom simbolikom povezuje scene, likove i radnju. Također, vrlo je važno napomenuti čestu prisutnost ogledala na sceni (na kostimima, ali i iza scenografije) čiji odbljesci svjetlosti sami za sebe stvaraju priče, iluzije, ali i likove, odnosno, vršitelje radnje.

¹⁷Adolf Apija, *Glumac – prostor – svetlost*, Autorska izdanja i FOTO FUTURA, Beograd, 2011, str. 21

3.3.RADNI PROCES I ULOGA

3.3.1. *Rad na tekstu*

Prvi kontakt sa tekstom *Nevidljiva*, Maje Pelević, dogodio se tjedan dana prije čitaćih proba, kada nam je svima poslan. U tom trenutku nisam znao podjelu uloga te koja će uloga meni biti povjerena, tako da sam tekst pokušao čitati kao jednu dramsku cjelinu, objektivno i neopterećen zamislima moguće inscenacije. Naravno, to mi nije uspjelo, pošto su mi se kao izvođaču automatski u mašti pojavljivale slike što bih kako napravio, ostvario, oživio. Tekst je sam po sebi na prvo čitanje začudan i u nekim momentima, ako koncentracija nije na visokoj razini, čak i nerazumljiv. Lišen interpunkcija, prepun pretapanja rečenica s jednog lika na drugi, poetične didaskalije koje se čine nemogućim za kazališno opredmećivanje, *brechtovski* umetnuti dijelovi koji razbijaju radnju, dijelovi koji zvuče kao politični pamfleti. Prepun dojmova koje mi je bilo teško sažeti u razumljive rečenice te racionalizirati, tada sam zapisao sljedeće rečenice:

Ovaj tekst je nešto na što nisam često nailazio. Ne prepoznajem umjetničku vrijednost. Mnogi dijelovi su mi ostali nejasni i nerazumljivi. Mnogi dijelovi mi se čine da se mogu uistinu ostvariti jedino u mediju animiranih filmova. Ne vidim veliki kazališni potencijal. Pred kraj čitanja, valjda naviknut na stil, prihvatilo sam tekst takav kakav je, te su od sredine njegove poruke dopirale do mene. Posljednji prizori su me uspjeli taknuti i potaknuti na razmišljanje. Borba za bolje sutra i za društvo koje individualnoj osobi više odgovara mi nisu strane i poistovjećujem se s njima. Ali to je na razini dramskog pisma. Na razini postavljanja na sceni i pretvaranja u predstavu – skeptičan sam.

I uistinu sam bio skeptičan. Strahovao sam od *umjetničarenja* kojemu ovaj tekst otvara ogromni prostor. Nisam uviđao niti uspješno razaznavao dramske situacije koje ono u sebi nosi.

Na prvoj službenoj čitaćoj probi, neopterećeno je pročitao tekst. Nakon toga je počeo rad na njemu putem grupnih razgovora sa dramaturginjom, redateljem i svim ostalim izvođačima. Lagano, kroz razgovor o onome što je svakome od nas ovaj tekst eventualno otvorio, kako je djelovao na nas te koje eventualne emocije nam je probudio, rastvarali smo svaki dan tekst iznova. Njegove ciljeve, motivacije, poruke. Otkrivali smo njegovu borbu, prkos i neizmjernu vjeru u slobodu čovjeka. Počeo sam se iskreno vezati za tekst i u potpunosti ga razumjeti. Nisam još uvijek u potpunosti mogao zamisliti način na koji će se postavljati na sceni, ali vrlo brzo mi to više nije bila briga. Odlučio sam u cijeli proces nastanka predstave, od sad pa na dalje, ući sa velikom vjerom u tekst i partnere te vjeru da će nas otvorenost najdalje dovesti u smislu postavljanja predstave.

I dok se reditelj u svom radu (zajedno s glumcima) nalazi između spisateljevog teksta i buduće predstave, glumci se nalaze između teksta kako ga sami shvataju (to je tekst van reditelja) i teksta kako ga shvata reditelj (to je tekst u reditelju).¹⁸

Čitajući tekst, često bi se izmjenjivali na ulogama, što nam je otvorilo svima razne mogućnosti igranja svake od uloga. Redatelj, pošto nas nikoga nije poznavao ili vidio naš rad prije početka rada na ovoj predstavi, nije na probe došao sa spremnom podjelom uloga, već nas je puštao da svi sve čitamo, kako bi se podjela uloga napravila sama od sebe. Tako je i bilo. Mijenjajući uloge, točno je svatko od nas prepoznao koja nam uloga pripada. Nevidljivu će igrati Sara Lustig, Dominik Karakašić i Vjera Vidov će igrati Oca i Majku, a ja ću igrati ulogu zagonetnog Glasa – Nevidljivog.

U radu na tekstu nije mi bilo odmah bitno otkriti niti jednu kakvoću (glasa, govora, pokreta) ili ikakav nacrt lika. Bilo mi je bitno otkriti odgovore na jednostavna pitanja: *Tko?*, *Zašto?*, *S kojim sredstvima?*, *S kojim ciljem?*. Nevidljivi je od svih uloga najmisteriozniji. Nigdje u tekstu nam se ne nudi odgovor tko je, odakle je došao, što zapravo želi. To su sve činjenice koje sam morao sam, u suradnji sa redateljem, otkriti i razumjeti da bih uopće išta dalje mogao maštati i nadodavati. Ključan trenutak u tekstu za moj lik je, nakon scene ogledala, kada se otkrije maleni detalj vezan uz lik Nevidljivog.

Nevidljiva: Nikada nisam imala stvarnog prijatelja

Nevidljivi: Ti misliš da sam ja stvaran

Nevidljiva: Za mene jesi

Ovo je sada moja stvarnost

Rečenica od krucijalne važnosti za otkrivanje mogega lika postala je rečenica koju sam Nevidljivi izgovori: *Ti misliš da sam ja stvaran*. Pošto u tekstu ne postoje interpunkcije, kroz čitaće probe sam zaključio je ta rečenica upitna. Ova činjenica otvorila mi je mogućnost da Nevidljivi, zapravo, ne postoji. Nevidljivi može biti njezin zamišljeni prijatelj, cijela predstava se zapravo možda dogodila u njezinoj glavi. Nevidljivi je, zapravo, Nevidljiva. On je dio nje, on je ona strana Nevidljive koja uspijeva pronaći rješenja za njene probleme i primjerom pokazati kako se s time nositi. Nevidljivi je ideja pretvorena u akciju. Nevidljivi je postao u potpunosti metafizički element predstave čija materijalizacija i stvaranje su od velike važnosti i za poetičnost i začudnost same predstave. Nevidljivi je nosilac ideje, nosilac promjena.

