

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У
БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ



Докторске студије –
драмске и аудио-визуелне уметности

Докторски уметнички пројекат:

ПИНОКИО – Улични луткарски
театар

Аутор:

Биљана Вујовић, 9/2012 ДУС

Ментор:

Светозар Рапајић, професор емеритус

Београд, април 2017.

Садржај:

АПСТРАКТ	5
ABSTRACT.....	8
1. УВОД.....	10
1.1. ЗАШТО ЛУТКАРСКИ ТЕАТАР	10
1.2. ЛУТКА ЈЕ ДЕТИЊСТВО ЧОВЕЧАНСТВА.....	13
1.3. ЕВРОПСКО ЛУТКАРСТВО.....	19
1.4. ЛУТКАРСКИ ТЕАТАР ЗА ОДРАСЛЕ – СУОЧАВАЊЕ СА СОБОМ.....	26
1.5. УЛИЦА – ОТВОРЕНА ПОЗОРНИЦА.....	29
2. ФЕНОМЕН НАЈПОЗНАТИЈЕГ УЛИЧНОГ ЛУТКАРСКОГ – АНГАЖОВАНОГ ТЕАТРА	30
<i>BREAD AND PUPPET THEATRE (ХЛЕБ И ЛУТКА)</i>	30
2.1. ПОЗОРИШТЕ КОЈЕ ЈЕ ПРОМЕНИЛО СВЕСТИ И УЗДРМАЛО УСПАВАНИ СВЕТ	30
2.2. ОСНИВАЧ ТЕАТРА И ПОКРЕТА.....	35
2.3. ПРАЗАН ПОЗОРИШНИ ПРОСТОР – ИНСПИРАЦИЈА.....	43
(<i>BREAD AND PUPPET THEATRE</i>).....	43
3. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРИЈСКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА.....	44
3.1. ЕСТЕТИКА ХЕНРИКА ЈУРКОВСКОГ.....	44
3.1.1. ПАРАЛЕЛНИ СВЕТ ЛУТАКА КРОЗ ПОКРЕТ	45
3.1.2. ВИШЕ ДИМЕНЗИЈА И СЛИКА ЛУТКИНОГ (ОБ)ЛИКА.....	47
3.1.3. ТЕРМИН „ЛУТКА“	50
3.1.4. ЛУТКА У САКРАЛНОМ ЗНАКУ.....	52
3.1.5. ЛАИЧКА СКУЛПТУРА И ВОШТАНА ФИГУРА	54
3.1.6. ФИГУРЕ – МОДЕЛИ.....	56
3.1.7. ДЕКОРАТИВНЕ, УКРАСНЕ ЛУТКЕ.....	57
3.1.8. ЛУТКЕ И ИГРАЧКЕ ЗА ДЕЦУ	57
3.1.9. ЛУТКЕ – ОБРЕДНЕ – РИТУАЛНЕ	63
(прапозоришне – божанске – сталне).....	63
3.1.10. ЛУТКЕ ИЗ ШОПКЕ, ЈАСЛИЦЕ –ВЕРТЕПИ.....	64
3.1.11. ПОЗОРИШНЕ ЛУТКЕ	65
- на нитима (концима).....	65

- лутке на штаповима	65
- лутке на рукама	65
3.1.12. НОВИ ВИД – НОВИ ЛИК – ЛУТКЕ ТРИК	67
3.1.13. ЛУТКЕ ХИБРИДИ.....	68
3.1.14. ЛУТКЕ –ПЛОШНЕ –ПОЗОРИШНЕ, МЕХАНИЧКЕ И УМЕТНИЧКЕ	69
3.2. ИСТРАЖИВАЊА ТЕОРИЈА ПОЗОРИШТА ЛУТАКА	71
ХЕНРИКА ЈУРКОВСКОГ	71
3.2.1. ПОГЛЕД НА ПОЗОРИШТЕ ЛУТАКА ИЗ ФЕНОМЕНОЛОШКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ.....	71
3.2.2. ПОЗОРИШТЕ ЛУТАКА ИЗ ПСИХОАНАЛИТИЧКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ.....	75
3.2.3. ФИЛОЗОФИ О ЛУТКИ.....	79
3.2.4. ЛУТКАРСКИ СИСТЕМ ЗНАКОВА	83
3.2.5. ЗАКЉУЧЦИ О ЕСТЕТИЦИ ЈУРКОВСКОГ	85
3.3. ЕРИХ ФРОМ	86
3.3.1 ВИЂЕЊА ЕРИХА ФРОМА О СУШТИНСКИМ ЖИВОТНИМ ВРЕДНОСТИМА	87
(Које ставове делимо, препознајемо, ишчитавамо у представи <i>Пин Окио</i>)	87
3.3.2. ПАТОЛОГИЈА НОРМАЛНОСТИ САВРЕМЕНОГ ДРУШТВА.....	88
3.3.3. МОЖЕМО ЛИ МЕЊАТИ ЧОВЕКА И СВЕТ	93
4.МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА.....	97
4.1.ПРЕДМЕТ И ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА	97
4.2. ОСНОВНЕ ЛУТКАРСКЕ ТЕХНИКЕ И СТРАТЕГИЈЕ РАДА	98
4.3. ХИПОТЕТИЧКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА	100
4.4. МЕТОДА – ЕНЕРГИЈА МАТЕРИЈЕ, ЕНЕРГИЈА ИСПРАВЉАЊА	104
(Успостављање нове методе у луткарској уметности).....	104
5. ПИНОКИО И „ЊЕГОВ ДВОЈНИК“	106
5.1. ТЕМА И ЗНАЧАЈ.....	106
<i>ПИНОКИО</i> – <i>СПИНОКИО</i> – ВЕЛИКА МЕТАФОРА	106
5.2. КОНЦЕПЦИЈА бр. 1 – ЛУТКАРСКЕ ПРЕДСТАВЕ ПИНОКИО	108
5.3. КОНЦЕПЦИЈА бр. 2 – МОЈА РОДБИНА, <i>ПИН ОКИО</i> И ЈА.....	110
5.4. ЗНАЧЕЊЕ ИМЕНА <i>ПИН ОКИО</i>	111
6. ТОК ПРОЦЕСА РАДА НА ПРЕДСТАВИ	113
6.1. ДРАМАТИЗАЦИЈА ДЕЛА – СТВАРАЊЕ НОВОГ <i>ПИН ОКИЈА</i>	118
6.2. АКТУЕЛНОСТ ДЕЛА	123
6.3. ЛИЧНА ТЕМА	125

6.4. РАД СА АУТОРКОМ ВИЗУЕЛНОГ ДИЗАЈНА	127
6.5. МАТЕРИЈАЛИ, ЛУТКЕ, МАСКЕ	129
6.6. КОСТИМ	131
6.7. МОЈ ИЗБОР И РАД СА ГЛУМЦИМА, ИЗВОЂАЧИМА	133
6.8. ПЛАН ПРОБА	134
6.9. УПОЗНАВАЊЕ ИЗВОЂАЧА, УЧЕСНИКА И ГЛУМАЦА	135
СА РЕДИТЕЉСКОМ АНАЛИЗОМ	135
6.10. РАД У СТУДИЈУ	136
6.11. МУЗИКА.....	137
6.12. РАД СА КОРЕОГРАФОМ.....	142
6.13. ТОК ДОГАЂАЊА У ПРЕДСТАВИ <i>ПИН ОКИО</i>	143
6.14. ЛАЈТМОТИВ.....	147
6.15. ЛИКОВИ.....	149
7. РЕАКЦИЈЕ ПОСЛЕ ПРЕДСТАВЕ.....	158
7.1. АНКЕТА	160
7.2. УЧЕСНИЦИ О РАДУ НА ПРОЈЕКТУ <i>ПИН ОКИО</i>	166
7.2.1. РУКЕ КОЈЕ ВОДЕ	166
8. ЗАКЉУЧАК	174
9. ЛИТЕРАТУРА.....	178
10. БИОГРАФИЈА.....	182
ПРИЛОЗИ: Изјава о ауторству, Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/докторског уметничког пројекта. Изјава о коришћењу.....	187

АПСТРАКТ

У овом раду се полази (пролази и пренеси, у намери да допринеси) од искуства стеченог у луткарској уметности, у луткарском уличном театру, ка стварању луткарске представе *ПИН ОКИО*, намењене одраслима, како је њен аутор Карло Лоренцин Колодије првобитно и написао. Сврха овог рада је да се приближи, појасни, презентује многоструки значај луткарског позоришта одраслим гледаоцима у нашој средини, која скоро да лутку уопште и нема у искуству. А лутка је „човек“ са дугим веком, „глумац кога нема“ и учесник и инструмент уметничког израза човека, глумца. Лутке су израз човекове историје, сведоци епоха које трају вековима, оне говоре о стилу, животу. Врста су временске машине. Луткарске представе јесу комплексне и одражавају читаво кретање човекових мисли. **Пиноккио** је једна од најпознатијих лутака света, коју је правио човек кроз литературу, и зато је било инспиративно луткарско трагање баш ка том делу. То је и прва драма у којој лутка учествује, играјући властиту промену. Пиноккио је синоним за лаж и преображај и највећа метафора нове ере.

У нашем виђењу, Пин Окио данас јесте савремени исфрустрирани, изманипулисани манипулатор, самовољни робот, роб робе, сведен на број, беживотна лутка, човек-марионета од крви и меса коју покрећу моћници са врха економског света. Све вредности су нестале зарад профита, који неизоставно мора да цвета. Данас у свету, зарад власти и профита, није битна цена, већ само оно шта треба да се спроведе: убиство, отмица, рат или уцена... То су алати, инструменти којима се прети, којима се руководи, јер се све само на пуки новац, превласт, бруталну похлепу, превару, лаж и отимачину своди. Друштвено ишчашење је велико, стеге и повоци моћника су јаки. Такав морално унакажен и отрован, чудак–лут(д)ак, типичан је репрезент савременог лицемерног друштва. Емоције не постоје, Пин Окио је дрвен и осушен као колац, али има сјајан нос за новац. Лаж му новац увећава, нос му је у том „препознавању“ корисна справа. Уз помоћ много сумњивих, лажних уговора, папира, он своје жртве препознаје, мами, наводи, одабира. Тако доноси послодавцу некретнине и увећава имања, а преварени људи упадају у кризу и очајања. Оваква свакодневна ситуација јесте и провокација, и задатак, и инспирација коју је неопходно ставити у фокус, вратити у зглоб. Морамо ослободити Човека из Пина, савременог нам изгубљеног јунака, отупелог

сина, спасти га од упртача и јахача власти и профитне баласти, и понудити му решење за избављење.

Док на јави Пин будан, лишен сваке емоције, натопљен лажима, без савести и свести „спава“, дубок сан га буди, исцељује и коначно отрежњава. Сан је лек, фаза, пут, трагање, испит и катарза. У потрази за Истином, у том сну ослобађа се лажних вредности и проналази Љубав и таленте своје. Срећни дани у животу буђењем се наслућују, Пин се на крају препорођен јавља и људску доброту, истину и суштину испред свега ставља. Ово је потрага за идентитетом и крик над посрнулим, криминалним светом. Иронизирањем лажљиве свакодневице, у трагању за истином – практичним радом, представом **ПИН ОКИО** провоцирају се сви људи и доводе до размишљања о успостављању, постављању различитих граница у животу. У основи свих граница јесте граница између истине и неистине коју човек мора да изгради и постави сам у себи и са собом.

Игра на улици, отворена и доступна свима, јесте добар начин за прву „инфекцију“ театром, посебно луткарским. Простор улице је простор „отворене позорнице“, где невидљиво постаје видљиво. Императив је данас театар узбуне, позив, сигнал публици, збуњеном свету у покрету. Бивши посматрачи, сада извођачи, и публика у покрету (шокирана, изненађена, расположена, сумњичава, знатижељна, уплашена, сиромашна, одбачена) учествују у рађању и ослобађању уличног уметничког луткарског чина. Оваква поставка тежи да прене публику из мртвила, чинећи је активним, важним учесником. Луткарска уметност оснажује широку публику, руши стереотипе и користи читавом друштву. Отвореност ума и популарисање уметности јесте нова, подстицајна и развојна снага културног заједништва.

