

Rad na predstavi "Dječak koji je govorio Bogu"

Radoš, Nikola

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:166550>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-16**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST**

**DIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI
SMJER LUTKARSKA ANIMACIJA**

NIKOLA RADOŠ

**RAD NA PREDSTAVI *DJEČAK KOJI JE GOVORIO
BOGU***

DIPLOMSKI RAD IZ LUTKARSKE ANIMACIJE

MENTORICA: izv. prof. ArtD. MAJA LUČIĆ

Osijek, 2021.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja _____ potvrđujem da je moj _____ rad
diplomski/završni

pod naslovom _____

te mentorstvom _____

rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. RAD NA PROFESIONALNOJ PREDSTAVI.....	3
2.2. RAD S REDATELJEM.....	4
3. RAZVOJ ULOGE.....	5
3.1. LIKOVNOST I KARAKTER LUTKE.....	8
4. ANIMACIJA LUTKE.....	10
4.1. ODNOS LUTKE I „ŽIVIH“ GLUMACA.....	13
5. LUTKA U DRAMSKOJ PREDSTAVI.....	15
5.1. LUTKE NA POZORNICI HNK-A.....	16
5.2. ULOGA LORIJA U DRAMATURGIJI PREDSTAVE.....	17
6. OSTALI ZADATCI.....	19
6.1. ANIMACIJA SCENOGRAFIJE I REKVIZITE.....	19
6.2. GLUMAČKI I KOREOGRAFSKI ZADATCI.....	20
7. REAKCIJA KRITIKE NA PREDSTAVU I ANIMACIJU.....	23
8. ZAKLJUČAK.....	28
9. LITERATURA.....	30
10. SAŽETAK.....	32
11. SUMMARY.....	33
12. ŽIVOTOPIS.....	34

1. UVOD

U kazališnoj sezoni 2020./2021. angažiran sam na predstavi *Dječak koji je govorio Bogu* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku. Režija je pripala slovenskom redatelju Sami M. Strelecu, koji je napisao i dramaturgiju djela prema romanu autora Damira Mađarića. Roman prati priču dva lika, Pisca i dječaka. Pisac, nastao prema samom autoru, stoji pred životnom preprekom. Kako bi priskrbio novac za egzistenciju svoje obitelji mora što prije napisati novo djelo. Tako on ostaje sam na imanju dok supruga i kćeri otputuju na more. U manjku inspiracije spas nalazi u staroj bilježnici na dnu ormara. To je svojevrsni dnevnik židovskog dječaka Emanuela čija je obitelj tu živjela prije Drugoga svjetskog rata i za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Emanuel prolazi kroz teške situacije u obitelji i školi, ali i trenutke oduševljenja glumcem Leonom Federbaumom, kojem su njegovi roditelji bili pružili utočište. Nakon što je odveden u logor, u bilježnici više nema zapisa. Tu Pisac preuzme i piše Emanuelovu priču do kraja. Emanuel u logoru postaje vođa dječje glumačke trupe koja za naciste izvodi Shakespearea i Goethea.

Mađarić je izvorno htio napisati priču o dječaku koji želi postati glumac. Iako zanimljivo u ideji, bila je potrebna neka okolnost koja će ga u tome spriječiti, nešto veće od neuspjeha na prijemnom ispitu akademije. Čitajući o Drugome svjetskom ratu na području rodne Koprivice, došao je do svog rješenja, kombinirajući povijesne elemente s autobiografskim. Uz mnoštvo likova, pojavljuju se i dvije životinje, Mađarićevi ljubimci u pravom životu – pas Lori i mačak Roko. Redatelj je u njima vidio priliku za uključivanje lutkarske umjetnosti te se rodila potreba za četirima animatorima. Prednost je bila dana studentima Diplomskog sveučilišnog studija Lutkarska animacija na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, jedinom lutkarskom studiju u regiji. Prihvatio sam tu priliku i s vremenom se uspostavio kao primarni animator lutke Lorija.

U ovom ću radu opisati proces nastanka predstave, svoj rad na ulozi i osvrnut ću se na konačni rezultat. Kroz rad se provlači pitanje korištenja lutke u glumačkoj dramskoj predstavi. Na kraju ću na to pitanje dati svoj odgovor. No, prije svega, govorit ću o svom prvom angažmanu u drami HNK-a te radu s ansamblom i redateljem. Nastavit ću s opisom osobnog rada na ulozi, koji je uključivao istraživanje psećeg ponašanja i prilagodbu u odnosu na izgled i tehnologiju same lutke. Nadalje, posvetit ću poglavlje samoj izvedbi, točnije animaciji lutke i suigri sa scenskim partnerima. Ponudit ću svoje viđenje praktične i dramaturške funkcije lutaka u

predstavi *Dječak koji je govorio Bogu*, a obradit ću i druge zadatke koje sam izvršavao u predstavi, većinom glumačke i koreografske prirode. Prije zaključne riječi podijelit ću reakcije kritičara na predstavu i njihovu interpretaciju lutkarskih uloga u komadu.

2. RAD NA PROFESIONALNOJ PREDSTAVI

Rad na predstavi *Dječak koji je govorio Bogu* bilo je moje prvo iskustvo rada na profesionalnoj dramskoj predstavi u kazališnoj kući i prvi put da radim u ansamblu od skoro trideset izvođača. Zbog logističkih poteškoća i uvjeta nametnutih COVID-19 mjerama, prve probe odvijale su se *online* preko aplikacije *Zoom*. Čitaće probe prolazile su ugodno, ali ne i previše korisno za mene. Većina posla i izrada uloge za animatora dolazi na sceni, u prostoru s lutkom. Probe na *Zoomu* koristio sam kako bih shvatio širu sliku predstave i počeo stvarati mentalnu sliku prostora, u kojem ću se kasnije naći s lutkom. Kroz redateljeve govore i upute razvijao sam percepciju općeg stila i žanrovskog određenja predstave. Nakon nekoliko tjedana, redateljevim dolaskom, započele su probe u prostorima Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.

Na prvim probama koristili smo kako markirnu scenografiju i rekvizitu pa tako i lutke. Za psa i mačka dodijeljene su nam dvije plišane igračke, obje u obliku psa. Duži i savitljiviji jazavčar postao je mačak, a ja sam na korištenje dobio krućeg čupavog psa s pokretnim repom. Probe bismo započinjali s vježbama kako bismo zagrijali tijelo i izoštrili koncentraciju. Sastojale su se od kretanja u prostoru, promjene tempa, minimalnih interakcija, matematički organiziranih fizičkih radnji, tekstualne improvizacije i plesnih pokreta. Vježbe su bile dobre za dovođenje tijela i uma u radnu funkciju, ali nekad bi potrajale dugo (gotovo pola termina jedne probe) i osjetilo se nezadovoljstvo u ansamblu što se vrijeme „troši“ na vježbe, kada imamo vrlo ograničeno vrijeme kako bismo napravili veliku predstavu u nesigurno doba bolesti COVID-19. Međutim, redatelj je i sam bio svjestan toga te preuzeo odgovornost za posljedice ako proizvod zbog toga ne bude na zadovoljavajućoj razini. Sukladno mjerama, svi smo na probama nosili zaštitne maske, što je kod intenzivnijih fizičkih vježbi uzrokovalo otežano disanje i frustraciju. Kao vanjskom suradniku, vježbe su mi koristile i u svrhu povezivanja s članovima ansambla jer sam kroz probe scena imao interakciju samo s manjim brojem glumaca.

Za razliku od akademije, gdje se primarno bavimo glumom i lutkarstvom, ali također preuzimamo uloge redatelja, dramaturga, koreografa, scenografa, kostimografa, lutkarskog tehnologa, skladatelja, oblikovatelja svjetla, rekvizitera, garderobijera i drugih, u kazalištu postoji jasna podjela i pravo je olakšanje kada se možeš usredotočiti na svoju izvedbenu dužnost i ne moraš razmišljati hoćeš li se sjetiti ponijeti kolegi sutra rekvizitu i usput stići oprati i osušiti kostim. Činjenica da postoje osobe koje ne samo da se brinu o kostimima između izvedbi, već su

spremlne presvlačiti te za vrijeme same izvedbe, bila je toliko oprečna s mojim dotadašnjim glumačkim iskustvom, da sam ostao gotovo šokiran, iako sam bio blago svjestan da takva služba postoji, ali iskusiti to na vlastitoj koži potpuno je drugačiji osjećaj. Ansambl je dobro prihvatio animatore i bili su otvoreni za zajednički rad tijekom vježbi zagrijavanja i scenskih proba. Sve u svemu, iskustvo rada u profesionalnom kazalištu na mene je ostavilo pozitivan utisak.

2.1. RAD S REDATELJEM

Redatelj Strelec nije postavljao previše uvjeta i ostavljao je izvođačima veću količinu slobode. U nekim situacijama bilo je potrebno čvršće vodstvo kako glumac ne bi bio nesiguran u svoju radnju i funkciju na sceni. Redatelj nije poznao lutkarsko kazalište i animaciju te zbog toga nije mogao znati što sve može postići lutkarstvom. Davao je upute u sklopu onoga što je pisalo u tekstu, to jest, pobrinuo se da se replike i didaskalije vezane uz naše likove ispoštuju, a ostatak je ostavio nama na volju. Nije se naročito miješao u karaktere psa i mačke niti njihov odnos prema drugim likovima. Samo bi ponekad potencirao nešto što bi mu se u našoj izvedbi svidjelo. Htio je iskoristiti lutke kako bi postigao ugođaj vesele dječje predstave na početku (jer je to većini publike prva asocijacija na lutke), što bi bio veliki kontrast u usporedbi s drugim dijelom predstave. Nakon što je to od nas dobio, nije više bio siguran što učiniti s Lorijem i Rokom. Sve smo naše ulaske i izlaske sa scene organizirali mi sami. Bilo je mnogo trenutaka kada u tekstu nije izričito napisano da je Lori prisutan na sceni, točnije nije imao navedenu radnju, no moglo se zaključiti da jest u blizini svoga gazde. U tim sam slučajevima uzimao lutku i igrao s njom, ali bez komentara od redatelja. Bio sam pod dojmom da mu se doživljaj scene ne bi znatno mijenjao Lorijevom prisutnošću.

