Rad na predstavi Fragile

Jakupčević, Antonio

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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:134:761535

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

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

ANTONIO JAKUPČEVIĆ

RAD NA PREDSTAVI
FRAGILE

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. art. Maja Lučić Vuković

Osijek, 2018.godina

SADRŽAJ

1. UVOD 1
2. ALL STRINGS ATTACHED 2
2.1. O projektu 2
2.2. Pioniri europskog lutkarstva 3
2.2.1. MILAN KLEMENČIČ 3
2.2.2. VITTORIO PODRECCA 4
2.2.3. HERMENEGILDO LANZ 5
3. OD IDEJE DO INSCENACIJE 6
4. RAD NA PREDSTAVI *FRAGILE* 8
4.1. Koreografije 9
4.2. Lutke na putovanju 12
4.3. Prsti 14
4.4. Posljednji triptih 16
4.4.1. KRLETKA 16
4.4.2. PAD 17
4.4.3. SPROVOD 18
5. ZAKLJUČAK 20
6. SAŽETAK 22
7. POPIS LITERATURE I IZVORA 23
8. BIOGRAFIJA 23

1. UVOD

Baviti se bilo kojom vrstom umjetnosti zahtijeva konstantan rad i trud, ali ono što je možda najvažnije za napredovanje i iskorak iz možebitne stagnacije koja ubija talent, jest pomicanje granica. Istraživanje novih sredstava kojima se umjetnost može izraziti je imperativ u bavljenju umjetničkim djelatnostima, a lutkarstvo nije iznimka.

Duga i bogata povijest lutkarstva diljem svijeta dokazuje kako je ono neizostavan djelić kulture skoro svake zemlje, a mnogi lutkari željni napretka kroz rad na sebi su stoljećima razvijali (i još danas razvijaju) brojne tehnike i discipline kako bi kazališnu čaroliju lutkarstva doveli do novih visina. Od davnih vremena kada su se lutkarske predstave mogle gledati samo na ulicama i sajmovima pa sve do danas, kada su one dobile svoje zasluženo mjesto unutar zidova raznih kazališta, lutkarstvo je svojim neopisivim šarmom služilo kao kritika društva, odgojno sredstvo, propaganda i zabava, a danas je došlo do svog vrhunca kada je zavladalo u najvećoj mjeri u formi animiranih filmova, velikih animatroničkih spektakala te često eksperimentalnih predstava koje pomalo brišu granicu klasičnog lutkarstva u kojem se lutkari skrivaju iza paravana. U Hrvatskoj to još uvijek nije toliko izraženo, ali u Europi je već odavno zavladao trend *vizualnog kazališta*, gdje su animatori i lutke ravnopravno postavljeni na scenu, a konzistentna i jasna priča je stavljena u drugi plan, tako da tehnika i animacija izađu u prvi plan kao najbitniji faktor. Takve koncepcije proizlaze iz konstantnog istraživanja i gore navedenih pomicanja granica, a upravo takav način rada mogao sam osobno iskusiti studirajući na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Nakon upoznavanja s tradicionalnim tehnikama koje su obilježile lutkarstvo, a i danas su nerijetko glavni odabir mnogih lutkara, na diplomskom studiju počeli smo se baviti eksperimentiranjem i istraživanjem manje poznatoga.

Takav način rada je izrazito zahtjevan jer iziskuje kompletnu otvorenost uma i neograničenu maštu kako bi nekonvencionalno ispričao priču koju gledatelj možda neće konkretno razumjeti, ali će ju osjetiti i protumačiti na sebi svojstven način. Ovim radom pokušat ću opisati taj nekonvencionalan proces rada kojim smo pokušali stvoriti poveznicu između tradicionalnog lutkarstva i novog načina lutkarskog promišljanja, ali unutar zadanih okvira projekta u kojem smo sudjelovali.

2. ALL STRINGS ATTACHED

2.1. O projektu

All strings attached: The Pioneers of European Puppetry Behind the Scenes je projekt u sklopu Kreativne Europe, a uključuje gradsku općinu Cividale del Friuli (koja je ujedno i nositelj projekta), Lutkarsko kazalište Ljubljanu, kazališnu skupinu Títeres Etcétera i Umjetničku akademiju u Osijeku, kojemu je cilj bio ojačati svijest o europskom kulturnom bogatstvu i njegovoj raznolikosti kroz djelovanje na području lutkarske umjetnosti. Svrha projekta bila je širenje znanja o europskom lutkarstvu predstavljajući odabrane pojedince koji su svojim djelovanjem na području lutkarske umjetnosti ostavili neizbrisiv trag na lutkarskoj sceni. Riječ je o Milanu Klemenčiču iz Slovenije, Vittoriju Podrecci iz Italije, i Hermenegildu Lanzu iz Španjolske. Svaki od trojice navedenih su uistinu lutkarski velikani čiji su opusi nastali u tri različite sredine u isto vrijeme.

Tijekom dvogodišnjeg projekta, u razdoblju od 2015. do 2017. godine, putujuća izložba s događanjima u vidu stručnih radionica, predavanja i predstava, posjetila je sve četiri države sudionice, a pristupa lutkarstvu kao umjetnosti koja objedinjuje više drugih umjetnosti te isto tako nastoji poboljšati mobilnost glumaca, lutkara, tehničara, restauratora, slikara i mnogih drugih stvaratelja u području lutkarstva.

Uloga je hrvatskih partnera napraviti izvedbeni most između bogate lutkarske tradicije i današnjice kroz suvremenu predstavu modernog lutkarskog izričaja nastalu na temelju triju opusa i tri živopisne biografije. Predstava će biti izvedena u sklopu velike završnice projekta, na festivalu Mittelfest u Cividale del Friuli u srpnju 2017. godine. U sklopu rada na predstavi osječki će studenti prikupiti veliku količinu praktičnih i teorijskih znanja o važnom dijelu povijesti lutkarstva te će sudjelovati na radionicama, seminarima i diskusijama o tradicionalnom i suvremenom lutkarstvu.[1]

[1] http://si.mvep.hr/hr/vijesti-i-najave/otvorenje-putujuce-izlozbe-%E2%80%9Epioniri-europskog-lutkarstva%E2%80%9C,37196.html– 21.12. 2017.

2.2. Pioniri europskog lutkarstva

Kada se upuštamo u projekt koji je zadane teme, ali slobodne forme, to često može biti dvosjekli mač. Zadana tema daje nam okvire unutar kojih bismo predstavu trebali držati kako ne bismo „pustili mašti na volju“, ali slobodna forma nas najčešće navodi na taj put. Upravo iz tog razloga potrebno je naučiti što više informacija o konkretnom zadatku kako bismo sebi samima zadali granice unutar kojih ćemo disciplinirati maštu i time olakšati daljnji proces, pogotovo ako je riječ o kompletno autorskom projektu poput ovoga. Upoznavanjem tri lutkarska velikana lakše smo odredili smjer u kojem će se naša buduća predstava razvijati.

