

MODERNI POETSKI DISKURS U LUTKARSKOJ NARACIJI U PREDSTAVI «FANTAZMIJA - POETSKI TEATAR U SJENAMA»

Demše, Aleksandra

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:963405>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-20**



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

ALEKSANDRA DEMŠE

**MODERNI POETSKI DISKURS U
LUTKARSKOJ NARACIJI U PREDSTAVI
«FANTAZMIJA – POETSKI TEATAR U
SJENAMA»**

DIPLOMSKI RAD IZ LUTKARSTVA

doc. ArtD. MAJA LUČIĆ VUKOVIĆ

Osijek, 2016.

SADRŽAJ:

| | |
|---|----|
| 1. UVOD..... | 4 |
| 2. LUTKA DANAS | 7 |
| 2.1. Glumac ili lutka | 8 |
| 2.2. Otkrivanje animatora | 9 |
| 3. GLAS I TIJELO | 10 |
| 3.1. Vježbe za glas | 10 |
| 3.2. Balet u službi lutkarstva | 12 |
| 4. ANIMACIJA | 15 |
| 4.1. Animacija tijela | 17 |
| 4.2. Odnosi | 19 |
| 5. LUTKAR I MRAK | 20 |
| 6. FABULA U PREDSTAVI «FANTAZMIJA – POETSKI TEATAR U SJENAMA» | 21 |
| 6.1. Žena kao subjekt | 21 |
| 7. ZAČUDNI MOMENT | 25 |
| 8. POEZIJA, POETIKA, LUTKA | 27 |
| 9. SUAUTORSKI RAD | 29 |
| 10. ZAKLJUČAK | 30 |
| 11. SAŽETAK | 31 |
| KLJUČNE RIJEČI | 31 |
| DODATAK 1. POEZIJA KORIŠTENA U PREDSTAVI | 32 |
| LITERATURA | 38 |
| INTERNET | 38 |

«U svakoj lutki skrivena je poezija koju jednostavno treba znati izmamiti. Nema nepoetične lutke, nema ružnih lutaka, postoje samo ljudi koji iz njih znaju izmamiti poeziju, ili ne. Oni koji to ne znaju, zarobe je u lutki i ona u njoj tada čeka bolju prigodu. Oni koji to znaju, oni nam je velikodušno daruju, zajedno s lutkom.¹»

1. UVOD

Kada sam došla na prijemni ispit na Akademiju, o lutkarstvu nisam znala apsolutno ništa. Sjećam se da sam dobila dvije teniske loptice i trebala sam napraviti basnu koju smo pripremali za taj segment prijemnog ispita. Nisam imala pojma što trebam raditi, samo sam se zaigrala. Slično kao kada sam bila dijete, pa sam se igrala svojim barbikama koje su imale različite karaktere. Bilo mi je lijepo na prijemnom ispitu iz lutkarstva, jer sam se kroz nekoliko dana upoznala s lutkama o kojima nikada nisam ni razmišljala, iako sam ranije gledala neke animirane filmove koji su bili rađeni uz upotrebu lutkarskih tehnika. Nikada se prije toga nisam pitala kako se lutka animira, ili tko je animira. Zaljubila sam se u lutkarstvo. Tako sam, malo po malo, kroz semestre, sve više ulazila u problematiku animacije lutaka. Ono što me najviše zanimalo bio je impuls. Mnogo se govori o impulsu; govorili smo o impulsu na nastavi iz glume, scenskog pokreta, čak na satovima pjevanja. Ali i na nastavi iz lutkarstva, jer se u ostalim područjima sve događalo unutar našeg tijela, a u lutkarstvu smo trebali naučiti kako da taj impuls prenesemo na lutku. To je bio izazov koji me privlačio. Sjećam se da sam nosila lutku kući i da sam navečer, nakon cijelog dana na Akademiji, uzimala lutku u ruke i istraživala. Veselio me proces istraživanja, veselilo me kako lutka oživi kada je uzmem u ruke, a pogotovo me veselilo kada sam imala zadatak da napravim odnos s lutkom. Svaku pauzu bih iskoristila da odem u baletnu dvoranu, gdje su postavljena velika ogledala, i radim s lutkom, da je gledam kako se ponaša dok je animiram, a onda sam to morala upamtiti i izvesti «iz sebe». Taj osjećaj, kada se lutka nađe na paravanu ili na sceni (marioneta, stolna lutka, ginjol, javajka) preplavi cijelo tijelo i lutka naprosto oživi. Možda je ja animiram, i da nema mene kao animatora ona bi bila mrtav predmet, ali kada oživi, lutka je zaista prisutna, zaista je posebna u svojoj «lutkovnosti».

Baveći se lutkarstvom u užem smislu, tijekom pet godina školovanja i dvije godine rada u ansamblu, zaključak se nametnuo sam po sebi: lutkarstvo je neprekinut proces koji traje cijeli lutkarev životni vijek. Lutkar svoju profesiju shvaća ozbiljno i njome se bavi, istražuje, prihvaća što mu odgovara i odbacuje što mu ne treba. Lutkar uči cijeli život, uči o lutkarstvu, uči kroz lutkarstvo,

¹ Paljetak, L. (2007.), Lutke za kazalište i dušu: *Razgovori, Poezija lutke*, str. 84., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

uči od lutkarstva. Ono što je meni, kao glumici i lutkarici postalo vrlo važno, jest da pokušam uvjeriti ljude oko sebe da lutkarstvo nije samo za djecu, da je ono mnogo više od «igranja lutkicama». Lutkarstvo je slojevita umjetnost koja prodire u sve pore ljudskog života i izvlači najdublje osjećaje, skrivene ideje i ideale, i prenosi ih na scenu tako lako, a opet tako magično da vas uvuče u igru u trenutku čim se ugase svjetla i krene glazba. Publika često želi još, a da nije ni svjesna da je zapravo gledala lutkarsku predstavu. Tolika je snaga i moć lutkarstva. Upravo ti i takvi motivi nagnali su me da napravim predstavu «Fantazmija – poetski teatar u sjenama».

Predstava «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» posljednja je predstava iz lutkarstva u mojem školovanju, odnosno, diplomatska predstava. Uz pomoć mag. psych. Berislava Cimermana, koji je radio tekst i režiju, odlučila sam spojiti nekoliko lutkarskih tehnika u jednu predstavu. Naime, sa svakom novom lutkarskom predstavom dolazi i novo saznanje. Lutkarstvo je toliko posebna vrsta umjetnosti da je zapravo žalosno što se ono dugo promoviralo samo kao nešto za djecu. Zasićena tim površnostima i predrasudama imala sam potrebu izraziti se lutkarstvom na jedan posve drugačiji način. Lutkarska predstava može biti predstava za odrasle, može biti itekako slojevita i govoriti o najintimnijim i najdubljim ljudskim osjećanjima koje možda čak ni dramsko kazalište ne može izraziti. To je bila moja misao vodilja i moj impuls. U predstavi se pojavljuje lik Žene, a tu ženu igram ja sama. Praizvedba predstave «Fantazmija – teatar u sjenama» bila u Đakovu, 19. travnja 2016. godine u 21 sat.

Predstava «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» nastala je na razmeđi ili spoju nekoliko lutkarskih tehnika, ali i poezije, glazbe, glumačkih tehnika, kreativne upotrebe rekvizita (platno) te igre svjetla i mraka. Kako bismo spojili sve navedeno, bilo je potrebno dobro razmisliti koje su tehnike srodne, a koje bi se mogle međusobno nadopuniti. Krenuli smo s teatrom sjena. Istraživanje je uvijek zanimljivo. Mnogo toga smo pronašli istražujući, a morali smo mnogo toga i odbaciti, pa smo se zato na kraju odlučili za princip «manje je više». Ponavljanje je pak savršena vježba koncentracije, jer bez koncentracije nema ni predstave. U ovoj, kao i u svakoj predstavi, koncentracija je bila jako važna, jer je mnogo kratkih elemenata koji su omeđeni glazbom i nema mnogo prostora za improvizaciju ili pogreške. No, zato je bilo bitno mnogo razgovarati o predstavi, o lutkarstvu, o poeziji, o naraciji koja je važna u lutkarstvu, a ponekad uopće nisu potrebne riječi, nego je sama glazba bila narator, ali i pokret je naracija, poetika lutke je također naracija, a ujedno je bilo bitno da se stvori interakcija između tih pojmova. Kako bi bilo jasnije o čemu pišem, prilažem mali pojmovnik koji nastoji precizno definirati spomenute pojmove:

diskurs «za Malcolma Coultharda (1977.) diskurs je konverzacijska interakcija; diskurs je predmet proučavanja antropologije, spoznajnih (kognitivnih) znanosti, pragmatike i tekstne lingvistike².»

poetika (lat. [ars] poetica < grč. ποιητι [τέχνη]: pjesničko umijeće, pjesništvo) «nauk o naravi književnosti, odnosno pjesništva (u korijenu je poetike i poezije ista grčka riječ, ποιησις: stvaranje). Takav se nauk može usmjeriti na: 1) djelo, kao što čini formalistička ili objektivna poetika; 2) publiku, kao što čini pragmatička ili afektivna poetika; 3) svijet ili stvarnost, kao što čini mimetička ili realistička poetika, te 4) pjesnika stvaraoca, kao što čini ekspresivna ili romantička poetika³.»

lutkarstvo «odvjetak kazališne djelatnosti u kojem umjesto glumaca nastupaju lutke, često oponašajući ljudsko ponašanje, a njihov animator, lutkar, nerijetko, premda ne obvezatno, ostaje skriven. Lutkarska umjetnost vjerojatno se razvila iz uporabe maski u religijskim ritualima te iz tvorbe minijaturnih ljudskih figura u magijske svrhe⁴.»

naracija (lat. narratio: pripovijedanje, pripovijest) – u književnosti → pripovijedanje⁵

Spajanjem, dakle, ova četiri elementa, dobili smo peti: lutku i glumca koji se isprepliću i stvaraju fantaziju u predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama».

² <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15415>

³ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48980>

⁴ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=37630>

⁵ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42946>

2. LUTKA DANAS

Veliki preokreti u lutkarstvu dogodili su se u vrijeme modernizma, od sredine devetanestog pa sve do sredine i početka druge polovice dvadesetog stoljeća. Dvadeset i prvo stoljeće dodatno je osvježilo i utrlo put modernom lutkarstvu. Danas valja prilagoditi mnoge situacije novom dobu u kojem vladaju virtualnost i kompjuterizacija, ali prilagoditi ne znači potčiniti se. Lutkarstvo je, kao i kazalište općenito, preživjelo sve do danas unatoč razvoju tehnologije, ali prilagodba novim medijima itekako je važna. Da nije tako i dan danas bismo igrali komade uz pomoć uljanih svijeća, s kulisama i bez perspektive. Na svu sreću, tome nije tako i zato će kazalište preživjeti. Ono je živi organizam koji diše sa svojim izvođačima, sa svojom publikom, koji se razvija sa svojim izvođačima i svojom publikom. Sjediti pred računalom ili bilo kojim modernim uređajem i slušati Mozarta, gledati snimku Hamleta ili voditi diskusije preko chat room—ova može na tren biti zabava i zaokupiti čovjekovu pozornost, ali to je sve kratkog daha. Ništa ne može zamijeniti mrak u gledalištu kazališta koji najavljuje da predstava ili opera samo što nisu počele, niti jedna sprava ne može zamijeniti orkestar kojim upravlja dirigent u trenutku kada su svi muzičari spremni početi svirati na znak njegove palice, a također ništa nije ljepše nego biti dio žive igre koju izvode vrhunski glumci ili vrhunski animatori sa svojim lutkama. U trenutku kada u publici zavlada muk, onaj trenutak prije samog početka predstave, označava samu vječnost. To je trenutak u kojem se stvara povijest, trenutak kada na sekundu sve stane, a istodobno se tek tada sve počinje kretati. Upravo tada počinje i – poetika. A kada se upali svjetlo i na scenu stupi lutka, ona je čista, ona je takva kakva jest i živi sada i ovdje.