U početku je kao dio našeg posla na sceni predstavio animiranje scenografije, kako bi se postigao efekt nadrealnog i čarobnog. No, na kraju smo bili svedeni na svega nekoliko scena gdje unosimo ili iznosimo scenografiju ili rekvizitu. U tom zadatku nismo dobili pomoć u obliku režijskih i vizualnih rješenja. Mogli su se, na primjer, iskoristiti elementi crnog kazališta, no to bi zahtijevalo da se ostali elementi u sceni stave u drugi plan i sve se usredotoči na ostvarivanje lutkarske iluzije, u čemu bi oblikovanje svjetla trebalo igrati veliku ulogu. Na kraju, animacija predmeta nije bila ni dovoljno dobro uvedena i konstantna da ju publika shvati kao konvenciju.

Sami smo organizirali svoje radnje, balansirajući između animacije, scenografskih promjena te glumačkih i koreografskih scena. Činjenica da redatelj nije znao kako nas iskoristiti potvrđena je u radu na nekoliko posljednjih scena u predstavi. U predzadnjoj sceni Piščeve priče, obitelj se vraća s mora. U toj sceni upisani su likovi Lorija i Roka, i logično je da ljubimci dočekaju svojeg vlasnika kada se vrate s puta. Kada je krenuo rad na toj sceni, animatori su bili na položaju, spremni s lutkama, no redatelj Strelec nam je rekao da smo „slobodni“. Iznenađeni, pomislili smo da je zaboravio (ipak je to opsežna predstava s mnogo scena i likova) i podsjetili ga da i naši likovi sudjeluju u toj sceni. On je na to odgovorio da će prvo napraviti scenu „u čisto“ bez nas. Do kraja rada na predstavi, nismo se nikad vratili u tu scenu. Kao što sam spomenuo, poslužili smo za veseli ugođaj na početku predstave, a kada su krenule dramatične scene i teške teme, nije više znao kako ukomponirati naše likove i opravdati njihovo daljnje postojanje u predstavi.

U svom nastupu prema ansamblu, Strelec je bio korektan i dopuštao je glumcima kreativno izražavanje. Nije tjerao glumce na radnje koje nisu bili spremni uraditi, što zna biti navika nekih drugih redatelja. Održavao je ugodnu atmosferu rada i bio je susretljiv u vezi nužnih izostanaka s proba. Nažalost, kao animator imao sam dojam da zastupam dodatak predstavi, više nego njen integrirani dio. Zbog nedostataka iskustva u području lutkarske umjetnosti odvajao je rad s glumcima i rad s animatorima, iako smo bili dio jedne zajedničke cjeline i ostvarivali međusobnu suigru.

3. RAZVOJ ULOGE

Bez obzira na okolnosti rada i redateljske postupke, svaki izvođač odgovoran je za svoju ulogu. Tako je na meni bilo da nađem način kako će Lori oživjeti na pozornici. Kako bih bolje shvatio uzrok psećeg ponašanja i animacijski obogatio svoju ulogu morao sam prionuti na istraživački rad, koji se sastojao od proučavanja teorije te promatranja vlastitog psa. Knjiga koja mi je bila oslonac za razumijevanje pseće psihologije i biologije bila je *Upoznajte svog psa* (original *Dogwatching*) autora Desmonda Morrisa, engleskog zoologa i etologa. Nadalje, kao inspiracija za lik služila mi je Hani – trogodišnji mješanac zlaćane dlake.

Osnovno ponašanje koje asociramo s psima jest njihovo glasanje – lajanje. Primarna funkcija laveža u pasa jest dizanje uzbune. Kada se događa nešto nepovoljno, pas daje signal

svom čoporu. On nije nužno napad, već samo znak da je nešto poremetilo inače mirnu situaciju. Morris to objašnjava ovako:

„Značenje poruke koja se daje lavežom glasi: 'Događa se nešto neobično, pa zato budite na oprezu!' (...) Upravo zato glasan lavež psa može biti pozdrav vlasniku koji se vraća kući jednako kao i reakcija na upad provalnika.”¹

Dakle, svaka situacija i pojava koja Larija uznemiruje dobar je povod za lavež. To uključuje odlazak obitelji na more, zvonjenje telefona, pojavu Bad Guya (Matija Kačan) i razne druge situacije. Drugi oblik glasanja koje opažamo kod pasa je režanje. Ono se javlja kao reakcija na izravnu prijetnju te sam ga odlučio koristiti u interakciji s Bad Guyem. Režanje sam prožimao s lajanjem kako bih istaknuo Larijevu nesigurnost i nespремnost da zapravo napadne.

„Kad se ravnoteža pomakne od napada i kad počne prevladavati strah, režanje se počinje smjenjivati s lajanjem.”²

Treći oblik glasanja koji sam koristio bio je zavijanje. Ono se javljalo samo ili u kombinaciji s lajanjem. Svrha zavijanja je zov u akciju i skupljanje čopora. Najistaknutija primjena zavijanja bila je u sceni kada Lori zove Pisca (Vladimir Tintor) da s njim pođe do starog ormara. Ono se opisuje i u romanu:

„Lori je bezrazložno danima tulio tako da je svima išao na živce, a i susjedi su me počeli čudno gledati.”³

Drugi primjer zavijanja događa se u trenutku kada Piščeve kćeri (Selma Mehić, Ivana Gudelj Tešija) zapjevaju svoju verziju stihova pjesme *Lepe ti je Zagorje zelene*, a Lori im se pridruži na svoj pasji način. Ovaj postupak potkrijepljen je i u znanstvenim istraživanjima:

„U predtelevizijskoj eri, kad su članovi obitelji uvečer zajedno pjevali, neki psi-ljubimci shvatili bi takvo pjevanje kao signal i pretpostavili da njihovi vlasnici 'pokušavaju okupiti čopor za

¹ Morris, Desmond. (1988.) *Upoznajte svog psa: Sve »tajne« ponašanja vašeg kućnog ljubimca*. Zagreb: Prosvjeta, str. 21.

² Isto, str. 22.

³ Mađarić, Damir. (2010.) *Dječak koji je govorio Bogu*. Koprivnica: Ogranak Matice hrvatske u Koprivnici, str. 7.

zajedničku akciju'. Oduševljeno bi reagirali na taj 'zov' da se ide u lov, podigli bi glavu uvis i onda zavijali zajedno sa svojim (ljudskim) čoporom.”⁴

Nakon lajanja, vjerojatno najupečatljiviji obrazac ponašanja pasa jest mahanje repom. Iako većina ljudi smatra kako ta radnja označava sretnog i prijateljski raspoloženog psa, stvarni uzrok mahanja repom nešto je drugačiji i kompleksniji. Ono se javlja kada se životinja nađe u konfliktnoj situaciji, kada želi uraditi dvije (suprotne) radnje u isto vrijeme.

„Budući da se takvi porivi uzajamno poništavaju, životinja ostaje na istom mjestu, ali u stanju emocionalne napetosti. Tijelo, ili jedan njegov dio, počinje se pomicati u jednom smjeru, pokoravajući se tako jednom od onih poriva, ali se onda zaustavlja i pomiče u suprotnom smjeru.“⁵

Tim sam se postupkom često služio jer su mnoge situacije u predstavi opravdavale pojavu emocionalne napetosti. Kod pasa se može primijetiti uvlačenje repa među noge. Tako psi pokazuju strah i nesigurnost. No, ne radi se samo o govoru tijela, ono ima i biološku funkciju:

„Spustivši rep i uvukavši ga među noge preplašeni pas zapravo zaustavlja širenje mirisnih signala iz predjela anusa, čmara.“⁶

Morris priznaje da psi imaju *šesto čulo*, no da se zapravo radi o objašnjivim biološkim mehanizmima, a ne o nečem natprirodnom. Primjerice, psi su sposobni pronaći put do kuće iz velike daljine, čak i po nepoznatom terenu. To im omogućava osjećanje razlika u jačini Zemljina magnetskog polja. Također mogu predosjetiti potrese i grmljavinske oluje.

„Kad se približava grmljavinska oluja psi postaju silno uzbuđeni, počnu dahtati i juriti tamo-amo po kući kao muhe bez glave. Njihova se uznemirenost pojačava kad oluja stigne odnosno kad počnu praskati gromovi, ali se može vidjeti i neko vrijeme prije toga. Ova senzitivnost rezultat je reagiranja na promjene atmosferskog pritiska i možda na promjene u jačini statičkog elektriciteta u zraku.“⁷

⁴ Morris, Desmond. (1988.) *Upoznajte svog psa: Sve »tajne« ponašanja vašeg kućnog ljubimca*. Zagreb: Prosvjeta, str. 25.

⁵ Isto, str. 26.

⁶ Isto, str. 48.

⁷ Isto, str. 106.

Neke druge obrasce ponašanja, koje nije toliko teško objasniti, kopirao sam od vlastitog psa. Najupečatljivije radnje koje sam koristio bile su češkanje nogom, njuškanje, lizanje šapa, trzanje noge pri podražaju na trup te trzanje nogu i šapa u snu. Neke od psećih biheviorističkih odlika prilagodio sam ili na određeni način potencirao kako bi bile scenski zanimljivije. Odlika lutke i jest istaknuti naizgled obične radnje i učiniti od njih duhovitu ili na drugi način impresivnu akciju koja će izmamiti reakciju publike.

„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.“⁸

Stoga, krajnji rezultat možda nije potpuno biološki točan, ali sam se trudio spoznati i ispoštovati osnovne funkcije psećih postupaka i time osigurati vjerodostojnost uloge.

3.1. LIKOVNOST I KARAKTER LUTKE

Lori je u tekstu opisan kao „crno-bijeli kudravac“. Na temelju toga krenuo sam graditi karakter lika u svojoj glavi. Ranije ideje o likovnosti lutke išle su tome u prilog. Lori je trebao biti malen i čupav te sukladno tomu i njegovom glasanju koje je opisano kao „tuljenje“ zamislio sam ga kao malog energičnog psa, koji se hitro okreće i lako plane, ali je ipak poslušan u svojoj srži. Također, tomu je u prilog išlo i to što je redatelj zamišljao mačka Roka kao velikog i debelog, čak i većeg od psa. Na prvim sam probama radio s plišanom igračkom psa koju sam dobio iz rekvizitarnice dok sam čekao izradu lutke. Plišana igračka bila je smeđenarančasti pas duge dlake. U tijelu je bio krut i glava mu je bila trajno okrenuta na jednu stranu, no rep mu je bio animabilan, što mi je bilo bitno za pokazivanje raspoloženja. Iako nije bio crno-bijeli, pas iz rekvizitarnice približno je odgovarao mojem zamišljanju Lorijevog vizualnog karaktera. Očekivao sam lutku koja će biti slična, samo malo veća i puno animabilnija.