2.2.1. MILAN KLEMENČIČ

Milan Klemenčič rođen je 1875. godine u mjestu Solkan u Sloveniji, a njegovo zanimanje za lutkarstvo počelo je još u djetinjstvu, kada je gledao predstave talijanskog lutkara Antonija Reccardinija. Školovao se na umjetničkim akademijama u Veneciji i Münchenu 1891.i 1892. godine, gdje se počeo pobliže upoznavati s lutkarstvom gledajući predstave minhenskog lutkarskog kazališta. Prvu marionetsku predstavu naziva *Mrtvac u crvenom kaputu* Klemenčič je napravio 22. prosinca 1910. godine unutar četiri zida svog doma u Ajdovščini, i to uz pomoć svoje supruge Pepce koja je šivala kostime i bila animatorica.

Dolaskom rata, Klemenčič je regrutiran u vojsku, a tijekom boravka u Grazu uspio je donijeti svoju lutkarsku pozornicu te izvesti dvije predstave na njemačkom jeziku za svoje suborce (*Čarobna violina* Franza Poccija i *Tajanstveno ogledalo* Josefa Schmida.) Nakon rata, Klemenčič se sa svojom obitelji preselio u Ljubljanu gdje je postao ravnateljem Slovenskog marionetskog kazališta (danas je to Lutkovno gledališče Ljubljana) – prvim takve vrste na području Hrvatske, Srbije i Slovenije. Nakon šesnaest premijera i više od stotinu izvedbi, kazalište su snašli financijski problemi tako da su se godinama borili s neadekvatnim prostorima repризirajući starije naslove, a Klemenčič se više koncentrirao na slikarstvo sve dok 1936. godine nije izveo svoju povratničku predstavu *Sovin dvorac,* ponovno u svom dnevnom boravku kao i na početku karijere.

Ono po čemu će Klemenčič zauvijek biti zapamćen jest kultna predstava *Doktor Faust,* nastala 1938. godine, a igra se i dan danas. Deset godina kasnije Klemenčič je podržao inicijativu da se u Ljubljani osnuje Gradsko lutkarsko kazalište te je sudjelovao u njegovu nastajanju pripremivši nacrte za novu lutkarsku pozornicu i likovnu podlogu za *Čarobnu violinu,* dok je realizaciju prepustio budućim lutkarskim naraštajima.

Umro je 1957. godine u Ljubljani.

2.2.2. VITTORIO PODRECCA

Vittorio Podrecca rođen je 1883. godine u talijanskom gradiću Cividale del Friuli u kojemu je, kao i Klemenčič, gledao tradicionalne marionetske predstave Antonija Reccardinija i mnogih drugih. U Rim se s obitelji preselio 1905. godine i ondje je završio pravo, ali se njime nije nikada bavio, već se bavio uredništvom dva časopisa - *Primavera* i *L'Italia Orchestrale.* Cijelo to vrijeme razmišljao je o osnivanju vlastitog lutkarskog kazališta, a u veljači 1914. godine tu ideju je ostvario uz pomoć Luigija Fornaciarija, napuljskog lutkara i voditelja lutkarskog kazališta *I Fantocci di Santoro*.

Teatro dei Piccoli je bilo vrlo inovativno kazalište jer je tradiciju kombiniralo s eksperimentima, tako da je bilo namijenjeno djeci i odraslima. Već nakon prvih izvedbi bilo je jasno da će repertoar s različitim varijetetskim točkama i opernim djelima osvojiti cijeli svijet, a upravo to se i dogodilo, što dokazuju brojna gostovanja i turneje koje su znale potrajati godinama. Sam Podrecca nije bio umjetnik, ali je bio izvrstan producent i redatelj otvoren za novotarije i eksperimente, a surađivao je s brojnim slavnim lutkarskim družinama, glazbenicima, slikarima, scenografima i animatorima. Gledatelji su bili oduševljeni s više od tisuću marioneta, od kojih su neke karikirale i brojne slavne osobe poput Betty Boop, Grete Garbo i Charlieja Chaplina te su mogle svirati, plesati i pjevati, a sve to u raskošnim kostimima popraćeno glazbenim brojevima živog orkestra.

U pedeset godina postojanja, *I piccoli* je proputovao cijeli svijet te je prepoznat i hvaljen od mnogih slavnih osoba, a u Hollywoodu su se čak prikazivali kratki filmovi o njihovim predstavama. Činjenica da su 1959. godine dobili dopuštenje igrati predstavu u Sovjetskom savezu, što niti jednoj zapadnoj zemlji dotad nije uspjelo, dovoljno govori o važnosti Vittorija Podrecce i njegovog kazališta. Umro je smjesec dana prije odlaska u SSSR, a *I Piccoli* je nastavio s djelovanjem do 1965.pod vodstvom Podreccine supruge i njegova sina.

2.2.3. HERMENEGILDO LANZ

Hermenegildo Lanz rođen je u Sevilli 1893. godine, a iako nije bio lutkar, smatra se vrlo bitnim za razvoj španjolske lutkarske umjetnosti. Ovaj slikar, grafičar, scenograf, grafički dizajner i fotograf je 1923. godine, zajedno sa skladateljem Manuelom de Fallom i pjesnikom Federicom Garcíjom Lorcom priredio predstavu s ručnim lutkama naziva *Títeres de Cachiporra.* Lanz je uveo novi likovni izraz i odnos proporcija te ga uspješno povezao s glazbom, scenografijom, lirskim izražajem i tematskom raznolikošću, tako da je ostvario potpuno avangardno lutkarsko kazalište. Primjerice, u predstavi *Misterij sveta tri kralja* koristi se papir kao sredstvo animacije, a Lanz je dvodimenzionalnost papirnatog kazališta podigao na jednu novu umjetničku razinu, što je u ondašnjem španjolskom lutkarskom kazalištu bilo revolucionarno.

El retablo del maese Pedro je lutkarska opera koju je napisao Falla, a Lanz je osmislio ručne i plošne lutke te scenografiju i ostale scenske elemente. Iznimno nadaren u području scenografije i mehanike, napravio je lutke u ljudskoj veličini s vrlo zahtjevnim polugama za animaciju. Predstava je doživjela veliki uspjeh, a danas se smatra glavnim doprinosom Španjolske europskoj avangardi na području lutkarske umjetnosti.

Građanski rat u Španjolskoj nepovratno je obilježio Lanzov život gubitkom prijatelja i posla. Na nagovor Falle, 1938. godine, izrezbario je jedanaest glava za ručne lutke kojima je mislio zarađivati za život putujući s magarcem i kolima po okolnim gradovima. Četiri godine kasnije napravio je marionetu, malenog klauna Totolína, koji nikada nije nastupio u sklopu neke predstave, ali je imao svoj javni život u časopisu *La estafeta literaria*, u sekciji *Totolínova razmišljanja o životu*.

Lanz je umro 1949. godine u Granadi, a danas se smatra suvremenim španjolskim scenografom zahvaljujući brojnim domišljatim kazališnim projektima kao što su oživljavanja španjolskih misterija.

3. OD IDEJE DO INSCENACIJE

Proučivši tri pionira europskog lutkarstva i pobliže se upoznavši s njihovim naslijeđem, bilo nam je malo jasnije na što se moramo koncentrirati u radu na predstavi. Ipak, prije konačnog konsenzusa oko samog koncepta predstave, velik broj predstavljenih ideja bio je odbačen zbog objektivnih razloga. Tako smo nakon nekoliko verzija dramaturgije, koja je povezivala tri pionira lutkarstva kroz svojevrsnu sekvencu sna jedne današnje lutkarice u usponu, uvidjeli kako bismo se trebali koncentrirati na lutkarske sekvence neopterećeni pričom koja prati Aristotelova jedinstva mjesta, vremena i radnje, već motivima u kojima bi gledatelji prepoznali svakog od velika tri lutkara, ali i povukli generalnu paralelu između tradicionalnog lutkarstva i lutkarstva danas. Ono što smo sa sigurnošću znali jest da tradicionalne lutke moraju biti sastavni dio ove predstave, noseći poruku da će uvijek biti lutkara koji će animirati, a gledatelja koji će uživati u poetici svake pojedine lutke.