Kada se pojavio radio, mnogi su smatrali da će novine otići u zaborav, ali to se nije dogodilo. Kada se pojavila televizija, neki su govorili da će i radio otići u zaborav, ali niti to se nije dogodilo. Danas postoji mnogo novog medijskog prostora – internet, društvene mreže – a opet nisu nestali ni radio, ni televizija, ni novine, a pogotovo nije nestalo kazalište. Nije nestalo ni lutkarsko kazalište unatoč crtanim i animiranim filmovima ili video igrama. Štoviše, lutka je nezaobilazni element u filmskoj industriji. Koliko god netko smatrao da će film potisnuti kazalište, a pogotovo lutkarstvo, to se, na sreću, nije dogodilo. Lutka je postala dio filma i smatram da je to budućnost lutkarstva, naravno, i dalje uz igru na sceni u živom kazalištu. Lutka je dobila svoj hvale vrijedan prostor u filmskoj industriji, a tu posebno mjesto zauzimaju i hrvatski lutkari.

«Iz prve generacije zagrebačkih lutkara posebno značajan doprinos razvitku našeg televizijskog lutkarstva dao poslije i Berislav Brajković, koji je, uz današnjeg scenografa ZKL–a Berislava Deželića, i jedan od pionira domaćeg lutkarskog filma.»⁶

⁶ Čečuk, M. (2009.), Lutkari i lutke: Dva teatra, Zagrebačke lutke i lutkari, str. 133., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

2.1. GLUMAC ILI LUTKA

Mnogo puta čula sam da se govori o tome da lutka ne bi smjela oponašati čovjeka. Prema mojem mišljenju, lutka će ponekad oponašati nešto ljudsko, ali ona ima svoju prednost pred čovjekom, jer može nešto što čovjek ne može. Ona može letjeti, ona može hodati po zraku, ona se može rastaviti i ponovno sastaviti. Ako lutka ima čovjekolik oblik, ona će vjerojatno hodati na dvije noge; dakako, to radi i čovjek, a dok «govori» možda će mahati rukama i svakako kimati glavom, što radi i čovjek. Ona igra Juliju ili Dezemonu, ona će hodati i ponašati se, govoriti onako kako zahtijeva tekst i koliko ju animator dobro animira, no tu ne staje lutkina kreativnost. Ako lutka oponaša čovjeka, animator to mora raditi vrlo precizno, jer je važno da lutka zapravo živi te pokrete, a ne da ih imitira.

«Zato što egzistira samo u odnosu s nekim drugim, lutka kao predmet, kao stvar nema ništa individualno. Kao što je sašivena od nekoliko krpica, savijena od nekoliko papira, skucana od nekoliko daščica, tako je i satkana od nekoliko osobina koje treba predstavljati ili pomoću kojih treba nešto predstavljati ili koje pak treba oponašati. U svojoj predmetnoj jednostavnosti lutka može oponašati nekoliko ljudskih pokreta i njima samo nekoliko ljudskih osobina, ali s neodoljivom namjerom da tu osobinu, da taj pokret ili da tih nekoliko osobina ili pokreta podvuče i poveća do hiperbole.⁷»

Sve to lutku čini zapravo iznimnom, jer ona možda nalikuje čovjeku, ali ona nije čovjek. Prije bi se reklo da čovjek, tj. živi glumac, ponekad želi imitirati lutku. Lutka se, kreće stilizirano, govori stilizirano, ona je stilizirana od svog početka pa do kraja, od izrade u radionici do kraja predstave i naklona. George Sand je primijetila da «(...) što lutka bude veća i što bude sličnija ljudima, to će kazalište lutaka biti žalosnije, štoviše, takvo će kazalište lutaka biti – strašno.⁸» Zato je dobro lutki dati prostor za igru.

U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama», željeli smo lutki dati jednaki prostor kao što je ima i glumac. Iz tog razloga bilo je važno da animiram lutku tako kao da ona ima svoj vlastiti život i kada bih je pustila, ona bi nastavila sama živjeti. Bio je to veliki zadatak, vrlo izazovan, ali željela sam postići tu prirodnost kako bih publici dočarala koliko je lutka savršen partner na sceni. U dijelu predstave gdje lutka, marioneta, hoda u teatru sjena, a ja ju animiram, tj. vodim, željela sam postići upravo efekt odvajanja. Baš kao kada majka uči hodati dijete, pa se ono malo po malo odvaja od majke. Kada dijete padne, majka ga podigne, pa smo taj prizor željeli

⁷ Mrkšić, B., (2006.); Drveni osmijesi: *Izvori teatarske igre lutkom*, str. 11., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

⁸ Mrkšić, B., (2006.); Drveni osmijesi: *Izvori teatarske igre lutkom*, str. 16., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

prikazati i uz pomoć marionete. Spoj dvije tehnike, marionete i teatra sjena, pokazao se kao izvrsno rješenje, jer je lutka dobila još jednu dimenziju koja je plijenila pozornost: publika se fokusirala upravo na lutku, a ne na konce ili vodilicu u mojoj ruci.

2.2. OTKRIVANJE ANIMATORA

Otkrivanje animatora bio je bunt kojim se željelo pokazati da lutke ne mogu živjeti samostalno, da postoji majstor koji njome upravlja i tom majstoru bilo je dosta da se hvali samo lutka, lik, karakter, pa čak i likovni umjetnik, a ne njegovo umijeće i njegovo ime. *«Podmirivši svoje demijurške ambicije čovek je poželeo slavu koja mu pripada. Stajao je pored lutke kao pravi, stvarni pokretač subjekt. Oslobodio se svoje tradicionalne uloge (animatora ili naratora iza paravana), priznavao je sebi pravo na "vidljivu" igru pred publikom, dodelivši lutki i drugim predmetima iz njenog scenskog okruženja nove zadatke. (...) U slučaju klasičnog lutkarskog pozorišta ceo sjaj rada subjekta pripisivao se lutki, zahvaljujući skrivenosti i anonimnosti njenih delujućih subjekata – animatora i naratora. Kada, međutim, delujućih subjekti, na primer glumci lutkari, ne priznaju na sceni dominaciju lutke, niti njenu subjektivnu samostalnost, onda je na prirodan način zamenjuju vlastitim prisustvom i radom. Tako glumac animator više ne pozajmljuje lutki pokrete, jer je ona nekretanje. Narator joj pozajmljuje zvučanje reči, ali stvarajući vlastitu scensku priču. Lutka lišena privilegija subjekta lako klizi u svet predmeta. Budući da glumac uspeva da prenese svojstva i delovanje scenskog lika, lutka ostaje pri svojoj početnoj ulozi, to jest pri statičnom, ikoničkom izgledu lika.⁹»*

Iako se time željelo na neki način lutku «baciti» u drugi plan, ona je ipak ostala tu, na sceni, onakva kakva jest, jer lutka ne mijenja svoj karakter, ona je onakva kakvom ju je stvorio likovni umjetnik, kreator lutke, a dobiva puni smisao kada je «dohvati» animator. Njena magičnost nije umanjena otkrićem animatora. U japanskom Bunraku teatru rade tri animatora na jednoj lutki. Oni su vidljivi, glavnom animatoru čak se vidi i lice, ali to ne umanjuje lutkinu prisutnost, njezin karakter i oživljenost na sceni. Iako je animator u nekoj predstavi vidljiv i ne pokušava se sakriti animacijom, lutka je ta koja ipak zaokuplja pažnju publike. To je logično, s obzirom na to da je lutkar taj koji navodi publiku na ono što je (njemu) bitno. Publika prati svaki lutkin pokret i lutka ju uvlači u svoj svijet. U nekom trenutku lutka postaje živa i gledatelj se više ne zamara time da je lutka vođena, animirana, manipulirana.

⁹ Jurkovski, H. (2007.); Teorija lutkarstva: Interakcija subjekta i objekta u savremenom lutkarskom pozorištu, str. 289. Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica

3. GLAS I TIJELO

Kada se djeca igraju svojim igračkama, «lutkicama», ona nerijetko mijenjaju registar svoga glasa. Promjena registra označava i promjenu likova. Djeca naprosto sama od sebe stvaraju karaktere koji im odgovaraju. Najčešće su zločesti likovi u dubokom registru koji su glasni, a princeze ili djeve u nevolji su u falsetu i tihe, dok su junaci opet u nešto dubljem registru – s tim da djeca postižu simpatičnost junaka upotrebom različite nijanse glasa u dubokom registru u odnosu na negativan lik, iako ona toga uopće nisu svjesna, to im je posve prirodno.

U lutkarstvu je jedna od glavnih stvari koje animator treba vježbati (jer ponekad igra više likova) upotreba više različitih karaktera; potrebno je publici približiti lik što je više moguće, jer lutke imaju samo jedan izraz i promijena registra glasa je stavka prema kojoj publika razlikuje likove. Glasovne mogućnosti animatora, odnosno glumca – lutkara povećavaju se i osnažuju vježbama koje je potrebno raditi svakodnevno.

«Glas je sredstvo pomoću kojega, u svakodnevnom životu, komunicirate s drugim ljudima, i premda to kako sebe predstavljate – vaš stav, kretnja, odjeća i nehotična gesta – daje sliku vaše osobnosti, glas je taj kojim prenosite točnost misli i osjećaja. Glas je vrlo složena mješavina onoga što čujete, kako to čujete, kao i vašeg nesvjesnog odabira kako ćete to uporabiti primjereno svojoj osobnosti i svome iskustvu.»¹⁰

Upravo sam u predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» imala mnogo promjena glasa, registara i intonacija, a također sam i pjevala, pa sam koristila vježbe za glas.