„Redatelj koji inscenaciju započinje izradom lutaka, ne raspolaže univerzalno nadarenim izvođačima, već *gotovim ulogama* od kojih je izražaj, držanje i djelanje predodređeno jedanput

⁸ Mrkšić, Borislav. (1975.) *Drveni osmijesi: Eseji iz povijesti i teorije lutkarstva*. Zagreb: Centar za vanškolski odgoj Saveza društva „Naša djeca“ SR Hrvatske, str. 10.

zasvagda. Ako bi poželio izmijeniti ma i najmanju sitnicu, prisiljen je da željene promjene ponašanja uloge iznova ostvari tehničko-funkcionalnim i skulptursko-oblikovnim putem.“⁹

Prva verzija lutke nije se podudarala s mojim očekivanjima. Bio je to svijetlosmeđi kratkodlaki pas (nije zapravo imao vidljivu dlaku ili krzno na površini svog tijela), a jedino što je na njemu čupavo bile su njegove uši, šape i rep u koji je bila ugrađena vodilica. Tako je rep bio potpuno neanimabilan. Moja slika o tijelu koje će biti poput dlakave loptice nije se ostvarila. Lutka je imala duge noge od spužve s utezima ugrađenim u dno, to jest šapu. Karakter brzog i okretnog psa punog energije više nije bio adekvatan za tu ulogu.

„Konstrukcija i izgled lutke, dakle, mora zavisiti od toga kakve karakteristične pokrete lutka treba da čini. Pokreti ne moraju biti raznovrsni već tipični, jasni, takvi da im se odmah odgonetne nedvosmisleno jasno značenje.“¹⁰

Ubrzo se vodilica odstranila iz repa, što je bilo poboljšanje, ali i dalje je preda mnom bio posao prilagodbe karaktera. Materijalizirani Lori nije bio izričite pasmine, ali je sad bio bliže pudlu nego, na primjer, maltezeru, pekinezeru ili jorkširskom terijeru – pasminama koje sam imao na umu pri prvim probama. Lori je postao manje živčan, no ostao mu je piskutavi prodoran lavež. Kako nije mogao hitro prelaziti velike duljine na pozornici, osmislio sam ga više kao promatrača. Ideju sam dobio iz njegovih velikih izbočenih očiju, koje dobro služe za prebacivanje pažnje. Tako je svoju izražajnost Lori ostvarivao više u pogledima nego u trčanju. On je prije svega radoznao. Želi čuti priču o Emanuelu (Antonio Jakupčević), želi znati što to Pisac pije, želi čuti što poručuje obitelj s mora kada se javljaju telefonom. Njegova energija i fizičke akcije proizlaze upravo iz te velike unutarnje želje da bude dijelom svake situacije.

Posljednja verzija lutke dobila je dlaku preko trupa što je lutku učinilo toplijom i igrivijom. Također, u prilog je išlo drugoj strani Lorijevog karaktera. On je ipak poslušan kućni pas koji voli svog vlasnika. S vremena na vrijeme htjet će se i maziti, a ostatak vremena provest će u blizini kao uvijek budni čuvar. Unatoč tomu, iskoristit će i priliku da se odmori i zaspi ako se oko njega ne događa ništa naročito uzbudljivo.

⁹ Knoedgen, Werner. (2013.) *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*. Zagreb: ULUPUH, str. 69.

¹⁰ Mrkšić, Borislav. (1975.) *Drveni osmijesi: Eseji iz povijesti i teorije lutkarstva*. Zagreb: Centar za vanškolski odgoj Saveza društva „Naša djeca“ SR Hrvatske, str. 18.

4. ANIMACIJA LUTKE

Lutka Lorija kategorizira se kao stolna lutka koja se animira izravnom animacijom. U stručnoj terminologiji ne postoji konkretniji naziv za takvu lutku.

„Stolnim lutkama nazivamo sve lutke na podlozi, animirane odostraga (ili sa strane), vidljive u cijelosti.“¹¹

U ovom slučaju podloga za animaciju nije bio stol ili slična povišena površina već pod. Bez obzira na to, za lutku kažemo da je stolna jer zapravo podliježe istim zakonitostima animacije te bismo ju mogli animirati na bilo kojoj podlozi bez velike razlike.

„Izraz 'stolna lutka' priziva pomisao na stol, dakle neku podlogu površine i visine uobičajenog stola. Mnoge su predstave doista uprizorene na stololikoj podlozi, no stolne lutke mogu se kretati na podlogama razne veličine i visine, na podu, kao i 'u zraku' – na zamišljenoj podlozi.“¹²

Lutka nema vodilice, već se animira neposrednim pomicanjem glave, nogu, tijela i repa. Za fizičke radnje koje obavlja na mjestu dovoljan je jedan animator, no za hodanje i kompleksnije radnje potrebna su dva.

„Stolna lutka često vapi za parom animatora. Istina je, ponekad se zadovoljava samo jednim animatorom, osobito kad se radi o čvrstim figurama u jednom dijelu, stiliziranim lutkama, predmetima, dječjim igračkama, lutkama bez nogu (odjeća im zamjenjuje noge), ali čim se lutki izrade noge i svi su joj ekstremiteti pokretni, pokret joj je potrebno i dati.“¹³

Glava joj se pomiče hvatom za vrat, koji je načinjen od kratke čvrste vrpce ili, ako je potrebno, direktnim hvatom za glavu. Rep se lako animira uz sitne pokrete iz korijena repa na mjestu gdje je zašiven za tijelo. Noge se mogu pomicati hvatom na šapu ili na spoju s tijelom, mogu se saviti te imaju utege na dnu za bolje težište. To lutki omogućuje da se lako oslanja na noge te sjedi i stoji uz minimalan napor animatora, no, kada se trup diže u vis, težina u šapama vuče noge prema tlu i one opušteno vise, što nije u skladu sa psećom fizionomijom i ponašanjem. Tijelo je,

¹¹ Kroflin, Livija. (2020.) *Duša u stvari: Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, str. 153.

¹² Isto, str. 154.

¹³ Isto, str. 155.

kao i glava, načinjeno od krute spužve te se ne može savijati. Zato sve promjene smjera i okreti tijela trebaju biti nagli i precizno usmjereni.

„Kazališna lutka razlikuje se od igračke i ukrasne lutke upravo po mogućnosti animacije. Njezin tvorac, kreirajući je, mora od samog početka misliti kakav će joj pokret dati. A tek kada se lutku obdari pokretom, ona je potpuno, dovršeno djelo.“¹⁴

Već u prvoj sceni Lori iskače od iza kauča. Skok izvršavam pokretom u obliku vala, jednom rukom držeći vrat, a drugom rep. U isto vrijeme koristim pritisak prstiju i dlanova kako bih držao tijelo na mjestu. Glava prati zvuk laveža, dok tijelo suptilno prati glavu ovisno o intenzitetu lajanja. Ubrzo mi se priključuje drugi animator (Maja Lučić) kako bi Lori odšetao do kofera. Hod se postiže pomičući sukladno noge jedne strane tijela dok se, minimalnim odvajanjem od poda i inercijom tijela, noge s druge strane kreću same vođene težištem u šapama.

„Za spretnog animatora većinom nije problem pokrenuti noge protupokretom tijela bez nekog dodatnog vođenja.“¹⁵

Lori se propne na zadnje noge i ustima zgrabi kofer za ručku te ga povuče tako da se kofer prevrne. Ovdje jednom rukom upravljam Lorijevom glavom, a drugom pomičem kofer kako bi izgledalo da ga je Lori sam povukao. Lori zatim skače na kofer i mazi se s kćeri Pisca. U toj situaciji lutku prevrnemo na bok, ja animiram glavu i tijelo te proizvodim glas lutke, dok Lučić po potrebi trza nogom kao reakciju na češkanje. Nakon nekog vremena Lori je prisiljen skočiti s kofera kako bi žena (Anita Schmidt) i kćeri mogle otputovati, on za njima laje i poslije toga prati Pisca. Nakon što se Pisac smjesti na kauč, Lori se propne na zadnje noge i prednjim nogama nasloni na rub kauča – zadatak za dva animatora kako bi lutka čvrsto stajala na tlu, a da u isto vrijeme prednje noge ne skliznu s površine kauča. U tom trenutku Pisac kaže Loriju kako ne smije mokriti po ružama jer će obojica snositi krivnju kad se Piščeva žena vrati. Lorija tu spuštamo na tlo, glavu naginjem prema dolje i proizvodim cvileći zvuk.

Ubrzo nakon toga iz dubine pozornice dolazi Bad Guy. Lori negativno reagira na njegovu pojavu. Rep spuštam između nogu i glavu naginjem prema dolje stvarajući usput zvuk rezanja i

¹⁴ Isto, str. 16.

¹⁵ Tománek, Alois. (2018.) *Vrste lutaka*. Zagreb/Osijek: Hrvatski centar UNIMA; Matica hrvatska, ogranak Osijek; Umjetnička akademija u Osijeku, str. 64.

lajanja. Kada Bad Guy da znak, spuštam tijelo na tlo i tresem ga sitnim trzajima tako da izgleda kao da trešnja dolazi iz lutke. Nakon što se začuju zvuci gitare Good Guya (Ivan Ćaćić), zanjišem tijelo u ritmu lijevo-desno pazeći na savijanje nogu. U nekoliko navrata zazvoni Pišćev telefon. Tada Lori intenzivno laje uz poneki dodatak porpinjanja na zadnje noge ili skoka u mjestu. Kada želimo istaknuti da Lori nešto prati s posebnom pažnjom, podignemo oba uha. Ta radnja zahtijeva dva animatora – jedan za uši, drugi za glavu i tijelo.

„Lutke su tek onda i samo onda izražajne kad su konstruirane od nekoliko jasno karakteriziranih gesta, gesta kojima lutka svog tvorca iznenađuje nepredviđenim nijansama svojih ritmički određenih kretnji. U tim je karakterističnim pokretima, kojima daje impulse ruka, život i živost lutaka. Što su lutke likovno, ritmički i glasovno jasnije karakterizirane, to su lutke življe.“¹⁶

U ključnom trenutku komada Lori odvuče Pisca u dubinu pozornice do starog ormara. U tom trenutku Pisac se nalazi na drugom kraju pozornice i potrebno je prvo doći do njega. To izvršavamo na prijašnje opisan način hoda, a potom zgrabim Pišćevu nogavicu na sličan način kao i ručku kofera. Nakon kratkog povlačenja, glumac slijedi lutku do ormara. Prostorni put u ovom slučaju otežan je bijelim prozirnim zastorom, koji se proteže duž cijelog portala. Kako bismo izbjegli suvišna okretanja lutke, prvo hodamo unatrag tako da Lučić animira stražnje noge, dok ja animiram glavu i rep te u isto vrijeme dajem impuls u tijelu prednjim nogama kako bi se njihale i stvorile privid hoda. Kada smo stigli do otvora u zastoru okrenemo lutku tako da ima dijagonalnu putanju prema ormaru i do njega nastavimo uobičajenim hodom. Na povratku prema prosceniju hodamo tako da Lučić ovoga puta animira prednje noge (budući da se iz gledališta vidi isključivo frontalna strana lutke), a ja ponavljam postupak na glavi, tijelu i repu. Kada smo došli do zastora, napravimo preхват u kojem se Lučić prebaci na stražnji dio lutke, a ja pokrećem glavu i zastor. Tako smo postigli radnju u kojoj Lori zubima povlači zastor kako bi smanjio otvor.