Usprkos hiperboličnosti u dimenzijama, u obliku, u glasovnim emanacijama, lutke nikada ne gube svoju osebujnu poetičnost. Tako npr. poljubac dviju lutaka je daleko poetičniji od poljupca živog glumca i žive glumice na „živoj“ pozornici. „Poetičniji“ je zato što nema u njemu ništa neposredno, neponovljivo individualno, ništa fiziološko, a ni ništa „općeljudsko“ u smislu krvi i mesa, žila i udova. Na tzv. „živoj“ pozornici se ipak ne možemo u krajnjoj liniji oteti dojmu da se to ljube Pero Grgić i Nela Mesić, dok lutke utiskuju jedna drugoj općeniti poljubac, poljubac u kojemu je sadržana općenita prisnost i nježnost svih poljubaca. To je pojednostavljenje niza složenih poljubaca na jedan jasan, općeniti, to je sinteza ljubljenja kao radnje kojom se iskazuju općeniti osjećaji naklonosti.(Mrkšić, B.,*DRVENI OSMIJESI*, MCUK, Zagreb, 2006., str. 19)

Upravo poetika pojedine lutke vodila nas je kroz gradnju svake etide, a naposljetku i cijele priče, u kojoj je ulogu protagonista preuzela marioneta. Lutke na koncima su ujedno bile lajt-motiv projekta *All Strings Attached* – Klemenčič i Podrecca bavili su se u najvećoj mjeri marionetskim kazalištem, dok se Lanz bavio poglavito izradom ručnih lutaka, ali i marioneta također.

Etide su nastale po slobodnom izboru, a suptilno su prožete temama putovanja (doslovnih i figurativnih). Rad na njima uvijek smo započinjali iz karaktera lutke, a daljnjim istraživanjem alternativnih načina animacije došli smo do vrlo moćnih i poetičnih scena koje su same po sebi dale novu dimenziju animabilnosti.

Od samih početaka u kojima smo istraživali atmosfere tavana koji je nekada služio kao lutkarska radionica, potpalublja na brodu prepunom lutaka kojeg more nemilosrdno njiše ili vagona u kojemu dragocjene kofere pune pažljivo izrađenih lutaka neoprezno bacaju djelatnici na željeznici, koncentrirali smo se na priču iz lutkine perspektive.

Lutki nije lako biti lutka. Zato joj je potreban lutkar. Tek zajedno s njim lutka postaje scensko biće. Ni lutkaru nije lako biti lutkar. Bez lutke on je svakidašnji čovjek. Tek s lutkom on je više nego to. Toga treba biti svjestan. (Paljetak, L., *LUTKE ZA KAZALIŠTE I DUŠU*, MCUK, Zagreb, 2007., str. 32)

Napravivši dvadesetak različitih etida i atmosfera, izabrali smo deset i povezali ih u jedan logički niz povezan naracijom već spomenute marionete (tekst koji se sastojao od poezije i proze osmislila je doc. art. Tamara Kučinović, a u etidi radnog naziva *Prsti* korišten je tekst Hane Kunić). Unutar cjeline koristili smo ručne lutke – ginjole, štapnu lutku – javajku te marionete raznih vrsta, a osim toga smo koristili elemente fizičkog teatra kojima smo povezivali pojedine etide. Naposljetku smo višemjesečni proces uspjeli dovršiti na vrijeme, spojivši tradiciju i moderne tehnike u jednu koherentnu cjelinu koja preispituje prošlost, sadašnjost i budućnost lutkarstva.

4. RAD NA PREDSTAVI *FRAGILE*

Moje shvaćanje lutke ponešto se, čini mi se, razlikuje od stava koji se čuje za ovim stolom. Ja sve ono što se na sceni pojavljuje ne dijelim na lutku, nosioca glavne uloge, manje glavnije ili manje sporednije, na rekvizit, scenografiju, svjetlo, glazbu, itd. Sve to zajedno, u procesu umjetničkog čina, zajedno s glumcima, kojima je lutka protega, produžetak, nastojim pretvoriti u jedinstveno scensko biće. Za mene, ponavljam, pozornica nije stroj za izvođenje igre, scenografija joj nije tek ambalaža.(Paljetak, L., *LUTKE ZA KAZALIŠTE I DUŠU*, MCUK, Zagreb, 2007., str. 91)

Rad na svakoj predstavi je zabavan, poučan, ali često i vrlo težak, pogotovo kada su u pitanju autorski projekti poput ovoga. *Fragile* je otpočetka zamišljen kao podsjetnik na tradiciju koja se pokušava održati u moru novih tehnika, otud i naziv, koji se odnosi na „lomljivost, krhkost“. Jedino smo u naslov predstave bili sigurni od samog početka rada, koji je uključivao bezbrojne sastanke i prijedloge dramaturgije. Nakon podosta vremena odlučili smo se ostaviti dramaturgije i umjesto teoretiziranja krenuti u prostor, vidjeti što možemo napraviti ako si zadamo određene teme (putovanje brodom i vlakom, lutkarstvo u ratnim uvjetima, lutkarstvo u dnevnom boravku…). Od svih isprobanih varijanti, u predstavi je jedino zadržano putovanje brodom, jer se pokazalo kako je sve drugo nedovoljno efektno, odveć slično ili poprilično nepraktično za cjelinu (konkretno se to odnosi na etidu lutkarstva u ratnim uvjetima, koja je bila namijenjena za mali broj publike, a zahtijevala je od svakog gledatelja angažman da postane aktivni sudionik cijele priče). Kada smo napokon došli do broja etida koje bi činile okosnicu priče, uslijedio je period intenzivnog rada na njima u izrazito neadekvatnim uvjetima. Cijeli proces od nas je zahtijevao dodatnu dozu koncentracije jer smo bili svjesni da ćemo tek na dan generalne probe stupiti u prostor koji će imati kazališne uvjete, a dotad smo bili primorani sve raditi u (pre)maloj prostoriji, lišeni odgovarajuće tehničke aparature. U nastavku ovog poglavlja analizirat ću rad na svakoj etidi u kojoj sam aktivno sudjelovao kao akter.