¹⁸Dr. Milenko Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – „Dnevnik“, Novi Sad, 1988., str.37

Uistinu nigdje u tekstu ne postoji objašnjenje za Nevidljivog, niti jasne činjenice koje izvođač mora znati da bi stvorio vjernu i slojevitou ulogu. Jasno je da ju on vodi prema spoznaji, ali odakle se stvorio i tko je, nudi nam isključivo samo ta jedna rečenica koja zapravo ne daje odgovor već postavlja mnoga dodatna pitanja koja će zapravo biti bitna tek u trenutku postavljanja cijele predstave. Ali naravno da se nisam mogao oteti potrebi da i tokom čitanja razmišljam o tim pitanjima te tražim na njih odgovore sam za sebe.

Ovo je sada moja stvarnost, kaže Nevidljiva, otvarajući pitanja mjesta, vremena i realiteta radnje. Ali, traži li i odgovore na ta ista pitanja?

3.3.2. *Rad na improvizacijama i atmosferi*

Najveći dio radnje predstave *Nevidljiva*, odvija se u svijetu nevidljive djece u kojemu, osim slobode, kreativnosti i mašte, prevladavaju i čisti odnosi prepuni tolerancije, međusobnog poštivanja, povjerenja te slobode i otvorenosti u međuljudskim kontaktima. Kako bi se sve to vjerno prikazalo i na sceni, bilo je potrebno sve te kvalitete te otvorenost postići unutar cijelog autorskog tima. Cilj je rješavanje srama pri nuđenju rješenja, otvorenost u kreiranju, vjera u partnerovo izvođenje te vjerno i organsko reagiranje na impulse koji se događaju na sceni. Cilj je rješavanje straha i neugode jednih pred drugima. Tek kada se ta otvorenost i sloboda, koje ovaj tekst zahtjeva i zagovara, postignu, tek tada može nastati vjerna su-igra i predstava.

Biti glumac znači biti dijete, rekao je slavni Paul Newman. Osobno bih dodao da biti glumac u dječjim i lutkarskim predstavama znači biti dijete na potenciju. Biti dijete odnosi se na slobodu, zaigranost, maštu i neopterećenost. Kako bi sve to postigao, redatelj je s nama, na početku, počeo igrati vrlo jednostavne igre. Igre kakve smo radili i na akademiji, ali na kojima se vrlo često znaju vidjeti pravi, istinski karakteri osobe, kada, uvučen u igru, skine sve maske i pokaže svoje pravo lice. S ovim timom imali smo puno sreće. Otvorenost prema igri i upoznavanju, otvorenost prema nekonvencionalnim metodama rada bile su karakterizacije svih nas te je atmosfera zajedništva već u prvih tjedan dana postignuta na zavidnom nivou.



Slika 8: scena improvizacija i atmosfera - nacrt odnosa majka, dijete, otac, *Nevidljivi* FOTO: N. Zavišić

Tada je započet rad na improvizacijama temeljenima na tekstu ili određenim dijelovima teksta. Vrlo često bi imali upaljeno par reflektora na različitim mjestima scene. U njihovu svjetlost bi ulazili ili cijeli ili samo sa dijelovima tijela pokušavajući odigrati ili dočarati određeni fragment teksta. U pozadini bi išla neprestano glazba za predstavu Igora Karlića, poneki dijelovi teksta bi se izgovarali po potrebi, a improvizacije su znale trajati i po više od sat vremena bez prekidanja. Te improvizacije omogućile su nam uvidjeti razna viđenja kolega s obzirom na određene dijelove teksta koji su se uzimali i pri samoj postavci predstave. Bilo da se radi o osjećaju zarobljenosti, frustraciji, razini ludila do euforičnosti, sreće, slobode koje su bile zarazne i za ostale. Na ovaj način, mogao bih reći, gotovo da je pronađen sam ključ predstave koju ćemo kasnije postavljati. Pronađen je uzorak kako međuljudska djelovanja mogu negativno i pozitivno utjecati na ljude u našem okruženju.

Govorenje različitih rečenica iz teksta, pogotovo tekst nevidljive djece, prepoznato je kao potencijalna zvučna podloga u određenim dijelovima predstave, tako da smo nekoliko dana povremeno pomoću širokopojasnog mikrofona na bazi improvizacije snimali svoje glasove koji su kasnije iskorišteni kao dozivanje Nevidljive prije nego što će ući u svijet nevidljive djece, za vrijeme inicijacije te na samom kraju predstave kada roditelji ugledaju *prljavu djecu iz susjedstva* čime se simbolizira sveprisutnost nevidljive djece.

3.3.3. *Rad na liku i ulozi – Nevidljivi*

3.3.3.1. Rad na glasu i govoru

Od prvog čitanja vrlo je jasno da uloga koja mi je povjerena vodi Nevidljivu prema spoznajama i shvaćanju svijeta kakav bi on mogao i trebao biti. Uloga isijava mudrošću i smirenošću, koje su podložene svim znanjima kojima je obdarena. On ju potiče, motivira, predočuje, pokazuje i dokazuje elemente njihovog svijeta, kako bi ona što bolje razumjela koliko slobode zapravo u sebi ima, ali ne dopušta toj slobodi da djeluje. On ju, na neki način, preodgaja. Sve su to kvalitete i karakteristike autoritativne uloge, ali ne u despotskom, već u mentorskom smislu. Zbog svega ovoga, na prvih nekoliko čitaćih proba, ali i na postavljanju scena, često mi se javljala baršunasta boja glasa, mirnog i ujednačenog govora, nepromjenjivog ritma. Često sam bojom i načinom govora podcrtavao mudrost i znanje koje ta uloga krije u sebi, a povjerenje Nevidljive sam, podsvjesno, mislio da ću pridobiti upravo ako budem zvučao kao mudra, stabilna osoba. To se pokazalo u potpunosti krivim, jer se ne smije zaboraviti da je Nevidljivi, isto kao i Nevidljiva, desetogodišnje dijete puno života, humora, šarma, vrcavosti, spontanosti, nepredvidljivosti i neopterećenosti te da se to sve treba osjetiti i u njegovom glasu i govoru. Sloboda kreiranja rečenica koje ne podliježu gramatičkim pravilima ili bilo kakvim sveopće