U idućim scenama Pisac čita iz bilježnice i publika upoznaje Emanuela i njegovu obitelj. Za to vrijeme uglavnom sam jedini animator na lutki i zadržavam se na jednoj poziciji, minimalno se krećući u krugu od otprilike jednog do dva metra. Lorijevo reagiranje na priču očituje se u promjenama položaja tijela, glave i repa. Kroz scene lutka obavlja svakodnevne

¹⁶ Mrkšić, Borislav. (1975.) *Drveni osmijesi: Eseji iz povijesti i teorije lutkarstva*. Zagreb: Centar za vanškolski odgoj Saveza društva „Naša djeca“ SR Hrvatske, str. 15.

pseće radnje: češkanje nogom, lizanje šapa, spavanje, istezanje i slično. Dok Lori spava, lagano odižem trup od tla u ritmu disanja te povremeno radim trzajuće pokrete šapama. U scenama u kojima svira glazba, lutka pleše tako da se njiše lijevo-desno i naprijed-nazad, odiže prednje i zadnje noge prema mehanizmu klackalice te poskakuje stojeći na stražnjim nogama. Kada se uplaši nekog detalja u priči, Lori ušima pokrije oči. Tu radnju lakše je uraditi s dva animatora, slično kao i radnju pozornog slušanja.

Još jedna situacija izričito zadana u didaskalijama jest kada Pisac zatvori i ostavi bilježnicu, a Lori mu je, u strahu da se priča neće nastaviti, brzo donese. U trenutku kad Pisac ustane s kauča, prvo pogledom ispratim njega, a zatim preusmjerim pažnju na bilježnicu. Taj prijenos pažnje ponovim još dva puta, a onda skočim na kauč tako da stražnje noge lutke ostaju visjeti s ruba i trzajem glave bacim bilježnicu na tlo. Bilježnicu zapravo kontrolirano baca Lučić, koja nakon silaska s kauča preuzima prednje lutkine noge, dok ja animiram rep i glavu, kojom guram bilježnicu prema Piscu. Primijetivši Lorijev angažman, Pisac mu obeća da će nastaviti s djelom čim malo odmori. Zadovoljan rezultatom Lori se udaljava unatraske (kako bismo izbjegli komplikacije prehvata) i zalazi iza kauča.

U drugom dijelu predstave Lori je znatno mirniji zbog težine događaja koji se u priči odvijaju. Većinu vremena provodi u ležećem položaju signalizirajući sjetno raspoloženje. Kada Pisac iscrpi sav materijal iz bilježnice i nastavi sam priču, Lori se uzbudi; lutka poskakuje i mahnito maše repom te spušta prednji dio tijela dok stražnji drži uspravno. Ubrzo Emanuela uhvate i bace u vagon vlaka koji putuje za logor. U tom trenutku Lori bježi iza kauča u par hitrih skokova i više se ne pojavljuje na pozornici.

4.1 ODNOS LUTKE I „ŽIVIH“ GLUMACA

Jedna od osnova svake dramske scene jest partnerski odnos, interakcija između dva lika. U mom slučaju to je podrazumijevalo odnos između lutke i „živih“ glumaca. Ovaj odnos nije neobična pojava, no on se uglavnom ostvaruje u lutkarskom kazalištu, gdje je na neki način glumac „gost“, koji treba naći svoje mjesto među lutkama ili djeluje neovisno o njima, kao pripovjedač koji uokviruje priču. Ova situacija je stoga specifična jer lutka traži svoje mjesto među glumcima.

„Inače se uglavnom rijetko susreću nastupi lutaka i živoga glumca. Prije bi se moglo reći da se izmjenjuju, tako da si ne konkuriraju u prostoru za izvedbu. Živi glumac tvori epski okvir. Glumac i lutka imaju različite zadaće.“¹⁷

Glavnina mojih interakcija bila su s likom Pisca, odnosno glumcem Vladimirom Tintorom. Ostali značajniji odnosi bili su s Piščevim kćerima – Selma Mehić i Ivana Gudelj Tešija – te Bad Guyem i Good Guyem – Matija Kačan i Ivan Čaćić.

Tintor je ispoštovao sve interakcije dogovorene s redateljem i komunicirao je s Lorijem kao što bi čovjek komunicirao sa svojim psom. Čak su se s vremenom razvile i pojedine situacije koje nisu bile upisane u tekst, ali su proizašle iz suigre s glumcem. Na primjer, interakcija oko Piščevog viskija ili maženje na kauču. Međutim, kroz određene se detalje pokazao glumčev manjak prilagodbe uzrokovan nedostatkom prijašnjeg iskustva s lutkama. Na neke fizičke podražaje reagirao bi previše intenzivno za lutku te time utjecao na animatorovu kontrolu nad lutkom. Primjerice, u situaciji kada Lori leži naslonjen na Pisca, Tintor bi prejako držao lutku ili bi ju nakon nekog vremena zanemario. To ne bi bio problem kod pravog psa jer bi on i dalje bio živ i prisutan, ali lutka ne može živjeti bez svog animatora kojem je u ovom slučaju onemogućen potreban kontakt s lutkom. Također, određene radnje koje sam kao animator fiksirao, a bile su u odnosu na glumca, nisu s njegove strane bile jednako tako ustanovljene te je reakcija varirala od probe do probe. Dakle, glumac je uspostavio partnerski odnos s lutkom i ispunio sve zadatosti komada, no zbog nedostatka iskustva nije mogao podržati lutku u svom njenom potencijalu i zato je odnos bio zakinut za određene detalje, koji u lutkarskoj animaciji mnogo znače jer svaki glumac koji igra s lutkom na neki je način njen animator.

Piščeve kćeri imaju kratku interakciju s Lorijem na početku same predstave. One ga maze i češkaju dok istovremeno vode razgovor s likovima Pisca i njegove žene. Mehić i Gudelj Tešija u odnosu s lutkom bile su zaigrane i s odmjeranim fizičkim kontaktom. To ne iznenađuje jer su obje diplomirane lutkarske animatorice. U ulozi Bad Guya, Matija Kačan imao je dinamičan odnos s Lorijem. Naime, Lori ga smatra prijateljom i koristi svaku priliku da se pobuni protiv njega. Kačan je uzvraćao radnjama kao što su ušutkivanje i tjeranje, no u njima nije uvijek bio konzistentan i kao da nije znao bi li mu fokus trebao biti na lutki ili na prisutnim glumcima. Tako

¹⁷ Tománek, Alois. (2018.) *Vrste lutaka*. Zagreb/Osijek: Hrvatski centar UNIMA; Matica hrvatska, ogranak Osijek; Umjetnička akademija u Osijeku, str. 114.

je njegova interakcija s lutkom (izuzev njegove prve pojave) ostala neodređena i proizvoljna. Ivan Ćaćić u ulozi Good Guya nije imao direktan odnos s Lorijem, ali se kroz komad referirao na Piščeve ljubimce i podržavao ih. Isto tako Lori i Roko pozitivno su reagirali na Good Guya i melodije s njegove gitare.

Glumci su ispoštovali radnje u komadu koje su uključivale odnos s lutkom, no zbog nedostatka iskustva u radu s lutkama nisu često znali kako obogatiti suigru i reagirati na podražaje. Kao i za mene, za većinu njih ovo je bilo novo iskustvo i pohvalno je što su se prepustili i prihvatili svoje spužvaste partnere. Nedostajalo je samo da im netko izvana da poticaj da se prepuste i zaigraju još više. To se nažalost nije dogodilo jer je i samom redatelju odnos lutke i glumca bio izlet u nepoznato.

5. LUTKA U DRAMSKOJ PREDSTAVI

Godinama su lutkarsko i glumačko kazalište bili razdvojeni, a o njihovim se sličnostima i razlikama polemiziralo i lutkarstvo se silno trudilo dokazati da je ravnopravno dramskom kazalištu (kazalištu „živog“ glumca i slični nazivi) ili pak da je potpuno neovisno i samo za sebe oblik umjetnosti. U novije doba sve se više javlja želja za brisanjem granica i spajanjem svih kazališnih elemenata. To je put k apsolutnom kazalištu.

Glumci među lutkama već su dobro ukorijenjena kazališna konvencija. Još sredinom dvadesetog stoljeća lutkarski su redatelji uvidjeli potencijal i širinu simbolike koju pruža „živi“ glumac među lutkama. Od jednostavnih i logičnih primjera gdje glumac igra diva među malenim lutkama, do kompleksnijih situacija kada glumac zajedno s lutkom tvori jednu ličnost. Glumac se također koristio kao realistična pojava kako bi istaknuo fantastičnost lutke.

„*Mi i patuljci (My i krasnoludki)* Wilkowskog (1967.) predstava je u neobičnom obliku kazališne probe. (...) tijekom 'proba' pojave se stvarni patuljci (*krasnoludki*), zapravo lutke, ali koje su se doimale poput čarobnih stvorenja. Izmjenjivanje kazališta i stvarnosti, glumaca, lutaka i 'pravih'

fantastičnih bića, tako 'modernistički', također je sadržavalo i lekciju o prizivanju bajki i junaka samog kazališta radi.”¹⁸

S vremenom je glumac među lutkama postao popularno rješenje kojim su redatelji htjeli pokazati inovaciju ili su ga koristili kako bi pokrili svoje režijsko neznanje u području lutkarske animacije i dramaturgije. S druge strane, lutka u dramskoj predstavi među glumcima izrazito je rijedak slučaj. Ako se lutka i nađe na pozornici dramskog kazališta, uglavnom se radi o efektu te ona zastupa nekakvu pojavu i dio je slike, a ne lik za sebe. Tako i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, unatoč postojanju studija lutkarstva, u istom gradu već dulje od desetljeća, po prvi put u novijoj povijesti (ako ne i sveukupnoj) uz glumce se na pozornici pojavila lutka.