4.1. Koreografije

Ono što je u svakoj predstavi bitno jest sam početak koji mora biti dovoljno efektan kako bi gledatelja „prikovao“ za stolicu. U istraživanju raznih načina, zajedničkim snagama odlučili smo kako predstavu nećemo otvoriti lutkama, već vlastitim tijelima, predstavljajući se kao lutkarska družina koja iskače iz kofera – doslovno. Cilj nam je bio da iz jednog kofera postavljenog na sredinu pozornice izleti desetak ljudi, a kako u tome uspjeti je bio pravi izazov. Nakon intenzivnog traženja po digitalnim glazbenim zbirkama, našli smo glazbeni broj veselog i zaraznog ritma koji je cijeli proces podigao na višu razinu. Naime, radeći izlaske iz kofera bez glazbe, naišli smo na problem s tempom cijele scene. Ono što je trebao biti brz i efektan početak, počelo se odugovlačiti namaštavanjem raznih fora i skečeva, koji su sami po sebi bili vrlo duhoviti, ali su kočili razvoj etide te unutar šire slike - neučinkoviti. Zato je bilo potrebno disciplinirati maštu i izbaciti nepotrebne skečeve, kako bismo imali što čišći uvod u priču. Nije tajna da sam osobno vičan fizičkom teatru te da sam u nekoliko navrata radeći na ovoj etidi zaboravio da mi zapravo radimo priču o lutki. Jer ono što je lutkarska družina trebala napraviti jest spektakularan uvod za priču koja slijedi – priču o lutkinom prvom nastupu. Dakle lutka (konkretno trapezist) je u ovoj varijanti trebala biti vrhunac i glavna „zvijezda“, a ne animatori.

Zato nam je glazba pomogla. Njezin brz ritam i vrijeme trajanja ograničili su naše bespotrebno produžavanje skečevima na minimum, a usto intenzivirali i podigli naš izvođački angažman već na samom početku. Ono što je vrlo bitno spomenuti jest scenografija Alene Pavlović, koja je uvelike olakšala proces u njegovoj završnoj fazi. Njezini sanduci napravljeni isključivo za potrebe ove predstave su pomogli da iluzija kofera s beskonačnim dnom uistinu zaživi.

Ipak, ono što je bilo najljepše iskustvo tijekom rada na ovoj etidi jest timski rad u kojem su se u potpunosti izbrisale granice između profesora, asistenata i studenata, i svi smo radili ravnopravno u korist predstave. U trenutku kada iz kofera izlijeće asistentica Katarina Arbanas, bilo je potrebno u samo desetak sekundi izmaknuti lažno dno sa sanduka, umetnuti jedan kubus, pričvrstiti kofer i otvoriti njegovo lažno dno, kako bih ja mogao na vrijeme izviriti kroz ta dva lažna dna noseći na glavi četiri kofera koja bih zatim izbacivanjem sa sebe dodavao kolegama ispred kofera. Bilo je tu i ozljeda, i prilagodbi zbog problema koje su stvarali visina stola, veličina kofera, tvrdoća kofera i ini problemi, ali niti u jednom trenutku nismo odustali. To je ključ uspjeha. Često na samom početku naiđemo na naizgled nemoguće zadatke, ali ako se želi, uvijek se nađe način kako ih realizirati. Možda neće biti kako smo

zamislili, ali sigurno je ostvarivo na ovaj ili onaj način. To je bila vrlo važna lekcija za nastavak rada na predstavi, pogotovo jer se radilo o eksperimentu kojega smo, usudio bih se reći, podcijenili. Općenito smo, baveći se dramaturgijom usmeno, olako shvatili zadatke nemajući na umu ograničenja koja nam donosi skromnost produkcije. Često su se tijekom procesa znale događati usporedbe s teatrom Philippea Gentyja ili čak Cirque se Soleil-om, ali po meni je apsurdno uspoređivati skromnu akademsku produkciju s onom milijunskom kojom se oba spomenuta teatra bave. U akademskim kuloarima se ponekad može čuti da sve tehničke stvari nisu bitne ako je izvedba odlična, da je to samo šlag na torti. Osobno se ne slažem s time. Istina, postoji određena čarolija kada jasno vidim animatora koji animira lutku, i trenutak u kojem „zaboravim“ da je on iza nje jer je u tom trenutku jedino ona bitna i daleko zanimljivija od animatora. Ali, nakon nekoliko pogledanih predstava u kojima animatore nisam vidio, shvatio sam koliko su te scene snažnije - kakvu nevjericu, a u isto vrijeme čuđenje i divljenje kod gledatelja izaziva lutka koja se „sama kreće.“ Naravno, sve zavisi od koncepta predstave, ali smatram da se animatori ne bi smjeli vidjeti ako unutar predstave nemaju nikakvu dramaturšku funkciju. Baš zato su takve opsegom dijametralno različite produkcije neusporedive, niti bi ijedna akademska produkcija trebala pokušavati biti Cirque de Soleil.

Gledah na međunarodnom kazališnom festivalu u Sibiu fenomenalnu Gentyjevu predstavu *Paysages Intérieurs* koja je bila čisti primjer visokobudžetnog eksperimenta i istraživački proces toliko neopterećen konkretnom fabulom da su same etide bile stilski i žanrovski u potpunosti različite, a niti u jednom trenutku to nije zasmetalo. Na trenutak sam se vratio na ono što smatram da bi kazalište (i pritom ne mislim samo na lutkarsko) trebalo izazvati u čovjeku, a to je angažiranje čovjeka da aktivno iščekuje iduću scenu/priču, da konstantno iznenađuje i privlači pažnju kao što se to mora činiti trogodišnjem djetetu, jer u protivnom bi izgubilo interes. To je, primjerice, evidentno u koreografijama. One su uglavnom čvrsto potpomognute glazbenim brojem koji sam po sebi diktira neke zakonitosti, ali svaka koreografija (tako i ove naše unutar predstave) počinje jednostavnim figurama i pokretima koji se stalno nadograđuju i na neki način iznenađuju vještinom, brzinom i lakoćom izvođenja dok ne dovedu do vrhunca koji gledatelju izmami osmijeh na lice.

Na početku, koreografijom *Lutkarske družine,* veselim plesom i skokovima stvorili smo poligon za mirniji nastup marionete-trapezista. Kolegice koje su animirale lutku trebale su neku vrstu osiguranja za slučaj da im lutka zapne, tako da smo kolega i ja cijelo vrijeme bili u ulozi animatora koji navijaju za prvi nastup naše tek izrađene lutke. Izazov kolegicama u ovoj

etidi bila je sama lutka, koja je nastala prerađivanjem neutralne marionete u tipsku marionetu, zbog čega je zadržala svoju nestabilnost i sklonost pretjeranom njihanju, tako da bi se često zapetljala o prečku svog trapeza. Kolegice su morale pomno istražiti sve mogućnosti same lutke i vrlo dobro se upoznati s načinom animacije u dvoje i potencijalnom problematikom koju takva animacija donosi. Etida se svela na nekoliko vrlo atraktivnih i teško izvedivih stilskih figura koje su kolegice svojom strpljivošću i neumornim uvježbavanjem dovele do razine da se greške uopće ne događaju.