prihvaćenim sociološko-društvenim pravilima. Ne zaboravljajući da je svojevrsni uzor za lik Petar Pan, neprestano sam tražio u načinu izgovaranja rečenica vedrinu, toplinu, bezbrižnost i neopterećenost. Sam tekst lišen interpunkcija me je dodatno motivirao da pronađem autentični način izgovora mladog, slobodnog, neopterećenog bića. Pri svemu tome, trebalo je imati na umu groteskni te vrlo okarakterizirani način i govora i kretanja i igre roditelja kojima ja, sa svim svojim raspoloživim izvođačkim tehnikama, moram kontrirati. U igri, kao i u govoru i glasu, treba biti vedrine, razigranosti i slobodoumlja, ali ton glasa i govor moraju stremiti ka neutralnijem načinu izražavanja, ka zdravoj mladoj osobi sa idejom.

Zbog svega ovoga, kroz cijeli tekst sam si morao odrediti vrlo točne i svedene govorne radnje kojima ću jednostavno moći dodati kakvoće vedrine i slobode. Bilo je potrebno raditi na vježbama glasa, kako niti u jednom trenutku ne bi došlo do ikakvog grčenja i naprezanja glasa, koji bi mogli uništiti dojam osobe koju igram. Vježbe za dijafragmu i domet glasa bile su potrebne jer je odlučeno da se niti u jednom trenutku ne koristi mikrofon, koji bi donio izvještačenu notu, a i tehnički bi dodatno zakomplicirao organizaciju predstave. Uzimajući u obzir da me i zadnji redovi moraju čuti, bez mikrofona, čak i u velikom dijelu početka pojavljivanja moje uloge kada sam iza paravana u obliku svjetla i siluete, a da glas dopire bez napora i mučenja, vježbe glasa i snage dijafragme bili su nezaobilazni rituali priprema za probe.

Pošto se Nevidljivi pojavljuje u obliku svijetla, sjene, lutke te kao glumac, glas se nije mijenjao pri svakoj metamorfozi lika, već ostao jedina izvanjska konstanta lika.

3.3.3.2. Rad na pokretu

Kako se predstava postavljala na sceni, postalo je jasno da će biti vrlo fizički aktivna i naporna. Uzimajući u obzir da su svijet nevidljive djece, koji se nalazi u svijetu imaginacije na duhovnoj razini, prvo i zadnje pojavljivanje u obliku svjetlosti te da nevidljiva djeca kada su svjetleće lutke lete, bilo je obavezno da i u glumačkim scenama tijelo treba biti lako, aktivno i bez (vidljivog) napora mora izvršavati sve mizanscenske zadaće. Također, mnogo plesnih dijelova s kojima se podiže atmosfera samih scena te prikazuje zajedništvo, zaigranost i bezbrižnost, zahtijevale su i kondiciju i koncentraciju. U sceni okretanja svijeta naglavačke, Sara Lustig i ja smo u poziciji *most* većinu scene, te u toj poziciji govorimo i krećemo se bez vidljivog napora. Također plesne scene sa paravanom koji dovozi, odnosno, odvozi glumce stvarajući iluziju mogućnosti nestanka i nastanka zahtijevao je od nas veliku količinu i unutarnje i vanjske energije kako ne bi došlo do pada predstave, kako se ona približava kraju i zaključku.

3.3.3.3. Rad na animaciji

*U svetu lutaka sve su neverovatnosti dozvoljene jer ništa nije istinsko; sve estetsko zadovoljstvo izvire iz primenjene konvencije. Lutke dozvoljavaju da se posegne za onim realizmom više vrste, istinskim od stvarnosti*¹⁹

3.3.3.3.1. Silikonske lutke

Silikonske lutke sa LED svjetlima u svojoj unutrašnjosti te vodilicama na glavi i leđima najviše podsjećaju na stolne lutke. Zbog činjenice što su napravljene od lijevanog silikona u kalupima te su pune lutke (bez šupljina), njihova pokretljivost i mogućnosti klasične animacije, koja imitira pokrete čovjeka ili živih bića, nisu bile na visokoj razini. Kao animator, svakoj lutki uvijek pristupam individualno. Prvo trebam otkriti mogućnosti i granice svake lutke, uzeti u obzir materijal od kojega je napravljena te njeno tehničko i likovno oblikovanje. Naše lutke nevidljive djece podsjećaju na malena ljudska bića, ali upravo zbog svoje veličine i činjenice što svijetle, često su nas znali podsjećati na vanzemaljska bića. U smislu predstave, ta likovnost je u potpunosti u funkciji izgradnje tih likova, pošto oni jesu likovi iz mašte, likovi u misli toliko ispred trenutne ljudske civilizacije, da uopće ne bi bilo krivo poistovjetiti ih sa bićima koja su mnogo ispred naše civilizacije. Pošto je lutka napravljena od punog silikona, te svaka lutka teži oko četiri kilograma, njihova animacija je i time bila dodatno otežana. Uzevši u obzir da je potpuna sloboda čovjeka ne postojanje ograničenja njegovoga bića i činjenice da ove lutke nisu omogućavale humanoidne kretnje, let se pokazao kao najbolji način kretanja ove lutke. Let je lakoća, sloboda. A to i jesu, u suštini, nevidljiva djeca. Uzimajući u obzir da nevidljiva djeca moraju lako, veselo i zaigrano letjeti po cijeloj sceni izvršavajući potencijalne avijacijske trikove, te da je lutka teška preko četiri kilograma, priprema mišića leđa i ramena bila je neizostavni trening svake naše probe. Tražio sam za svoju lutku kako da, kao predvodnik sve nevidljive djece, što vještije i mekanije letim po prostoru, stvarajući veselu *Petar Pan*-ovsku koreografiju sa jasnim impulsima te ciljem i smjerom kretanja. Kako da taj let ne izgleda kao manipulacija i nošenje lutke kroz prostor, već kao animacija. Kao žive kretnje bića koje animiram. Smjer kretanja sam odlučio uvijek, koliko je god moguće, započinjati prvo sa glavom, kao simbolom nosioca ideje, a tek onda sa ostatkom tijela. Kod zaustavljanja lutke u letu bih uvijek napravio minimalistički pokret gore-dolje, kao kada se helikopter, koji leti, zaustavlja u zraku u mjestu. Pokreti lutke trebaju izgledati spontano i neuvježbano, ali iza njihovog slobodnog letenja stoji dugo vježbanje točne koreografije. Pošto naše lutke neometane