5.1. LUTKE NA POZORNICI HNK-A

Riječ je, konkretno, o tri lutke. Dva lika, Lori i Roko, i lutka Emanuela kojeg također igra i „živi“ glumac. Redatelj je posegnuo za lutkarskim rješenjem kako bi na pozornici oživjeli pas Lori i mačak Roko. Životinjski likovi često su opravdanje za korištenje lutaka, tako se i ovdje pokazalo kao najpraktičnije sredstvo s obzirom na to da je alternativa uključivanje pravih dresiranih životinja u predstavu. Ne samo da bi životinje zahtijevale posebne produkcijske uvjete, već ne bismo mogli posve kontrolirati njihove akcije koje bi morale biti izrazito točne i dobro tempirane. Lutke su se uklapale u viziju apsolutnog kazališta koju je redatelj imao, makar i samo u ideji. Treća lutka koja je predstavljala glavnog lika Emanuela bila je iskorištena samo u jednoj sceni, u kojoj se Emanuel skriva u stari ormar. Kako odrasli glumac nije mogao ući i sakriti se u dno ormara, to je učinila lutka. Možda se lutku Emanuela moglo bolje i više iskoristiti kroz predstavu. Na primjer, preko nje se moglo prikazati ono što je se Emanuel morao trpjeti jer lutka može podnijeti ono što čovjek ne može.

Lutke psa i mačka estetski su odskakale od ostatka predstave i svojom igrom nisu mogle u potpunosti replicirati pokrete pravih životinja. Važnost njihovih uloga kroz predstavu smanjivao se, dok na kraju nisu potpuno uklonjeni iz scena. Uspješno su pridonijele igrivosti i opuštenom uvodu u predstavu, no njihova opća prisutnost nije bila do kraja dramaturški

¹⁸ Jurkowski, Henryk. (2007.) *Povijest europskoga lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, str. 283.

opravdana. Još jedan problem koji je dijelom estetske, a dijelom praktične prirode, bio je nedostatak prilagodbe prostora igre za animatore. Tako se nerijetko događalo da se uz relativno malenu lutku psa kreću i dva animatora po daskama pozornice bez prave animacijske površine, koju stolna lutka svojim tehnološkim dizajnom zahtijeva.

„(...) glumci u lutkarskom pozorištu moraju bešumno i spretno da se mimoilaze, vešto da rade svoj posao savladavajući neosvetljen, neravan (ili sa preprekama u vidu dekora i rekvizita) teren, koji publika ne vidi.“¹⁹

Nedostatak redateljeva znanja o lutkarstvu i dizajn lutaka doveli su do nezgrapnog uvođenja lutke u prostor živih glumaca, ali sama odvažnost narodnog kazališta da uključi lutkarstvo u tako veliku produkciju iziskuje pohvale. Ostaje vidjeti hoće li pojava lutaka u predstavi *Dječak koji je govorio Bogu* ohrabriti nove redatelje i kazališta kako bi i oni prihvatili lutku u dramskoj predstavi ili će se pokazati kao ne baš uspjeti pokušaj istog.

5.2. ULOGA LORIJA U DRAMATURGIJI PREDSTAVE

Koja je točno funkcija Lorija i Roka u *Dječaku koji je govorio Bogu* otvoreno je pitanje. Samo Mađarić zna zašto je uveo te likove u svoje djelo. Vjerojatno su pas i mačak bili sve vrijeme uz njega dok je pisao te je stoga osjećao potrebu da i njih uključi u Piščevu priču. No, to nije bilo sve. Lori i Roko postali su svojevrsna poveznica između dva svijeta, odnosno dva vremena. U djelu, kao i u početnim verzijama dramskog teksta, pojavljuje se podatak da je dječak Emanuel također imao psa Lorija i mačka Roka.

„Upalio sam svijeće i u stolice stavio slike tate i mame.

Bio je mrak kada sam počeo. Osim tate i mame tu su sjedili mačak Roko i pas Lori.

Molim?

Kako je ovo moguće?

¹⁹ Petrović, Marijana. (2014.) Postojanje paralelnih svetova na lutkarskoj sceni. U: Kroflin, Livija., ur., *Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, str. 75

Kako to da Emanuel ima mačka Roka i psa Lorija i to prije skoro sedamdeset godina?²⁰

Taj podatak priči daje sjevremensku i nadrealnu dimenziju te ističe metafizičku prirodu životinjskih likova. S vremenom je redatelj uvidio kako mu taj podatak predstavlja poteškoću u razvitku dramaturgije predstave i odlučio ga je odstraniti. A upravo ta linija mogla je biti poveznica između dviju priča. Lori i Roko mogli su biti pokazatelj promjene scene, putujući između stvarnosti i sudjelovati u obiteljskim scenama Emanuelove priče. To bi sa sobom donijelo otežavajuće okolnosti što se tiče same animacije, ali bi njihova dramaturška važnost bila jasnija, a dvije stvarnosti koje publika gleda na pozornici bolje povezane. Ovako su u predstavi Lori i Roko ostali ograničeni na prostor Pišćeve stvarnosti, u kontekstu prostora – proscenij.

Ono što je ostalo u komadu koji smo postavili jest situacija kada Lori i Roko odvlače Pisca do ormara i pokazuju mu put do stare Emanuelove bilježnice. Iako bi se moglo protumačiti da su samo čuli buku oko ormara koju je proizveo miš ili slično, činjenica da je Mađarić dublje povezao Pišćeve ljubimce s Emanuelom govori nam da se ipak ne radi o slučajnosti. Koja je onda uloga Lorija (i Roka) u ovom komadu? Lori kroz komad tjera Pisca da krene i nastavi do kraja svoj rad na Emanuelovoj priči, ali u tome nije jedini. Strelec je u svojoj dramatizaciji dodao likove Good Guya i Bad Guya. Oni su produkti Pišćeve podsvijesti; Good Guy ga potiče na rad i tješi kad mu ne ide sve glatko, dok Bad Guy ističe uzaludnost njegovog truda i negira sposobnost umjetnosti da djeluje na društvo. Ovaj par likova uveden je, pretpostavljam, kako bi se razigrale Pišćeve scene i smanjio broj solilokvija. Mogli bismo postaviti pitanje: nisu li tu funkciju mogli obavljati Lori i Roko, kad su već upisani u originalni tekst i s obzirom na to da su u početnim verzijama dramatizacije imali govorne replike? Te replike nisu, doduše, bile upućene Piscu, već publici, te su jednostavno govorili što u tom trenutku rade ili što će tek uraditi, što je jedna od konvencija komada. Neovisno o tome, opcija govora je bila prihvaćena te bi se, po mom mišljenju, jednako logično uklopila u scene kao i pojava Pišćevih podsvjesnih dvojnika i na jednostavan bi način opravdala ulogu Lorija i Roka u dramaturgiji predstave. Ovako je redatelj postavio na scenu dva para likova koji su polovično iskorišteni.

²⁰ Mađarić, Damir. (2010.) *Dječak koji je govorio Bogu*. Koprivnica: Ogranak Matice hrvatske u Koprivnici, str. 41.

S druge strane, Good Guy i Bad Guy otvorili su lutkama prostor za igru i pomogli u profiliranju temeljne funkcije likova. Naime, Lori i Roko, za razliku od Pisca, doživljavaju prisutnost Good Guya i Bad Guya, oni na njih reagiraju. Primjerice, Lori reži na Bad Guya i veseli se sviranju gitare Good Guya. To produbljuje njihov metafizički aspekt. Životinje su poznate po tome da predosjećaju neke stvari bolje nego ljudi, na primjer prirodne pojave i katastrofe. Upravo to, nazovimo, *šesto čulo* glavna je Lorijeva svrha. On osjeti ono što Pisci ne može, vodi ga do bilježnice, upozorava na opasnost Bad Guya te doživljava Emanuelovu priču kao da se ona događa tu ovog trena. Ovo potonje dovodi nas do druge temeljne funkcije Lorija. On je publika, koliko je i izvođač. Dok Pisci čita i piše, Lori doživljava priču kao što ju doživljava publika. On reagira na situacije, zabavlja se kad je veselo, pokunji se kad je tužno, iznenađuje se ljudskim postupcima i sve to dijeli s publikom u gledalištu. Iako se većina događaja odvija njemu iza leđa, Lori ih živopisno vidi pred sobom, on je na neki način zrcalni odraz publike (kada bi gledatelj bio pas od spužve).

Lori je Piščev vodič za metafizičko. On je prenositelj pažnje, komentator radnje, gledatelj i navijač. Na neki poseban način povezan je s Emanuelovom bilježnicom – kada bilježnica ostane prazna i Lori ubrzo nestaje sa scene. Roko i on poslije toga više se ne pojavljuju. Na scenu stupa drugačiji stil, drugačija atmosfera. To je atmosfera u kojoj vlada smrt, a jedino što joj se može oduprijeti jest umjetnost.

6. OSTALI ZADATCI

6.1. ANIMACIJA SCENOGRAFIJE I REKVIZITE

Osim animacije lutke psa, imao sam i zadatke animacije scenografije i rekvizite. Ideja je bila da se unošenje i iznošenje predmeta s pozornice obavi brzo, efikasno i bez potrebe glumaca ili scenskih radnika za intervencijom. Animatori su trebali pomicati predmete scenski neutralno i posvećeno, animacijom ostvarujući dojam čarolije.

Prvi takav zadatak koji sam imao bio je unošenje rekvizite – boce i čaša. U sceni Emanuelova obitelj nazdravlja s glumcem Leonom Federbaumom te na pozornicu četiri animatora donose tri čaše i bocu. Željeni rezultat je da se čaše i boca samo pojave u rukama

glumaca a da nitko od njih ne odlazi sa scene kako bi ih donio. Moja dužnost bila je unijeti bocu. Stakleni predmeti animirani su izravno rukom tako da se doima da lete. Bocu sam pokretao stvarajući efekt otpora zraka i stavljajući jasan naglasak u završnim točkama pokreta. Nakon što su boca i čaše bile na krajnjim pozicijama – u rukama glumaca – animatori su se neutralno povukli van sa scene. Drugi zadatak bio je iznošenje scenografije – klavira i stolaca. U sceni kada glumac Leon Federbaum otpuće vlakom pozornica se mora lišiti suvišne scenografije kako bi bila spremna za scene koje slijede. U ovoj promjeni iznosio sam stolac. Kolega animator Andrija Krištof i ja pokretali smo svatko po jedan stolac, jedan do drugog, tako da brzo prolaze poput dva vagona vlaka koji se čuje u pozadini i vidi na projekciji. Uz nas je išao i teški klavir na kotačićima koji je djelovao poput lokomotive. Nakon izlaska s pozornice, vratili bismo se animaciji lutaka ili pripremili za druge scene.