Nakon trapezista krenula je priča o putovanju gdje su glavni predmeti scene bili koferi, točnije njih dvadesetak. Radilo se o još jednoj koreografiji, ovoga puta simulaciji potpalublja unutar broda na uzburkanom moru. Ideja je bila da spašavamo kofere pune lutaka koji nekontrolirano klize lijevo – desno kako se brod njiše na valovima. Kao i prva koreografija, ova počinje laganijim tempom i tek s jednom lutkaricom koja postavlja konvenciju. Pošto prostoriju nismo mogli naginjati ni lijevo niti desno, njihanje smo morali simulirati tijelima. Kako se njihanje intenziviralo, tako se u klizanje uključilo sve više animatora i sve više kofera sve dok scena nije bila ispunjena. Ovdje je veliki izazov bio držati konvenciju do samoga kraja, jer smo mi simulirali gravitacijsku silu na ravnoj plohi. Znači nas četvoro je moralo držati po četiri ili više kofera te, ovisno o smjeru gibanja, igrati da držimo te kofere da ne polete ili da držimo te kofere da ne padnu na nas. Vježbajući to u neadekvatnoj prostoriji, naišli smo na problem prilikom dolaska u adekvatan prostor, koji je bio znatno širi. Pod je također bio drugačiji, pa koferi nisu htjeli tako glatko klizati i samim time doklizati do nas, tako da smo morali prilagođavati cijelu koreografiju zbog novonastalih uvjeta. Smatram da se iz toga također može izvući bitna pouka. Može biti primamljivo raditi s primisli o krasnom kazališnom prostoru u kojem ćemo imati premijeru, ali ako se većina rada odvija u običnoj prostoriji s jednim zastorom, onda je bolje napraviti najbolje unutar te prostorije s tim mogućnostima.

Svakim novim procesom rastemo i shvaćamo možebitne greške u koracima, zato mislim da je ovo bilo dragocjeno iskustvo, a i moram priznati da je ta doza nepredvidljivosti čak i dobra za što neposredniju igru. Koreografija može imati i pogrešku unutar cjeline, može se dogoditi da netko promaši takt ili da kofer poleti gdje ne bi trebao, ali trenutak koji slijedi je neprocjenjiv i neopisiv. Predstava mora ići dalje, pogotovo ako je glazba nasnimljena, jer ona neće čekati. Zato nema vremena za preispitivanje krivice, jer krivca ne smije biti. Predstava ne trpi krivce, već samo glumce/lutkare koji prihvate pogrešku, izigraju ako imaju priliku i

nastavljaju dalje uz potporu svog ansambla. To se nama dogodilo nebrojeno puta na probama, a svaki taj trenutak je bio dobrodošao za nadogradnju međusobne igre.

4.2. Lutke na putovanju

Nakon uvoda prepunog plesa, skokova i generalno ispunjenog većinom ljudskim pojavama, došao je red na animacijske vještine i sekvencu putovanja u kojoj su predstavljene lutke iz vizure zabrinutih animatora. Naime, nakon smirivanja vremena, lutkarska trupa je vrlo pažljivo unijela posebna tri sanduka u kojima je bio izuzetno dragocjen teret – marionete, ginjoli i javajka. Ipak, u trenutku nepažnje i zakašnjelog vala, brod se još jednom naginje, a na sanduk s marionetama se prolijeva malo vode. Ono što slijedi je zamišljeno kao prenaglašena briga lutkara za svaku pojedinu lutku.

- **Marionete** su „nastradale“ prolijevanjem vode na njihov sanduk, što je u glavama lutkara izgledalo kao potonuće. Upravo ta scena se odigravala unutar sanduka, koji je jednostavnim otvaranjem otkrio maleni velikaški dnevni boravak unutar kojeg su marionete u svom karakteru proživljavale potop. Cijela scena popraćena je izvedbom *Bliže, o Bože moj* gudačkog kvarteta, što podcrtava poetiku marionete. Spore i u nemogućnosti da poduzmu bilo što, one se mire sa svojom sudbinom i pokušavaju nazdraviti za kraj, ali im konstantno njihanje otežava tu jednostavnu radnju, a sceni daje komičan element. Voda koja navire realizirana je pomoćnom animacijom, a efekt potapanja ostvaren pleksiglasom unutar kojeg je ubrizgavana voda tako da se dobije dojam porasta razine vode.
- **Ginjoli** su drugi dio lutkarskog triptiha u kojem pratimo dva tipična ginjola – nestašne, udaranju sklone i glupe lutke koje se odazivaju na ime *Lulu*. Njihov sanduk slučajno bude pomaknut na električno kuhalo, što lutkare nagna na pomisao da ginjoli gore. Ono što smo kolegica i ja morali napraviti jest u kratkoj sekvenci iskoristiti sve mogućnosti tipičnog ginjola, a veliki užitak je bio zaigrati se poput djeteta i na probama zaboraviti na bilo što drugo. Otići u apsurd, nuditi i prihvaćati međusobnu igru i ideje bilo je katarzično iskustvo kojem sam se veselio vraćati, a iznenađujuće mi je bilo u samom sebi spoznati zrelost mašte. Izabrati tek nekoliko događaja koji bi se uklopili u kratko trajanje ove etide bio je lagan proces kada smo zaključili što je bitno pokazati – ginjole koji bi trenutak nevolje prepoznali kao priliku za dodatnu zabavu, a ne kao opasnost. Njihova apsurdna suigra popraćena udarcima, korištenjem svog partnera kao metle, izigravanje Romea i Julije i još mnogo toga, bila je čisti užitak

tijekom svog nastajanja, pa su čak i nepraktični uvjeti same animacije (stisnuti unutar i između kubusa i u potpuno neprirodnim tjelesnim pozama) bili zanemarivi.

- **Javajka** je posljednja lutka u triptihu čiji se sanduk slučajno pomaknuo i počeo padati na pod. Njegova priča je postavljena kao da je kapetan čija se kabina počinje prevrtati. Sama etida bila je tehnički vrlo zahtjevna jer se sanduk unutar kojeg je lutka konstantno pomiče, a na vrhuncu se čak i prevrće naopačke. Cijeli proces iziskivao je angažman dvoje animatora za samu lutku te još dvoje pomoćnih animatora za simulaciju letećeg sanduka.

Nakon „spašavanja“ sva tri dragocjena sanduka, znak da smo stigli na odredište ujedno je bio kraj prvog dijela predstave, tematski dosta šarenog i generalno veselog. Prvi dio, klasičniji u izričaju, simbolizirao je doba u kojemu je lutkarstvo bilo u punom zamahu te su se predstave unatoč raznim nedaćama igrale služivši kao sredstvo kritike društva, obrazovanja ili jednostavnog bijega od surove stvarnosti. Slijedio je drugi dio malo mračnijeg i eksperimentalnijeg tona, simbolizirajući lutkarsku tradiciju koja se sve više može vidjeti na policama muzeja i raznih izložbi, a sve manje na lutkarskim pozornicama.

Marionetu je, kako to piše Lotman, „neophodno dodirivati, okretati. Kip sadrži u sebi onaj visoki umjetnički svijet koji gledalac nije u stanju sam izgraditi. Lutka traži ne promatranje tuđe misli, već igru.“ (Paljetak, L., *LUTKE ZA KAZALIŠTE I DUŠU*, MCUK, Zagreb, 2007., str. 24)

Slika 1: Lutka na putovanju

4.3. Prsti

Drugi dio predstave malo mračnijeg tona započeo je etidom koja je u cijeloj predstavi imala najeksperimentalniji pristup, a radi se upravo o etidi radnog naslova *Prsti.* Razgovarajući još na početku o mogućim pričama koje bi se uklopile u našu cjelinu, kolegica Hana Kunić je predložila svoju kratku priču koju smo zajedničkim snagama odlučili prilagoditi za scenu. Radnja se vrti oko para (Njega i Nje) koji se rastaju, ali zbog duboke povezanosti ne žele pustiti jedno drugo sve dok Ona ne zaključi da je to jedini način da nastave sa životima. Dubljom analizom utvrdili smo da njezina priča ima poveznice s marionetom koja ne može živjeti bez animatora. Ona zaživi tek kada animator uzme marionetski križ u ruke i svojim prstima povlači konce koji marionetu čine živom. A jednom kada animator ode, marioneta ne može ništa drugo osim nepomično ležati dok ju netko drugi ne uzme u svoje ruke.