3.1. VJEŽBE ZA GLAS

Vježbe disanja, vježbe artikulacije, vježbe upjevavanja i vježbe govorenja trebale bi biti na lutkarevom dnevnom rasporedu. Koristim vježbe za glas svakodnevno. Vježbe uvijek započinjem tako što legnem na leđa, na ravnu, po mogućnosti tvrdu površinu i nekoliko minuta smirujem disanje, dovodim ga u prirodno stanje, te smirujem puls. Kada se disanje smiri, laganim udahom na nos i izdahom na usta ispuštam topli zrak, odnosno, više ga «guram» van. Tom vježbom zagrijavam cijeli govorni aparat. Nakon toga počinjem vježbe disanja. Svaki udah na nos točno je određen brojanjem, na primjer, na šest udaraca metronoma, zatim zadržavam dah na četiri udarca, a izdah bi trebao biti na usta uz ispuštanje određenog tona i duplo dulji nego što je trajanje udaha. Time se zagrijavaju glasnice i počinje razgibavanje govornog aparata. Nakon vježbi disanja koje se izvode u

¹⁰ Berry, C. (1997.), Glumac i glas, Uvod, str. 11., Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb

raznim pozicijama tijela, od ležanja na leđima, na trbuhu, sjedenja, stajanja, kretanja, uzimam pluteni čep i počinjem s primitivnim govornim vježbama: udah na nos, postavljanje nepca i ispuštanje samo jednog tona «ə» (neodređeni član u engleskom jeziku ili središnji ton) u što duljem trajanju. Kasnije radim vježbe «brojalica» u što većoj brzini, također s plutenim čepom da bi se potpuno razgibao govorni aparat. Vježbe za glas i razgibavanje govornog aparata su, prema mojem iskustvu, od neizmjerne važnosti za svakoga tko se bavi govorom, a pogotovo za lutkara, jer se lutkar, osim što treba biti razgovjetan, mora čuti i razumjeti u raznim zahtjevnim situacijama. Na primjer, kada se nalazi iza paravana s rukama na kojima su lutke visoko podignute u zrak. Stoga je dobro da je lutkar u dobroj fizičkoj kondiciji. Kao što profesionalni sportaš mora svaki dan zagrijavati svoje mišiće, tako i glumac, ili glumac – lutkar treba zagrijavati svoje tijelo i svoj glas. Mišići koji pokreću disanje, dijafragma ili ošit, te međurebreni mišići, sve su to dijelovi tijela koji moraju raditi skladno i pod kontrolom. Što se tiče govora u lutkarskom kazalištu, glumac – lutkar ima težak zadatak kojem se mora apsolutno posvetiti, a to je rad na rasponu njegova glasa i glasovnim mogućnostima. Zbog stilizacije lutke, glumac – lutkar primoran je dobro čuti. Trebao bi prepoznati kada je potrebno promijeniti glas, s obzirom na to koja lutka govori. Na prvi pogled čini se da glumac – lutkar ima manje posla sam sa sobom nego glumac u živom teatru, ali to, prema mojem iskustvu, nije posve točno. Glumac – lutkar mora biti spreman podariti lutki dio sebe, tj. karakter koji «obuzima» glumca, obuzima i lutkara koji pak sebe mora podijeliti s lutkom, a to je veoma zahtjevan zadatak. To znači da se glumac – lutkar u tom trenutku dijeli na pola. Njegova prednost jest ta da ne mora tijelo potpuno potčiniti karakteru kada to za njega radi lutka, ali sve drugo – glas, promjene registra, fizička spremnost, tekst, vježbe disanja, sve to vrijedi za njega kao za glumca u živom teatru, pogotovo zato jer glumac – lutkar nerijetko i sam igra, što znači da uvijek mora biti u psihofizičkoj formi.

«Raspon glasa i glasovne mogućnosti glumca – lutkara ili čovjeka koji igra s lutkom moraju biti veće od glumca u živom kazalištu, jer lutkar mora ne samo govoriti tj. izricati neke misli, osjećaje, rečenice, nego to mora činiti na određen karakterističan način, on mora glasovno karakterizirati svoju lutku. Ne treba ni spomenuti da lutkar "govori" u ime lutke u vrlo teškim fizičkim uvjetima, stojeći ispružene ruke, a glas mu prigušuje paravan.¹¹»

U radu na predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» svakodnevno sam se koristila vježbama disanja i glasa, jer sam morala svoj glas dovesti u vezu s pokretima i likovima kojima dajem svoj glas, kao i s lutkom. Stoga mi je bilo izuzetno važno da uspijem kontrolirati svoj glas da ne bi došlo do pucanja, što se često događa ako glas nije dovoljno zagrijan, ili pak izlaženja iz karaktera, što razbija iluziju. Zbog promjena tempa i registra glasa, moje tijelo moralo je mišićno

¹¹ Mrkšić B. (1975.), Drveni osmijesi, *Izvori teatarske igre lutkom*, str.18., Centar za vanškolski odgoj, Saveza društava »Naša djeca« SR Hrvatske, Zagreb

upamtiti odakle dolazi pojedini ton i koliko daha mi je potrebno za interpretiranje pojedinog govornog materijala. U početku, bilo je potrebno istražiti koja je najbolja intonacija za pojedini dio teksta. Neke su pjesme, tako, imale nježniji prizvuk, visoki registar tona, što sam primijenila u pjesmama «*Pravilno raspoređena snomorica 1.*», «*Odlazak*» i «*Završni rez*»¹². Neke su pjesme zahtjevale drugačiji pristup: recimo, pjesma «*Rodendanska*» u kojoj je izgovaranje stiha «*a bada bam, bada bam*» bilo praćeno snažnim udarom zraka iz dubine trbušne šupljine koji je dijafragma potisnula van, a stih «*između netraga, bestraga i satri ga*» izgovoren je u vrlo brzom tempu. U pjesmi «*Evo*», koju izvodim uz pomoć lutke, na kraju pjesme dolazi stih «*Ubij, ubij, ubij*» koji također izgovaram u dubljem registru. Nakon tog stiha lutka «umire» uz lagano njihanje i nježne zvuke «*mo mi ma mi ni aaa*» koji zvuče poput dječje pjesme. Tekst pjesme «*Vrijeme ne liječi ništa*» ima dva različita lika koji su jasno odijeljeni odlomcima, no oni se pri kraju prepliću i ponovno vraćaju na početak priče. Pri tome je bilo vrlo važno imati kontrolu daha i znati kada upotrijebiti koji registar da se ne prekine tijek priče. Primjerice, jedan lik se nastavlja na drugi tako što se jedna riječ ponavlja tri puta, da bi se u posljednjem ponavljanju dogodio prijelaz na drugi lik. Na primjer: «*...i jedne rezance za juhu, molim... molim... molim Boga kao nikada do sad.*», bio je prijelazak iz ženskog lika koji u dućanu kupuje namirnice u muškarca koji se moli Bogu u tehnicu nalik na antičko govorenje heksametra.

Tehnika kontrole daha bila je važna i kada nije bilo izgovaranja teksta. To se odnosi na početak predstave tijekom kojeg sam zamotana u bijelo platno koje animiram cijelim tijelom uz glazbu. Dah je u toj situaciji važan, jer sam ga upotrebljavala kao poticaj za impuls kretnje kojom sam pokretala tijelo. Također mi je promatranje disanja u raznim situacijama, od smirenog preko ubrzanog do onog tijekom velikih napora, pomoglo i u teatru sjena. Nakon animacije tijela na početku predstave, lik Žene koji se rađa iza paravana, u sjenama, nastaje iz jednostavnog dizanja i spuštanja kupole od platna, odnosno, iz samog disanja. Tako disanje nije bilo samo uzimanje daha za govorenje, nego je zaista imalo veliku važnost u cijeloj predstavi.

3.2. BALET U SLUŽBI LUTKARSTVA

Impuls! Poticaj! Čovjek reagira na impuls. Lutka reagira na impuls. Ono što čovjek prirodno nosi u sebi, ono što ga potiče da se kreće, da ujutro ustane iz kreveta, da pije kada je žedan, da jede kada je gladan, sve to jest impuls. Taj impuls je svima urođen, ali kako ga prenijeti na neživi predmet? To je umjetnost i zanat. Nema umjetnosti bez zanata, ali ima zanata bez umjetnosti. Kada student dođe u školu lutkarstva, ukoliko se nije ranije susreo s lutkama i njihovim obilježjima, prvo

¹² Poetski tekstovi korišteni u predstavi navedeni su u poglavlju **Dodatak 1.** ovoga rada na stranici 32 (op. aut.)

što uči jest kako držati lutku, a onda kako hodati. Tu postoji više modula. Neki predavači smatraju da lutkar treba hodati zajedno s lutkom, dok drugi pak smatraju da lutku treba animirati iz ramena (ako se radi o ginjolu, zjevalici, javajci), odnosno, impulsom. Ovdje će biti riječi o drugom modelu, modelu impulsa. U čovjekovom tijelu postoji točka koju nazivamo centar, ona se nalazi u donjem dijelu trbuha, otprilike jednu i pol širinu palca ispod pupka.

U raznim kulturama i tradicijama taj centar ima posebno ime: u kineskom Qigongu poznat je kao Dantian, japanski naziv je Hara, a u sufijskoj tradiciji i Dijamantnom pristupu poznat je kao Kath. U mnogim sportovima, naročito u japanskim i kineskim borilačkim vještinama, upravo se u tu točku usmjerava sva pozornost. Zašto? Zato što je to mjesto gdje se prirodno usmjerava sva energija. Na tom mjestu se događaju gotovo sve promjene koje čovjek osjeća, od zaljubljenosti («leptirići»), strah, toplina, sreća, nemir, itd. Iz tog centra kreće sva čovjekova pokretljivost.

Ustajanje, sjedanje, trčanje, sve kreće iz centra. Lutkaru je centar posebno važan, jer mora biti spreman držati lutku iznad paravana cijelu predstavu, a to nije lako. Vježba koja priprema lutkara na taj zadatak, a može se shvatiti i kao igra natjecateljskog karaktera, jest držanje ruku visoko ispruženih iznad glave. Čini se lako, no kada prođe određeno vrijeme počinje se osjećati težina, kao da su ruke od olova.

Kada radi iz centra i ima osviješteno svoje tijelo, lutkar dobija snagu i animacija lutke iznad paravana ne čini mu neugodu. Naravno, za to je potrebna svakodnevna vježba. Prema mojem mišljenju i iskustvu vježbe baleta mogu mnogo pomoći kod upoznavanja našeg «unutrašnjeg» tijela, a također i za lakše svladavanja rada iza paravana. Lutkar mora biti svjestan svog «unutrašnjeg» tijela. Treba znati koje mišiće aktivira, a koje opušta da ne bi došlo do grčenja i nepotrebnog naprezanja. To ne znači da lutkar treba biti baletan. Vježbe baleta mogu pomoći animatoru, glumcu ili lutkaru da se bolje upozna sa svojim tijelom, te da tako upozna i centar tijela. U baletu je upravo centar najvažniji, a tako je i u lutkarstvu.

Vježbe koje sam koristila sastojale su se od osnovnog držanja: zamišljala sam da jedna zraka, pravac, prolazi iz zemlje preko mog tijela kroz sredinu, te da ta zraka izlazi van kroz sredinu lubanje. Tako sam vježbala pravilno držanje tijela i osvještala mišiće koji su nepotrebno zgrčeni. Uz to, vježbe za držanje ruku također su mi mnogo pomogle, jer sam njima osvijestila koja grupa mišića treba raditi da se pritom što manje umara cijelo tijelo. Kada sam našla centar u svojem tijelu i kada sam mišićno upamtila kako se krećem, tražila sam centar na lutki. Dok sam učila hodati s lutkom, tražila sam centar, odnosno impuls odakle kreće njezin pokret. Ako se aktivira samo posebna grupa mišića – centar, lopatica, rame, lakat – tada se impuls javlja prirodno.

Nakon hodanja lutke, slijedi sjedanje i ustajanje. Jednom kada animator svlada hodanje i centar lutke, sve lutke kretat će se prirodno. Može se polemizirati o tome da nisu sve lutke iste, da se stolne lutke, marionete ili ginjoli kreću drugačije, ali centar se uvijek mora pronaći. Zato je,

prema mojem mišljenju, dobro što smo na nastavi iz lutkarstva prvo počeli s animacijom predmeta. Nismo imali potrebu raditi s lutkom, nego smo svu svoju pažnju usmjerili samo na animaciju. U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» lutki, marioneti, pronašla sam centar, pa je ona, iako vođena, imala svoj vlastiti život na sceni. Na prvim probama pokušala sam voditi lutku tako da sam kao animator bila okrenuta publici leđima, a lutka licem prema publici, no, pokazalo se da je dobro da je vodim klasično, odnosno, lutka i ja smo bili okrenuti prema publici.