¹⁹Andre-Charles Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Bordas, Paris 1947., prema Henrik Jurkowski, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu „Pionir“, Subotica, 2006, str. 29

lete, trebalo je paziti da se ne dogode trenutci kada lutka proljeće iza jednog od animatora, jer u tom trenutku ona nakratko nestaje u mraku i razbija iluziju. Trebalo je, dakle, neprestano imati svijest i o tome gdje se trenutno na sceni nalaze svi moji partneri te gdje bih mogao proći sa pažnjom da ako netko prolazi ispred mene poletim sa lutkom u visinu, odnosno, ako ću upravo letjeti ispred nekoga, da letim što je niže moguće, kako bi se izbjegla svaka mogućnost *nestanka* lutke iza živog animatora. Pošto lutke svijetle, iako lete u zamračenoj dvorani, osvjetljuju i nas kao animatore, tako da niti u jednom trenutku naše facijalne ekspresije i pokret ne smiju postati privatni, već stalno budni i prisutni te u ulozi podržavanja radnje, atmosfere, scene i odnosa.

Najviše diskusija je bilo oko toga, trebaju li lutke raditi impulse glavom za vrijeme govora. Svjesni da se ne bavimo tradicionalnom animacijom oponašanja čovjekovih kretnji, nismo bili sigurni je li potrebno uopće njihovo pomicanje glavom. Prije nego što se krene u let, vrlo je kratak monolog između Nevidljivog i Nevidljive. Konkretno, ja s lutkom trebam doslovno reći samo *Uspjela si!*. Taj dio sam odlučio izgovoriti sa lutkom iz cijeloga tijela, jer prije i poslije izgovorene replike lutka miruje i kao da samo lagano lebdi u zraku, dok za vrijeme izgovorene rečenice napravi dva naglija pokreta u zraku. Upitan je bio dio kada sve četiri lutke stoje prema publici i direktno publici ritmično uz glazbu izgovaraju i pjevuše buntovni tekst *Previše je starog svijeta*. Pošto su sve četiri lutke okrenute u publici te je u pitanju zborsko govorenje, jasno je da svi to govore i da to govore lutke. Također, mi kao animatori, s pogledom dodatno predajemo pažnju lutkama. Osobno sam se borio da se lutke ne nose kao rekvizita, koliko god jasno bilo da tekst izgovaraju lutke, već da se barem na prvi slog svakog stiha napravi malo jači impuls glavama koji ujedno povede i cijelo tijelo naprijed, prema publici. Moj prijedlog je prihvaćen, te su svi zborski govori s ovim lutkama tako funkcionirali. Jedini izuzetak je sam kraj predstave na kojemu se lutke uz let i veselje opet pojavljuju te kreću u posljednje zborsko govorenje. Na zadnje ponavljanje stihova i mi kao animatori podižemo pogled prema publici s kojom ostvarujemo kontakt i nakon izgovorenog, svjetla se gase – kraj predstave.

3.3.3.3.2. Teatar sjena

Teatar sjena je lutkarska tehnika iskorištena za prvu etapu materijalizacije Nevidljivog pred Nevidljivom, odnosno, lagani ulazak nje u njihov svijet. U sjeni se pojavljujem u trenucima kada navodim Nevidljivu da se riješi previše svega što ima na sebi. Ona je tada u haljinici sa previše nogu i ruku.

No, ovdje sjene nismo stvarali kako je to bilo uobičajeno na semestru iz lutkarstva na kojemu su se radile sjene. Umjesto da izvor svjetla bude statičan, mi smo koristili malu ručnu lampu s kojom sam se pojavljivao i nestajao. Taj tip izvora svjetlosti omogućio mi je brzo pojavljivanje

i nestajanje sa platna, brzu promjenu mjesta nastanka, samokontrolu te svojevrsno kadriranje. Mogao sam izolirati samo svoja usta, smanjiti i povećati si glavu te ulaziti i izlaziti u već pripremljeni kadar. Prije sjene, pojavljujem se kao svjetlost. Kada kolege Vidov i Karakašić preuzmu sve tri reflektirajuće folije kojima stvaramo svjetlost odblijeskom svjetlosti reflektora preko folije na bijelu tkaninu, ulazim kao sjena, okružen magičnim bojama, kao da dolazim iz jednog potpuno drugačijeg, paralelnog svemira punog čarolije. I kada ugasm svoju lampu, moja zamučena, višestruka, blaga silueta je vidljiva od svjetlosti koja se reflektira od folija, te izgledam vječno prisutan, ali u potpunosti se pojavim tek kada trebam.



Slika 9: scena sa sjenama i svjetlom FOTO: I. Perinčić

Ova scena je u potpunosti koreografirana te je njen nastanak bio jedan od najvećih izazova što se rada na ovoj predstavi tiče. U isto vrijeme, paralelno, morao sam paziti na šlagvorte, tekst

koji slijedi, paravan na koji sljedeći idem, pozicija u kojoj se nalazim te da je to pravilna profilna pozicija u kojoj će se vidjeti sve točno kako treba u sjeni (nos ukazuje smjer gledanja). Za svaku izgovorenu rečenicu nalazim se na različitom paravanu sa različitom pozicijom tijela te koristim drugačiji efekt. Sjene su mi omogućile korištenje lutkarskih elemenata uvećavanja glave, izolacije dijelova tijela, metafizičnost te efekte onozemaljskog i nevidljivosti.