Izmjena scenografije i unošenje rekvizite obavljani su tečno, brzo i relativno neprimjetno. Međutim, ono je ostalo upravo to – unošenje i iznošenje. Nedostatak potpore od strane vizualnih sredstava i nestalnost konvencije (glumci su često sami unosili stolce, sitnu rekvizitu i slično) onemogućili su ostvarenje prvotne ideje nadrealnosti, a posljedično je naša animacija bila bliža pojmu manipulacije. Predmetima nismo davali život, već smo njima samo upravljali, pokret se sveo na mehaničko rukovođenje te se izvor pokreta očigledno nalazio u našim rukama, a ne u samom predmetu.

6.2. GLUMAČKI I KOREOGRAFSKI ZADATCI

Rad na predstavi nije se ograničio na isključivo lutkarsku animaciju. Unutar opsežnog komada punog likova i kolektivnih scena, svaki svježi dramski lik bio je dobrodošao. Uvod u predstavu sastojao se od toga da se cijeli ansambl uspinje iz gledališta na pozornicu jedan po jedan. Kad stupimo na pozornicu zadatak je bio pogledom pozdraviti publiku te skinuti zaštitnu masku iza koje otkrivamo smiješak. Nakon toga svatko je išao na svoju početnu poziciju i prije scene stavio zaštitni vizir. Viziri su služili kao predostrožnost u vezi širenja bolesti COVID-19, a za razliku od maski nisu usko i neprozirno prekrivali usta i tako ograničavali izražajnost lica i artikulaciju, a omogućili su i lakše disanje.

Glavni glumački zadatak koji sam imao jest uloga dječaka na Emanuelovoj predstavi. Lik, doduše, nije upisan u službenu podjelu. Kolegica Maja Lučić i ja pomagali smo u sceni Emanuelu (Antoniju Jakupčeviću) da postavi malenu pozornicu sa zastorom za svoj glumački nastup. U pokretu smo bili namjerno nespretni koristeći se elementima *slapsticka*. Nakon što smo stigli na poziciju, opisivali smo što smo sve u organizaciji tog događaja uradili i u kakvom je Emanuel bio stanju pred nastup. Za svoj sam lik odlučio da je nespretnan, ali izrazito dobronamjeran i vjeran prijatelj. Dok je Emanuel izvodio svoj monolog pratio sam ga s iznimnom pažnjom i oduševljenjem jer je replike iznosio življe i strastvenije nego na probama, pri kojima sam također bio prisutan. Probe nisu prikazane na sceni, ali sam ih odredio kao događaje koji su prethodili radnji i utjecali na moj lik. Kad Emanuel završi s monologom bilo je potrebno reagirati pljeskom. To se pokazao kao težak zadatak jer sam jednom rukom držao stalak za zastor te nisam mogao pljeskati. Svoju poteškoću riješio sam koristeći kostim. Naime, cipele koje su mi dodijeljene imale su čvrste i zvučne pete koje sam mogao udarati jednu o drugu te time proizvoditi zvuk koji će zamijeniti standardno pljeskanje. Također, pokret koji se rađa kao produkt obogatio je karakter mog lika. Nakon aplauza skupili smo stvari, ponovno na nespretnan način i dobacivali Emanuelu pozitivne komentare dok izlazimo s pozornice.

Glavni koreografski zadatak, kako meni tako i cijelom ansamblu, bila je koreografija transporta u logor. Odjeveni u duge crne kapute i s crnim zaštitnim maskama ulazili smo polako na pozornicu s koferima u rukama. Suradnica za scenski pokret Maja Huber organizirala nas je u nekoliko efektnih slika i odredila kvalitetu pokreta u prijelazima. Uz ansambl u koreografiji je sudjelovalo i tehničko osoblje HNK-a pomičući dva metalna zida visine četiri metra, koji su dizajnirani poput zidova vagona za prijevoz stoke. Zidovi su se čas primicali, čas odmicali i mijenjali formacije poigravajući se masom kao s krdom ovaca. U igri svjetla, sjena, tijela i glasa, cilj nam je bio prikazati proces kroz koji su prolazili ljudi putujući do stravičnog odredišta – od nesigurnosti i straha u početku do potpune panike i iznemoglosti na kraju. Koreografija završava skidanjem kaputa i cipela i simboličnom promjenom mjesta radnje; jedan od zidova se okreće i otkriva s druge strane doktora Brunera (Vjekoslav Janković) koji razvrstava logoraše na ulazu u Auschwitz. Sama koreografija nije bila previše iscrpljujuća i bila je izvediva za sve članove ansambla koji su u njoj sudjelovali. Čak je i zaštitna maska, koja je otežavala disanje, pridonosila općem dojmu i omogućavala izvođačima da si prikazivanje stanja nemoći olakšaju fizičkim pomagalom. Koreografija je većinski ovisila o grupnom aktivitetu i međusobnom praćenju.

Samo su na jednom dijelu pokreti bili strogo određeni, dok se kroz ostatak scene dala sloboda izvođačima, dokle god ispoštuju prostorni put od početne do krajnje točke i zadrže zadanu kvalitetu pokreta. Osobno bih ocijenio tu scenu kao jednu od dojmljivijih u predstavi jer je uspjela proizvesti emocionalni naboj i pokazati snagu ansambla.

Posljednja scena u kojoj sudjelujem, prije samog završetka, prikazuje repetitivnost i mukotrpnost logorskog života. U prljavim logoraškim uniformama izvođači se kreću uz metalne zidove (koji su na pozornici spojeni pod tupim kutom), u obliku znaka beskonačnosti, zalazeći iza drugog zida i pojavljujući se ispred njega s druge strane. Cilj je bio prikazati proces zatvorenika kroz dulji vremenski period u svega nekoliko minuta. Krenuli smo opreznim uspojenim hodom suptilno promatrajući svoju okolinu. Taj hod se kroz scenu sve više ubrzavao, sve dok se nije pretvorio u trk. Kroz ulaske i izlaske izgovarali smo (ili izvikivali) riječi i rečenice u kojima smo opisivali što radimo u logoru i kako se osjećamo. Glavni motiv koji se prožimao kroz cijelu scenu bila je rečenica: „Svi su dani isti“. Budući da je slijedila gotovo odmah nakon koreografije transporta, ova scena nije ostavila jednako snažan utisak jer smo se koristili sličnim alatima, posebice gradiranjem u glasu, tako da gledatelju nismo ponudili ništa naročito novo.

Zadatak koji bi se mogao okarakterizirati više kao koreografski nego glumački, iako je kostimski bio određen kao animacijski (bili smo odjeveni u naše crne animatorske kostime), bio je čin ubojstva Emanuelovih roditelja. Emanuel saznaje da su mu roditelje ubili i opljačkali dok su bili na putu. U dubini pozornice njegovi otac i majka (Mario Rade, Petra B. Blašković) stanu na poziciju odjeveni u skupocjenu odjeću, noseći u rukama vrećice sa stvarima koje su nedavno kupili. U taj tren utrčavamo mi, četvero animatora, skidamo odjeću s njih i uzimamo im stvari, tako da ostanu samo u donjem rublju. Oko vrata im stavljamo crvene šalove koje ćemo u ključnom trenutku koristeći se praktičnim trikom omotati oko njihovih vratova i potegnuti tako da se šal potpuno odvoji od njih i izravna. Ta radnja simbolično prikazuje okrutan način na koji su im razbojnici oduzeli život – nožem su im prerezali grla. Potom otac i majka padaju na tlo, a mi skupljamo sve stvari koje smo im uzeli i trkom izlazimo s pozornice. Naša uloga u tom činu može za gledatelja biti zbunjujuća. Nismo kao u ostalim scenama dramski likovi ili dio veće grupe, već u službi animatora, no naša igra ne uključuje animaciju, ona je u svojoj prirodi bliža fizičkom teatru i ne spada u sferu ostalih zadataka koje imamo u predstavi.

7. REAKCIJA KRITIKE NA PREDSTAVU I ANIMACIJU

Kao i nakon svake premijere, krenule su objave raznih kritika, osvrti i recenzije na predstavu *Dječak koji je govorio Bogu* u poznatim novinskim listovima ili na kulturnim portalima. Kako je moja uloga u predstavi neuobičajena za takvu vrstu komada i rijetka pojava u osječkom HNK-u, htio sam vidjeti kako će kritika (ako uopće) reagirati na korištenje lutaka. Također, zanimalo me što sve svrstavaju u pozitivne, a što u negativne aspekte predstave.

Tomislav Čadež u svojoj kritici za *Jutarnji list* uglavnom se referirao na Mađarićev tekst i kritizirao pomodnost odabrane teme, ali inzistira da ju sam autor nije odabrao iz komercijalnih razloga:

„Pisac Damir Mađarić, čiji je roman redatelj praktično iznio na pozornicu, dohvatio se teme teške i preteške, zacijelo ne iz komercijalnog interesa, tako da mu je lako oprostiti što je njegov rad naivno "lako" napisan, ne bježi od kič-rečenica, crno-bijelih pojednostavljenja, skućena je rječnika i sintakse, a nudi i niz nepreciznosti kad su posrijedi židovski običaji i svakodnevnica. Pisac se i sam ograđuje od kakva natjecanja s boljim umjetnicima, čak se i u predstavi spominje "Dnevnik Ane Frank" kao nedostižan uzor.”²¹

Režiju ocjenjuje uspješnom kao i istaknute glumačke nastupe, a primjedbe iznosi na estetiku predstave. Što se tiče lutaka i animacije, u dijelu u kojem nabroja cijeli ansambl (one koje nije individualno komentirao) stoji sljedeće:

„Tu su i lutke psa i mačke, animirani, dakle, likovi, a još igraju Anita Schmidt, Ivana Gudelj Tešija, Selma Mehić, Ljiljana Krička-Mitrović, Armin Čatić, Antonia Mrkonjić, Lino Brozić, Ivan Simon, Vjekoslav Janković, Sanja Toth, Jasna Odorčić, Aljoša Čepić, Matea Grabić Čaćić, Antonija Pintarić, Ivana Soldo Čabraja te još četvero animatora.”²²

Dakle, lutke su navedene samo kao postojeći element, a njihova uloga u predstavi nije se komentirala. Nadalje, imena animatora nisu napisana, već je također samo spomenuto njihovo postojanje. Smatram to nelogičnim jer smo članovi ansambla kao i svi ostali navedeni. Dakako, nismo jedini ostali zakinuti u toj sferi. Kolega Armin Čatić, koji je imao jednu od značajnijih

²¹ Čadež, Tomislav. (2021.) *Jutarnji list*. <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/djecak-koji-je-govorio-bogu-potrosna-je-predstava-o-djecaku-koji-završi-u-auschwitzu-15064710> (pristup: 10. 8. 2021.)