4. ANIMACIJA

Iako lutka, prema nekim autorima, ne «podnosi» mnogo teksta, ukoliko je lutkar dovoljno educiran i uvježban u svojoj animaciji on će oživjeti lutku tako da će tekst koji izgovara dolaziti od lutke kao prirodan slijed njenih karakternih osobina (ako je i tekst primjeren karakteru lutke). Naravno, svaka lutkarska tehnika ima svoje zakonitosti. Ginjoli su brze lutke, više su bazirane na pokretima, a manje na tekstu, dok su marionete poetičnije, mnogo fluidnije i mogu podnijeti više teksta. Vrlo je zanimljivo «slušati» lutku kada «govori» poeziju. Iako lutka ima samo jedan izraz lica i pokreti su joj određeni rješenjima majstora umjetnika koji ju je izradio, ona ipak može izraziti emociju, prenijeti je na publiku. Lutka mora zadržati svoju poetiku. U modernom lutkarskom kazalištu sve su rjeđe predstave o princezama i kraljevićima, a sve češće se rade predstave koje su tematikom bliže današnjem djetetu, sutrašnjem mladom čovjeku. Zbog tog mladog čovjeka bitno je igrati predstave koje su mu bliske. To ne znači da se treba odreći poetike lutkarstva, naravoučenja ili didaktičke funkcije, naprotiv, sve treba pametno uobličiti u modernu i djetetu blisku temu. Ne smije se pak narušiti poetika drevne priče, ako se radi takav komad.

Animacija nije samo puko mlataranje lutkom ili predmetom, ono je vrlo složen i kompleksan zadatak s kojim se mora suočiti svaki mladi lutkar. Grčka riječ «*anima*» znači duša. Udahnuti dušu neživom predmetu znači zanat pretvoriti u umjetnost.

U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» koristili smo tehniku sjena. Postavili smo reflektore tako da dobijemo što izoštreniju sjenu na platnu. Bijelo platno koje smo koristili (razapeto na željeznom okviru) bilo je rastezljivo kako bismo dobili još jednu dimenziju, tj. reljef. Kada se tijelo ili predmet prisloni na platno ono svojim volumenom rastegne platno i nastaje trodimenzionalan oblik u sjeni. Izvor svjetla iza platna podijelili smo na dva dijela. Prvi dio bio je reflektor koji je širio svjetlost direktno na platno iz sredine, dok su drugi dio činila dva reflektora postavljena dijagonalno prema platnu, ali tako da smo na svakome pomičnim sjenilom zatvorili pola otvora za propuštanje svjetla i tako dobili «mrtvi» kut na platnu. Tehnika «mrtvog» kuta znači da izvor svjetla dolazi do pola platna s jedne i do pola platna s druge strane, a u sredini je tanka linija koja skriva animatora, lutkara. U tom srednjem dijelu iza paravana nema izvora svjetla, jer smo ga prekrili sjenilima, te se u tom prostoru lutkar može slobodno kretati. Naravno, što je predmet ili lutkar bliže izvoru svjetla, sjena će biti veća, a što je dalje od izvora svjetla, odnosno bliže platnu, sjena će biti manja, ali oštrijih rubova, izoštrenija.

«Svjetlost je aktivna, a sjena pasivna, i svjetlost nije odvojena od sjene i prodire u nju samo ako joj se za to dâ vremena», piše Jarry 1897. u svom članku «Question de Théâtre», svom Ubu–u

dajući kostur marionete i prirodu joj.¹³»

Uz teatar sjena koristili smo i «crni» teatar. «Crni» teatar znači da se kao izvor svjetlosti koristi samo ultraljubičasta lampa kako bi se osvijetlili samo predmeti ili dijelovi koji su bijeli ili obojani fluorescentnom bojom. Time se postiže efekt lebdenja objekata. U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» «crni» teatar koristili smo na početku predstave kada sam bila zamotana u bijelo platno s bijelom kukuljicom na glavi. Odmatajući se iz platna, ostavljala sam trag, odnosno platno je ostajalo iza mene. Također, «crni» teatar koristili smo uz tehniku maski. Četiri bijele maske uz koje sam govorila poeziju na izmišljenom jeziku u pjesmi «*Acilok ezov acip i caruk*» jedine su se vidjele pri ultraljubičastom svjetlu, jer sam bila obučena u crni kostim s crnom kukuljicom na glavi. Maske sam animirala tako što sam na dvije maske pričvrstila drvene štapiće s unutarnje strane i tako dlanove postavila između štapića i unutarnjeg dijela maske, a druge dvije maske sam elastičnim vrpčama pričvrstila na natkoljenice. Animaciju tijekom pjesme «*Acilok ezov acip i caruk*» radila sam s dvije maske na rukama koje sam naizmjenično brzo i polako pokretala samo u dvije dimenzije (animacijom u tri dimenzije u toj situaciji razbila bi se iluzija lebdenja u zraku). Druge dvije maske, one privezane na natkoljenicama, publici su bile otkrivene tek u drugom dijelu te sekvence, kada je na red došao ples uz glazbu «*Mask Dance*». U toj situaciji koristila sam i dubinu, ali tako da su se sve maske zajedno kretale prema naprijed ili unatrag.

«Kazališna povijest svih kultura razvija se u dva paralelna smjera, u dvije temeljne forme: u formi glumačke igre i u formi igre s lutkom. Igra maskama je prijelazna forma ili prijelazni tip teatarskog igranja. Taj "prijelazni tip teatarskog igranja" vanjski je ili unutrašnji znak svake igre. Maska je prisutna i u svakom ljudskom govorenju koje nema isključivu funkciju materijalnog, realnog sporazumijevanja, i onda kad je zvuk izoliran od bilo kakva stvarnog konteksta, kao što su zvukovi i glasovi na radiju kad se govori poezija, a i onda kad je zvuk "odsutan", kad "govori" samo slika i samo vizualni pokret.¹⁴»

Koristili smo još jednu lutkarsku tehniku – marionetu, koja je u predstavi «neutralna». Riječ je o drvenoj lutki bez očiju i usta, ona ima samo nos koji se nalazi na ovalnoj drvenoj glavi, te drveno tijelo bez kostima. Animacija marionete vrlo je zanimljiva, ali i izazov. S obzirom na to da je lutka udaljena od mene kao animatora, pitanje je hoću li svaki put uspjeti napraviti onaj pokret koji sam zamislila i uvježbavala. Marioneta, za razliku od ginjola ili stolne lutke, ima konce kojima se animira, pa uvijek postoji rizik od zapetljavanja, pucanja ili naprosto od loše animacije. Kod ginjola je ruka u lutki; animacija je brza, okretna, dok je stolna lutka pričvršćena drvenim štapićima koji su čvrsti. Marioneta ima konce ili silk koji su mekani; ako samo malo opustimo ruku u kojoj je

¹³ Paljetak, L. (2007.), *Lutke za kazalište i dušu: Lutka, O lutki kao o čovjeku*, str. 12., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

¹⁴ Mrkšić B. (1975.), *Drveni osmijesi, Maske i tipovi*, str.100, Centar za vanškolski odgoj, Saveza društava »Naša djeca« SR Hrvatske, Zagreb

vodilica, lutka već čučne ili klekne, a to ponekad nije pokret koji želimo, ili obrnuto, malo podizanje vodilice i lutka već lebdi. Stoga je, prema mojem mišljenju, marioneta najnježnija lutka. U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» prvi sam puta upotrijebila puzanje marionete i to mi je bila novost i izazov, ali znala sam da će time lutka još više naglasiti svoju izvedbu. Nakon puzanja ona umire. To sam prikazala tako što sam ostavila vodilicu, a lutka je napravila još jedan pokret – opustila je sama glavu i tako smo dobili efekt posljednjeg izdaha.

4.1. ANIMACIJA TIJELA

«Jedan jedini ljudski organ može postati drugo biće kad se odvoji od tijela u svojoj konkretnosti – u okviru lutkarske pozornice. To je ljudska ruka! Jedino ruka može igrati čovjeka kao biće – gola, topla ruka s pet prstiju, sa svojim hrbatom, prošaranim žilama i žilicama i sa svojim dlanom iscrtanim borama i sa svojim poput debla čvrstim zapešćem. Ruka je seizmograf svih unutrašnjih pomaka u tijelu! Zato je emocionalna, senzibilna! Njezine kretnje opisuju grafikon čovjekova htijenja, pa se uzvišeno zovu gestama! Ruka je senzualna, moćna i podatna, okrutna i nježna, koščata i gibljiva kao zmija! (...)»¹⁵

Yves Joly (11. listopada 1908 – 24. svibnja 2013) bio je francuski lutkar. Prepoznat je kao inovator u lutkarstvu, a koristio je marionete od papira ili same ruke, pa je jedan od pionira novog lutkarstva, odnosno lutkarstva 20. stoljeća. *«Yves Joly, ironični lirik suvremene lutkarske scene, jedan od onih lutkara svjetske reputacije koji se s iznimnim poštovanjem spominju tik uz jednog Albrehta Rosera ili čak i Sergeja Obrascova.»¹⁶* Godine 1978. primio je Erasmusovu nagradu za *«reduciranje kazalište lutaka svom najjednostavnijem obliku»¹⁷*. To je vrlo zanimljivo stoga što su do početka 20. stoljeća uglavnom rađene velike i raskošne predstave, a početkom prošlog stoljeća to se nastavilo uz još više kiča, šarenih kostima, te mnogo lutaka i scenografije u predstavama, a onda se pojavio Joly koji je vratio lutkarstvo njegovom izvoru, tj. animaciji ruku. Upravo to je, prema mojem mišljenju, bilo potrebno da bi se kazalište «očistilo» od nepotrebnih stvari koje su gušile samu animaciju: *«(...) njegovo bi stvaralaštvo, protkano najčišćom poezijom duboka značenja i smisla, točnije bilo nazvati kazalištem oblika i simbola, u kojem riječ jedva da je ikada potrebna. Jolyjevo je značenje za suvremeno svjetsko lutkarstvo u tome što je tim i takvim ljudskim rukama – skrivenim iza scenskih likova i kulisa ili otkrivenim iznad lutkarskog paravana – dao prostore i sadržaje za najpoetičnije scensko emaniranje, proširivši granice lutkarske pantomime do poetskih*

¹⁵ Mrkšić, B. (1975.) Drveni osmijesi: *Sjene i ruke*, str. 138./139., Centar za vanškolski odgoj, Saveza društava »Naša djeca« SR Hrvatske, Zagreb

¹⁶ Čečuk, M. (2009.), *Lutkari i lutke: Tri ličnosti, Ruke same*, str. 110., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

¹⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Joly

krajolika...¹⁸»

U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» također se pojavljuju ruke kao likovi. Pojavljuju se u crvenim rukavicama i simboliziraju krv – možda ženin mjesečni ciklus ili pobačaj. Uz prvi stih pjesme «*Pravilno raspoređena snomorica 1.*» ruke u crvenim rukavicama razdvajaju se i okreću od tijela prema naprijed, prema publici, ali i dalje su glavni lik. Tijekom cijele pjesme animacija je «kruta», tj. ruke koje su obložene crvenim satenskim rukavicama, dakle, ženske ruke u punom smislu tog pojma, igraju svoju ulogu u kontrastu. Vrlo su snažne, imaju odriješite pokrete, a na kraju se zabijaju u ženinu utrobu kao da joj žele uzeti dušu – čak i nježne ruke mogu postati oružje za nanošenje boli. U ovom dijelu predstave Žena sama sebi nanosi bol time što nikako ne može prestati razmišljati o djetetu i nikako ne može pustiti osjećaj krivnje koji je sputava, jer sebe smatra krivom što nije uspjela začeti, roditi ili zadržati dijete, pa svojim rukama udara mjesto na kojem je trebalo rasti to čedo.