3.3.3.3.3. Animacija svjetla

Jedno od prvih djetetovih otkrića je da se igračke kroz igru mogu oživiti, dobiti dušu i postati stvarne. Mnogima koje poznajem, prvi najbolji prijatelj je bio upravo njihov prvi plišani medvjedić. Ono čega se također sjećam iz djetinjstva je otkrića svjetla te kako me očaravalo. Sjećam se i uzbuđenja kada sam shvatio da se to isto svjetlo može *uhvatiti* pomoću ogledala te usmjeravati.

Upravo sam se ovom tehnikom koristio u predstavi *Nevidljiva* samo sa puno sofisticiranijim metodama. Izvor svjetlosti nije bilo sunce, već suženi reflektor usmjeren u pod. Nismo koristili ogledalo, već različite reflektirajuće folije u bojama i sa oblicima na sebi. Folije koje smo koristili bile su zelena jednostavna folija sa glatkom površinom, jednostavna bezbojna reflektirajuća folija, crvena folija sa šljokicama i hrapavijom površinom te bezbojna folija koja je bila izrezbarena na kockice kojima se moglo foliju okretati i savijati u mnogo više smjerova

i položaja. Upravo ta folija sa kockicama, uz zelenu, najviše se koristila pri pojavljivanju Nevidljivog jer sa svojim savijanjem stvara vrlo specifične oblike jer unutrašnjost kockica ne reflektira svjetlost već stvara sjene kreirajući sveukupno slojevite i zanimljive slike.

Veliki dio početka predstave, moja uloga Nevidljivog se pojavljuje u obliku svjetlosnih formacija na bijelim platnima koja predstavljaju zidove sobe u kojoj se Nevidljiva nalazi. S reflektirajućom folijom *preuzimam* svjetlost reflektora koja je tada još uvijek ništa drugo nego samo vizualna pojava te ju preusmjeravam na platno na kojemu ta svjetlost dobiva svoj oblik. Pomicanjem, zaokretanjem, razvlačenjem folije, te spiralnim pokretima, moja svjetlost postaje pokretna, promjenjiva, surađuje, dobiva formu i sadržaj, reagira na podražaje te priča. Ukratko, svim ti postupcima, moja svjetlost koja je svoj put započela samo kao vizualna pojava, otjelotvoruje se i oživljava – postaje LUTKA! U procesu rada sam mnogo vremena posvetio upravo ovladavanju svjetlosti koja nastaje na platnu. Kroz predstavu koristim različite folije, a kao i svaka konvencionalna lutka, i sa svakom folijom bila je potrebna prvo vježba kako bi se njome ovladalo. Samo milimetar pogrešnog pokreta uništava formu projektiranog svjetla i moja lutka tada *umire*.

Ono što sam uočio tokom rada na predstavi u kojoj je svjetlo ne samo atmosfera, ne samo estetska kategorija, već i sama uloga, ideja i koncept djela, jest da svjetlo zapravo ne postoji bez sjene koja usporedno nastaje. Kao što u predstavama autoritet kralja ne igra kralj, već ga igraju podanici, tako i svjetlo samo po sebi bez sjene nema značaj. Tek kada primijetimo sjene, primijetimo i svjetlost. Zato sam u radu na predstavi obratio pažnju i na taj faktor koji sam otkrio. Nije bitno samo odakle je izvor svjetlosti te kako se on materijalizira na platnu, u zraku i kroz



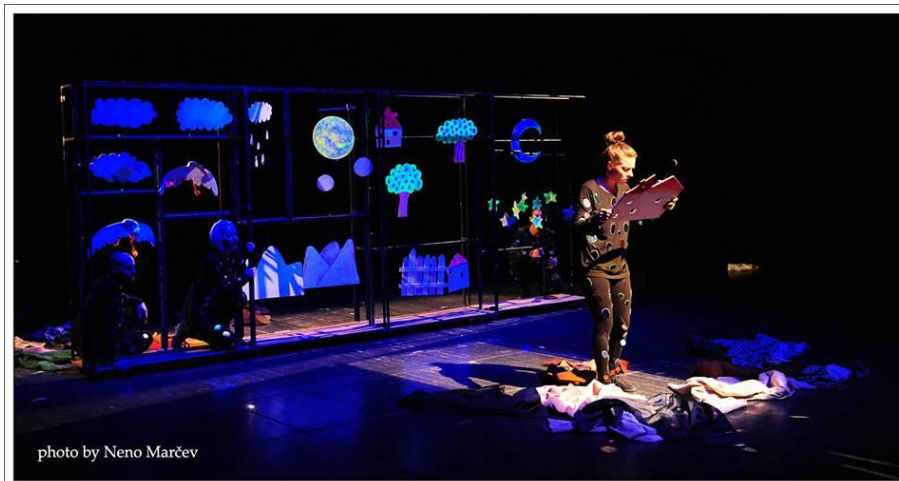
Slika 10: refleksija svjetlosti od ogledalca na kostimu FOTO: N. Zavišić

dim, već i ono što ostaje oko njega, odnosno sjena, odnosno, neosvijetljeni dio. Jer, bez neosvijetljenog dijela, kako bismo primijetili uopće osvijetljeni dio? Sjene su ono što svjetlu daje plastiku. Sjene su ono što nam omogućuje „ovladavanje“ svjetlosti te njenu animaciju.

3.3.3.3.4. UV tehnika, konstrukcije i vješalice

UV tehnika je tehnika kojom se u zamračenoj prostoriji pomoću UV lampi osvjetljavaju materijali i objekti koji pod tim svjetlom svijetle, odnosno, postaju vidljivi. S ovom tehnikom sam se tokom studiranja imao prilike susresti najviše radeći na akademskom projektu za *Varaždinske barokne večeri* pod vodstvom docenta Hrvoja Seršića 2012. godine.