²² Isto.

uloga u komadu, naveden je pod krivim imenom. Međutim, da se naslutiti kako se radi isključivo o slovnoj pogrešci.

Za *Vijenac* izdavača Matice hrvatske piše Andrija Tunjić. Dobar dio svog osvrta koristi kako bi prepričao radnju komada. U tom sažetku spominje i životinjske likove:

„Društvo mu prave mačak i pas, koji ga jednoga dana odvođe do napuštena ormara u kojem pisac pronađe Emanuelov dnevnik, što rješava problem njegova pisanja i rastvori Emanuelovu dramu.”²³

Ističe kako je u početku predstava spora i dosadna, no, nakon toga, tempo se ubrza i ansambl izvrsno iznosi svoje uloge:

„Sve se stubokom mijenja; nestaju suvišni dramaturški zahvati, glumci više nisu nesigurni izvođači teksta koji ih se ne tiče, nego uistinu žive sudbine likova koje glume, postali su oni sami. I to bez ikakva napora.”²⁴

Također, posebno je pohvalio koreografsku scenu transporta logoraša i glavnog glumca Antonija Jakupčevića. Lutke i animacija nisu spomenuti.

Mira Muhoberac za *Glas Slavonije* u svom osvrtu režiju opisuje kao slojevit, a tekst ocjenjuje dobrim:

„Jezgra je dobre dramatizacije dobroga romana i predstave i pronađen Dječakov dnevnik (u ormaru ga pronalazi šarmantan pas Lori), s asocijacijama na Dnevnik Anne Frank, ali i praznina koja nestaje prestankom Dječakova pisanja koje nastavlja rekonstruirati Pisac. Slojevita se režija temelji na suprotstavljanju prostora strepnje, Zla i tuge te obitelji, Dobra i umjetnosti – kao uporišta života.”²⁵

Lorija opisuje kao šarmantnog iz čega možemo izvući zaključak kako je njegov lik pozitivno pridonio predstavi. Ansambl ocjenjuje kao izvrstan te posebno pohvaljuje ostvarenja Tintora i

²³ Tunjić, Andrija. (2021.) *Vijenac*, 708. <https://www.matica.hr/vijenac/708/impresivna-freska-o-zlu-31593/> (pristup: 10. 8. 2021.)

²⁴ Isto.

²⁵ Muhoberac, Mira. (2021.) *Glas Slavonije*. <https://www.glas-slavonije.hr/461589/5/Dojmljiva-i-potresna-predstava-s-adutom-u-izvrsnom-ansamblu> (pristup: 10. 8. 2021.)

Jakupčevića. Muhoberac također, pri kraju navodi imena čitavog ansambla, samo što je, za razliku od kolege Čadeža, navela i imena četvero animatora:

„(...) i animatori psa i mačke Maja Lučić, Andrija Krištof, Toni Leaković i Nikola Radoš.”²⁶

Na portalu *Telegram* svoju recenziju iznosi Davor Špišić, pun poredbi i raznovrsnih epiteta, često koristeći tuđice kako bi obogatio vokabular članka:

„Kraći roman Damira Mađarića *Dječak koji je govorio Bogu* (objavljen 2010.) prati stvaralačku krizu, letargiju i jalove alibije Pisca, rutinera bezvoljnog i u stvaranju i u intimi sa ženom, neurotičnog u ćorsokaku tlapnji o pisanju većem od života. Elem, jednog vrelog dana, kad mu supruga i kćeri otputuju na more, slučajno pronalazi staru bilježnicu sa zapisima židovskog dječaka Emanuela.”²⁷

Prema Špišiću, kao što vidimo, Pisac slučajno pronalazi bilježnicu. Time negira ulogu Lorija (i Roka) u tom ključnom događaju u predstavi te se postavlja pitanje je li lutkarski doprinos uopće zamijećen jer se nigdje u recenziji ne da naslutiti da postoje lutke, animatori niti likovi mačka i psa. Izuzetak animatora nije toliko značajan jer Špišić nije išao putanjom navođenja čitavog ansambla poimence.

Alen Biskupović u kritici za portal *Kazalište.hr* opisuje usporenost i suvišnost scena u prvom dijelu predstave. Kao i neki drugi, izdvaja koreografsku scenu vagona kao najupečatljiviju (kombinacija pokreta, svjetla, glazbe i scenografije). Kritizira usiljenu poruku koju Pisac iznosi na kraju komada i tvrdi kako predstava povlači usporedbu nacističke Njemačke s Europskom unijom za vrijeme pandemije COVID-19. Pozitivno komentira kostimografiju i scenografiju te kolektivni rad ansambla. Za animaciju je napisao sljedeće:

„Zanimljivi, nenametljivi i uspješni u suigri i impulsima bili su i lutkari animatori (Maja Lučić, Andrija Krištof, Toni Leaković i Nikola Radoš) koji su obogaćivali radnju animacijom psa i mačke, ali i animacijama predmeta prilikom izmjena scena.”²⁸

²⁶ Isto.

²⁷ Špišić, Davor. (2021.) *Telegram*. <https://www.telegram.hr/kultura/telegram-recenzija-djecaka-koji-je-govorio-bogu-udarnicki-ansambl-resetirani-fasizam-i-divlja-vjera-u-moc-umjetnosti/> (pristup: 10. 8. 2021.)

²⁸ Biskupović, Alen. (2021.) *Kazalište.hr*. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2933> (pristup: 10. 8. 2021.)

Pohvale na stranu, sama činjenica da je kritičar primijetio i istaknuo primjenu lutkarske animacije u predstavi već ga izdvaja od većine.

Na internetskoj stranici *Kritikaza* Olga Vujović objašnjava kako se zbog određenih redateljskih i dramaturških odabira onemogućilo uživanje publike u Emanuelov svijet te je time izostao i emocionalni utisak. Kroz sažetak radnje dala je i kratak komentar na animaciju:

„U jednom ga trenutku kućni ljubimci, lutke (tehnologinja Tončica Knez) koje vješto animiraju Maja Lučić, Andrija Krištof, Toni Leaković i Nikola Radoš, odvlače do napuštenog ormara u štaglju, gdje pisac među nabacanom kramom nalazi bilježnicu, dnevnik 13-godišnjeg dječaka Emanuela F.“²⁹

Unatoč pohvali za animacijske vještine, Vujović nema dobro mišljenje o načinu na koji su lutke iskorištene, stoga nastavlja:

„Iako je lutkarski element u dramskoj izvedbi zgodna dosjetka, a u Osijeku lutkara ne nedostaje, ovdje su pas i mačka zapravo suvišni (iako su stalno prisutni u romanu) jer umjesto da se bavimo piščevom stvaralačkom sušom, svi gledamo psa koji se izvrće i mačka koji prede (osim što pisac može zaključiti: „Niti preo, niti jeo, niti retka napisao“), a na dnevnik je pisac mogao nabasati i bez njihove pomoći.“³⁰

Za *Express* piše Anđela Vidović. Kritizira veliku količinu teksta i pripovijedanja, govoreći kako se radi o prepričavanju romana na sceni. Ističe nagomilanost kazališnih sredstava (među kojima ne spominje lutke) koja su zatomila bit predstave:

„Od silne izvedbene šume (izmjena videoprojeksija, matrica i žive glazbe, dokumentarizma, koreografije, paljenja i gašenja svjetla, dociranja, ali i postavljanja pitanja) na kraju se ne vidi stablo. Scena koja nas je trebala dirnuti već je svjetlosnom brzinom zamijenjena jednom posve drugom, blago komičnom razinom. Nema tišine, a kamoli bolne refleksije.“³¹

²⁹ Vujović, Olga. (2021.) *Kritikaz*. https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/51329/Ti%C5%A1ina_je_jedini_odgovor (pristup: 10. 8. 2021.)

³⁰ Isto.

³¹ Vidović, Anđela. (2021.) *Express*. <https://express.24sata.hr/kultura/djecak-koji-je-govorio-bogu-nabacani-trikovi-bez-iskre-zivota-24837> (pristup: 10. 8. 2021.)

Nadalje piše kako je temeljni problem loša kvaliteta Mađarićeva predloška i da pozitivne strane (scenografska rješenja, scenski pokret, zajedništvo ansambla) nisu uspjele prevagnuti. Komentirala je svega nekoliko glumačkih izvedbi, tako da je i animacija izostala u ovoj kritici.

Iz priloženog možemo vidjeti kako pojava lutaka u dramskoj predstavi Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku nije osobito utjecala na kritiku. Neki su osvrti bili pisani selektivno i nisu se doticali svakog aspekta predstave te je tako izostao i spomen na lutkarstvo. Drugi, pak, spominju likove psa i mačka i/ili animatore, ali ne komentiraju njihov doprinos predstavi. Jedino Biskupović i Vujović komentiraju upotrebu lutaka u sklopu cijelog scenskog uratka. Međutim, i njihova mišljenja se tu razilaze; dok Biskupović smatra lutkarsku animaciju pozitivnim dodatkom, Vujović piše kako su lutke suvišne jer ne doprinose radnji komada. Postavlja se pitanje koji je razlog manjka zastupljenosti animacije u kritikama? Je li slučaj takav da su lutkarski elementi bili toliko neupečatljivi (nitko niti ne spominje lutku Emanuela) da ih nisu smatrali vrijednim spomena? Ili, možda, nisu imali dovoljno doticaja s lutkarstvom te se nisu htjeli baviti temama o kojima ne znaju mnogo? Koji god bio točan odgovor, čak i dvoje kritičara koji su se dotakli lutkarske teme, nisu išćitali dubinu uloga životinjskih likova. No, s obzirom na to da se u *Dječaku koji je govorio Bogu* na pozornici gotovo uvijek odvija radnja u minimalno dva plana, teško je primijetiti svakog lika i svaki detalj u jednom gledanju. Smatram, doduše, kako bi u kazališnoj predstavi publika trebala primiti sve informacije koje im se s pozornice prezentiraju u jednoj izvedbi, a ne da se određeni aspekti predstave „žrtvuju“ kao manje važni.