Međutim, animacija se u predstavi nije svela samo na animaciju ruku, nego i nogu, stopala, pa čak i cijelog tijela. Ruka, odnosno šaka, jest najsavršeniji ljudski ekstremitet, ali ona nije jedina koja se može odvojiti od tijela i igrati samostalno. Također smo u predstavi koristili tehniku «mrtvog kuta», opisanu u poglavlju «4. Animacija», u kojemu smo iz jednog tijela napravili dva zasebna lika. S jedne strane tu je bio muškarac koji je prikazan tako što mu je cijelo stopalo na podu, šaka prislonjena na koljeno, a lakat izbačen prema van, a s druge strane je žena koja je prikazana sa stopalom koje stoji na nožnim prstima, te samo prstima ruke lagano dodiruje koljeno (koketira), a lakat joj je usmjeren prema unutra, tj. prema tijelu. Tu je prikazano kako se Žena oduševljava muškarcem, ona u njemu vidi potencijalnog partnera za cijeli život, ona ga gleda kao nekoga tako je tjera na samoostvarenje, na samousavršavanje. Oduševljava se njime kao da je on sam dio vječnosti. Osim u paralelnoj ulozi muškarca i žene, ruke se pojavljuju i u pojedinačnoj ulozi muškarca koji prožima žensko tijelo, oživljava ga i upravlja njime, a onda ga pustoši i oduzima Ženi njezin duševni mir. Ona se lomi, vrišti bez glasa; to je prikaz žene čije je tijelo uzeto na silu, ali se društvo od toga ograđuje. Potom ona nestaje, kao da je nikada nije ni bilo i nitko više ne pita za nju. Prikaz Ženina sloma također je napravljen u tehnici «mrtvog» kuta tako što se s jedne strane pojavljuje noga sa stopalom podignutim na prste i lijepom ženskom rukom, a s druge strane njena glava. Tijelo joj se počinje grčiti i doslovno lomiti, šaka joj se pretvara u muškarčevu ruku, a noga se «lomi» u koljenu, te se stopalo okreće prema gore, a s druge strane, gdje je glava, vidi se samo otvaranje usta u nijemom vrisku.

¹⁸ Čečuk, M. (2009.), *Lutkari i lutke: Tri ličnosti, Ruke same, str. 111, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb*

4.2. ODNOSI

Lutkar – lutka, pa odnos lutka – lutka, potom odnos lutka – tekst – lutkar, te odnos lutka – publika: sve su to odnosi koji se ne smiju prekinuti kada krene predstava. U trenutku kada lutkar izgubi odnos s lutkom, ona umire, ona je ponovno samo predmet, mrtva priroda i tada dolazi do pucanja veze između publike i izvođača, odnosno lutke. Stoga je vrlo važno ne prekinuti taj odnos, biti koncentriran na lutku cijelo vrijeme trajanja predstave. Pogotovo je taj odnos važan kada su lutka i lutkar vidljivi na sceni. Tada publika ima dvije važne točke koje prati i izuzetno je važno da zna koju točku prati u kojem trenutku.

U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» marioneta se prvi put pojavljuje u teatru sjena. Time su spojene dvije lutkarske tehnike na način da ne smetaju jedna drugoj, nego se, naprotiv, nadopunjuju. U drugom dijelu predstave marioneta je ispred bijelog paravana, a ja sam kao animator imala kukuljicu, pa je tako pozornost publike bila usmjerena na lutku, tj. dijete koje «govori» pjesmu «Evo». Publika prati lutku sve do trenutka kada ona umire, a ja opet postajem glumica, odnosno majka mrtvog djeteta. Tada skidam kukuljicu i interpretiram pjesmu «Završni rez», u kojoj otkrivam svoj suodnos s mrtvom lutkom, odnosno djetetom. Stoga, kada uzmem to «mrtvo» tijelo, iako je jasno da je to samo drvena lutka, publika ipak suosjeća, jer je i ta mrtva lutka maločas bila živa, obraćala im se i uvukla ih u svoj svijet.

Odnos glumac – lutka uvijek je bio zanimljiv teoretičarima kazališta, jer se dugo smatralo da je lutka samo neživi predmet koji treba animirati i da je «manje važna» kada se pojavi glumac. Smatram da to nije točno, a i sve češće se rade predstave u kojima je odnos glumca i lutke ravnopravan. U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» baš je iz tog razloga lutki dopao zadatak da «govori» poeziju. Lutka je oživjela, prenijela je svu svoju energiju na publiku i zaokupila je svojom izvedbom. Time se dobio efekt stvarnog bivanja na sceni. Koliko je lutka specifična govori i «anegdota o jednom češkom pučkom lutkaru koji pripovijeda Bogatirev u svojoj raspravi o dva sustava: "Pozvaše tog lutkara na sud. Optužili ga zbog političkih napadaja s pozornice. Lutkar je došao na sud noseći u ruci Kašpareka, te je izjavio da on u sve to nije umiješan, da je za sve kriv – Kašparek."¹⁹».

¹⁹ Čečuk, M. (2009.), Lutkari i lutke: *Lutka i teatar, Suvremena lutkarska dramaturgija u svjetlosti dvaju kazališnih sustava*, str. 17., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

5. LUTKAR I MRAK

« – Priberite svu pažnju! Ne budite rastreseni! (...) Evo u čemu se sastoji vježba: ja ću svakome od vas odrediti objekt za promatranje. Hoće se da zapazite njegov oblik, linije, boje, pojedinosti i osobenosti. Sve to treba obaviti dok ja izbrojim do trideset. Kad kažem: trideset, ugasit ću svjetlo da ne biste vidjeli objekt i tražiti da govorite o njemu. U mraku ćete mi opisati sve što je zapamtilo vaše vizualno pamćenje.²⁰»

Vježba koja je opisana u gornjem odlomku, prema mojem mišljenju, prijeko je potrebna lutkaru u njegovu poslu. Polumrak i mrak lutkarevo su gotovo prirodno stanište. Česte promjene scene iza paravana, namještanje lutaka u brzini, sve to lutkar mora svladati na početku svog rada. I kao što je Ivan Platonovič u tekstu Stanislavskog od studenata tražio da upamte svaki, pa i najmanji detalj na predmetu, lutkar treba upamtiti sve što se nalazi oko njega i gdje se što nalazi, jer u trenutku kada se svjetlo ugasi on mora biti spreman promijeniti scenu, ugrabiti drugu lutku i početi novi dio predstave kao da je to sasvim prirodno. Pogotovo se ne smije čuti zadihanost u glasu (osim ako to ne zahtijeva scena). U tome će mu najbolje pomoći vježbe disanja i trening tijela. Zbog toga lutkar mora biti vrlo spretan i snalaziti se u malom kao i u velikom prostoru.

U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» bilo je mnogo promjena koje su se morale biti napravljene u mraku, stoga je bilo važno da točno znam gdje što stoji iza paravana, ali i na sceni. Posebice sam morala paziti na promjene u kojima sam morala izlaziti na scenu u mraku, jer sam morala točno znati gdje stoji paravan, gdje je klavir, a gdje je pak rekvizita koja je postavljena iza i na samoj sceni. Naravno, s obzirom na to da je riječ o živom teatru, ponekad se dogode i neke nepredviđene situacije. Tako se na praizvedbi dogodilo da su pale dvije od sedam svijeća koje su bile upaljene na svijećnjaku. To se na probama nije događalo, ali na izvedbi jest. Međutim, to nije poremetilo moju koncentraciju i interpretaciju teksta, nego sam svijeće naprosto položila na pod i nastavila s predstavom. Kao što sam ranije napisala, kazalište je živi organizam, i nezgode se događaju, a na nama je, lutkarima i glumcima, da se snađemo u trenutku. I to je ljepota živog kazališta.

²⁰ Stanislavski, K. S. (1989.) Rad glumca na sebi, Prvi dio, *Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja, Dnevnik učenika, Scenska pažnja, str. 104., Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb*

6. FABULA U PREDSTAVI «FANTAZMIJA – POETSKI TEATAR U SJENAMA»

Predstava «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» nema klasičnu fabulu: uvod, zaplet, vrhunac, rasplet. To je predstava koja se kreće kao misao koja ima svoj početak, ali je završetak uvijek početak nove misli – one nikada ne prestaju. Tako je i predstava «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» zamišljena kao tijek misli u kojem scene nikada ne završavaju nego se samo pretapaju u novu misao, u novi kratki rez koji se pak kasnije može pojaviti u nekom drugom formatu. To, međutim, ne opterećuje gledatelja na način da on mora pamtititi ono što je bilo ranije, nego se publika jednostavno prepusti energiji koja nikada ne nestaje, samo se pretvara u neki novi oblik. Energičan i pun promjena, neki slijed događaja ili zbivanja nije ništa drugo nego kretanje koje se događa u vremenu, a sastoji se od ispunjavanja i organizacije vremena. Tako se i na sceni sve mijenja, ali i ima svoje mjesto (od kojeg se može i odmaknuti), a glazba vodi gledatelja od jednog do drugog prizora. Sve se događa bez praznog hoda, uz česte promjene ritma. No, predstava jednom mora stati, prestati i nestati. Kao i kod čovjeka – misli se ne zaustavljaju sve dok jednoga dana ne zaklopimo oči i nema nas više, nema misli, one odlaze skupa s nama, nema više glazbe, nema tempa i nema vremena, nema prostora. Kraj, završetak predstave, zamišljen je kao ogoljenje, kao skidanje svih slojeva koje čovjek kroz život nanosi na sebe da bi preživio. Kako se predstava približava kraju u njoj se, nakon toliko mnogo gnjeva, upornosti ili pretjeranosti, događa nešto što je zbog svoje blagosti i dobrote sasvim neočekivano i čak ganutljivo. Ostaje mukla tišina, svijeće se gase i u zraku ostaje pitanje što dalje. A dalje je samo ono što publika osjeća. To može biti nešto kao milovanje dječje kose, dječjeg lica, ili posljednjeg pogleda punog ljubavi.

6.1. ŽENA KAO SUBJEKT

Na početku predstave lik Žene koja priča svoju priču počinje svoju pretvorbu ili rađanje. Žena je zamotana u bijelo platno s bijelom kukuljicom na glavi, a vide joj se samo gole noge kao simbol ranjivosti, nagosti, rođenja, smrti, seksualnosti. Kada se ugase svjetla, počinje glazba koja je također lik u predstavi; možda ju možemo nazvati i antagonistom, jer ona ima svoj put koji ne mora nužno pratiti radnju na sceni nego ponekad igra sama za sebe, pa se prepliće s događajima na sceni i potom ponovno ide svojim putem. Na početku predstave svjetli samo ultraljubičasta lampa – počinje animacija tijela. Bijelo platno ostaje iza kako se tijelo kreće, vrti na podu i ostavlja svoj trag. Sputano tijelo ostavlja iza sebe trag svoje sputanosti i oslobađa se u isto vrijeme.