U predstavi *Nevidljiva*, UV tehnikom se koristimo u dva navrata. Prvi put se UV osvjetljenje koristi pri inicijaciji *Nevidljive* u svijet nevidljive djece. Klasično korištenje UV tehnike podrazumijeva korištenje predmeta, objekata ili lutaka obojane bojama koje u tom slučaju svijetle, a zbog crne tehnike te, najčešće, kukuljice, animator postaje nevidljiv publici. U našoj predstavi se UV tehnika iskoristila za osvjetljavanje bijelih tkanina koje su puštene preko metalnih konstrukcija te se ispred njih pojavljujemo mi izvođači sa svojim tijelima i u crnim kostimima stvarajući siluete. Pošto na prednjoj strani kostima imamo ušivena ogledalca, morali smo paziti da siluete stvaramo leđima okrenuti od publike kako bi se izbjeglo osvjetljavanje ogledalaca. Ritmičnim pokretanjem, svojim tijelom stvaramo forme koje se vide na bijelim platnima, pazeći da se dijelovi tijela međusobno ne preklapaju. Stajanjem jedno iza drugoga gubi se vidljivost više izvođača, a pomicanjem ruku u toj formaciji ostvaruje se osjećaj trodimenzionalnosti i dubine.



Slika 11: UV tehnika vidljiva na visećim slikama FOTO: Neno Marčev

Nakon što nevidljiva djeca preslože svijet te zajedno sa *Nevidljivom* smanje njenu kuću, riješe se viška nepotrebnih stvari i sruše ograde, metalne konstrukcije sa visećim slikama se okreću prema publici.

Viseće slike, koje su do maloprije bile samo vješalice za odjeću, oslikane su u stilu dječjih školskih zadataka iz likovnog odgoja, te prebojane pripadajućim bojama kako bi svijetlile u mraku. Prelaskom na UV teatar omogućuje se kadriranje na njih te osvještavanje *Nevidljive* što je moguće sve napraviti i formirati, stvoriti od previše stvari iz samo jedne kuće. U tim trenucima smo kao izvođači vidljivi isključivo zbog toga što nam i zubi pod UV svjetlom svijetle. U stilu *Cereće mačke* iz *Alise u zemlji čudesa* postajemo vidljivi publici korištenjem

isključivo vidljivih zubi. Svaki pokret glavom i tijelom vidljiv je jedino preko zuba, te bih mogao reći da mi je ovo bilo jedno od originalnijih iskustava korištenja dijelova tijela za animaciju. Prije okretanja svijeta naopako, uzimam sa jedne viseće slike zvijezdu te predajem Nevidljivoj. Prije nego što ju predam, igram se s tom zvijezdom, ljuljam i okrećem do te brzine da se vidi samo žuti trag u zraku i, naravno, moji zubi. Predajem joj zvijezdu koja počne letjeti po zraku te sa sobom nosi i Nevidljivu.

Već spomenute viseće slike, koje na početku služe kao vješalice na kojima je odjeća u sobi Nevidljive, prvi put postaju vidljive kada Nevidljiva u potpunosti uđe u svijet nevidljive djece. Preko premještanja tih visećih slika, stavljanja u ispravne pozicije, te slike postaju narativne same za sebe te u sklopu jedne s drugima. Kada se uspješno presloži svijet, na svakoj konstrukciji su viseće slike u skladu te tematski posložene, a gledajući ih skupno stvaraju sliku svijeta jednostavnosti i lakoće prema kojemu nevidljiva djeca streme. Tokom rada bilo je pokušaja klasične animacije tih kuća, oblaka, ptica i drveća, ali ispostavilo se da takva vrsta animacije nikako stilski ne pripada ovoj predstavi.

3.3.4. *Partnerski odnosi i ostale uloge*

Predstavu nikada i nikako ne može činiti samo jedan element, već svi elementi zajedno spojeni u cjelinu i kolektivnu igru. Mogu biti najbolji animator na svijetu, ali ako dobijem loše napravljenu i nekvalitetnu lutku, nikako ju neću moći animirati i oživiti do one razine do koje bih to mogao sa lutkom koja je vrlo animabilna²⁰. Isto je i sa partnerima na sceni. Za mene su partnerski odnos, međusobno povjerenje i poštenje



Slika 12: izvođači (s lijeva na desno) Vjera Vidov, Sara Lustig, Dominik Karakašić i Goran Vučko

ključni preduvjeti za nastanak dobre predstave. U ovome radu sam imao mnogo sreće. Bio sam okružen ljudima koji su bili vrlo ambiciozni, motivirani, usredotočeni i predani radu na predstavi i svojoj ulozi, ali i puni podrške te otvoreni za savjete, pitanja i prijedloge.

²⁰Animabilno (izvedenica iz riječi animacija, animirati) moguće animirati, pogodno i povoljno za animaciju.

Sara Lustig je na sebi imala najveću zadaću u ovoj predstavi, igrajući naslovnu ulogu koja je, ne samo nosilac radnje, već i nosilac bunta i velike potrebe za promjenama. Sara je sve te karakteristike svoje uloge odigrala u potpunosti predano i posvećeno ne upadajući u zamku igranja imitacije, efekta, banalnosti te doslovnosti koji se mogu dogoditi pri igranju uloge desetogodišnje djevojčice. Stvarala je vrlo samosvjesno ulogu, sa unutarnjim radnjama i motivima koji su u potpunosti bili emotivno podloženi te nam svima olakšala igranje naših vlastitih uloga. I na tome joj velika hvala.

Vjera Vidov, kolegica koju sam najmanje, privatno i poslovno, poznao prije ovoga projekta, oduševila nas je sve profesionalizmom, šarmom, otvorenošću i besramnošću pri stvaranju uloge Majke. Napravila je prekrasnu transformaciju iz lika groteskne, napadne i pretjerane Majke, do svedenog i veselog Nevidljivog djeteta. Pokazala je pri stvaranju, nama mlađim kolegama, kako se ne smijemo bojati vanjske kritike te tuđeg mišljenja pri kreaciji, jer nam to može samo stvarati unutarnje, umjetničke kočnice. Jedna je od onih glumica i lutkarica koje u potpunosti ruše sve moje moguće predrasude prema starijim, formalno neobrazovanim lutkarima u hrvatskim lutkarskim kazalištima.

Dominik Karakašić je fascinirao unutarnjom podloženošću pri igranju grotesknog, iskrivljenog, glasnog i pomalo napornog oca. Njegova vjera na sceni je toliko potpuna da mi je mogla poslužiti samo kao uzor. Posjeduje odličan osjećaj za komičnost na sceni, za ritam igre unutar svake scene (posebice onih komičnog karaktera), ali podjednako točan instinkt ima i u svim dramskim situacijama.