Парадокс и деценијски озбиљан проблем је у томе што српски луткари немају професионални ниво кадра, нити своју школу, а имају дивно изграђена луткарска позоришта од којих нека трају скоро читав век. Одсуство систематичности и континуитета у праћењу развоја луткарске уметности, само је по себи довољан разлог да се распламса интересовање и рад посвети луткарству, са уверењем да се на овај начин можда може указати на велики и многоструки значај ове уметности у животу и стваралаштву савременог човека и код нас. Различитим техникама луткарског театра могуће је остварити неистражене светове. Тако се

обједињују и развијају изражавање, комуникација, стварање, стратегија рада, методе и технике које нуди, пре свега, луткарски театар, једнако потребан свима, и деци и одраслима.

ABSTRACT

The thesis is an attempt to transfer the obtained experience in street puppet theatre during the creation of PINOCCHIO puppet performance intended for adults, as its author Carlo Collodi (Lorenzini) had originally written. The aim is to explain and present the manifold significance of puppet theatre to our adult audience, for whom puppetry is little known or unknown. Yet, a puppet is a “long-living person”, “an absent actor” and a member and instrument of an actor’s artistic expression. Puppets are representation of human history, witnesses of centuries-long eras, speaking about style and life. They are a sort of a time machine. Puppet performances are complex, representing the complex movement of one’s thoughts. Pinocchio is one of the world’s best known puppets from literature created by a man, so it was inspiring to do research related to this particular work. It was also the very first play in which a puppet plays itself, going through its own transformation. Pinocchio is also a synonym for lie and transformation, and one of the greatest metaphors of the new era.

In our modern view, Pin Occhio is a contemporary frustrated manipulated manipulator, a voluntary robot, slave to materialism, reduced to a number, a lifeless modern puppet made of flesh and blood moved by the powerful people from the top of commercial world. All values are gone and exchanged for profit, which is expected to bloom. In today’s world of power and profit, the means is not important, but the aim, be it a murder, abduction, war or blackmail. All of these are instruments of threat and control because everything is reduced to money, power, brutal greed, deception, lie and plunder. The social deviation is enormous and the chains and strings of those in power are strong. Such a morally deformed, poisoned madman is a typical representative of contemporary hypocritical society. There are no emotions, Pin Occhio is as stiff and withered as a pole, but has a great sense for money. Lies increase his profit and his nose is a useful tool in this enterprise. With numerous fake and suspicious contracts and papers he allures his victims in order to deceive them. That is how his employer gets new assets, and the deceived people get into crisis and despair. This everyday situation is a provocation aimed at liberating the human being from

Pin, our contemporary lost hero, a dumb and numb son, in order to rescue him from those who are in power and offer him a solution for salvation.

While awake, Pin has no emotions, no morality, he is full of lies and is actually “asleep”. However, deep sleep “awakens” him, heals him and ultimately makes him aware. Sleeping is a cure, a phase, a journey, a quest and catharsis. In quest for Truth, sleep liberates him from fake values and helps him find Love and recognize his talents. Happy days are about to come, and Pin is ultimately reborn, putting human kindness and truth above all. This is a quest for identity and a cry over the devious, criminal world. By subverting the fake everyday life to irony, the play PIN OCCHIO provokes the general audience bringing them to think about setting boundaries in life. The main boundary is the boundary between truth and lies, which every man should build and set within himself.

An open street performance, publicly available, is a good way to become “infected” by theatre, especially puppet theatre. The street space is an “open stage”, where invisible becomes visible. The theatre of alert, call and warning is an imperative. The former spectators, now performers, and the moving audience (shocked, surprised, joyful, suspicious, curious, afraid, poor, and rejected) take part in the creation and liberation of a street puppet performance. This kind of setup aims to startle the audience from numbness, making it an important, active participant. Puppetry empowers a wider audience, breaks stereotypes and is socially adequate. The openness of the mind and popularization of art are new developmental forces of society.

It is paradoxical and highly problematic that Serbian puppeteers have been lacking professional staff for decades, primarily because of a lack of a puppeteering school, while at the same time having wonderful puppet theatres, some of which are almost a century old. An absence of a systematical and continuous development of puppet theatre is a sufficient reason to become interested and devoted to puppeteering, believing that in this way it would be possible to point out the importance of this artistic form for contemporary Serbian society. Using various techniques of puppet theatre, it is possible to explore the unexplored worlds. This is also a way to unify and develop expression, communication, creation, strategies, methods and techniques of puppet theatre, which is equally essential both for children and adults.

1. УВОД

1. 1. ЗАШТО ЛУТКАРСКИ ТЕАТАР

Зашто је потребан луткарски театар? Који је његов значај био и да ли сада, у овом савременом свету, може наћи оправдање, смисао? Ова питања су веома актуелна и поред савремених технологија, умрежености и заплетености у виртуелни свет, свет нових снова и могућности, свет безбројних медија, фантастичних филмова, модерних игрица. Упркос свему, луткарство и даље интригира. Луткарска уметност има много лица и живи зато што има своју публику која је воли, поштује и која јој се диви.

„У суштини луткарско позориште пружа многа задовољства људима са свестраним способностима. Почев од пројектовања и реализације лутака, преко преко измишљања одговарајућег простора и фабуле за њих који ће представљати есенцију представе. О лутки, међутим, треба знати много више. Лутка је уписана у нашу културу од древних времена и непрестано нас подсећа на своје најразличитије функције, како у ритуалима, тако и у народним обичајима. Памтимо је као дечју играчку. Данас се пред нама чешће појављује као манекен, андроид или електронски робот. Присутна је у луткарском, али и у глумачком позоришту, јер је лик који поседује само себи својствена значења и асоцијације.“¹

Позоришна лутка је савршен медиј за преношење порука. И данас, она може бити „убојито оружје“, глас разума дела популације, али и „магијско оруђе носилаца власти“. Лутка се родила из креативног порива човека и његове жеље да „докаже“, материјализује људску свест и подсвест.

„Лутка може све што и човек (али не мора). Човек, међутим, не може све што може и лутка. Тако би се, најједноставнијим ријечима, могла дефинирати разлика између лутке и човека. У тој разлици крије се и сва неодољиво привлачна снага лутке... Лутка не стари, не губи љепоту и не умире – замењује само смртну своју компоненту (човека, репро–материјал свој) и живи живот божанствено вјечан.“²

¹ Хенрик Јурковски: *Велика уметност луткарског позоришта*, у јубиларној публикацији *Чаробњаци из Ниша* (Позориште лутака Ниш, 1958–2008). Позориште лутака Ниш, Ниш, 2008. стр.200.

² Luko Paljetak: *Lutke za kazalište i dušu*, Међународни центар за услуге у култури, Zagreb, 2007, str. 23.

Лутка се тако и потпуно несвесно уписала са својим творцем и саборцем у подсвест људске историје. Магична веза између лутке и глумца, присутна од давнина, и њихово сједињавање на сцени доводи до неисцрпне безграничности варијаната у изражавању, у комуникацији човека са човеком, човека и друштва, лутке и човека, човека и уметности. Позориште у коме је лутка главни актер у естетичком и поетичком смислу, комплексно је, отвара машту и пространство. Када аниматор покреће лутку, даје јој живот кроз покрете и причу и оживљава оно што није живо. Ту је машта покретач. То активно партнерство између глумца и лутке на сцени опијајуће је. И лутка и глумац стопљени у једно, моћно „врлудају“, заводе гледаоце и очаравају сценичним пространством!

Платон је у *Законима* исказао схватање према коме је лутка парадигма људске судбине.

„Свакога од нас, представника живих бића, треба да сматрамо као лутку божанског порекла, било да су је богови створили искључиво ради своје игре и забаве, или да су притом имали неку озбиљну намеру, јер то наравно, уопште не можемо знати. Али ми знамо ово. Поменута друштвена збивања у нама представљају неку збрку жица и узица које нас вуку, и како су међусобно супротне, вуку нас на супротна дела: на томе се управо заснива разлика између врлине и неваљалства. Разум наине каже да свако мора послушати само један трзај не напуштајући га, и мора се одупрети свим осталим трзајима жица.“³

Зато луткарски театар продужава да одговара на тај свој нови начин, на вечити порив човека за самоспознајом, огледајући се у различитим начинима комуникације, изазваним од друштвених промена. Човек се увек наново пита: Ко сам? Шта сам? Где сам?

Уметничко обликовање тражи реализацију и усред симбиозе између људскога тела и мртве материје, лутке, изражава видљивост другог *ја*. Глумци морају да прођу кроз дуг и компликован низ техничких понављања, али и да науче да провере себе, чак и за најједноставнији чин анимације на сцени. Треба о своме *ја* да знају више него што изгледа на основу слике у огледалу и летимичног прегледа лутке – предмета. Лутке могу да лете, говоре, осећају, мисле, повећавају се и мењају облике. Игру лутком, односно анимацију

³Платон, *Закони* (са строгрчког превео др Албин Вилхар), БИГЗ, Београд, 1971, стр.34.

лутке многи пореде са прецизношћу хирурга, виртуозношћу виолинисте...То је ипак претеривање.

Луткарски театар се залаже за ослобађање од сваке догме, за рушење свих зидова и паравана, да би могао да се слободно дохвати теме и сижеа.

„Развој луткарског позоришта у његовом ‘класичном’ облику прешао је, у ствари, чак и пред нашим очима, своје границе и постао позориште различитих средстава изражавања. Наравно, оно користи права културног клатна, које омогућава удаљавање од својих класичних облика како би се вратило на флерт с другим врстама извођачких уметности.“⁴

Луткарство има много улога. Лутке су чудна огледала пред којима се људи огледају на посебан начин. Изнутра. Посматрање лутке само по себи изазива разноврсне доживљаје и размишљања. Лутка преузима на себе људске особине и избавља човека из тешкоћа постојања. Бројни примери луткарског позоришта откривају његов смисао. Као магнет привлачи човеково знање, тражи, пита, упознаје, продужава да гради, да негира, да ствара, разграђује, разјашњава и објашњава. Луткарске представе носе и интелектуални ангажман, предзнање, дешифровање метафора, континуитет у раду, уметнички развој.

„Човјек не мора имати одговоре, али мора имати питања, питања за све одговоре, одговориве и неодговориве. Лутка је једно од неодговоривих питања будући да она и одговара и пита (к нама и к себи) не одговарајући на питање језиком којим смо навикли служити се (наше је ухо премала сцена за њу). (...)Лутка своје питање изводи, она је ‘учињена ствар’ – *дроменон*. Она нема жеље опонашати природу/нарав, радије даје снажан израз осјећању жудње коју ћути представљајући, творећи, изводећи жуђени чин или ствар. Ту је мост, и питање: Зашто се лутка на сувременој луткарској сцени све више увлачи у инкарнацију – враћа ритуалном и архетипском, као што се то види у већини луткарских представа. Тиме као да судјелује у великом заједничком ритуалу сунца и успоредо пјева: Однесосмо Смрт, донесимо Живот.“⁵

⁴Henrik Jurkovski: *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 8.

⁵ Luko Paljetak: *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007, str. 16.

Потпуно је оправдано лутку учинити присутнијом, доступнијом у будућности. Сигурна сам да је треба учинити и неопходном публици у нашој средини, јер луткарство има своју будућност.

Снажно верујем у луткарске креативне кутке и у моћ те чудесне, чаробне лутке.

1.2. ЛУТКА ЈЕ ДЕТИЊСТВО ЧОВЕЧАНСТВА

Лутка је најстарији двојник детета, те је у том односу садржано и детињство човечанства. Праисторијско доба и сва немоћ пред силама природе и космоса, малог уплашеног човека натерало је да ствара лутке, којима је давао магичне моћи. Фантастична, фанатична, магична вера у лутку штитила је човека у борби за опстанак. Лутке су спашавале животе, градове, љубави, људе. Браниле човечанство, критиковале и училе.

Људска историја има свој израз кроз лутке и луткарство. Нема тачног податка када је први пут заиграла лутка. Вероватно је то била жива покретна сенка на зиду пећине, крај ватре нашег далеког претка. Људи су се трудили да прилагоде себи све што их је окруживало и не само да су припитомљавали дивље животиње, већ су освајали и дивље просторе. Умилостивити невидљиве силе зла, божанства и остала тајанствена бића, одувек је био императив. Стварали су божанске и животињске двојнике у облику лутака и давали им различита магијска својства. Људи тога доба покушавали су да магијским луткама победе свој страх, сурову усамљеност и неизвесност, као и да појачају, умноже своје одбрамбене моћи у тим неистраженим просторима. Лутке су постајале заштита човека, свети објекти, моћни фетиши, централни и главни носиоци значења разних култова.