«Glumac se danas u svakoj predstavi susreće s novim tehničkim iznenađenjima. On je dužan

igrati kvalificirano lutkarski i bez lutke, samo s obrazinom ili nevidljiv samo s predmetom. A to je igranje dvostrukog teatra ili teatra u teatru. Gotovo svi teatri tzv. malih formi imaju obilježja dvostruke igre, tj. svojevrsne evokacije velikog "teatra mundi" kroz impresivne, metaforičke, kratkodahe kazališne oblike i vrste.²¹»

U nastavku predstave likovi se rađaju iza platna, u sjenama iz tkanine uz pomoć animacije, reagiraju na glazbu ili baš suprotiv nje. Kada se iz amorfne mase uz pomoć disanja stvori Žena koja je dio čistog oblika svog bivanja na zemlji, ona je anđeo pojedinačnog bića, ona potječe od mišljenja koje misli o sebi, ali ubrzo shvati da je sputana društvenim normama koje joj nameće većina. Ona želi pobjeći, ali bijeg nije lagan, jer na putu do slobode treba prijeći preko mnogih zapreka. Tako se pojavljuje i lik koji je zavede i oblubi – ona je mlada i ne zna se oduprijeti. Odjednom ima truh, simbol plodnosti i majčinstva, ali to nije ono što je ona željela ili sve što ona jest, pa se nešto prelama u njoj i ona odbija to nerođeno dijete. Ali, to njezino dijete nije samo dijete nego je i lik koji se otkida od njenog tijela i čupa joj dušu. Je li to samo san ili njezina želja, pitanje je na koje će svaki gledatelj odgovoriti na svoj način. Nakon tog okrutnog čina koji je ona sanjala, ili možda o njemu samo razmišljala, priča kreće u drugom smjeru. Odjednom se u sjeni vide niti, pa velika dječja glava, a onda i majka koja vodi dijete. Djetešce koje ona rodi ili želi roditi drvena je marioneta koja se pojavljuje u sjeni, a ona ga vodi i uči hodati. Možda je ipak to njezin san, nada da će jedoga dana ona roditi dijete koje će biti njezino i koje će biti spas od okrutnog svijeta; tako će napokon svoj život posvetiti nekome tko će je voljeti bezuvjetno i koga će ona voljeti na samo majci poznat način. Ali, dijete odlazi i ona opet ostaje sama.

Ponovno se razbija iluzija, glazba je uvod u novo poglavlje u kojem se izmjenom svjetla i sjene, svjetla i mraka, lik Žene postavlja u različite poze kao svojevrsna najava onoga što će publika vidjeti. Poze su simboli, vrlo snažni reprezenti kretanja kroz život, kroz san, kroz zagrobni život, kroz bol ili smrt. Žena potom sjedne za klavijature iz kojih se čuje sve glasnija kakofonija zvukova koje ona proizvodi na instrumentu. Potom se glazba stišava, a buka polagano prelazi u temu sevdaha «*A njega nema...*», pjesme koju nešto kasnije u predstavi cijelu izvedem. Nakon kraja jedne kitice, ostaju samo dva tona koja se ponavljaju kao bol koja se ponovno i ponovno vraća pa se stiša, ali ona vrlo dobro zna da će se bol vratiti, stoga se diže od instrumenta i uz pomoć poezije privlači pozornost na ruke u crvenim rukavicama koje su simbol krvi, boli i pobačaja. Svjetlo se gasi, na scenu dolazi drvena marioneta, dijete koje je majka učila hodati na samom početku priče. Postavlja se pitanje, je li Žena napokon rodila? Je li njeno dijete ipak preživjelo? Je li ono čupanje duše bilo samo prikaz boli koju Žena osjeća dok donosi dijete na svijet? Dijete gleda publiku ispred sebe, kao da ih sve poznaje i prezire, on vidi lažljivce, opake neprijatelje, sve one koji zagorčavaju tuđe

²¹ Mrkšić, B. (1975.) *Drveni osmijesi: Igra predmeta i crno kazalište*, str. 245., Centar za vanškolski odgoj, Saveza društava »Naša djeca« SR Hrvatske, Zagreb

živote, ali ne može se boriti protiv njih koliko god se trudio, pa na kraju umire. Ženina nada i želja za djetetom toliko je jaka da ona i to imaginarno dijete prekriva crnom kukuljicom koju je do tada imala na glavi kao simbol korote, ali i kao simbol smrti koja uzima to dijete i prije nego li je ono došlo na svijet. Žena kao majka pjeva uspavanku koju bi pjevala kada bi uspavljivala dijete da je ono živo. Žena odlazi sa scene i nosi svoje mrtvo dijete, svoju imaginaciju.

Žena se ponovno okreće sebi i pokušava satkati svoj život od snova. Upoznaje muškarca koji se pretvara u demona i pustoši je. Njena se duša lomi što je prikazano i doslovno tehnikom «mrtvog» kuta u sjenama. Riječ je na početku o klasičnoj priči između dvoje ljudi koji se upoznaju, piju kavu, vode ljubav, ali se ubrzo priča pretvara u triler kada je on uzme bez imalo milosti i osjećanja za njeno stanje, uzme što želi i odbaci je. Vrijeme neumitno prolazi, prikazano je to nogama koje igraju kazaljke, ona se slomi i postaje okrutna prema sebi. Urla iz sve snage, ali bez ikakvog tona. Žena gubi vjeru u sve lijepo i prepušta se napadu demona koji joj zaokupljaju dušu. Ona razmišlja o samoubojstvu, o prelasku na drugu stranu, ali nije dovoljno hrabra ili slaba da to učini, kao da se pita «je li to sloboda ili ropstvo?». Zna da bi to bio grijeh, ali je pitanje vjeruje li ona još u onostrano, ili u slobodu odabira, hoće li ostati vjerna onome kojem vjeruje ili će se upustiti u igru s demonima? Ipak se hvata za ono nešto malo dobra u svijetu. Međutim, razbijanje njenih ideala prate likovi koji govore nepoznatim jezikom i služe se neobičnim pokretima, lebde u zraku, titraju, kreću se kao aveti; možda ipak nije ostala posve vjerna, ali se pita gdje je prešla tu granicu? Kako bi dočarala moć i mračnu stranu demona, koristila sam «crni» teatar i bijele maske koje izgovaraju neobičnu poeziju na nepostojećem jeziku u pjesmi «*Acilok ezov acip i caruk*». Potom maske izvode ples smrti i dupliciraju se, odnosno, pojavljuju se još dvije maske koje također plešu, moć demona raste, ali oni ipak na kraju umiru zagledani jedan u drugog kao u obrnutom ogledalu. Simbol je to vječite borbe između dobra i zla, sna i jave, života i smrti. Ondje gdje se sastaju veličina i smrt nastaje konvenciji sklona stvarnost koja u svojoj suverenosti ostavlja subjektivizam iza sebe, jer je u njoj sadržano i sve što je osobno. Ta je stvarnost toliko snažna i prevrtljiva da se publika jednostavno mora pitati što se to događa i zašto. Lik Žene u predstavi želi prešutjeti samu sebe, jer je za nju stvarnost događaj čiste uzvišenosti, čudnovat i vrlo tajnovit, kao da je prekriven velom. Ona ne dopušta nikome da joj priđe, sebe uskraćuje drugima, ali kako se scene brzo izmjenjuju, pa nema vremena mnogo misliti, ona bojažljivo umanjuje samu sebe i kao da se pita je li se takvo što zbilja moglo dogoditi? Je li mogla toliko oduzeti sebe drugima ili se ipak toliko dala da su je drugi oduzeli njoj samoj? Je li taj akt slobodnog duševnog izdignuća iznad njezinog jada i iznad fizičkog izgleda koji je vrijedan sažaljenja, ili je to akt ljubavi i neka luđačka opsesija, neki nagon da bude kažnjena, jer je iskušavala samoga stvoritelja? Naposljetku, kakva je to demonska želja za tajanstvenim začecem, a nešto se slično, vjerojatno, pita i publika.

Odlazak Žene u neki drugi svijet prikazan je kao nešto što bi moglo nalikovati na vjenčanje,

a taj je odlazak ujedno i rastanak; ponovno se pojavljuju crvene rukavice koje mehanički motaju bijeli veo, Žena hoda po bijelom tragu tkanine koju je skinula na početku predstave, baca veo, skida rukavice i odlazi sa svijećama iza paravana. Ona je sama ovdje došla do svojeg kraja, završava svoj sudbonosni put, stigla je do cilja... Ili možda nije, ali ne može dalje, ona samu sebe ukida i rastvara, rastaje se i oprašta, to je konačni rastanak...

7. ZAČUDNI MOMENT

U predstavu je uveden i tzv. efekt začudnosti, odnosno, kako ga Brecht naziva V – efekt (Verfremdungseffekt). Riječ je o realističnom prikazu odlaska ili rastanka kroz sevdah «*A njega nema...*». Taj kratki realistični moment pokušava odgovoriti na sva pitanja koja si Žena postavlja i zato se on javlja kao bljesak realiteta u predstavi koja je inače posve nadrealna, a rezultat toga jest da je taj realističan moment, zapravo, još nadrealniji od ostalog sadržaja. «*Jedan je od značajnih elemenata epskog kazališta i efekt začudnosti koji se uz sve, ostvaruje upravo songovima u epskom kazalištu. Naziva se još i V–efekt. Prethodni song izaziva čuđenje, udaljava se od uobičajenog tijeka radnje te prekida radnju. Potrebno je objašnjavati što se mislilo tim stihovima jer sami po sebi nisu toliko razumljivi. Prema Brechtovom razmišljanju, gledatelji se u epskom kazalištu ne bi trebali poistovjetiti s glumcem, nego se songovima i prekidima treba izazvati njihov kritički stav.*²²»

Tijekom izvođenja pjesme svijeće gore, a vosak se topi možda i kao simbol suza koje ostaju. Ali, što svijeća duže gori, suze nestaju, ostaje samo nakupina voska na dnu svijećnjaka, baš kao suze koje Žena isplače, a nitko ih ne vidi. Ona ih nosi sa sobom i one s vremenom ostaju samo kao sjećanje, oslonac duše i mjesto gdje će se skloniti, kao da se boji prostora i svih onih koji ga oživljavaju, pa traži utočište od svega stranog. A zapravo je sve to u njoj. «*A njega nema...*» je pjesma njene duše, jedan romantično–pobožni odnos, cijela priča sazdana u nekoliko kitica da bi proživjela sve još jedanput, da bi voljela još jedanput, da bi rodila još jedanput, da bi živjela još jedanput.

«*Svrha je songova i efekta začudnosti koji izazivaju istraživački i kritički stav o onome što se prikazuje te udaljavanje od iluzije i čarolije pozornice. Time se također udaljava i od klasičnih obilježja epskog kazališta. Izbjegava Aristotelova obilježja dramskog stvaralaštva, a u tomu značajnu ulogu imaju songovi. (...) Songovima se osim toga, likovi djela približavaju apstraktnom svijetu, pomalo nadrealnom jer govore o onomu što je povezano sa stvarnosti, ali na neuobičajen način. Songovima se također udaljuje od iluzije kojom se služilo tradicionalno kazalište. Prizori u Brechtovom epskom kazalištu su poput uličnih prizora s prekidima i komentarima umetnutima u taj prizor.*²³»

Sva težina njezine borbe je upravo u toj borbi sa samom sobom, sa svijetom koji je okružuje i sputava, s muškarcem ili sa svim muškarcima svijeta. Jer, iako je ona jedna žena, može simbolizirati sve žene upravo zbog te svoje borbe. Satkana je od niti koje čine svaku ženu, ali ta slika ne treba ostati njena trajna sudbina, njezino vječno duševno stanje. Ili možda ipak treba, možda će se ona opet izgubiti u nečem drugom, njoj budućnost ne pripada nužno, iako ona živi u

²² <http://vuklektire.com/books/bertolt-brecht-i-uloga-songova-u-njegovom-epskom-kazalistu/>

²³ <http://vuklektire.com/books/bertolt-brecht-i-uloga-songova-u-njegovom-epskom-kazalistu/>

intimnosti s glazbom, ona želi biti u stanju svakog trena započeti od mjesta s kojeg je onomad jednom došla – ni od čega, lišena bilo kakvog znanja, lišena svega što je kroz stoljeća stečeno ili odbačeno, kadra da samu sebe iznova otkrije i da samu sebe stvori da bi dosegla čudesne visine izvanredne ljepote.