Svi su uvelike potpomogli nastanak ove predstave svojim prijedlozima, razmišljanjima, aktivnim sudjelovanjem pri stvaranju i kreiranju svake scene, te strpljenjem i koncentracijom za uvježbavanje svih promjena te pomicanja, premještanja i namještanja koje su bile vezane uz metalne konstrukcije.

Za redatelja Nikolu Zavišića mogao bih reći da je primjer redatelja koji glumcu dopušta neograničenu umjetničku slobodu vlastitog izražavanja pri kreiranju uloge, ali i pri nuđenju prijedloga te mogućih rješenja i cijelih scena. Novo i uzbudljivo iskustvo u kazališnom radu pružio mi je stvaranjem otvorene zajednice, pune povjerenja unutar cijelog kreativnog tima. Njegova pripremljenost za svaku probu te dubinsko poznavanje materijala, koje je bilo očito u procesu stvaranja predstave putem postupaka kojima se koristio, omogućili su nam da imamo potpunu vjeru u njega tokom rada, ali to mu je, također, omogućilo i da nama prepusti potpunu slobodu u nuđenju, predlaganju i su-kreiranju cijele predstave, a ne samo vlastitih uloga.

4. ZAKLJUČAK

U ovom diplomskom radu opisao sam elemente kojima sam doprinio nastanku predstave *Nevidljiva*. Opisao sam svoje sumnje, svoje težnje, svoje želje, svoje ciljeve te kako sam ostvarivao dijelove svoje uloge i cijele predstave.

Cijeli proces rada bio sam svjestan da ću na toj predstavi diplomirati lutkarstvo te da sve što radim, nudim i, u konačnici, igram ću morati pismeno razložiti, objasniti i braniti. Više nego ikada prije sam znao da u ovoj predstavi ne postoji mogućnost da ne stojim iza nečega što na sceni izvodim ili da mi je nerazumljivo. Tokom rada, trudio sam se svojim vještinama i predznanjem stečenim na akademiji o lutkarstvu podići kvalitetu lutkarskih dijelova koliko je god to bilo moguće. Često sam se vodio znanjem koje je nedavno na mene prenijela profesorica Anna Ivanova-Brashinskaya na Diplomskom studiju kazališne umjetnosti, smjer gluma i lutkarstvo, jer su me način rada i vizualnost prisutna u *Nevidljivoj*, najviše podsjetili upravo na rad s njom. Naučio sam kako je animacija kojom se bavimo na ranijim godinama akademije samo osnova, zanat i baza na koju, kada ju savladamo, možemo graditi nove, drugačije i suptilnije načine animacije. Jednom mi je u radu sa mnom rekla: *Stavi ruku u taj snop svjetlosti i samo drži. Ja ću staviti svoju ruku u drugu poziciju i samo držati. I te dvije ruke koje stoje u svojim pozicijama u snopu svjetlosti već same pričaju priču i prenose emociju.* Taj način rada sam najviše koristio u radu na predstavi *Nevidljiva*, jer sam u tom stilu prepoznao i rad redatelja Zavišića, ali u tom stilu rada sam prepoznao i najveći potencijal za kvalitetni doprinos predstavi, kao što je *Nevidljiva*.

Predstava *Nevidljiva* po tekstu Maje Pelević, u koprodukciji Kazališta Virovitica i Kazališta lutaka Zadar, u režiji Nikole Zavišića te u izvedbi Sare Lustig, Vjere Vidov, Dominika Karakašića i moje malenkosti je predstava koja se opire svakom pokušaju svrstavanja u određeni žanr, koš, epohu, vrstu tehnike. To je predstava za djecu, ali preporučljiva mladima i odraslima. *Nevidljiva* nije čista dramska predstava. Nije nikako klasična, konvencionalna, tradicionalna lutkarska predstava, ali ne može se poreći da lutkarstvo, lutkarski elementi i poznavanje lutkarskih tehnika i metoda u njoj igraju veliku, vrlo važnu ulogu. *Nevidljiva* je predstava dvadeset i prvog stoljeća kada su već odavno obrisane granice između različitih žanrova i vrsta teatra, kada se sve tehnike i znanja miješaju te slobodno koriste, kada više ne postoje potrebe za kategorizacijama u teatru već je bitno samo jedno – komunicira li?

5. LITERATURA

KNJIGE

- Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva – Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007.
- Henrik Jurkovski, *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu „Pionir“, Subotica, 2006.
- Borislav Mrkšić, *Drveni osmijesi*, MČUK, Zagreb, 2006.
- Adolf Apija, *Glumac – prostor – svetlost*, Autorska izdanja i FOTO FUTURA, Beograd, 2011.
- Dr. Milenko Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje – „Dnevnik“, Novi Sad, 1988.
- Erika Fischer – Lichte, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015.
- Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, IZDANJA ANTIBARBARUS d.o.o., Zagreb, 2004.
- Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi*, NAKLADNI ZAVOD MATICE HRVATSKE, Zagreb, 2004.
- Programska knjižica za predstavu *Nevidljiva*, autorica Dora Golub, Kazalište Virovitica, 2017.

INTERNET STRANICE

- <http://www.nova-drama.org.rs/maja-pelevic/>
- <http://www.napolaputa.net/ucesnici/2014-godina/maja-pelevic/>

6. SAŽETAK

Predstava *Nevidljiva* Maje Pelević Kazališta Virovitica i Kazališta lutaka Zadar u režiji Nikole Zavišića diplomski je ispit te tema diplomskog rada Gorana Vučka pod mentorstvom doc. dr. art. Maje Lučić Vuković na Umjetničkoj akademiji u Osijeku na Odsjeku za kazališnu umjetnost, smjer gluma i lutkarstvo. Početak rada zauzela je biografija autorice teksta Maje Pelević, nagrađivane srpske dramske autorice te analiza teksta po poglavljima, koja su bila prethodno zadana tekstem. Goran Vučko rad na predstavi započinje analizom režije te režijskim postupcima koji su bili netipični za njegovo dosadašnje iskustvo, proširivali su njegovo poimanje lutkarstva te su bili vrlo inspirativni za njega kao mladog umjetnika. Vučko ističe kako su vizualni elementi predstave također mnogo utjecali na sami razvoj te poetiku predstave, pogotovo silikonske LED lutke, reflektiranje svjetla na bijelo platno, kostimi roditelja. Vlastiti rad objasnio je kroz sve lutkarske tehnike i metode koje su u predstavi korištene. Opisao je rad sa silikonskim LED lutkama, rad sa svjetlom i sjenama, rad sa UV tehnikom, visećim slikama, te metalnim konstrukcijama. Vučko smatra bitnim dotaknuti se i svakog kolege s kojim je na sceni zajedno stvarao jer je njihovo stvaralaštvo direktno i indirektno utjecalo i na njegovo stvaralaštvo. Na kraju rada zaključuje da je *Nevidljiva* predstava koju je teško žanrovski kategorizirati, ali i da je lutkarstvo njezin veliki i važni element.