Дакле, лутка је у прошлости била много више од предмета. Била је изузетно значајна и ближа човеку чак и од самог човека. Она је стајала између бога и човека, као биће које повезује светове, супротности, земљу и небо, реално и надреално.

„Лутке и маске су поседовале специјалну магичну моћ која је омогућавала владавину над одређеним групама људи. (...) Лутка је улазила у различите ритуале, и нико од оних који

су је користили није ни претпостављао њен будући позоришни карактер. Како се чини, међу најранијим ритуалима значајно место је заузимао ритуал реконструкције чина стварања света. Одмах иза њега битно место је заузимао ритуал везан за само стварање света, рођење човека и његову смрт.⁶

Најстарије лутке прављене су од дрвета (дрвених перли, нанизаних на конач). Оне су пронађене у египатским гробницама, а њихова старост је преко 4000 година. На далеком истоку Азије почива богата историја луткарства. По предањима, колевка луткарства је Индија, а одатле су лутку Персијанци пренели у Грчку, па у Рим. Римски војници су је приликом војних похода преносили широм Европе. У храмовима су настале античке лутке, а средњовековне у црквама. Брзо су изгубиле религијски значај и изашле на тргове, где су и постале део народа. Свака држава има свог традиционалног луткарског јунака. Традиционални јунаци луткарске позорнице из римског периода и ликови попут Мандука (Manducus) и Бука (Вуссо), остају врло слични током векова, представљајући *vox populi*, критички одговор на ситуацију у друштву. Имали су захвалну публику која их је подржавала и волела њихове импровизације на савремене проблеме у непосредној околини. Због свог позива на побуну, оштрих, критичких ставова и превратничких побуда, често су били прогоњени од власти.

У **Индији** налазимо трагове луткарских представа у служби верских ритуала већ у XI веку пре нове ере. *Сутрадхара* је њихов назив и значао је „човек који вуче конце“. Поред религиозног позоришта настаје и народно, популарно позориште лутака, чији је главни јунак *Видушак*. Најчешће коришћена лутка у Индији је марионета, а она је била и врло модификована, у зависности од дела земље у којем се користила.

Видушак је главни јунак луткарских забава у Индији. Он је браман, патуљастог раста, који је спреман да се побије, забави, одговори и постави непријатна питања. Тај иронични, ћелави, грбави и похотни јунак сматра се праоцем свих каснијих националних луткарских јунака разних земаља, из разних периода. *Марионете Ориса* биле су врло популарне. Прављене од дрвета, главе лутака су биле непропорционалне, а одело сари (традиционална индијска ношња) слободно је клизило низ тело лутака, од којих су неке имале ноге, а неке

⁶ Henrik Jurkovski: *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007, str. 28.

су прављене без њих. Луткарске глумачке трупе сачињавале су породице. За представе нису наплаћиване улазнице, већ се сакупљао добровољни прилог.

Марионете јужне Индије врло су старе и оне су мешавина марионете и лутке на штапу. Високе, прављене од дрвета, биле су тешке и до двадесет килограма. Водичи, аниматори, сами говоре текст који је углавном религиозног карактера, а притом и носе, и анимирају лутку.

Јаксхагана марионете у раскошним костимима потичу из индијске државе Мадрас. У њиховим представама има много играчких нумера и оне су претеча модерног индијског луткарства.

Чувени песник, сликар и вајар *Котаги Басванана* основао је у XIX веку прву школу за луткарство. Кажу да су његове марионете биле чувене по техници и начину вођења.

Бенгал је једини крај Индије који има марионете на штапу. Лутке су од дрвета, без ногу, а покрива их дугачак сари. Аниматор чврсто везује лутку за свој појас спреда и рукама покреће лутку уз помоћ штапа. Лутка није много покретна, па аниматор мора да игра и скаче како би публици створио илузију кретања лутке.

На **Цејлону** извесни *Рагена* личи на *Видушака*. Дрзак, отворен, критичан, исмева све што народу смета, као на пример енглеске поробљиваче, колонизаторе.

У **Индонезији**, на **Јави**, **Балију**, на полуострву **Малака**, познате су *Вајанг* индонежанске лутке, карактеристичне за азијску културу. **Јаванци** под утицајем Индуса имају прво верски утицај, а касније долази и до стварања народског позоришта. Јава је место настанка позоришта сенки.

Вајанг – *пурва* најстарији је облик те старинске лутке. Сенке чине лутке које су силуете од коже, прецизно украшене, и пројектују се на екрану званом *Келир*. Мушкарци седе са стране аниматора и гледају како „манипулатори“ воде лутке, док жене виде само сенке које се крећу захваљујући *Далангу* – аниматору. Аниматор луткама даје душу мртвих јунака и, уз пратњу оркестра (Гамеланг), оживљава древне приче јаванске митологије.

Вајанг – бебер јесте други облик лутке. Сматра се да је он прастари предак цртаног филма. Састоји се од сцена насликаних редом на папиру који се одвија пред публиком уз причање фабуле.

Вајанг – келитик јесте трећи тип лутака, а на индонежанском значи „мали“, „ситан“. Он има дрвено тело, пљоснато, рељефно обрађено и необично лепо украшено, кожне руке сличне онима у типу *вајанг – пурва*. Ова лутка више се не појављује као сенка.

Вајанг – голек је права *вајанг* лутка са дрвеним рукама, обучена у тканину. Сличност ове скулптуре са староегипатском скулптуром је невероватна.

За индијске приче из спегова *Махабхарата* и *Рамајана* везују се лутке типа *вајанг – пурва* и *вајанг – бебер*. Приче из индијских познатих спегова чине репертоар, иако прерађене и прилагођене острвљанима, ипак су везане за митологију са тла Индије.

Бурма има марионету на концима. Луткарство је веома популарно и луткари уживају већу славу и поштовање од живих глумаца. Главне улоге играју два глумца, аниматор и глумац говорник.

Кина има богату луткарску традицију. „Хиљаду година пре н. е. у хроникама Лет Це налазимо појединости о луткама и о неком луткару који их је правио *од сламе и лака*. Оне су само певале – каже Лет Це, па се из тога да закључити да су биле добро израђене и вођене.“⁷ Луткарске представе играле су се на царском двору, али и на улицама и трговима.

За Кину је такође веома значајно и позориште сенки. Лутке у овом позоришту су силуете. Израђене су од коже и папира, а у најновије време и од пластике. Позориште сенки, познато и по називу „кинеске сенке“, изгледало је као изванредан оживљени витраж, док је у погледу израде лутака имало висок уметнички ниво. Поред позоришта сенки, постојале су и марионете на концима и ручне лутке. Национални јунак био је *Кво*.

⁷ Vukica Nikolin, Branislav Dražić, Srboљub Stanković, Srđan Barać: *Uvod u lutkarstvo*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1965, str. 9.

Јапан је прве лутке добио из Кине. Колевком луткарства називају острво Аваи. Први од два типа лутака које су се развиле јесу *Ито –Цукаи*, марионете на концима. Други тип лутака је *Нинген – Цукаи* или театар *Бунраку-за* .

Златан век луткарства у Јапану био је XVII век. Тада се појављују прве лутке од дрвета, а све до тада биле су прављене од глине и нису имале ни руке ни ноге. Прве раскошне сценографије које су привлачиле публику биле су у XVIII веку и тада луткари досежу врхунац у виртуозности. У XIX веку је луткарство било врло популарно, а чувене лутке *Бунраку* носе назив по свом оснивачу, чувеном луткару по имену Вемуро Бунракуен. Четири генерације овог луткара водиле су позориште све до 1909. године. Сви мајстори лутке у *бунраку* позоришту поштују посебна правила вођења лутке. Поглед и покрет су строго дефинисани и јаки. Позорница је направљена у облику великог стола. Технички гледано, лутка у *бунраку* позоришту је најсавршенија на свету због велике покретљивости и могућности да помера обрве, преврће очима, отвара уста, дакле све је код ње живо и покретно. Лутка има преко метар висине и воде је три особе, аниматори, водичи лутака који нису скривени од гледалаца. Главни аниматор носи лутку левом руком и води левом руком главу, а десном руком води десну руку лутке. Други аниматор управља левом луткином руком, синхронизујући покрете руке са покретима главе. Трећи аниматор покреће ноге или крајеве одеће. Школовање наратора је дуготрајан процес и он учи богату скалу изражавања и тонова који се користе у представама. Наратор понекад тумачи и више од двадесет ликова. Важан део представе јесу и свирачи инструмента са три струне, донетог из Кине.

Репертоар позоришта *бунраку* имао је велике историјске спевове, приче из витешког доба, од којих је највећи број написао Чикамацу Монзаемон, рођен 1653. године, кога називају и *јапанским Шекспиром*. Приписује му се преко 170 дела, од чега је 90 штампано за његовог живота.

Театар *бунраку* има узвишену, племениту драматургију која говори о витешкој прошлости Јапана. Поезија, израз психологије у позоришту лутака, издваја *бунраку* театар у свету луткарства и чини га изузетним. *Бунраку* је тесно повезан са кабуки позориштем. Добри *бунраку* луткари школују се десет година пре него што заиграју прву представу.

Барбара Адачи (Barbara Adachi) појашњава нам како је из богате јапанске традиције луткарства настао *бунраку*: „Негде око 1600. године, десило се нешто значајно што је изменило развој јапанске културе. Луткарство, наративно приповедање и музика *шамисена* обједињени су у новој и популарној драмској форми која се данас назива Бунраку.“⁸ *Бунраку* су створили луткари удружени са *џорури* певачима – калуђерима. Зато су лутке често приказиване у светиљштима или у њиховој околини.

Вијетнам до данашњих дана негује посебну и јединствену врсту луткарског позоришта, позоришта на води. Гледаоци су на обали, а позорница у облику будистичког храма је површина језера. Конструкција позорнице је на бамбусовим штаповима, који су забијени у дно језера, а глумци стоје иза паравана у води до појаса. Ова врста представе игра се само преко дана. Лутке су висине 30-40 цм, а некада и много веће. Воде се помоћу штапова од бамбуса, дугих два и више метара, а сваку представу прати ватромет. Глумци, због дугог боравка у води и губитка телесне температуре, пре прве представе пију специјални напиток од рибе. Раније су у представама играли само мушкарци, а у новије време учествују и жене, као певачи и рецитатори. Традиционални облик позоришта на води познат је у Вијетнаму већ шест стотина година.

Персија има свог националног јунака по имену *Пенџи*, што на персијском значи „пет“. То је минималан број лица која треба да учествују у комаду. Има и јунака по имену *Кечек Пеливан*, што значи „ћелави борац“. Лутке персијског позоришта подсећају на кинеске. Уз главну личност иде и *Шејтан*, ђаво, оличење зла. Заводник је *Рустем*, разуман и пун духа, а *Мехмед-хоџа*, или *Хасан-хоџа* је нека врста професора, мудраца и богослова. *Зејна* је жена, некада и кћер хоџина, и увек је узорна супруга.

Мала Азија је неговала позориште *Карађоз*. Тај национални јунак је директни потомак *Видушака*. Такав тип позоришта је дуго живео и у деловима наше земље који су били под Турцима. *Карађоз* је традиционални човек из народа, сиромашан, ожењен, отац многобројне породице, неписмен, лењ, наивчина. Брбљив, неумерен у јелу и пићу,

⁸ Цитат преузет из текста Хенрика Јурковског: „Транскодификација система знакова луткарства“ (1982), с енглеског превела Владислава Фелбабов, у антологији *Естетика луткарства*, ауторско издање, Београд, 2002, стр.151.

неваспитан, а опет оштроуман и заједљив, одважан, импулсиван и животан. Он представља нашу најстарију, скромну луткарску традицију.

Карађоз значи „црнооки“. Лутка је била сачињена од комада јарко обојене коже, а од публике је, приликом анимирања, била одвојена прозирним платном. Од путописаца из XVI века, у време Сулејмана Величанственог, сазнајемо да је позориште *Карађоз* увелико постојало. Турци су га, током времена, раширили по свим муслиманским, али и другим земљама Средоземља.

У **Северној Африци**, у **Алжиру**, **Тунису**, имамо варијанте блиске турском *Карађозу*. У Алжиру је јунак *Каракуш*. У Тунису је *Крагуза* у представама чак и почетком XX века. Овде лутке нису ни прозачне ни бојене, па је ово позориште у ствари позориште црних сенки.