«Songovi, kako ih je sam Brecht nazvao, pridonosili su tomu da Brechtovo kazalište nije razvijalo radnju koliko je prikazivalo određeno stanje.»²⁴

²⁴ <http://vuklektire.com/books/bertolt-brecht-i-uloga-songova-u-njegovom-epskom-kazalistu/>

8. POEZIJA, POETIKA, LUTKA

Lutkarstvo je napredovalo. Ono danas ima više grana, ponekad se preklapa s dramskim teatrom toliko da taj vid kazališta više ne možemo zvati samo jednim imenom. Otkad su se ljudi u pećinama počeli sporazumijevati, pričali su priče. Najprije su prepričavali događaje iz lova i tako prenosili poruke. Svaka slika u pećini priča svoju priču, ona je naracija prvog čovjeka i sve do danas ta priča nije stala. Ona ide od usta do usta, s koljena na koljeno i stvara povijest za budućnost. Svi su kao djeca doživjeli pričanje priča, mijenjanje glasa kroz likove koji su se pojavljivali u bajkama, a onda su odrasli i prenijeli to na svoju djecu i unuke. Uz naraciju učimo govoriti, učimo nove riječi, nove pojmove. Uz naraciju se uči i novi jezik. Poezija je pak drevni, moćan aparat za prenošenje emocija. Poetika u lutkarstvu izražena je od početka do kraja predstave «Fantazmija – poetski teatar u sjenama». Možemo slobodno reći da je lutkarstvo poetika. Poetika pokreta, poetika govora, poetika značenja. Sve što lutka napravi ima dvostruko veću težinu nego kada to isto napravi živi glumac. Ovdje ne mislim na mimiku lica, jer lutka ima samo jedan izraz (osim ako je riječ o automatu ili trik lutki).

U predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» glazba je drugi lik, odnosno antagonist, dok je poezija treći. Igrati poeziju na sceni za glumca je poseban izazov, jer lako može pasti u zamku recitiranja. Govorenje poezije, kao i proze, zanat je koji se uči i koji se treba svladati u školi, a onda «brusiti» kroz glumačko iskustvo. *«Kad se bavite poezijom koja je pisana na mnogo sofisticiraniji i profinjeniji način, sa slikovitim izražavanjem, asocijacijama, unutarnjim ritmovima i svim sredstvima koja pjesnik rabi, tada ona pruža vrlo široke mogućnosti. I tada morate početi slušati, jer s pomoću osluškivanja onoga što tekst sadrži doznat ćete njegove mogućnosti.»²⁵*

Kada glumac pronade ono što je tražio, on želi fiksirati i svaki put izvesti iznova jednak pokret, odnosno izazvati empatiju kod publike, a za to je potrebno iskustvo i mnogo rada. Poezija u lutkarstvu je posebno zanimljiva, jer sve što glumac prenosi očima, gestom, lutkar mora prenositi preko lutke, ali tako da to bude prirodno, animator mora pronaći plastičnost. Lutka je stoga najbolji animatorov prijatelj: ukoliko ju dobro animira, kada lutka oživi, sve oko nje postaje nevažno. *«Lutki je stoga potrebna pohvala. Lutke su sve izdržale. Lutke će sve izdržati. Lutke sve podnose, pogotovo u doba visokih drama vremena. Lutke iz dana u dan nude svoje istinske bajkovne svjetove kao stvarni uzorak, suprotstavljajući ga onim lažnim, uvijek široko nuđenim. Lutke rade za svjetlost, za radost dječjih osmijeha koji i njih ozare u trenutku savršenog spoja života–bajke i bajke–života.»²⁶*

Žena, kao lik u predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama», poeziju shvaća kao dar

²⁵ Berry, C. (1997.), Glumac i glas, 5. Govorenje poezije, str. 187., Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb

²⁶ Paljetak, L. (2007.), Lutke za kazalište i dušu: Pohvala lutki, str. 8., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

života, kao božji dar, ona je ljubi. Ona zna da je poezija uvijek takva kakvom je ona doživljava, koliko god puta da je prođe u svom životu. Poezija je stroga i mora se uzeti u obzir i isprika za opčinjenost koju pruža kada je izgovorena naglas. Žena u predstavi uspoređuje poeziju s ljubavlju kao s najjačim uzbuđenjem, a ipak joj je i na neki način strana; to je čudesan fenomen koji je ponekad ne dotiče osobno, udaljava se od nje, prati je s kritičke distance pa, u neku ruku, i s visoka, otuđuje se od poezije. «*Otuđivanje događaja ili lika*», piše Brecht, «*znači prije svega ogoljenje one očite, poznate kvalitete i stvaranje osjećaja čuđenja i znatiželje prema njima.*»²⁷»

²⁷ Sacks, G. i Thompson, P. (2007.), *The Cambridge companion to Brecht*, second edition, str. 215., Cambridge University Press

9. SUAUTORSKI RAD

Kada je riječ o autorskom projektu, predstavi, glumac – lutkar obično sve radi sam. No, to nije uvijek jednostavno. Slaganje teksta, istraživanje tehnika rada, osmišljavanje i istraživanje načina govora i pokreta, sve je to na plećima izvođača. No, zato je dobro, ako je moguće, imati «oko izvana» pa je lakše sagledati scene iz druge perspektive. Pogotovo kada je riječ o lutkama ili sjenama. Lutkaru se može učiniti da je nešto što izvodi dobro, da je vrijeme da se dijelovi predstave počnu slagati i fiksirati, ali «oko izvana» će uvijek biti slobodnije u toj procjeni. Kaže se: «koliko ljudi, toliko predstava», i to je točno jer svaki čovjek gleda predstavu iz svoje perspektive. To ne znači samo u prenesenom značenju, nego čak i fizički, razlika je čak i u tome gdje pojedini čovjek u publici sjedi. Predstava «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» je suautorski projekt koji sam radila u suradnji s mag. psych. Berislavom Cimermanom čije sam tekstove obradila, a koji također potpisuje i režiju. Tijekom rada na predstavi uvijek je bolje i malo pretjerati za vrijeme proba, staviti više elemenata, pa ih kasnije «očistiti», nego obrnuto. Zato, kada kažemo manje je više, to ne znači da od početka rada na projektu škrtarimo na elementima, nego ih napravimo što više, a uzmemo samo ono što je bitno za predstavu. Ponekad je dobro, prema mom iskustvu, prije premijere ostaviti nekoliko dana «praznog hoda», tj. da se, kao u slučaju hrane i vina, priča «sljubi» s predstavom. Taj odmak može glumcu – animatoru uvelike pomoći, jer s odmakom može slobodnije promotriti scenu izvana, a to je važno, budući da kada se čovjek «zabije u projekt» može doći do zasićenja zbog kojeg autor i/ili izvođač više ne može racionalno odlučivati što i kako dalje. Ono što mi je pomoglo prije premijere bilo je ponovno čitanje teksta, jer često se dogodi, prema mojem iskustvu, da baš tada dođemo do rješenja nekog dijela koji je zapeo ili se činilo da nije baš najbolje urađen. Na predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» radili smo mjesecima, istraživali, nadopunjavali i uklanjali. Neki elementi dolaze kroz probe, mnogi tek na kraju, a mnogi tek kada se pojavi «oko izvana» koje upozori na sitnice koje bi mogle uništiti ili upotpuniti predstavu. Iako je redatelj predstave mag. psych. Berislav Cimerman, koji je napisao i tekst predstave, predstavu smo konceptijski osmislili zajedno, a dijelove koji su rađeni u nekoj od lutkarskih tehnika (sjene, marioneta, «crni» teatar i animacija tijela) sama sam režirala i doradila. Uloga redatelja bila je posve u skladu sa doslovnim značenjem francuskog termina «metteur en scène» ili «postavljač na scenu», jer je on prenosio kako nešto izgleda izvana, te smo na temelju toga dalje radili. Stoga, iako sam na početku ovog odlomka napisala da glumac – lutkar *obično* sve radi sam, to ne znači da ne može imati pomoć izvana, tj. redatelja.

10. ZAKLJUČAK

Baviti se lutkarstvom slično je vožnji automobila, mnogi mogu položiti vozački ispit, ali je tek nekolicina zaista rođena za to. O lutkarstvu se može mnogo pričati, diskutirati, slagati se ili ne slagati u nečemu, ali jedno je sigurno: lutkarstvo nikada ne završava. Ono je proces koji taje čitav lutkarev život. Lutkareva je sposobnost da kritički gleda na sebe samoga ne bi li time postao još bolji i ne bi li time dobio svoju zadovoljštinu kada se na kraju predstave spusti zastor, a prostor ispuni pljesak iz gledališta. Umjetnosti su danas potrebni upravo takvi glumci – lutkari, oni koji će se toj umjetnosti doista posvetiti.

Na kraju svog školovanja, a na početku profesionalnog bavljenja lutkarstvom i glumom, shvatila sam koliko je važno moći se izraziti kroz umjetnost. Shvatila sam koliko je važno biti samokritičan, ali u mjeri da iz toga izvučem samo najbolje, a s druge strane koliko je važno znati kada je to što radim dobro. Sve kritike koje dobijamo, trebamo primiti razumom, jer ćemo tako biti svjesni kako poboljšati svoj rad. Predstava «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» tek je jedna od stepenica koja me vodi prema promišljanju o magiji lutkarstva, jer sam radom na Ženi koja priča svoju priču u ovoj predstavi dobila uvid u jedan novi svijet, a to je da je predstava, odnosno kazalište, ondje gdje smo mi, ljudi koji žive kazalište. Veliki izazov bio mi je istraživanje lika Žene i taj sam izazov s oduševljenjem prihvatila. Nije bilo lako jer, kako sam navela u poglavlju «6. Fabula u predstavi "Fantazmija– poetski teatar u sjenama"», predstava nema klasične fabule i često se skače iz jednog unutarnjeg osjećanja i mišljenja u drugo, slike se brzo izmjenjuju i glazba ponekad ne prati radnju, nego ima svoj vlastiti tijek, ali upravo to mi je dalo zadovoljstvo koje sam dobila u trenutku kada je predstava počela, kada se dogodio trenutak u kojemu se miješaju trenutnost i vječnost. Često dok radim na probama dođe do zasićenja i pitam se zašto ne mogu riješiti neki problem. Onda razmislim, ostavim malo vremena da mi sadržaj sjedne i shvatim da ništa ne mogu postići brzinom. Tada dolazi do osjećaja da znam da na sceni mogu sve i da je scena moje prirodno stanište. Svakom sljedećom izvedbom predstava će se razvijati, a ja znam da neću željeti da ikada prestane. To za mene značo živjeti kazalište!

«Lutka je također gospodar nemogućeg i to je njezina najveća mogućnost, mogućnost opstanka u ovom zajedničkom nam svijetu.»²⁸

²⁸ Paljetak, L. (2007.), Lutke za kazalište i dušu: *O lutki kao o čovjeku*, str. 12., Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

11. SAŽETAK

Ovim radom opisala sam proces rada i istraživanja na diplomskoj predstavi «Fantazmija – poetski teatar u sjenama» koju sam radila u suradnji s mag. psych. Berislavom Cimermanom, čije tekstove sam uvrstila u predstavu, a koji je ujedno i redatelj predstave. Četiri lutkarske tehnike koje sam koristila su teatar sjena, marioneta, animacija tijela i dijelova tijela, te «crni» teatar, a upotpunjene su glazbom, poezijom, te glasovnim i tjelesnim promjenama. Također sam opisala važnost rada na govornom aparatu, kao i na promjeni glasovnih registara, te vježbe za tijelo i svjesnost o centru iz kojeg dolazi impuls (za to sam se služila i vježbama iz baleta). U predstavi sam upotrijebila i «moment začudnosti» koji se odnosi na izvođenje sevdaha «*A njega nema...*» uživo što je jedini realističan trenutak u predstavi koja je najvećim dijelom nadrealna, pa je stoga upravo taj moment još nadrealniji (V – efekt).