Koristeći tu analogiju, dugo smo vremena provodili pokušavajući naći odgovarajući način inkorporacije same lutke u priču o dvoje ljudi. Nakon brojnih pokušaja koji najčešće ne bi funkcionirali zbog odveć doslovnog igranja već napisanih i/ili izgovorenih riječi, zaključili smo kako bi lutka imala najbolju funkciju ako igra Njegovo htijenje, dakle ono što On uistinu želi. Tako su Njegove naizgled hladne reakcije na Njezin odlazak zapravo pomoću lutke dobile svoju treću dimenziju – gdje On u svojoj emotivnoj suzdržanosti fizički nije činio ništa kako bi Nju spriječio u, primjerice, pakiranju kofera, tu je marioneta kao odraz njegovog stvarnog htijenja, svim silama pokušavala spriječiti kofer da se zatvori. Ali marionetski udovi povezani koncima nisu jači od ljudske ruke, kao što prikriveno htijenje ne može utjecati na nečiju čvrstu i konačnu odluku sve dok je prikriveno.

Cijela priča koristi nekoliko razina pripovijedanja, služeći se kombinacijom glumačkih, lutkarskih te glazbenih rješenja. Moj zadatak je bio igrati Njega, a u jednoj od brojnih proba sjeo sam za klavir koji je u tom trenutku stajao u prostoriji te počeo svirati na improvizacijskoj razini. Zatim smo svi zajedno došli do zaključka kako bi bilo zanimljivo cijelu etidu popratiti živom glazbom, i to glazbom koju On stvara kako bi lakše podnio Njezin odlazak. Dramaturgiju cijele etide pravili smo u prostoru, koncentrirajući se posebno na određene dijelove teksta koje bismo uprizorili pomoću lutke, a posebno na one koje bismo uprizorili glumački, što je uključivalo žive razgovore, ali i „razgovore s matrice“

Glumački dio etide odnosio se na konkretan događaj razilaženja. On je za klavirom te svirajući naizgled mirno čeka da Ona završi s pakiranjem i ode, bez naročite verbalne komunikacije. Lutkarski dio je najzastupljeniji jer predstavlja sve ono što bi On htio učiniti, a bazira se u suštini na sprječavanju njezinog pakiranja ili pak kao potreba da i on u tom koferu pođe s njom, voljevši svaku njezinu vrlinu i manu. Treći dio uključuje naraciju kao tijek misli Nje i Njega, koncentrirajući se na unutarnja previranja svakog od njih dvoje. Sve je to prožeto glazbom koju sam stvarao varijacijama na temu *Melankoličnog valcera* A. Dargomyzhskyog, razvijajući glazbenu dramaturgiju sukladno progresiji dramske radnje.

Cijela etida je zahtijevala kompletni lutkarsko-glumačko-animatorski tim kako bi se brze svjetlosne promjene realizirane malenim LED baterijama u sekundi poklopile s dijalozima s matrice, živim razgovorima, živom glazbom te naposljetku s lutkom koja je u mraku morala promijeniti nekoliko scena, ali i nekoliko animatora. Ponovno, koferi su bili snažan simbol odlaska i putovanja, povezujući prvi dio predstave i ovu priču o ljubavnom prekidu koja se na metaforičkoj razini itekako može povezati s lutkarstvom i tradicijom koja se mora prenositi dalje kako bi (pre)živjela, na ovaj ili onaj način.

Slika 2: Prsti; Lutka pored kofera

4.4. Posljednji triptih

Posljednja faza predstave nastala je iz tri različita eksperimenta koja su u svojim začecima bila tematski nepovezana, ali su se svojim razvojem (dijelom spontano, a dijelom namjerno) približila tonu i atmosferi drugog dijela predstave te se naposljetku savršeno uklopila u cjelinu. Bilo mi je zanimljivo primijetiti kako spontana i neobavezna igra može dovesti do nevjerojatnih rezultata vrijednih dubljeg promišljanja. Uspoređujući rad na svim etidama koje sada i čine *Fragile* cjelinom, smatram da smo najbolje rezultate postigli odlučivši se igrati lutkom bez konkretne dramaturški zaokružene ideje. Kada animator postavi lutku unutar određenih okolnosti, svojevrsnog problema kojeg treba razriješiti, u tim trenucima se rađa autentično lutkarstvo lišeno nepotrebnih teoretiziranja, svedeno na čistu igru.

4.4.1. KRLETKA

Kada krletku za ptice promatramo kao objekt kao takav, ne možemo pobjeći od toga da je to prostor koji ptice lišava slobode. To ga ujedno čini vrlo sceničnim predmetom. Slučajno smo u prostorima akademije pronašli krletku bez dna i odlučili ju iskoristiti unutar našeg eksperimenta. Probali smo to na razne načine, uglavnom neuspješne, sve dok u jednom trenutku nismo odlučili postaviti marionetu unutar krletke i tako provući konce kroz samu krletku. To je odašiljalo snažnu simboliku - jedini način na koji marioneta može pobjeći iz krletke jest taj da joj se svi konci odrežu. Osim toga, animator je nemoćan pred ograničenjima koja mu nameću konci blokirani brojnim rešetkama, koji ionako tešku indirektnu animaciju čine još težom. Upravo sve te probleme smo pokušali pretvoriti u prednosti.

Postavivši marionetu u krletku, namjestili smo je u početni beznadni položaj i iz te točke pokušali pokazati očajnički potez u kojem se marioneta htjela osloboditi rešetaka unutar kojih je trunula. Njezina borba bila je naša borba. Svaki njezin pokret zahtijevao je napor nas troje animatora kako bismo ga uspjeli izvesti unatoč preprekama koje su nam krletka, ali i marioneta postavljale. Konci koji bi se zapetljali o rešetke, ili jedni o druge, ili o udove same marionete, dovodili su nas do ludila. Osjećaj nemoći je bio razočaravajuć, jer smo se u nekoliko navrata osjećali kao da lutka ima svoju volju, a to nam je bilo teško pojmiti. Mi smo animatori, mi držimo konce u rukama! Barem smo tako mislili. Tada nam je marioneta pokazala da ona ne trpi požurivanje. Kada bismo ju animirali pažljivo i koncentrirano, konci nam se ne bi zapetljali. U tom trenutku bismo svi radili na tome da ju izvučemo iz te krletke. Laganim, nikad fiksiranim sekvencama, vodili bismo marionetu da iz fetalnog položaja

klekne, zatim iz čučnja podiže svoju krletku, nakon čega polagano svim snagama ustaje i samim time odiže krletku s dna, sve do samog vrhunca. A na vrhuncu bismo shvatili da nema dalje. Jedino što možemo je boriti se dok ne odlučimo odrezati sve konce i posvetiti se privezivanju novih konaca koje nikakva krletka neće napinjati i time otežavati kontrolu.