1.3. ЕВРОПСКО ЛУТКАРСТВО

Еврпско позориште развило се у Грчкој из ритуала у част Диониса, бога вина и плодности. Дионизијске забаве биле су повезане са култом покојника који су преображени у демоне плодности.

Грчка је имала лутке још у V веку пре н. е. „Ксенофон у *Калијасовој гозби*, спомиње неког Сиракужанина који је забављао званице својим позориштем лутака. Податке о покретним киповима по храмовима налазимо код Лукијана (II век), Диодора (I век), Сократа (*Етифорон*), Плутарха.“⁹ Позориште лутака било је омиљено у античкој Грчкој, у време процвата Атине. Лутке су биле од печене глине и анимиране одозго, једним штапом. Механичке лутке су биле много сложеније.

⁹ Vukica Nikolin, Branislav Dražić, Srboљub Stanković, Srđan Barać: *Uvod u lutkarstvo*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1965, str. 13.

Рим је обиловао луткама од печене глине, високе уметничке вредности. Најславнији јунак је *Макус*, комични херој, предак *Пулчинеле*, који изгледом подсећа на своје азијске рођаке.

У средњем веку присуствујемо поновном рађању лутке и њеном развоју који траје до данас. Средњовековна лутка је поникла у цркви. И хришћанска црква, као и античке религије, имала је потребу да своја нова божанства покрене и оживи. *Божјиње јасле* и *Вертепи*, који и данас живе у неким земљама, вуку корене из тог времена. Луткарство је служило интересима цркве. У средњем веку лутка је бежала из крила цркве у руке народа и постала аутентична народна, популарна уметност. Лутке, а пре свега јунаци – лутани, под плаштом невине пучке забаве говорили су оно што се није смело рећи. Борили су се подсмехом, критиком, осудом, смехом. Чак је и религиозна лутка служила само као изговор и параван за критику и слободну реч.

Први народ који је лутку отргао из руку цркве у време ренесансе били су **Италијани**. Земља комедије дел арте брзо је заменила *Макуса* новим јунаком, *Пулчинелом*, веселаком и миљеником читавог тадашњег друштва.

Писац Буратино је крајем XVI века дао име ручној лутки која је брзо постала популарна на целом Апенинском полуострву. Луткарство је постало блиско глумцу под маском италијанске пучке комедије. Италијанско луткарство и комедија дел арте дуго су били популарни код италијанског народа. Пред крај XVIII века, у Италији је владала велика мода лутака.

Француска има своје **менестреле**, путујуће глумце по трговима. Мотиве људи који праве лутке налазимо на сликама у француском средњовековном сликарству. Први национални јунак је *Полишинел* (Polichinelle). Почетком XIX века један лионски луткар, Лоран Мурге, оснивач *династије Мурге*, заменио је *Полишинела* новим јунаком коме је дао име *Гињол*. Ова ручна лутка позната је и популарна у целом свету. *Лафлер* (*Lafleur*) је била популарна марионета. Овог јунака на концима створио је луткар Белет из Амијена.

Немачка је европска земља која свакако има најстарију луткарску традицију. Прве лутке су им донели луткари старог Рима. Подаци из XII, XV, XVI века говоре о великој

распрострањености и популарности лутака и луткарских позоришта, и верског и световног карактера.

Легенда о Фаусту била је једна од најпопуларнијих луткарских легенди и има безброј варијанти. Сам Гете је створио свога Фауста инспирисан представама које је гледао као дете. Не смемо заборавити ни Клајста, Хајдна – музичког генија који је специјално за лутке написао шест малих опера. На луткарским позорницама играју се у то време и многа велика дела светске књижевности.

Народни јунак у Немачкој био је „*Хансвурст* (Hanswurst).“¹⁰ Он је био сатиричар и неустрашиви забављач. Касније га је потиснуо други јунак који је стигао из Аустрије, *Кашперле* или *Касперл* (Kasperl), лукав и отресит сељак који постаје симбол ручних лутака. По њему се и данас зову ручне лутке у Немачкој, а он је и даље главни јунак луткарства. Двадесети век обележио је велики луткар Албрехт Розер, кога су назвали *Паганини марионете*. Виртуозност је показивао и у везивању марионете, и у изради лутака, и у креираним могућностима лутке.

У **Русији** из XVII века имамо прве податке о ручној лутки *Петрушки*, националном јунаку руског луткарства. Ту су и традиционални *Вертепи* и *Бетлејке*. Осим у Русији има их и у **Украјини**, а настају ширењем хришћанства. Непрегледним пространима, стотинама година, путујући луткари играли су своје представе. Своје гласове су често модификовали металном плочицом у устима, а понекад би представу пратио вергл. Прво позориште лутака основано је у Петрограду, а исте 1918. године и у Москви.

Прави велики препород совјетско луткарство је доживело после Октобарске револуције, када је држава почела да помаже позориште лутака и луткарство. Сергеј Обрасцов, редитељ, глумац, писац, певач, педагог, један од најзначајнијих светских луткарских уметника, подигао је луткарство на највиши могући ниво међу првима у свету.

¹⁰ „Hanswurst je bio izmučena lutalica, nesretni sluga i dobrodušni noćni čuvar. Kao lutka imao je pokretnu glavu i pokretna ramena, ruke, noge i stopala. Bio je prost i grub.“ В.Мркшић: *Дрвени осмјеси*, Центар за ваншколски одгој Saveza društva „*Наша дјеча*“ SR Hrvatske, Zagreb, 1976, str.137.

Земље средње Европе имају заједничку луткарску историју. *Вертепи* и *Витлејемске јаслице* са краћим представама на теме из Библије, биле су популарне веома дуго у земљама средње Европе.

У **Мађарској**, путујуће луткарство развија се крајем XVIII века. Два најпознатија путујућа јунака јесу *витез Ласло* и *Паприка Јанчи*. *Паприка Јанчи* има подужи нос, високу капу која се при врху сужава и широк капут. Његова браћа из иностранства носе батину, а он носи шерпу којом туче сваког на кога налети. Крајем XVIII века, гроф Естерхази отворио је марионетско позориште лутака, које је у каснобарокном дворцу с прекидима радило сто година.

Пандан овим луткама у **Шпанији** је *Дон Кристобал де Полишинел* (*Don Cristobal de Polichinel*), у **Холандији** је *Јан Класен* (Jan Klaassen), у **Чешкој** *Кашипарек* (Kašparek), у **Словачкој** *Гаспарко* (Gašparko), у **Белгији** *Ченчес* (Tchantches), у **Швајцарској** *Ханс Јогели* (Hans Joggeli), код **Бугара** *Панчо* (Панчо), код **Румуна** *Василаке* (Vasilache).

После Другог светског рата, **Чехословачка** и **Пољска** постале су најбоље на свету у луткарству. На европском континенту ретко која држава може да се похвали тако богатом историјом. За европске појмове традиција од триста година је огромна. Да успех није само ствар традиције већ и систематског бављења луткарством, говори и то што је Праг један од првих градова у Европи који је основао факултет за школовање луткара. Занимљив је податак да је око 1840. године Чешком путовало 64, а већ 1843. године 79 путујућих позоришта лутака. Чешки луткари познати су по црној техници, мада изврсно користе све типове лутака за своје представе.

Словачко позориште лутака настало је под утицајем чешког позоришта. Први представник путујућег позоришта био је Јан Стржан. Учио је занат у Чешкој, а касније путовао и играо представе у Пољској. Пољска, као и друге католичке земље, почетке луткарства везује за шопке (јасле), мале сцене које приказују рођење Исуса и играју се пред Божић. За то доба позориште је било веома модерно и комфорно.

У **Енглеској** су лутке већ у Шекспирово време уживале огромну популарност. Луткари су били популарнији од колега који су играли „наживо“, па су драмски глумци

захтевали од краља Чарлса II да конкуренцији забрани рад. Дакле, у XVII веку рођен је и енглески национални луткарски јунак *Панч*. Енглеска је имала стално позориште лутака 1573. године. По узору на италијанског јунака Пулчинела, развијао се енглески Панч, кога су још у XII веку италијански луткари донели у Енглеску. Поред Панча, ту је и његова жена Цуди, затим њихова беба, Крокодил и Црнац. Панч је све тукао и брукао, па је чак и смрт успео да убије. Радио је то на забаван начин, па су се људи томе смејали и забављали се гледајући га. „Колико је Punch /Панч/ и данас популаран у Енглеској показала је прослава његове тристогодишњице, 1962. године. Пред црквом Св. Павла у Ковент–Гардену/ Covent-Gardenu био је за ту прилику постављен велики параван. Свећеник је одслужио у Punchову част свечану мису носећи при том лутку око олтара. На изласку из цркве ставио је Puncha на параван. На то је четрдесетак луткара из цијеле Енглеске дигло на параван четрдесет својих Puncheva и посвећени Punch се појавио као почетрдесетостручени енглески народни јунак.“¹¹

Из грчких и римских података знамо да је код нас деловао *Карађоз* и његово позориште. И код нас и нама блиских народа (**Србија, Македонија, Босна и Херцеговина**) било је *вертепа, јаслица*, али нажалост података о сврси њиховог коришћења нема.

Зачетак луткарства код нас могуће је наслутити појавом народних забављача почетком XVIII века.

Наша путујућа позоришта била су сиромашна и играла су на вашарима. Народно име за наше позориште лутака било је *Куку, Тодоре*, по заједничком узвику који се појављује у више различитих представа. Мало је познато да Фаусту, тачније Тодору, слуги доктора Фауста, наше луткарство дугује израз *Куку, Тодоре* који је постао синоним наших вашарских луткарских трупа. У разним варијантама *Фауста*, које су луткари често играли, на крају комада ђаволу, када дође по своје, Фауст викне: „Куку, Тодоре, однесе ме ђаво!“ То је веома било упечатљиво и комично гледаоцима и та ситуација освојила је све и остала запамћена у народу.

¹¹ Borislav Mrkšić: *Drveni osmjesi*, Centar za vanškolski odgoj Saveza društva „Naša djeca“ SR Hrvatske, Zagreb, 1976, str.135.

По неписаном правилу Тодор је увек био виспрен, сналажљив, довитљив, духовит, шерет, увек у сукобу са властима, док му је жена била брбљива и груба. Текст је био прилагођаван ситуацијама. Тодор је одиграо велику улогу у буђењу националне свести.

Опис луткарске представе у **Србији** коју је изводио први познати српски луткар и мађионичар Илија Божовић, на Калемегдану, почетком XX века, из пера Божидара Валтровића (првог управника Позоришта лутака Народне Републике Србије) гласи:

„Прво се појављивала лутка у грађанско-сељачком оделу и обраћала се гледаоцима досеткама. Касније би почела понеког да задиркује, па чак по мало и да вређа, да би на крају прешла на грдње и псовке на рачун поретка и власти. Тада се појављује власт у облику лутке жандара вичући: ‘Тодоре у апс! Тодоре у апс!’ Тодор се бранио све док не би најпосле дограбио неку батину и оборио жандара. У том тренутку је наилазила Тодорова жена, одевена варошко-сељачки и започињала кукњаву: ‘Куку Тодоре, шта уради! Шта уради Тодоре, однеће те ђаво!’ Лутка ђаво би одвлачила Тодора, а жена је настављала кукњаву: ‘Куку Тодоре, Тодоре!’ И тада би се спустила завеса.“¹²

Поред лутака које су луткари код нас називали *Кукутодоре* и *Кукулеле*, у народу су још биле познате и лутке по именима Милева, Ђокица и Ћира. Већина луткара није знала ни да чита ни да пише, зато су комаде учили напамет, као занат који се предаје од својих очева или учитеља.

Професија луткара у **Европи** је све до новијих времена била мање цењена од професије глумца. Луткари су сврставани у групу лопова, скитница и просјака, и стога су често подвргавани контролама, телесно су кажњавани, службено протеривани из једног у друго место. Било је много ограничења којих су морали да се придржавају.

Народно луткарство, са лепезом наизглед различитих, а дубоко сродних ликова, вековима је било значајан израз народног духа. Поред пучке забаве, витешке, бајковите, историјске – народни луткари преносили су и значајне поруке народне мудрости.

¹² Borislav Mrkšić: *Drveni osmjesi*, Centar za vanškolski odgoj Saveza društva „Naša djeca“ SR Hrvatske, Zagreb, 1976, str.119-120.