«Fantazmija – poetski teatar u sjenama» jest predstava koja pričom jedne žene, kroz poeziju i glazbu, govori o svim ženama, o osjećajima, ljubavi, smrti, lomu duše i snovima. Ona želi pobjeći, ali bijeg nije lagan jer na putu do slobode treba prijeći preko mnogih zapreka i ona pokušava satkati svoj život od snova, ali se snovi raspršuju: to je energičan slijed događaja i zbivanja koja nisu drugo nego kretanje u u vremenu.

KLJUČNE RIJEČI: fantazmija, suautorski rad, animation, woman as a subject

DODATAK 1.:

POEZIJA KORIŠTENA U PREDSTAVI «FANTAZMIJA – POETSKI TEATAR U SJENAMA» (autor: Berislav Cimerman)

Pravilno raspoređena snomorica 1

Sanjaš li me još noću?
mene redovito na javi pobuđuju snovi o sreći
našoj
kao da je neprekidno
neprekinuta
tama
u koju bez udisaja uranjam
s mjesecom na leđima
svaka 24 sata
Sanjaš li me još noću?
kad sam odsutan kao urlik ishlapjele noćne more
nisi me htjela predati noćnoj straži tada
hvala ti
dospio sam neopazice otrčati počasni krug
oko devetog kruga
prsnule su sapi prvog konja u šokiranom gledalištu
napor je bliži smrti nego svjetlost koja te svakog jutra pita
Sanjaš li me još noću?

Evo

(monofona opera za tektonske orgulje i tihu gnjilež)

crna
crna
crna
vedrina
raste
raste
raste
svijest
okreće se
oko sebe
u sebe
plava
plava
plava
ljepota
radi
radi
radi
radi
kao marva
bijela

bijela
bijela
sudbina
nosi
nosi
nosi
od vremena
do vremena
mene
me
crv vremena
mi
žuta
žuta
žuta
žuta je luka
od sunca
sada
kada
tada
radi
ogradi
nagradi
ukradi
još
još
još
još
ubij
ubij
ubij
mo
mi
ma
mi
ni
a
.

Završni rez (fragmenti)

«Sve dobro proći će, a sve loše više neće biti važno», zapisao je jednom neki anonimni pjesnik. Kao da to pomaže mnogo krijesnicama koje nitko ne sagledava realno u obzoru savršene ljetne noći.

Svi skrivaju svoju usamljenost
kao da je prostija od nagosti
pogled pun radosti također nije
došao dobro u društvu kaskadera
za građanine uzorne koji visoko u zrak, lišeni svakog rizika,
podižu čaše šampanjca u novogodišnjoj noći.

Usputnom paralaksom, tj. drogom smrvljenom od tuđih pogleda,
oni se hrabriji među nama povremeno odvoje od centra svojeg bića.

Tada se dosta teško međusobno razaznajemo, iako nam uvelike u tome nastoje pomoći odbljesci od izloga omiljenog kafića.

Acilok ezov acip i caruk

Kaham mohum kalafor
Utaras rokombust, rodamdest – daradamzam
Rokremidostur buh raspoter ukatejer
Akramintan bukurmalih komton
Cokrem konsteris bajsam tutur
Irokun distaremdan okpast darajlazam
Probotmanter
Istahandum komarenas baredijzal
Cadaru cogasem ukhmast
Astoder rukah beskedem
Votjares ukumdam bikamal
Oradadedijuk
Zakmaturazim karados kljar kumdaljar
Ederakt kortosam
Komt sklah rusarar eskhm
Otef slitef jakertim mofrem gomdelisam
Lisrest paksam
Icevsef
Castamdok
Aderkamzulas brakjam kandaramzel

Vrijeme ne liječi ništa

Naslanjaš bicikl na zid, malo zakrećeš prednji kotač da se okvir ne bi slučajno prevalio. Ulaziš u malu trgovinu mješovitom robom u tvojoj ulici, staneš u red iza gospođe s pundžom, ne vidiš joj lice, ali razmišljaš o tome da pundža i gospođa sigurno pamte i neka mnogo bolja vremena.

Hrđav zvuk njezina glasa samo pojačava tvoj dojam.

Sjetiš se potom da moraš popodne našiti podstavu na onu plavu haljinu, i da bi trebala nazvati Sanju da se poslije nađete na... na redu si:

– Pola kruha, majonezu Zvijezda u tegli, rezance za juhu, one s jajima, molim,

molim, molim Boga, kao nikada u životu, znam da uspjeva jer sam mu posve, posve blizu, čujem samo svoj glas iako ne mogu pomicati usne, blizu sam mu, već klečim na oltaru, visokom, toliko visokom da tamo gore više ne želim ni tebe, ni ljubav tvoju ne želim, ni oči svoje ne želim, jer ne želim više ni pogled tvoj na sebi, ne mogu te zagrliti više nikad, pa ni ruke svoje ne želim, noge mi ne trebaju – kamo god da me odvedu, to je sve dalje i dalje od tebe, zrak mi više ne treba, zato ni pluća ne želim, ni bolju polovicu svojeg srca ne želim, smrt je cijela jedino što želim.

I ako umrem sada, u redu je, ti ćeš otići sa Sanjom na kavu, malo dužu s toplim mlijekom i jednom vrećicom šećera, sanjarit ćeš malo na suncu dok ti se Sanja žali da izluđuje je mama (što bi tek ti njoj sve mogla reći), poslije ćeš sjesti na krevet u svojoj sobi, gledati kroz prozor i tik prije nego te misli opet ponesu do mene, pogledat ćeš radije u otvoren ormar; pametnije je razmišljati o tome što ćeš obući večeras, da budeš što privlačnija samo njemu,

Njemu, samo Njemu želim vratiti svoju dušu, bol ju je otrgla od mojeg tijela kao more mahnito brod od sidra i ne mogu, više čak ni to ne mogu, prekinuti svojom rukom i tu posljednju sponu, čekam da se posljednja želja koju ću imati vrati odozgo, s konačnog suda.
“Odakle toliko suđa?”, pitaš se u sebi i gledaš na zidni sat jer ne znaš hoćeš li sve stići do osam kad on doći će po tebe i bezazlena se slutnja tad u trenu pretvara u tamocrvenu strepnju, namreškanu, nabranu, nalik teškom brokату, tkanini koju ti toliko voliš, pa se pitaš koliko je sve to što činiš daleko od crnog groba se ne bojim, niti bilo čega drugog, tu gdje ja jesam niti zlo preživjet ne može, ni anđela palih dvadeset godina kasnije jedan je dječak na ulici viknuo moje ime, a ti si zastala na pola puta do dnevne sobe, sa šalicom vrelog čaja u ruci, i pustila jednu savršeno okruglu suzu koja se preko tvojeg obraza otkotrljala natrag u vrijeme. Ponijela me kao plima, onako mala i beskrajno topla i čista, utopila je svu moju bol i oprala moje tijelo, blaga kao povjetarac poslije oluje, da posve spreman dočekam natrag svoju dušu koja nikada nije ni bila daleko od neba.
“di si stavila majonezu?”, hodnikom se poput pikula rasuo oštar povik i zakotrljao ispod dovratka na putu u dnevnu sobu. Nisi osjetila vrelinu čaja koji ti se razlio po prstima kad si se naglo preнула iz budućnosti.

A njega nema... (sevdah)

Sve što imam nisam nikad, nikad skrivala
Al' sam zemlju, alaj, crnu dolje gledala
Nisam, alaj, nisam rekla, niti jednu riječ
Kad je, alaj, ispred mene na put stao on

Ref.: A njega nema...

Sve smo znali, alaj, jesmo, k'o da sanjamo
A ja sam se, alaj, s njime, opet rodila
Kad me prvim dahom svojim napojio on
Tad se, alaj, čuo pravi srca moga pjev

Ref.: A njega nema...

Nisu sati, nisu dani, nisu ni godine
Što od mene, alaj, sada rade robinju
Samo rana moje duše, alaj, nesretne
Jer mi njega život dadne pa ga oduze

Ref.: A njega nema...

Sad sam sama, alaj, sama, brojim bisere
Okolo svojeg bijelog vrata suze čuvam sve
Da ih, alaj, pred svog dragog čiste pobacam
Kad nas tama, alaj, tama opet sastavi

Ref.: A njega nema...

Stat ću, alaj, ispred njega na put tada ja
Neću reći, neću alaj, niti jednu riječ
Nit' ću više, alaj, crnu zemlju gledati
Opet ću se i ja s njime, alaj, roditi

Ref.: A njega nema...

Rođendanska

svi dolazimo iz pradavnina
iz nekih mekih pregiba drčne mladosti svemira
kad kometi su nam bili zvečke
crne rupe barbaroge
zvjezdana prašina zipka
a ba da bam ba da bam
što nadimalo je vaseljeninu posteljicu
natjeralo je u bijeg ritam svih budućih srdaca

od tada mnoga je zvijezda umrla u vlastitom sjaju
i prepričavaju se još, ali uglavnom preglasno, priče o nekadašnjem raju
skoro nečujni ba da bam ba da bam pretvorili smo u urlik:
ništa neću da ti dam!
već sam se spremao poći na počinak da čvrsto stisnem kapke
i molim da kroz njih prođe samo zrnce prašine pradavne
pa da ne vidim nikad više sebe u odsjaju iz tuđeg oka
kad pojavila si se ti i razapela sebe između netraga, bestraga i satri ga!
i rekla mi da ljuljam se u tvom krilu koliko god treba da uhvatim opet ritam
ba da bam ba da bam

samo sebe imam da ti dam

Odlazak

Moja duša odlazi
gledam je kako se oprašta od ovog svijeta
lebdi povrh jasnoće
i rukuje nasmiješena s prizorima od danas, jučer, uvijek i sutra
oprašta se od želja i dobrih želja
napušta pamćenje i odlazi u sjećanje
tuđe
gdje sve je nekako bliže i bliskije nego što u stvarnosti jest
i već mi je žao što je trajalo prekratko
nedostajat će mi ta nemilosrdna borba za suosjećanje
koje se može dobiti
samo tako da čovjek izgubi sve
još nije bilo dosta
moram ostaviti sebe
na milost i nemilost
strogim sucima u kolektivnoj memoriji koji sve vide i sve znaju

osim cilja ove nikad završene igre
bio sam najbolji od svoje vrste; vatrenih jahača na proplancima uzaludnosti:
na njima se ponekad nađu predivne stvari...
svejedno, pustili su me da odigram do kraja
na igralištu između srca tame i mahnitosti razuma.
tko se nije skrio, najbolji učenik je bio!
šutnja je najokrutnija od svih religija koje u olovu crtaju srce na prozorima crkava
naredit će ti, naposljetku, da budeš sebi nešto poput osobnog Boga
vidjet ćeš i sama, ništa teže ne postoji od toga.

LITERATURA:

Berry, C. (1997.), *Glumac i glas*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb

Čečuk, M. (2009.), *Lutkari i lutke*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

Jurkovski, H. (2007.), *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica

Mrkšić B. (1975.), *Drveni osmijesi*, Centar za vanškolski odgoj, Saveza društava «Naša djeca» SR Hrvatske, Zagreb

Mrkšić, B., (2006.), *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

Paljetak, L. (2007.), *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb

Sacks, G. i Thompson, P. (2007.), *The Cambridge companion to Brecht*, second edition, Cambridge University Press

Stanislavski, K. S. (1989.), *Rad glumca na sebi*, Prvi dio, Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb

INTERNET

https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Joly

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15415>

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=37630>

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=42946>

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48980>

<http://vuklektire.com/books/bertolt-brecht-i-uloga-songova-u-njegovom-epskom-kazalistu/>