KLJUČNE RIJEČI: lutkarstvo, nevidljivo, umjetnost, svjetlo, kazalište

SUMMARY

The play *Invisible* by Maja Pelević performed by Theater of Virovitica and Puppet Theater Zadar directed by Nikola Zavišić is graduate exam and the topic of graduate work by Goran Vučko under the mentor doc. dr. art. Maja Lučić Vuković at the Academy of Arts in Osijek at the Department of Theater Art, Acting and Puppetry. Graduate work begins with the biography of the text author Maja Pelević, the award-winning Serbian drama author, followed by the analysis of the text by chapters, which had been prefixed with the text. Goran Vučko's work on the performance began with the analysis of the rehearsals and rehearsal methods that were unusual for his experience so far, expanded his understanding of puppetry and were very inspirational for him as the young artist. Vučko points out that the visual elements of the play had also greatly influence the development itself and the poetics of the play, especially the silicone LED puppets, the reflection of the light on the white cloth, the costumes of the parents.

He explained his own work through all the puppetry techniques and methods used in the play. He described the work with silicone LED puppets, light and shadows, UV technique, hanging pictures, and metal constructions. Vučko thinks it is important to refer on work of each of the colleagues he had worked with on the performance, because their creativity directly and indirectly influenced his own creativity. At the end of his work, he concludes that the play *Invisible* is difficult to categorize genres, but that puppetry is a major and important element.

KEY WORDS: puppetry, invisible, art, light, theater

7. ŽIVOTOPIS

GORAN VUČKO

OBRAZOVANJE

2014. – 2017. Umjetnička akademija u Osijeku, diplomski studij glume i lutkarstva
2011. – 2014. Umjetnička akademija u Osijeku, preddiplomski studij glume i lutkarstva
2008. – 2011. Zdravstveno veleučilište u Zagrebu, studij radiološke tehnologije
2008. vozačka dozvola: B, F, G, M kategorija
2004. – 2008. Srednja medicinska škola u Osijeku, smjer zdravstveno–laboratorijski tehničar
1996. – 2004. Osnovna škola Mladost, Osijek

KAZALIŠNO ISKUSTVO

A. P. Čehov, *Kaštanka*, Kazalište lutaka Zadar i Kazalište Virovitica, uloga: Monsieur Georges, 15.9.2017.

Maja Pelević, *Nevidljiva*, Kazalište Virovitica i Kazalište lutaka Zadar, uloga: Nevidljivi, 11.3.2017

Fran Galović, *Pred Smrt*, Kazalište Virovitica, uloga: Marko Pavlović, 10.2.2017.

Dražen Ferenčina i ansambl, *Shakespeare Pir*, režija: Dražen Ferenčina, Kazalište Virovitica i Gradsko kazalište Joza Ivakić Vinkovci, uloga: Glumac, 7.10.2016

David Paquet, *2:14*, režija: Robert Raponja, Kazalište Virovitica i Umjetnička akademija u Osijeku, uloga: Marko, 17.9.2016.

Kalman Mesarić, *I u našem gradu*, režija: Robert Raponja, Gradsko kazalište mladih u Splitu, Umjetnička akademija u Osijeku i Centar za kulturu Sigmund Romberg iz Belišća, uloga: Alojz Hrnjak, 15.10.2015.

Autorski projekt Vanje Jovanovića i Ivana Pokupića, *U potrazi za dijamantnom suzom*, Gradsko kazalište Požega, uloga: Janko, Chang Chong Ching, vilenjaci, zmaj, seljani, 19.9.2015

Vladimir Đorđević, *Balet za nilske konje*, autorski projekt Vanje Jovanovića, Gorana Vučka, Andree Špindl, Teatar 054, uloga: Gogi, 29.9.2013.

Dorotea Vučić, *Priča o tri psa*, dramaturgija i režija: Dorotea Vučić, pod pokroviteljstvom Udruga za školovanje pasa vodiča i mobilitet, uloga: učitelj Vili, 15. travnja, 2010.

Johanna Spyri, *Heidy*, režija: Frano Krtić, Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, uloga: Petar, 2003.

FILM/TV/VIDEO

Vip božićna reklama, režija: Nevio Marasović, uloga: Sin, prosinac 2015.

Video najave za PIF (serija od 17 videa), režija: Marijana Matoković i Goran Vučko, uloga: Ivan, 15.9.2014.

True Fang: Academy (web-serija od 6 epizoda), režija: Vedran Marijanović i Domagoj Mrkonjić, produkcija: Weksflick, uloga: Slavko, 31.10.2013.

VJEŠTINE I ZNANJA

STRANI JEZICI

- engleski jezik (aktivno znanje u govoru i pismu)

RAD NA RAČUNALU

- MS Office, Nero, Power Point

INTERESI I VJEŠTINE

- Umjetničke vještine: gluma, lutkarstvo, posuđivanje glasa, plesanje, sluh, osjećaj za ritam, izrada lutki na štapu, stolne lutke, ginjoli, dvoranski plesovi, latinoamerički plesovi, salsa
- govorničke vještine, komunikacijske vještine, rad s ljudima
- rad s osobama s posebnim potrebama (slijepi, slabovidni, gluhi, mentalno i psihičko oboljele osobe)
- amatersko jahanje
- Putovanja i izleti (Italija, Francuska, Španjolska, Mađarska, Srbija, Bosna i Hercegovina, Slovenija)