Лутке су оличавале човекова схватања о познатим и непознатим бићима, о силама изван себе. Представљале су тежњу уплашених, а можда и радозналих људи да све што им је далеко приближе, све што је непознато да упознају, све што је од њих јаче да савладају и све што је од њих трајније да надживе.

Лутке представљају и двојнике угрожених људи на земљи, оне су и заштитници од злих духова или посредници између човека и недокучивих сила.

Давнашњи људи су веровали да лутке имају магијску моћ, али како је неко одавно рекао „одувек је било лакше од људи стварати марионету у животу, него од лутака стварати праве људе“. Преображавање људи у трагикомичне марионете познато је у свим периодима људске историје и на свим подручјима где је човек покушавао да друштво организује у државотворни систем. Свака је власт наметала и захтевала себи одговарајуће мишљење и понашање људи. Лутке су зато не само лични израз онога што је људско, него и маштовита одбрана од нехуманог, наметнутог, опасног утицаја. Лутке су чувале, храбриле и штитиле људе.

Сви ови поменути јунаци као типични народски бунтовници имају многе негативне особине (егоистични су, невоспитани, агресивни, оштрог језика, конфликтни, дрски), али баш због тога освајају симпатије гледалаца. Али што је најбитније, они имају и једну врло важну особину, а то је поседовање сопствених чврстих уверења у вези са властима. Боре се за правду, за угњетаване, за слабе, јер су и сами део тог друштвеног слоја. Увек су на крају и победници – батином, оштроумношћу или триковима. У томе се састоји њихова снага!

Најчешће, ти луткарски јунаци били су на страни потлачених и на тај начин постајали народни јунаци. Лутке су будиле свест смехом и подсмехом и биле савест народа, чувале језик, шириле културу.

1.4. ЛУТКАРСКИ ТЕАТАР ЗА ОДРАСЛЕ – СУОЧАВАЊЕ СА СОБОМ

Зашто је потребан луткарски театар за одрасле? Дуго низ година луткарски театар и лутка, посебно код нас, у свакодневном језику често имају негативну конотацију, што доводи и до омаловажавања, маргинализовања и благог „ниподаштавања“ ове уметности. Позориште драмско је живо, припада високој уметности, а лутка је очигледно мање важна. Она је потцењена, „испрљана“ и окована стереотипима. Лутка је „забава за бебе, за децу, она није озбиљна уметност, то је лакрдијаштво... инфантилност... будалаштина“. Све су то „дефиниције“, мишљења неупућених људи о луткарској уметности у нас. Зашто? Зато јер ми нисмо успели свих ових деценија да створимо минимум образовног система у области луткарства. Невероватна је чињеница да имамо луткарска професионална позоришта која су пројектована и грађена искључиво за луткарску уметност, као мало где у региону, а нека луткарска позоришта у земљи постоје и преко осамдесет година. Све то говори о томе да нисмо били упорни, систематични, практични, да смо ствари често окретали наглавачке. Градили смо луткарска позоришта, бавили се луткарском уметношћу, а нисмо стварали сопствену школу! Занемарили смо луткарско-образовни систем. Дакле, ми се не образујемо, ми не образујемо! Зато и није чудно што наши људи одбацују лутку, јер је не проучавамо, не разумемо, не негујемо и не знамо. Дакле, професионалци из света луткарске уметности код нас јесу подељени, неорганизовани, тако да својим раслојавањем, неусавршавањем, својим интересним групама, уметничким клановима, лошим уметничким концептима и плановима, свесно или несвесно утичу негативно на развој ове театарске уметности, оставарујући тако „мртав“ резултат. Инфицирани негативном селекцијом, неизбежном протекцијом, неискреним сагледавањем реалних знања и могућности унутар наших луткарских позоришта, као и нереалним, неретко и погрешним вредновањима на фестивалима, сусретима луткарских позоришта, снажно негативно доприносе ретроградној луткарско-образовној причи.

А луткарство је, да поновим, настало из човекове жеље да се достигне немогуће, победи непознато и да се на тај начин супротстави моћи богова. Дакле, настало је као театар, упућено сензибилитету одраслог гледаоца. После миленијума, нашло се ту где је.

Сматра се да је луткарство данас театар понајвише дечјег гледаоца. Техника и наука су демистификовале божанства, лишиле их престола. Човек се окренуо ка човеку као извору сваке моћи, а луткарство је дефинисао као „неозбиљно и детињасто“ и препустио га деци, чиме га је маргинализовао. А да ли је стварно тако? Да ли је луткарство – позориште намењено само деци, или је то заблуда европског грађанског друштва?

Еди Мајарон у својој књизи *Vera u lutku* сматра „да та пејоративна идеја о позоришту које може политички јефтино васпитавати младу генерацију за добре држављане, јесте опасна клопка за неупућене“. Он каже и: „...не видим у представама за децу ништа лоше, напротив: у њима можемо да откријемо да су многе ствари у својој суштини једноставне. А баш је то можда најтеже – да будемо једноставни. Те представе су уверљиве само ако их стварамо поштено и без предрасуда што су намењене деци. У другим културама и данас велика већина луткарских представа намењена је одраслима. И у европској цивилизацији имамо периоде и бројне луткаре који и данас играју искључиво репертоар за одрасле, рецимо Невил Трентер (Neville Tranter), Роман Паска (Roman Paska), Ерик Шустер (Erik Schuster), Питер Шуман (Peter Schumann, 1934), Клаудио Чинели (Claudio Cinelli) и други.“¹³

Еди Мајарон је и сам радио луткарске представе за одрасле: Аристофанове *Птице*, *Лизистрату*, Шекспирову *Буру*, Егзиперијевог *Малог Принца*, Теофрастова *Оговарања*. Ставови да би лутка требало да се користи само у позоришту за децу, у данашње време јесу превазиђени. Прелазећи у свет одраслих, лутка носи у себи успомене о дечјем фолклорном, митолошком, о свету игре. Ово чини од лутке не случајну, већ неопходну компоненту сваког цивилизованог понашања одраслих. Луткарске представе за одрасле на духовит, поетски, провокативан начин могу бити лековите, и изузетно значајне, отрежњавајуће, благотворне за савременог човека.

¹³ Edi Majaron, *Vera u lutku*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2014, str.17.

Декарт је с разлогом изрекао: „Драма човека је у томе што је једном био дете“. Ову дубоку мисао Декартову могли бисмо формулисати и овако: И драма детета је у томе кад без детињства насилно постаје одрасла особа.

И зато је од изузетног значаја, упркос сазревању, сачувати у себи предности и лепоте детињства. Немогуће је враћати се у детињство, али враћати се детињству могуће је само маштом и искреношћу, а такво враћање било би и здраво и плодносно. Људи треба да су у стању да се испитивачки и стваралачки суочавају са собом, упознајући корене своје личности из детињства, са својом зрелошћу. Дакле, да бисмо што потпуније били оно што треба да будемо, оно чему тежимо, благотворно је да што чешће бивамо одрасла деца, како бисмо се могли враћати детињству, али не само сазнањем и успоменама, него и путем своје самокритичке моћи. То је могуће кроз луткарски театар, кроз његов развој и неговање.

Тежња је да се приближавамо детињству као извору, скровишту и рађању свести и подсвести. Такво откривачко враћање детињству и критичко суочавање са детињством, и када је непотпуно, може нас освежити, надахнути и животно ојачати, а често и помоћи да повратимо не само храброст пред животом, већ и постојаност пред свакодневицом, уочавајући необично у обичном, велико у малом, могуће у немогућем, излаз у безизлазном, све ни у чему. Све то је могуће „чудом анимације“ и претварањем тог луткарског театра у живи естетски облик луткарске уметничке представе. Зато је потребно и објаснити елементе луткарске уметности, са освртом на њихове карактеристике, методичку, практичну намену и употребу.

1.5. УЛИЦА – ОТВОРЕНА ПОЗОРНИЦА

Театар на улици није ништа ново, то показује историја развоја позоришта и многи примери његовог постојања.

Улица је место сусрета, промена, потврда, уживања, промоција, упоређивања, кретања, самодоказивања, акција, исказивања ставова, полазна станица револуција, културних еволуција. Улица је данас у овом савременом друштву, у времену егзодуса, нажалост, милионима људи и дом. Улица је најдемократскије место где се говори о друштвеним аномалијама са којима се суочавамо данас мање-више у целом свету. Говорити о проблемима или њиховим узроцима, а да се они тичу људи на улицама, градовима овог нашег опасног савременог друштва, јесте више него потребно. Такве теме морају бити обрађиване, доступне и презентоване свима на улици. Најбољи начин да се изразе упечатљиво, да се порука пренесе ја(р)ко и да је разуме што већи број различите публике, јесте путем лутке, кроз луткарски театар. Глумац мора бити личност са способношћу деловања на масу и с развијеном способношћу за комуникацију. Анимација је кључ луткарства у уличним театрима и главно је средство комуникације. То је најважнији део игре. Играње на улици носи и неизвесност и ризик, али и изазов и задовољства. Публика је свих узраста, гледаоци нису посебно припремљени и немају претходна сазнања о будућој представи. Могућност да се пажња скрене на нешто пратеће, неважно, огромна је. Ипак, свака нова реприза одвија се у новом просторном окружењу и доноси један велики део непоновљеног. Сматрам да је ово прави начин „освајања“, едуковања и провоцирања публике. Резултат је ослобођени гледалац и то је вредност!

2. ФЕНОМЕН НАЈПОЗНАТИЈЕГ УЛИЧНОГ ЛУТКАРСКОГ – АНГАЖОВАНОГ ТЕАТРА

BREAD AND PUPPET THEATRE (ХЛЕБ И ЛУТКА)

2.1. ПОЗОРИШТЕ КОЈЕ ЈЕ ПРОМЕНИЛО СВЕСТИ И УЗДРМАЛО УСПАВАНИ СВЕТ

We believe in puppet theater as a wholesome and powerful language that can touch men and women and children alike, and we hope that our plays are true and are saying what has to be said, and that they add to your enjoyment and enlightenment.

Peter Schumann

Ми верујемо у луткарски театар као свеобухватан и моћан језик који се тиче и мушкараца и жена и деце једнако, и надамо се да су наше представе истините, и кажу шта треба да се каже, и да оне доприносе вашем ужитку и просветљењу.

Питер Шуман¹⁴

Позориште *Bread and Puppet theatre* постоји, живи и ради више од пола века. Оно јесте репрезентативан узорак уличног, авангардног луткарског театра, покрета, филозофије, и заслужује посебно место у савременом луткарском театру у уметности и авангарди. Слободом, храброшћу, идејама и сопственим искораком били су инспирација и узор многим уметницима широм света. Позориште *Bread and Puppet (Хлеб и лутка)* већ у свом наслову сугерише насушну потребу, потребу без које нема живота, без чега се не сме и не може живети нити дисати. Не може се без хлеба, без игре и без вере. Оно и даље живи на исти начин. Иако је настало почетком шездесетих година, његова естетика, поетика и авангарда не могу се и не смеју заобићи.

¹⁴Преузето са сајта: <http://breadandpuppet.org/>, датум: 14. 8. 2016, време 23:20.

Представе *Bread and Puppet*-а намењене су свима. У њиховим спектаклима и представама уживају сви, па чак и деца. Разлог за то јесте естетика која је блиска дечјој, али и вишеслојност дела која омогућава вишеструка праћења и интерпретације од стране публике. Неко ће се интересовати за друштвено-политички ангажман представе, други ће уживати у заједништву публике и извођача као и масовности спектакла, док ће трећи разматрати митолошку садржину или симболичка значења представе. Тако се на примеру естетике и поетике В&Р (*Bread and Puppet*) питамо шта је оно лепо о чему говори, а шта је порука оног ружног у њиховим представама. На који се начин естетика и етика сусрећу и како опстају на истом простору?

Истраживање позоришта *Хлеб и лутка*, тог поетско-естетског феномена, његову појаву везује за антиратне протесте 60-их година XX века. По завршетку вијетнамског рата свет су погодиле бројне катастрофе у режији светских моћника, а позориште *Хлеб и лутка* остало је доследно својој опцији ненасилних протеста, живота у комуни активиста који су обично са својим целокупним породицама учествовали у раду ове позоришне групе.