Na samom kraju etide, nakon žestokih pokušaja oslobađanja, lutka se vraća u položaj u kojem je na početku bila, beznadna i slomljena, i tada joj prilazi animatorica koja otvara prozorčić na krletki. Taj prozorčić je premalen da bi lutka uopće provirila kroz njega, tako da je lutka i dalje u istoj krletki, ali s nadom da će idući animator otvoriti i neki drugi prozorčić, i tako sve dok se krletka sazdana od takvih prozora ne rastvori i oslobodi puni potencijal kojeg lutke kriju. Vjerujem da će se to i dogoditi, samo je potrebno vremena i strpljenja.

Sloboda je bila glavni motiv ove etide, ali nije mogla završiti rezanjem konaca jer se lutkarstvo i dalje bori za svoje zasluženo priznanje, pogotovo u Hrvatskoj gdje ga se još uvijek generalno smatra malom dječjom razbibrigom. Ova priča završila je ondje gdje je i počela, jer mali strujni udari koje čini sve više školovanih lutkara u Hrvatskoj podižući kvalitetu lutkarskih izvedbi i dalje nisu dovoljni kako bi zatvorili strujni krug i proizveli struju izvrsnosti koja bi kolala lutkarskim miljeom.

4.4.2. PAD

Etida u kojoj su sudjelovali skoro svi animatori unutar ovog projekta je *Pad*, a najfascinantnija činjenica jest da smo svi bili angažirani za animaciju samo jedne lutke koja pada iz kofera. Osmisliti kako bi ona padala s visine od oko dva metra bio je izazov sam po sebi, a do rješenja smo došli tako što smo izbušili šesnaest rupica na jednom koferu i kroz njih provukli šesnaest konaca koje smo prethodno privezali na lutku. Rasporedivši se na sve četiri strane pozornice, kofer s lutkom smo pričvrstili na cug, a lutku smo zatim animirali polaganim popuštanjem i navlačenjem konaca. Lutka bi tako kontrolirano i polagano padala, a mi smo morali svu svoju pažnju usmjeriti na njezin položaj kako bismo ostvarili kontinuirano padanje bez trzanja. Cijeli pad bio je izrežiran tako da prati poeziju docentice Tamare Kučinović, nastale upravo za potrebe ove etide.

Cijeli ovaj polagani pad može lako biti simbol tradicije koju se uzima zdravo za gotovo, a velika umjetnička djela ne cijene se dovoljno. Primjeri za to su brojni, od starije gospođe koja je iz dobre namjere uništila 120 godina staru fresku Isusa, pa sve do terorističkih iživljavanja koja su uništila cijeli jedan antički grad prepun vrijednih arheoloških spomenika. Ovo su ekstremni primjeri, ali odnos prema lutkarskoj tradiciji i ostavštini treba biti savjesniji.

Na sreću, cilj ovog projekta je bio očuvanje tradicije, tako da je bilo lijepo vidjeti savršeno očuvanu lutkarsku ostavštinu na izložbi u sklopu ovog projekta. Direktno vezan na prethodnu etidu, *Pad* simbolizira ono što slijedi nakon dugo vremena provedenog u krletki. Drvo trune, a porculanska duša koja se spominje u poeziji, pada i razbija se u tisuću komadića. A lutkari to promatraju. Sasvim slučajno dogodila se snažna slika na kraju etide, kad je lutka nepomično ležala na podu. Svi mi smo se, otpuštajući konce koje smo držali u rukama, približili samoj lutki, stojeći tamo kao aktivni promatrači našeg vlastitog djela. Jer mi smo bili ti koji su lutku doveli do dolje i dopustili joj da padne. Mi smo ti koji mogu spriječiti njezin pad. To je bila cijela poanta ove etide, jer stalno svjedočimo usponima i padovima u ovom našem društvu, na svim razinama. Lutkarstvo i njegova tradicija nisu iznimka. Referirajući se na prethodnu etidu, nameće se logičan zaključak da se nakon bezizlazne situacije kao što je zarobljenost u krletki, događa pad u beznađe, u glave se polagano usađuje misao da nema izlaza. Ali kada se čovjek nađe u naizgled bezizlaznoj situaciji, najčešće potraži utjehu i podršku u sebi bližnjoj osobi. Lutka tu podršku mora dobiti od animatora, koji ima moć držati, potezati ili popuštati konce, i dok god ih ne popusti do kraja, ti konci će držati. Tako će se tradicija očuvati, lutkarstvo održati, a s vremenom i podići, jer sve je više onih koji potežu konce i podižu lutkarstvo s dna. Barem tako volim misliti.

4.4.3. SPROVOD

Posljednji dio posljednjeg triptiha je posljednji ispraćaj lutke koju pratimo kroz cijelu predstavu. Ono što joj preostaje nakon pada jest da ju spremimo na počinak, i to na način da se svi oprostimo s njom. Inspiraciju smo opet crpili iz već spomenutih motiva očuvanja i zanemarivanja tradicije, a veliki poticaj nam je bio upravo Klemenčičev *Doktor Faust*. To je predstava koja je promijenila nekoliko postava i nekoliko restauracija lutaka, a unutar *Sprovoda* nam je služila upravo kao podsjetnik kako je lutku moguće oživiti u bilo kojem trenutku, i to nakon dugo vremena. Postavivši na pod veliko ogledalo koje pod malim nagibom vodi do kofera koji izgledom podsjeća na lijes, dodali smo šest svijeća na samo ogledalo, što je bio jedini izvor svjetla. U tom ogledalu vidjeli bismo sve što smo s tom lutkom prošli, ali i sve što je lutkarstvo prošlo do danas, kao i to gdje ga vodimo.

Cijela etida koncentrirala se na jednu lutku koja ide iz ruku jednog animatora u ruke drugog animatora, sve dok ju zadnji ne dovede do kraja. Svaki od animatora se na svoj specifičan način oprašta od nje, ali lutki je to na neki način lakše nego njima jer ona zna da će ju nekad netko opet uzeti u ruke.

Animatori se rastaju od nje iz različitih razloga – bila u pitanju starost, neki drugi posao, smrt i ini razlozi – ali jedno je sigurno; uvijek je teško prepustiti svoju lutku u tuđe ruke. Ipak, lutka je bitna u ovoj priči, a ona je ta koja odlučuje prihvatiti put koji su joj animatori nametnuli pomicanjem konaca. Ona ih na kraju sve vidi oko svog kofera i sama ih ohrabruje da sprovod privedu kraju i zatvore kofer, znajući da će ga netko kad-tad ponovno otvoriti, čak i kad se posljednja svijeća ugasi.

Time je završio posljednji lutkarski triptih, ali ne u beznadnom tonu. Kada smo zatvorili marionetu u kofer i u pravoj ritualnoj maniri ugasili svijeće, u potpunom mraku oglasila se lutka koja je bila prisutna cijelu predstavu kroz svoje monologe, naglasivši kako vjeruje da će uvijek biti nekoga da ju uhvati. A upravo smo mi ti koji ju moraju uhvatiti. Nove generacije lutkara ne smiju zaboraviti lutkarsku ostavštinu, ali ju također ne smiju niti kopirati, već uzeti najbolje od tradicije kako bi mogli što kvalitetnije proizvoditi novi lutkarski val.