8. ZAKLJUČAK

Kroz rad na predstavi *Dječak koji je govorio Bogu* osječkog HNK-a savladao sam radni proces na profesionalnoj dramskoj predstavi te rad s redateljem i mnogobrojnim ansamblom. Kako bih uklopio lik psa Lorija u okvir dramske glumačke predstave, bilo je potrebno pronaći zakonitosti animacije koje će odgovarati suigri s glumcima, ali i očuvati autentičnost lutke. Dozu realizma postigao sam primjenom znanja stečenog iz literature o psećem ponašanju i promatranjem vlastitog psa. Ono *lutkovno* pronašao sam kroz likovnost i tehnološku zadanost lutke, formirajući karakter kombinacijom vizualnih odrednica i opisa proizašlih iz izvornog teksta. Sposobnost suigre s lutkom kod glumaca značajno je ovisila o prethodnom lutkarskom iskustvu, a zbog nedostatka tog istog lutkarskog iskustva kod redatelja, glumci u njemu nisu mogli potražiti vodstvo u tom kontekstu.

Odluka o upotrebi lutke u ovoj predstavi ima svoje pozitivne i negativne strane. Lutki se pružila prilika na sceni HNK-a u repertoarnoj predstavi. U gradu u kojem studij glume i lutkarstva već dulje od desetljeća osposobljava lutkarske animatore, bilo je i vrijeme da se lutkarska umjetnost proširi dalje od prostora Akademije i Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića. Međutim, lutka je sama po sebi značajan simbol. Kada je okružena „živim“ glumcima, njena simboličnost još više dolazi do izražaja. Lutke psa i mačka u ovom slučaju nisu bile dobro dramaturški infiltrirane, već su služile više kao ukras, kazališno-modni dodatak, a animatore je dopao kompleksan zadatak opravdavanja prisutnosti svog lika, kako u teoriji, tako i u praksi. Lutka je izrazito scenski snažna, ali je velikim dijelom i nepromjenjiva. To znači da se čovjek, točnije glumac, mora prilagoditi njoj. U lutkarskom kazalištu to je već dobro ustanovljen odnos, a isto tako i logičan. Ali kada se lutka pojavi u glumačkoj predstavi, prvi instinkt je da se ona prilagodi glumcu. Smatram da ovdje leži dio, ako ne i glavnina problema. Glumac je biće prilagodbe, ne lutka. Kako bi lutka uvjerljivo zaigrala u takvoj predstavi, glumac je taj (uz redatelja) koji joj mora stvoriti prostor za igru. Tek kada se to ostvari, možemo govoriti o partnerskom odnosu, u kojem će svaka lutka (uz vještog i maštovitog animatora) nuditi svom partneru široki opseg mogućnosti u scenskoj igri.

Lutkarski doprinos predstavi nije se pokazao kao izrazito zamijećen među kritikom, ali on nije niti trebao pokrenuti kazališnu revoluciju. Moja uloga tek je preteča takve pojave. Uključenje lutkarstva u dramsko kazalište na području Osijeka bio je potreban korak za lutkarsku

umjetnost u tom gradu. Prvi koraci često su nesigurni i nestabilni, ali bez njih ne možemo krenuti u drugi korak, i na koncu hodati. Uz ogroman kazališni potencijal koji nude lutkarska sredstva, bilo bi štetno za samu kazališnu umjetnost ignorirati ih. Također, rad na ovoj predstavi donio mi je nova saznanja i iskustva te trajno utjecao na moja razmišljanja o lutkarstvu, kazalištu i glumačkoj umjetnosti.

9. LITERATURA

Jurkowski, Henryk. (2007.) *Povijest europskoga lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.

Knoedgen, Werner. (2013.) *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*. Zagreb: ULUPUH.

Kroflin, Livija. (2020.) *Duša u stvari: Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Mađarić, Damir. (2010.) *Dječak koji je govorio Bogu*. Koprivnica: Ogranak Matice hrvatske u Koprivnici.

Morris, Desmond. (1988.) *Upoznajte svog psa: Sve »tajne« ponašanja vašeg kućnog ljubimca*. Zagreb: Prosvjeta.

Mrkšić, Borislav. (1975.) *Drveni osmijesi: Eseji iz povijesti i teorije lutkarstva*. Zagreb: Centar za vanškolski odgoj Saveza društva „Naša djeca“ SR Hrvatske.

Petrović, Marijana. (2014.) Postojanje paralelnih svetova na lutkarskoj sceni. U: Kroflin, Livija., ur., *Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, str. 68-79.

Tománek, Alois. (2018.) *Vrste lutaka*. Zagreb/Osijek: Hrvatski centar UNIMA; Matica hrvatska, ogranak Osijek; Umjetnička akademija u Osijeku.

Internetski izvori:

Biskupović, Alen. (2021.) *Kazalište.hr*. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2933> (pristup: 10. 8. 2021.)

Čadež, Tomislav. (2021.) *Jutarnji list*. <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/djecak-koji-je-govorio-bogu-potresna-je-predstava-o-djecaku-koji-završi-u-auschwitzu-15064710> (pristup: 10. 8. 2021.)

Muhoberac, Mira. (2021.) *Glas Slavonije*. <https://www.glas-slavonije.hr/461589/5/Dojmljiva-i-potresna-predstava-s-adutom-u-izvrsnom-ansamblu> (pristup: 10. 8. 2021.)

Špišić, Davor. (2021.) *Telegram*. <https://www.telegram.hr/kultura/telegram-recenzija-djecaka-koji-je-govorio-bogu-udarnicki-ansambl-resetirani-fasizam-i-divlja-vjera-u-moc-umjetnosti/> (pristup: 10. 8. 2021.)

Tunjić, Andrija. (2021.) *Vijenac*, 708. <https://www.matica.hr/vijenac/708/impresivna-freska-o-zlu-31593/> (pristup: 10. 8. 2021.)

Vidović, Anđela. (2021.) *Express*. <https://express.24sata.hr/kultura/djecak-koji-je-govorio-bogu-nabacani-trikovi-bez-iskre-zivota-24837> (pristup: 10. 8. 2021.)

Vujović, Olga. (2021.) *Kritikaz*. https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/51329/Ti%C5%A1ina_je_jedini_odgovor (pristup: 10. 8. 2021.)

10. SAŽETAK

Dječak koji je govorio Bogu predstava je Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, premijerno prikazana u kazališnoj sezoni 2020./21. Kao likovi u predstavi pojavljuju se lutke mačka Roka i psa Lorija. U ovom radu opisuju se postupci i kreacije animatora te prilagodba glumaca i redatelja u odnosu na lutke. Glavna je tema stvaranje uloge Lorija. Uloga se ostvarila kroz proučavanje psećeg biheviorizma, istraživanje tehnoloških mogućnosti stolne lutke Lorija i korištenje ranije stečenih znanja na studiju lutkarske animacije, kako bi se iskoristili najbolji alati i animacijski postupci za svaku scensku situaciju. Propituje se i analizira uloga lutaka u predstavi. Točnije, kako likovi mačka i psa pridonose dramaturgiji komada te jesu li optimalno iskorišteni u odnosu na svoje mogućnosti. Navode se i drugi zadatci unutar animatorske uloge u predstavi, kao što su animacija scenografije i rekvizite te glumačke kreacije i koreografije. Također, procjenjuje se uspješnost provedbe tih zadataka u odnosu na prvotne ideje redatelja. Na kraju se komentira reakcija kritike na upotrebu lutaka i što korištenje lutaka u dramskoj predstavi osječkog HNK-a znači za lutkarsku umjetnost na području grada i šire.

Ključne riječi: lutka, animator, pas, kazalište, umjetnost

11. SUMMARY

The Boy Who Spoke to God is a play by the Croatian National Theater in Osijek, that premiered in the 2020/21 theater season. Puppets of cat Roko and dog Lori appear as characters in the play. This paper describes the actions and creations of animators and the adaptation of actors and directors in relation to the puppets. The main theme is the creation of the role of Lori. The role was achieved through the study of canine behaviorism, exploring the technological possibilities of the Lori tabletop puppet, and using previously acquired knowledge in the puppet animation studies to utilize the best tools and animation procedures for each stage situation. Also, the role of puppets in the play is questioned and analyzed. More precisely, how the characters of the cat and the dog contribute to the dramaturgy of the play and whether they are optimally employed in relation to their possibilities. Other tasks within the animator's role in the play are also mentioned, such as animation of scenography and props, as well as acting creations and choreographies. Furthermore, the success of the implementation of these tasks is assessed in relation to the original ideas of the director. Finally, the reaction of the critics to the use of puppets is commented on, and what the use of puppets in the play of the Osijek HNK means for puppetry in the city and beyond.

Keywords: puppet, animator, dog, theater, art

12. ŽIVOTOPIS

Nikola Radoš rođen je 2. rujna 1997. godine u Osijeku. Pohađao je Osnovnu školu Vladimir Nazor u Čepinu te Drugu (jezičnu) gimnaziju u Osijeku. Nakon završene gimnazije upisuje preddiplomski studij glume i lutkarstva na Umjetničkoj akademiji u Osijeku 2016. godine. Studij završava radom na predstavama *Crveni nosovi* pod mentorstvom doc. art. Jasmina Novljakovića i *Med blatom i zvezdami* pod mentorstvom izv. prof. artD. Maje Lučić-Vuković i doc. art. Tamare Kučinović, te tako stječe prvostupničko zvanje. Potom upisuje diplomski studij lutkarske animacije na istoj akademiji, ali pod drugim nazivom – Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku. Godinu kasnije upisuje i diplomski studij glume. Sudjelovao je u projektima HNK-a u Osijeku: *Trubadur* i *Dječak koji je govorio Bogu*. Nastupao je s predstavama na mnogim festivalima: Andrićevi dani, Prolog, Jaje, MDF Šibenik, Sterijino pozorje i drugi. Ostvario je ulogu u dugometražnom igranom filmu *Frka*. Radio je kao turistički animator u hotelima na jadranskoj obali te kao najavljiivač lutkarskog festivala PIF u Zagrebu. Tečno govori engleski, a služi se i njemačkim jezikom. Kroz studiranje i umjetnički rad svladao je scensko mačevanje, žongliranje, osnove društvenih i dvorskih plesova, osnove gitare te izradu stolnih i ručnih lutaka. Bavi se glumom, lutkarskom animacijom, kazalištem sjena, fizičkim, uličnim, vizualnim te glazbenim teatrom.