Данас, када правимо поређење са покретима људи тога времена, ми смо веома лицемерни, неактивни, скоро неодговорни у односу на историјске изазове и окрутне друштвене околности у којима се данас налази свет. Тобоже, не одустајемо од принципа побуне у уметничким покретима, а опет је то скоро занемарљиво по масовности и акцијама које се памте из тих 60-их година. Иако ратне војне интервенције Америка спроводи и данас, и свуда, изазивајући немире, људи су утихнули. Данас је све у рукама медија, те машине за глобално испирање мозга, а медији су у рукама владајућих политичких структура које обесмишљавају сваки протест, сваку акцију или о томе говоре погрдно, крајње негативно, са жељом да депласирају све кроз своје медије.

Треба истражити и историјске податке који говоре о друштвено-политичким околностима у којима настаје позориште *Хлеб и лутка*.

Дакле, све је почело 60-их година прошлога века, у револуционарном периоду који је уздрмао цивилизацију на многим плановима друштва, па и позоришта. То се време описује као време слободе и жеље за мировним уједињењем. То је и време подела на градове, на државе, на светове. Августа 13, 1961. године, на инсистирање СССР-а, влада Немачке

Демократске Републике донела је одлуку да Берлин физички буде подељен, пресечен на два дела, две државе, подизањем Берлинског зида.

„Педесете године, после завршетка Другог светског рата – у коме је људско биће претварано у сапун, пепео и дим – значилесу живљење сна:

1. америчког сна – богатство, дуги аутомобили, холивудске звезде, комфоран и срећан породични живот, пуно слободног времена испуњеног телевизијом, филмом, стрипом, популарним џезом, кока-колом и жвакаћом гумом;

2. комунистичког сна – нови човек, петогодишњи планови, радне акције, живот испуњен колективним грађењем новог света;

3. сна трећег света – деколонизација, формирање нових држава, аутономија, мултинационализам, несврстаност. Са планете Земље први вештачки сателит послат је у васиону – тиме је започео глобални сан о колонизацији космоса.“¹⁵

Светска политика тежила је „колонизацији космоса“, уметници су спас тражили у животу у комунама и позоришним трупима. Средином 60-их донела је војну интервенцију САД у Вијетнаму, убијена су браћа Кенеди и Мартин Лутер Кинг, а маја и јуна 1968. покренуте су демонстрације студената широм света.

Велики број уметника, професионалаца, аматера, у времену „лудих“ шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, био је *ангажован*. Позоришна сцена била је средство комуникације са масама са циљем да развије код просечног Американца друштвену и политичку свест која би га подстакла да се укључи у акције на свим пољима борбе за друштвене и политичке реформе, усмерене ка остваривању грађанских права.

Једна од најспецифичнијих група америчке позоришне историје и авангарде шездесетих и седамдесетих година XX века, јесте управо трупа симболичког назива *Хлеб и лутка*, настала 1961. године. Теоретичари их сврставају у категорију политичких театара.

¹⁵ Aleksandra Jovićević, Ivana Vujić, „Da li je rekonstrukcija pozorišta moguća u vremenu/prostoru dekonstrukcije/destrukcije” – predgovor knjizi: Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu*, FDU Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992, str. 11.

Иако се и сами изјашњавају као левичари, њихова ангажованост у друштву и датом историјском тренутку није идеолошке природе, већ хуманистичке. Њихова главна уметничка преокупација је борба против дехуманизације живота и деградације традиционалних људских вредности, нарочито у урбаној средини. Све то је у складу са њиховом животном филозофијом. Залагали су се за мир и достојанство људских живота у време америчког војног ангажовања у Вијетнаму.

Активисти ове групе почели су да своје представе измештају, из живота конвенционалних позоришних простора, на улице и у окриља природе, надхват грађанима, са жељом да позоришни догађај учине саставним делом свакодневног живота сваког појединца. Питер Шуман, оснивач групе, сматрао је да би уметност требало да преузме празан простор истрошених верских осећања, и улогу религије као духовне вредности којој је човек у савременом свету све мање привржен. Група је прихватила мишљење да се у таквој психолошкој клими отварају велике могућности за развој позоришта као замене за верски обред који недостаје човековој емотивној страни живота. Учествовање у духовном слављу са другим људима учвршћује осећање припадности широј људској заједници. Тако би позориште преузело улогу значајног чиниоца у процесу реформисања човекове свести, у откривању истине о његовом суштинском емотивном и психолошком бићу, ограниченом званично важећим нормама у оквиру владајућег друштвеног система.

Исконске људске теме јесу главни предмет интересовања ове позоришне групе. Сваку тему појединачно обрађују као сценски микрокосмос, са жељом да свет прикажу свеобухватно. За сценско разобличавање рата у Вијетнаму, не ограничавају се на приказ трагичних догађаја везаних за ту специфичну ситуацију или њихову критичку анализу, него видове те људске трагедије приказује у судбинском контексту.

Мотиви бајки и библијских прича у поетици В&Р имају за циљ да актуелне теме обрађују путем алузија митолошког карактера, да их приближе што широј публици и да на том плану постигну промене у виду отрежњења друштва и расветле манипулације које се посредством наметнутог друштвеног система спроводе.

Позориште *Bread and Puppet* може се сврстати и у тотално позориште. Они обједињују сценску, извођачку, филмску, просторну и ликовну уметност, као и циркуску атракцију, у јединствени доживљај. Комбинацијом театарских и нетеатарских елемената,

своје представе заснивају на визуелној експресији у обради садржаја, јер су усмерене на емоције. Основна намера им је да буду једноставни како би били приступачни свима, разумљиви свим припадницима различитих класа, па и узраста.

Наратор је заштитни печат њихових представа, јер он гледаоце уводи у сценску радњу и повремено даје појашњења за схватање представе. Још једно од обележја стила ових представа и њихових перформера је раштимовани оркестар. Он је ту да буни, буди и да се инати са укусом префињене музичке публике. Овај оркестар, који махом свира у маниру вашарских свирача, одговара естетици и поетици ангажоване уметности. Ту су невешти музичари, глумци, плесачи који нису професионалци, и најзад лутке и маске направљене од јефтиних материјала. Веома битна одлика групе јесте и хуманистичка филозофија, коју проповедају у атмосфери дружељубља, а у циљу успостављања контакта не само између извођача и гледалаца, него и међу свима који својим присуством обогаћују славље људског зближавања и дружења. Коришћењем марионета и лутака различитих величина и форми, од јавајки – дугих само неколико сантиметара, па до гиганата високих преко пет метара, представљају праузоре који делују снагом своје оригиналности и упечатљивости.

Како би постигли атрактивну и лако прихватљиву експресивност игре, чланови групе брижљиво проучавају анимацију лутке. Они комбинују елементе глуме и пантомиме са употребом маске. У њиховим представама предност се даје звуцима, фолклорној игри, инструменталној и вокалној музици, док је говорна реч сведена на минимум. Сценом парадиралу, дефилују и комади текстила ношени на моткама. Коришћење цртежа и слика на папирнатим ролнама које се одмотавају као филм, јесте упечатљив сценски приказ. На специфичан начин преплићу се сви ови елементи и чине догађај веома забавним. Елементи представе јесу саставни део уметничког плана намењеног човековој подсвести у оквиру преображаја друштва, који су уметници себи поставили као један од задатака. Уметничка дружина своје представе изводи у форми ритуала и на статичној сцени, као и у покрету. Успорени покрети и симболика гестова карактеришу ритам овог догађаја. У току њихових ритуала, поред звукова и музике, предвиђене су и временске деонице посвећене тишини, преплављеној трагањем за суштином сопственог бића. У том ритуалу дељен је хлеб гледаоцима пред почетак представе, како би схватили значај позоришта. Порука је била

јасна – да је позориште једнако неопходно као и хлеб, оно је у рангу основне намирнице за живот људи, оно је основни састојак човековог живота.

2.2. ОСНИВАЧ ТЕАТРА И ПОКРЕТА

Питер Шуман (Peter Schumann), оснивач групе, кореограф и вајар немачког порекла, од 1958. до 1960. године руководио је школом модерног балета *New Dance* у Минхену, а прешавши у Америку, предаје кореографију у *Putney School* у Вермонту. У Њујорку поставља своју прву представу „Игра смрти“ 1961. године. Комитет за мир је подржавао тај ангажовани подухват под насловом „Општи штрајк у прилог миру“, у знак протеста против америчког војног ангажовања у Вијетнаму. Била је то недеља коју су обележиле демонстрације представа и предавања против рата.

Представа „Игра смрти“ јесте ритуална игра о умирању и васкрсењу. У тој представи, поред одраслих глумаца, учествовала су и деца. Сви су били одевени у црне одоре и кретали су се у кругу, поскакујући уз звуке ударачких инструмената. Кружно кретање је било настављено до учесника који пада „мртав“. Након пада, следило је васкрсење, устајање. Сви извођачи представе остају деперсонализовани и страствено се предају игри елементарних покрета. „Оваквим приступом опредељују се за, по њиховом дубоком убеђењу, једини универзални, свима доступан и разумљив језик, не само позоришта него и елементарне људске комуникације, у оквиру сценске презентације, која само формално превазилази оквири позоришне уметности, али по свом дејству на гледаоца управо врши њену најузвишенију и најпожељнију мисију.“¹⁶

Када гледалац схвати да не присуствује позоришној представи конвенционалног типа, он постаје ослобођен, јер не пресуђује сценском догађају. Опуштен је и окренут сопственом бићу. Ослобођен притиска интелекта, његова подсвест га наводи да се

¹⁶Dr Peana Ćosić, *Američki avangardni teatar*, GEA, Beograd, 1966, str. 120.

постепено утапа у сценска збивања која га воде у ритуал живота и смрти, умирања и васкрсења. Окренут себи, гледалац се проверава кроз дешавања у представи коју гледа. *Bread and Puppet* жели да охрабри потребу за дељењем емоција међу људима. Овај театар је желео да обезбеди човеку сву моћ љубави.

Следећих година група је примала аматере, различите хуманисте, борце за мир. Крећу са праксом увођења лутке на сцену, тј. марионета разних димензија, од малих – које глумци носе на моткама, до огромних које иду и до пет метара висине, па су понекад гротескне, а понекад узвишене и патетичне. Извођачи свој идентитет скривају иза маске на лицу, шминке, све зарад метафоричности сценског збивања.

Чланови групе, као хуманисти и пацифисти, заузимају ангажован став према друштвеним дешавањима у својој средини. Своје сценско виђење актуелних догађаја интерпретирају комбинујући елементе лирске суптилности и грубог хумора, чак и насиља, не би ли метафора била јача. Једна од таквих представа, где је овакав приказ исказан, јесте пародија поводом ступања потпредседника Линдона Џонсона на чело државе, после убиства председника Кенедија, 1963. године. Кроз сукоб између гигантских лутака Чика Дебељка и Великог радника (*Uncle Fatson and The Great Warrior*) приказан – исказан је тај догађај.

Представе које су се одржавале у затвореном простору, играли су у поткровљу зграде у Улици Делани (*Delaney Street*), а онда све чешће излазили на улицу, да би на специфичан начин учествовали и у демонстрацијама у оквиру борбе за мир. Тада сви чланови шетају, наступају заједно, носећи своје реквизите, лутке, марионете, маске на лицу. Наступали су и по Европи, у Француској, Немачкој, Енглеској, где су играли на отвореном простору и у импровизованим сценским позоришним салама. Играли су бесплатно своје представе или уз компензацију за храну и преноћиште.

Скромни су били сви чланови групе у својим прохтевима. Одбацивали су тековине савремене цивилизације, имали су филозофију хипика. Сами су правили своје реквизите, па и музичке инструменте, од различитих материјала нађених на улици и на ђубришту.

Значајна прекретница у животу В&Р групе остварена је представом „Ватра“ (*Fire*). Осмислио је и режирао Питер Шуман, и посветио Алиси Хенри (*Alice Henry*), Роџеру Порту (*Roger La Porte*) и Норману Морисону (*Norman Morrison*), Американцима који су самоспаљивањем протествовали против војне интервенције у Вијетнаму.

Шуман се опредељује да на ратне ужасе одговори опелом за мртве. Овај чин оплакивања уништења живота служи му и као повод да се позабави човеком, судбином, социјалним бићем, животним неправдама којима је изложен, али и да истакне међузависност појединаца унутар заједнице. Он истражује основна људска осећања, нарочито она која делују на обликовање његове личности, као што су страх, туга, сажаљење, осећање за правду и рањивост у односу на моралне увреде.

Молитва за све жртве света са поруком и жељом да их више не буде, јесте снажан императив учесника представе. Урезати у подсвест изгубљене животе, као бесмисленост и погубност рата, направити преображај „Ватром“, јесте основна порука ове представе.