5. ZAKLJUČAK

Biti sudionikom jednog velikog projekta kao što je *All Strings Attached* svakako je šlag na torti petogodišnjeg obrazovanja na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Prisjetih se svog prvog susreta s onim što sam mislio da je lutkarstvo sa svojih deset godina. Za dan škole, moja razrednica je odlučila prirediti lutkarsku predstavu o lisici koja je htjela postati miss šume. Bile su to plišane lutkice na štapu i na improviziranom paravanu. Otad, pa sve do prijamnog ispita na akademiji, nisam mogao pojmiti koliko široko područje pokriva lutkarska umjetnost, a sada na kraju svog petogodišnjeg studija shvaćam koliko sam o lutkarstvu naučio i koliko mi je ono obogatilo život, na osobnoj i umjetničkoj razini. Bilo u svojoj tradicionalnoj ili u eksperimentalnoj formi, ono tjera čovjeka na konstantno istraživanje samoga sebe i nalaženje sredstava kojima će lutki ustupiti dio sebe, i samim time u trenutku igre poništiti svoje „ja“.

Zato mi je drago da sam bio dio tima kojem je ukazano povjerenje raditi na jednom takvom velikom projektu za europsko lutkarstvo, iako je cijeli proces bio ispunjen u jednoj fazi češće padovima nego usponima. Ali sve te padove ne namjeravam ignorirati ili zaboraviti, već upravo suprotno – zapamtiti ih i koristiti kao nastavno sredstvo samome sebi za sve buduće projekte s kojima se uhvatim u koštac.

Najbitnije je ne odustajati od svog nauma, koliko god smjer kojeg smo izabrali bio nepoznat. Zato se i zove eksperimentiranje, a svi mi koji smo odlučili upisati Umjetničku akademiju u Osijeku, ili bilo koju drugu, odabrali smo životni put istraživanja i eksperimentiranja, i upravo je to održalo kazališnu umjetnost na životu toliko stoljeća dosad, a i nastavit će.

Kao što sam već napisao, tradiciju nikad ne treba zaboraviti – štoviše, treba se njome aktivno baviti. Ali ne zaboravimo činjenicu da je svaki od tri pionira europskog lutkarstva u svoje vrijeme napravio nešto novo i revolucionarno – dok se kod nas danas još uvijek bježi od novih formi, umjesto da ih se objeručke prigrli kao što smo mi prigrlili u procesu koji se bavio krhkošću, ali smo iz njega svi izašli jači i za nekoliko iskustava bogatiji.

Umjetnička akademija u Osijeku

FRAGILE

Igraju:

Anamarija Jurišić, Hana Kunić, Ivana Vukićević, Ines Zmazek, Antonio Jakupčević, Krešimir Jelić, Katarina Arbanas, Nenad Pavlović, Maja Lučić Vuković, Hrvoje Seršić

Režija:

Tamara Kučinović

Autorica scenografije:

Alena Pavlović

Izrada scenografije:

Alena Pavlović i Damir Šafar

Premijera:

Cividale del Friuli, 2. srpnja 2017. u 20 sati

6. SAŽETAK

U svom pisanom diplomskom radu, Antonio Jakupčević opisuje rad na predstavi *Fragile*, nastaloj u produkciji Umjetničke akademije u Osijeku, a u sklopu europskog projekta *All Strings Attached*, pod mentorstvom doc. dr. art. Maje Lučić Vuković. Autor na početku iznosi činjenice o samom projektu i istražuje tri pionira europskog lutkarstva koji su bili inspiracija za nastanak predstave: Milana Klemenčiča, Vittorija Podreccu i Hermenegilda Lanza. Zatim se koncentrira na generalni proces od ideje do inscenacije, nakon čega ulazi u dublju analizu rada na predstavi. Opisuje proces rada na osmišljavanju raznih varijanti dramaturgije, nakon čega se ansambl počeo baviti igrom u prostoru radije nego pisanim predloškom, gdje su nastale etide prvog dijela predstave koji je bio vedrijeg tona. Detaljniju analizu usmjerava prema etidama u drugom dijelu predstave, gdje je eksperimentalni rad bio naglašeniji. Analizira rad i simboliku svake pojedine etide, posebice posljednje tri etide, prije nego izvodi zaključak da svaki eksperimentalni rad uvelike obogaćuje umjetnički identitet ako se ne odustaje od njegove realizacije.

Ključne riječi: *lutkarstvo, eksperimentalno, Fragile, europski projekt, All Strings Attached*

6. SUMMARY

In this written thesis, Antonio Jakupčević describes the process of creating a play produced by Academy of Arts in Osijek as a part of European project *All Strings Attached*, mentored by assistant professor Maja Lučić Vuković. Author brings facts about the project and explores the three pioneers of European puppetry, who were an inspiration for the play: Milan Klemenčič, Vittorio Podrecca and Hermenegildo Lanz. He then concentrates on the process from it's starting idea to staging the play. He describes the process of creating various drafts of dramaturgy, after which the ensemble started to do the play without the written template, where all etudes for the first part of the play were made. More detailed analysis is presented on etudes in the second part of the play, where experimental process was highlighted. He analyzes the process and symbolism of each separate etude, especially the last three of them, before he concludes that every experimental process enriches one's artistic identity if he is determined about finishing it trough.

Keywords: *puppetry, experimental, Fragile, European project, All Strings Attached*

7. POPIS LITERATURE I IZVORA

1. Jurkowski, H., *POVIJEST EUROPSKOG LUTKARSTVA II. DIO, DVADESETO STOLJEĆE*, MCUK, Zagreb, 2005.
2. Mrkšić, B., *DRVENI OSMIJESI*, MCUK, Zagreb, 2006
3. Paljetak, L., *LUTKE ZA KAZALIŠTE I DUŠU*, MCUK, Zagreb, 2007
4. Bilten Bulletin 2/4, časopis u sklopu projekta All Strings Attached, Osijek, 2016.
5. Bilten Bulletin 4/4, časopis u sklopu projekta All Strings Attached, Cividale del Friuli, 2017.
6. http://allstringsattached.eu/ - 21.12.2017.
7. http://si.mvep.hr/hr/vijesti-i-najave/otvorenje-putujuce-izlozbe-%E2%80%9Epioniri-europskog-lutkarstva%E2%80%9C,37196.html 21.12.2017.
8. *Slika 1: Lutka na putovanju* (vlastita fotografija)
9. *Slika 2: Prsti; Lutka pored kofera* (isječak iz trailera predstave - https://www.youtube.com/watch?v=nyAzz9W1kgc&t=58s – autori: ansambl)

8. BIOGRAFIJA

Antonio Jakupčević rođen je u Bjelovaru gdje je završio srednju tehničku, a paralelno s njom i glazbenu školu nakon čega dvije godine studira turkologiju i hungarologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te naposljetku upisuje studij glume i lutkarstva u Osijeku, gdje danas živi i radi.

Sudjelovao je u mnogobrojnim projektima Umjetničke akademije u Osijeku, od kojih je najbitnije spomenuti međunarodni dvojezični projekt UAOS i VŠMU iz Bratislave *Oluja* Williama Shakespearea, te vlastitu završnu predstavu *Kuma Smrt* s kojom je posjetio festivale SLUK, PIF, V4 u Nitri i Lutkokaz.

Igrao je na kazališnim festivalima kao što su *Marulićevi dani, Sibiu International Theatre Festival BOK, PROLOG, PIF, Festival glumca, ASSITEJ, SLUK, V4, ...*

Surađivao je s kazalištem Virovitica, Hrvatskim domom Vukovar i mnogim nezavisnim produkcijama, a od 2017. godine je član ansambla Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.