У сарадњи са камерним ансамблом Џадсон цркве (Judson Chamber Ensemble) 1967, група изводи Бахову Кантату број 140 – Буђење (*Grey Lady Cantata or Bach Cantata 140 – Wake Up*). Џиновске лутке замењују људска бића. Оне у маси мирно посматрају свет око себе. После неког времена, улази звук добоша таламбаса, најављујући долазак непријатеља. Ремети се мир, ремети се ред, једна од марионета пада пред невидљивим непријатељем, исто онако немо као што је стајала пре његовог доласка. Тек понека рука се благо диже, у очајању, изнад лешева. Својим падом, лутке откривају чланове камерног ансамбла, који стоје у позадини и плачу за мртвима. Ипак, и поред читавог очаја, они не падају духом, него показују дубоку веру у милост божију, неку врсту ирационалне наде у тријумф добротe.

Мотиви из „Игре смрти“ и васкрсења понављају се и у „Кантати“. Као у континуираном процесу без почетка и краја, жртве се подижу и враћају у живот. Све се враћа, па и непријатељ. Његова победа је само пролазна, па самим тим и победа смрти над животом који је кратког даха, без обзира на то што се подвлачи да је живот неуништив. Шуман је замислио да имају туп израз лица и огромне сељачке руке. Оне значе вечиту наду, и борбу на овоземаљским просторима. Оне не разумеју безумље уништења, али зато умеју да преузму кривицу, одговорност и терет патње у име неуништивности живота.

Бахов свемогући Бог нестаје. Замењује га други, милостиви Бог, који нуди илузију и љубав, можда и обману, да би живот учинио лепшим и подношљивијим. Највећи је губитак неучествовање и незаинтересованост.

Шуман и његови сарадници се све више оријентишу на теме које су актуелне због рата у Вијетнаму.

Представа „Младић се опрашта од мајке“ (*A Man Says Goodbye to His Mother*) 1968. године, замишљена је као улична представа. Наратор се појављује са маском смрти на лицу и има задатак да младића припреми за одлазак на ратиште. Учествују три глумца.

Поред младића стоји мајка са белом маском на лицу. Наратор опрема момка потребним ратним реквизитима, пушком, гас-маском и авионом, и даје му знак да изврши напад на једно село у некој удаљеној земљи. Младић се понаша као на бојишту, вешто манипулишући дечјим авионом који има симболичну улогу. Ратном игром изазива страх код становиништва, али се и сам престрави од ужаса који је починио. Од бомбардовања гину људи, жене, деца, остају спаљене куће, уништена ледина. Жена своју белу маску замењује црном маском, и маказама убија младића. После тог чина, жена поново ставља маску мајке, белу, и прима писмо у коме јој је саопштена погибија сина.

Сценско извођење „Вапаја народа за месом“ (*The Cry of People for Meat*) 1969. године, представља осмишљени вид протеста против америчког војног ангажовања у Вијетнаму и рата уопште. Овде су коришћене библијске теме у оквиру којих је приказано бомбардовање Витлејема, а крст на коме је Исус разапет заменио је савремени бомбардер. На тај начин, агресија и патња добиле су актуелан смисао као доказ да су неуништиве у свом трајању, јер су део људске природе. Подлога за приказивање империјализма као нехуманог система, био је Стари завет. Симбол борбе против тог зла и снага која покушава да изгради бољи свет, ослобођен похлепе и корупције, био је Исус Христ. Ове метафоре су имале материјал који се односи на савремени тренутак, па је порука била јасна и деловала је на схватање горућег проблема.

Питер Шуман је после скоро деценије активности у Њујорку и турнеја по Европи, године 1970, са још неколико чланова своје групе прешао у Вермонт да ради за стално позориште при Годард колеџу (Goddard College) у Плеинфилду (Plainfield). Чланови групе у мањем саставу, радили су и живели на фарми Кејт (Cate Farm), а онда су одлучили да се разиђу. *Bread and Puppet* престала је да постоји као стална позоришна група.

Главни покретач, оснивач, инспиратор, Питер Шуман, није се сасвим повукао из уметничког живота. Близу Гловера, на фарми, такође у држави Вермонт, где је са породицом прешао да живи и бави се пољопривредом, повремено је примао мање позоришне групе. Младим позоришним групама је помагао, нарочито око припреме програма за могуће

турнеје по Европи. Гостовао је на појединим универзитетима и у културним центрима локалних заједница, где је руководио одређеним сценским пројектима.

Шуман је године 1974. на својој фарми поново организовао извођење представе „Наш домаћи циркус васкрсења“ (*Our Domestic Resurrection Circus*), која је имала праизведбу у Њујорку, четири године раније. Овај сценски пројекат је представљао неку врсту политичко-религиозног спектакла, посвећеног теми живота и смрти, сталној преокупацији ове групе. Поводом поновног извођења ове представе у новом, природном амбијенту, Шуман је дао карактеристичну изјаву у којој је своје сценско стваралаштво сврстао у позориште у реалном животном амбијенту. „У питању је комад који не може да се приказује на турнејама, већ га треба изводити тамо где може да се уклопи у природни амбијент, који може да се одвија у оквиру реалног времена, међу правим рекама, планинама и животињама. Треба да се изводи у шуми, на брдима и опет поред реке. По моме мишљењу, то би био комад за природно окружење.“¹⁷

Прославу двестогодишњице независности САД Шуман је обележио пројектом „Споменик за Ишија“ (*A Monument for Ishi*), који је замишљен као антиманифестација (*anti-bicentennial pageant*). Иши је главни јунак и последњи Индијанац из северне Калифорније. Овом темом Шуман је истакао да Американци европског порекла ову значајну јубиларну прославу славе на рачун трагедије староседелаца. По његовој замисли, пројекат није требало да илуструје историјску трагедију, већ да односе белаца и црвенокожаца сагледа у контексту мира и рата, у односу различитих животних филозофија које су припадници ових двеју раса заступали и према чијим принципима су се владали. „Споменик за Ишија“ изведен је једном на Калифорнијском универзитету у Дејвису (*University of California at Davis*), у предвечерје 23. маја 1975. године. Представа је претходила поворка кроз град. Дефиловао је и Питер Шуман на штулама високим 1,5 м, поред камиона са клавиром и пијанистом. Неколико клонова их је следило, док су гурали дечја колица, као и Змај који је вукао двоколицу на којој су седела два „бога“. Њих је окруживало осам грбавих вештица, затим су у правилном реду, по двојица, наступали „касапи“, њих 21, са рипидама, па опет двоколице, Змај, „богови“ и „вештице“, а пратили су их чланови оркестра *The San Francisco*

¹⁷Dr Peana Ćosić, *Američki avangardni teatar*, GEA, Beograd, 1996, str.124.

Mime Band носећи око тридесетак рипида. На крају поворке били су јелен и девојчица која је носила транспарент са насловом представе. У овој инсценицији било је око 60 учесника.

„Естетичко вредновање неке целовите појаве не може бити истинито уколико оно противречи етичкој суштини те појаве, јер постоји унутрашње јединство моралне и естетске вредности. Наравно, различите друштвене групе изграђују своје моралне вредности, које регулишу моралне односе унутар тих и других социјалних заједница. Међутим, неке од ових „вредности“ треба посматрати као псеудовредности, уколико оне изражавају интересе реакционарних слојева друштва, док оне друге, које служе као регулатори делатности напредних класа, постају праве вредности, јер одговарају интересима друштва у целини, његовом постепеном развоју, и заједно с тим, моралном прогресу.“¹⁸

Дефиле поворке која је прошла градом стиже до места одржавања представе. Био је то темељ ископан за градњу једне зграде, димензија 88x63м, са свих страна окружен око седам метара високим брдима ископане земље. Ту су се сместили гледаоци, али тако распоређени да гледају залазак сунца. Уз пратњу оркестра *The San Francisco Mime Band*, клонови изводе различите атракције. После тог забавног и веселог увода, следи шокантна метафора суочавања са историјском истином. Улазе „касапи“, оличење зла, и машући заставама, прво се успорено крећу око јелена, а онда почиње ритуално клање. Жртве то подносе мирно.

Подмуклу крволочност нико не очекује. Један клоун почиње да оплакује њихову судбину, а затим, очајан и уцвељен, обавештава свога шефа о том трагичном догађају. Нема милости ни према коме и сви клонови бивају сврстани у војне редове, после чега иде свирање химне и подизање америчке заставе на два метра високу мотку.

Филозофија хуманистичке вере у победу добра над злом читава се у следећој сцени, где се појављује жена, симболишући васкрсење (*Lady Resurrection*), клоновима дели крила и почиње да игра. Васкрсење долази тек након јелена који су симболички враћени у живот. То је тренутак када Питер Шуман носи хлеб и ајоле (*aiole*) и дели гледаоцима који су сишли са узвишења у извођачки простор и придружили се учесницима у представи. Након тога, неколико часова су провели у пријатељском разговору, анализи и дружењу.

¹⁸Leonid Stolovič, *Suština estetske vrednosti*, prevod: dr Mihailo Vidaković, „Grafos“, Beograd, 1983, str. 133.

Група *Bread and Puppet* формално није више постојала. Наставила је да се окупља поводом одређених пројеката са циљем да их прикаже на неким местима. На челу те трупе био је константно Питер Шуман, док је састав осталих чланова био променљив.

Представа „Ave Maria Stella“ заснива се на Старом и Новом завету и другим легендама. Одвијала се у духу средњовековне мисе. Личност која се појављује као највећи страдалник, јер је преживела све катастрофе, како библијске тако и историјске, јесте Богородица. Порука и филозофија ове групе је хуманистичка, победа добра над злом, благодарјећи чему, без обзира на жртве и патње, човечанство наставља своје трајање.

Упорно трагање за сценским уобличавањем хуманистичке филозофије, као основне инспирације уметничке мисије, јесте основно убеђење групе *Bread and Puppet*.

Питер Шуман је на Фестивалу фолклора у Њупорту (Newport Folk Festival) 1967. године дао најједноставнију и најтачнију оцену свога дотадашњег рада, после кратке историје луткарског позоришта и његове мисије: „Ове, 1967. године постоји мноштво улица, а мало луткара. Истину је узела под најам CBS (Columbia Broadcasting System), демони живе у граду Њујорку, а смрт још увек седи на престолу света. *Bread and Puppet* пече хлеб и прави лутке. Неке од наших представа изводимо на улици, а неке у затвореном простору. Оне у затвореном простору прилагођене су том амбијенту, а представе намењене за приказивање на отвореном простору, замишљене су као веома масовне и гласне. Неке од наших представа су добре, а неке лоше. Међутим, без обзира на квалитет, свака од њих се залаже за добро у борби против зла.“

Bread and Puppet је подстакла, инспирисала стварање многих аматерских група које су своје протесте и поруке испољавале путем разних облика сценских активности. Углавном су све биле политички ангажоване, а у приказивању сценског материјала биле су мање метафоричне и знатно радикалније од извора своје инспирације, на који су се првобитно угледале. Под утицајем трупе *Bread and Puppet* створене су следеће аматерске групе: *Theatre for the Burning City* (Позориште града у пламену), *The Stomach–Ache Theatre* (Позориште трбобоље), *It's All Right to be a Woman Theatre* (Чисто женско позориште, е на има!), *The East Bay Sharks* (Морски пси из Источног залива), и многе друге чији је стваралачки живот био веома кратак.

Богови, чудовишта, животиње, монструми јесу лутке чија висина досеже и до пет метара. Захваљујући фабуларизованом миту, оне боље од живих глумаца изражавају елементарне факторе људске егзистенције, а то је заправо основ свих сценарија Питера Шумана. Он је желео да створи нови мит, посежући за почецима религије, старим бајкама, повезујући их са текућим проблемима друштва. Бајке и митови јесу многим уметницима инспирација за иронизацију или пародију. Тако се постиже да се у оквиру препознатљивог обрасца исприча и своје виђење света. У представама В&Р присутан је мит – као потврда истине њиховог тумачења света, који насупротив скромности уметника трупе осваја свет са жељом постизања моћи, која се одувек изједначавала са новцем. Митовима потврђујемо вредност живота, док политички моћници митолошке матрице користе ради потврде и учвршћивања сопствене моћи.

То позориште данас наставља да ради у оквиру својих могућности. Има свој летњи фестивал, много волонтера, ентузијаста и публику у експанзији. Једна од највећих заоставштина *Bread and Puppet*-а је њена аутономија. Они не добијају донације, живе од своје штедљивости, волонтеризма, ослањају се на своју праксу. Самостални су и ослањају се на себе, тако да ниједна директна власт нити корпоративна компанија немају утицаја на њих. Волонтеризам, штедљиво, рационално пословање, самостални приходи остварени од перформанса, „press“ продаје и донације, омогућавају им да се издржавају и слободно изражавају. Овај модел је сам по себи уметничка форма. Ово није само луткарска и позоришна одлука, него је и жива филозофија уметности и активизма.

Bread and Puppet је утицао на велики број експерименталних театара у свету. Њихове представе играње су и гледане у Никарагви, Италији, Кореји, у Француској, Перуу, па до Пољске, наравно у САД, као и на „Битефу“ у Београду. Тешко је побројати шта су све послагали у ових протеклих педесет година рада. Колико су уложили, колико су се трошили. На хиљаде, хиљаде сати, папира, стиропора, стотине хиљада сати марионетских проба и перформанса. Ту су безбројни састанци, тренинзи за волонтере; милиони пређених миља од многобројних чланова *Bread and Puppet* компаније широм овог несавршеног и опасног света. Свих ових педесет година они су својом критичком нотом будили савест човечанства.

2.3. ПРАЗАН ПОЗОРИШНИ ПРОСТОР – ИНСПИРАЦИЈА (*BREAD AND PUPPET THEATRE*)

*Могу узети било који празан простор
и назвати га отвореном позорницом.
Човек корача кроз овај празан простор
док га неко други посматра
и то је све што је потребно
за настанак једног позоришног догађаја.*

Питер Брук

Да сценски простор може бити било које место на свету, сведочи на посебан начин и постојање и деловање *Bread and Puppet Theatre*. Оно што простор казује јесте став о теми коју догађај представља. У основи амбијенталног позоришта је комуникација, сарадња између публике и глумаца. Ова врста позоришта илуструје могућност заједништва између публике и уметности. Сценски простор преузима улогу за себе.

Група овог сјајног, симболичког назива *Хлеб и лутка*, представља једну од најспецифичнијих дружина америчке позоришне историје и авангарде шездесетих и седамдесетих година XX века. *Bread and Puppet Theatre* једноставно покушава да задовољи потребу за храном, као основну потребу људског бића, даривајући на почетку својих представа хлеб, а то значи и уметност. Као што видимо, у позоришној авангарди лутка заузима значајно место.

3. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРИЈСКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

3.1. ЕСТЕТИКА ХЕНРИКА ЈУРКОВСКОГ

Хенрик Јурковски, академик, драмски писац, позоришни критичар и научни истраживач, историчар и теоретичар луткарства, рођен је 19. јануара 1927. године у радничкој породици у Пољској, у Варшави. Био је припадник покрета отпора Отаџбинске војске у периоду 1943–1944. године, а учествовао је и у Варшавском устанку. На Варшавском универзитету студирао је пољску филологију и магистрирао 1951. Своје активно бављење луткарством почиње 1952. године, док од 1957. почиње да објављује чланке о позоришту лутака. У неколико наврата режирао је у позориштима лутака и на телевизији. У међународном удружењу луткара „UNIMA“, у коме ради од 1958. године, остао је активан до краја живота. Докторирао је на Уметничком институту Пољске академије наука 1969. године и постао предавач, али и универзитетски професор на Варшавској позоришној академији. Писао је радове из области фолклористике, семиологије и антропологије.

Научном раду и педагошкој делатности искључиво се посвећује од 1973. године. Радио је у високим позоришним школама у Кракову и Варшави, а од 1990. до 1993. године био је продекан на Варшавској позоришној академији. Предавао је као гостујући универзитетски професор на Високој националној школи за уметност луткарства (Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette), Централној школи за драму и говор у Лондону (London Central School of Speech and Drama), на Академији представљачких уметности у Штутгарту (Akademie der darstellende Kunst, Stuttgart), Академији сценских и музичких уметности у Прагу (Akademie Muzických Umění), на Позоришном институту у Софији, Уметничком институту Чикага (Art Institute of Chicago).

Осмислио је и водио курсеве: *Драматургија у луткарском позоришту*, Кварнавака, Мексико (1994), и *Луткарство и наука*, Санта Фе, Аргентина (2000).

Као аутор и модератор Међународног форума за истраживање савремене позоришне уметности за децу, у оквиру и у реализацији Фестивала за децу у Суботици, ради од 2009. до 2013. године. Написао је неколико комада за позориште лутака. Аутор је капиталне *Историје европског луткарства* у три тома, као и других бројних књига о луткарству, његовој историји и теорији: *Метаморфозе позоришта лутака у XX веку*, *Теорија луткарства*, *Свет Едварда Гордона Крега*. Његова најважнија дела преведена су на бројне језике. Хенрик Јурковски био је и стручни редактор *Светске енциклопедије савременог позоришта* (ITI, „UNESCO“), али и главни уредник *Светске енциклопедије луткарства* до 2000. године.

У међународном удружењу луткара „UNIMA“ од 1972. до 1980. године био је генерални секретар, а од 1984. до 1992. је њен председник. Проглашен је за доживотног почасног председника 1992. године.

Хенрик Јурковски је и први добитник Награде за животно дело „Мали принц“ која се, од 2000. године додељује у Суботици, на Међународном фестивалу позоришта за децу, за изузетан допринос развоју културе и сценске уметности за децу.

У Варшави је и преминуо у 89. години живота, 3. јануара 2016. године.

3.1.1. ПАРАЛЕЛНИ СВЕТ ЛУТАКА КРОЗ ПОКРЕТ

Хенрик Јурковски сматра да у случају истраживања „човекових“ сценских уметности имамо посла са људским понашањем које је подржано само вештачком сценографијом и костимом. У случају сценских уметности с луткама, пак, обично постоје тродимензионални предмети који представљају жива или фантастична бића. Управо тим предметима у основи посвећује пажњу. Те одређене врсте предмета назива „перформативни

предмети“. Ту не спадају само лутке, јер „перформативни предмет“ може бити скоро сваки предмет. У фокусу Јурковског су ипак лутке, у две или три димензије, налик човеку.

Све те појаве, пак, имају своју динамику која би се могла сматрати програмом деловања у кретању кад не би постојала материјална и техничка ограничења. Питање је шта би се десило када бисмо сваки од ових предмета третирали као самосталан, као иконички знак у контексту других знакова које је човек поставио. Анимирани фигуре, сакрална фигура у храму, карневалска фигура и позоришна фигура, које могу да обављају више функција – Јурковски ће ипак открити блиску везу између ових артефаката, показаће заједнички програм и сценске намере.

Везе између ових појава Јурковски сагледава унутар целине. Тражи одговор на питања:

1. Какво културно знање има постојање велике групе тродимензионалних артефаката, направљених по лику човека (живих бића), који се међусобно разликују по функцији и друштвеном престижу?

2. Какви су предлози за оцену и процену позоришта које изучава, то јест луткарског позоришта?

После дугогодишњег изучавања луткарског позоришта, после радова историјског типа који углавном покривају Европу, Јурковски се посветио у потпуности теоријским разматрањима суштине луткарског позоришта и његовим културним контекстима у односу на њихове антрополошке аспекте. Он жели да дефинише везе између културе и места лутака у култури, да укаже на значај лутака. Жели да истакне и значај њиховог колективног присуства у уметности и култури (у виду концепта стварања паралелног света људи), по угледу на друштвено признат свет који постоји у виду књижевности и визуелних уметности.

3.1.2. ВИШЕ ДИМЕНЗИЈА И СЛИКА ЛУТКИНОГ (ОБ)ЛИКА

Луткарско позориште заузима посредничко место између свих људских представа, јер комбинује у себи особине визуелних уметности с кретањем индивидуализованих ликова и динамиком акције која важи у глумачком позоришту. То није природно кретање. То кретање лутака и фигура омогућила је посебна конструкција, која прима подстицај од људи познатих под називом „аниматори лутака“. Такво кретање, ипак, ни на који начин није механичко кретање, истиче Јурковски. За њега је то „креативни“ покрет који се води према захтевима сценске ситуације. У представама које користе механички погон појављују се аутомати, роботи и андроиди, са учешћем замишљених људских фигура, а припадају посебној категорији предмета који приказују човека. То је спој рада инжењера, у великој мери, и – у мањој, уметника и луткара. До сада је њихов допринос сценској уметности релативно мали. Ипак, постоје покушаји да се створе позоришта робота у Јапану, Кореји и Сједињеним Државама.

Многи позоришни стручњаци сматрају уметност позоришта лутака маргиналном позоришном делатношћу верујући да су те активности углавном усмерене ка деци којој је, сходно годинама, и даље „одобрено“, дозвољено да се играју луткама. Погледи културних теоретичара попут Јурковског и Макса фон Бена (Max von Boehn, 1860–1932) указују на то да они „продужавају концепт лутке на фигури из првобитних култура и прихватају их за прве манифестације уметности.“¹⁹ Овај став је представио немачки научник Макс фон Бен, историчар уметности, аутодидакт, аутор признатих монографија о различитим врстама уметности. Његов рад *Лутке и луткарство (Puppen und Puppenspiel, 1929)*, у два дела, јесте предмет интересовања Јурковског. Први део, *Лутке*, представља тродимензионални приказ богова и људи у њиховим разним функцијама, док други (*Луткарско позориште*) говори о луткама које делују на сцени.

¹⁹ Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 14.

„Лутка је тродимензионални приказ људске фигуре, дело уметника које је ипак прилично далеко од ликовне уметности. Заједничког с уметношћу има колико имају и мајмун и *homo sapiens*. Обоје уживају пуну слободу у избору материјала: у све три области природе нема сировине од које не може да се направи уметничко дело или лутка. Такође, што се тиче њихове величине, свака од њих може да има димензију која варира од неколико милиметра до знатног броја метара. Осим тога, лакше је осетити разлике које постоје између њих него наћи неспорну дефиницију. То је због чињенице да долазе из истог извора. У луткама лежи почетак лепе уметности: и данас, према преседану Алојза Ригела (Alojz Rigele 1879–1940), утврђено је да се ови почеци могу наћи у скулптури. Скулптура има способност непосредне репродукције телесних облика. Њена тема може да се види оком, као цртање, сликање, али може и да се дотакне и ротира у свим правцима, да се перципира свим чулима. Ликовну уметност може да разуме чак и примитиван човек, без посебне обуке, јер је у тродимензионалној сфери која је типична за сва жива бића. Сликарство и цртање захтевају одређени ниво културе, како у процесу стварања, тако и у процесу који захтева апстраховање од реалности и ментални пренос предмета на равну површину.“²⁰

Бен своје ставове брани бројним примерима. Он тврди да се на лутке није гледало увек као на играчке детета, као у нашем времену.

„Макс фон Бен, веран прихваћеним основама, обухвата асортиман људских визуелних слика, почевши од праисторијских идола из готово свих крајева света. Посебна пажња је усмерена на тродимензионалну презентацију слика предака и њиховог учешћа у погребним обредима. Оне су за њега знак развоја свести људи, што је довело до стварања основа религије. Прихвата идеју Лудвига Фојербаха (Ludwig Feuerbach) да су гробови били колевка богова.“²¹

Познато је да су се постепено појављивале друге фигуре, као што су фетиши, амајлије, талисмани и коначно фигуре које су служиле за магијско деловање, као и оне које

²⁰ Max von Boehn, *Dolls and Puppets*, translated by Josephine Nicoll, Boston 1956, str. 23. Koristim američko izdanje iz 1956. godine (iz knjige: Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015. str. 14)

²¹ Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 14.

су коришћене за исказивање захвалности боговима за њихову милост – заветне фигуре. Посебан развој имале су фигурице које су биле замена за дворјане и слуге великих владара. Владари народа су, у давна времена, на пут после своје смрти водили и своје живе поданике, да им служе и у свету мртвих. Из непознатих разлога, у једном тренутку, живе жртве су замењене одговарајућим фигурма.

Касније, у новије, хришћанско време, погребне церемоније су биле повод за копирање владара у виду воштаних фигура, што је значило почетак уметности стварања типа фигура. Католичка црква, током своје историје, прихватила је употребу разних фигура у црквеним церемонијама, попут олтарских фигура, као и оних које су коришћене у процесијама, као покретни олтари и фигуре на платформама.

У Европи у XVIII и XIX веку, децје лутке – играчке стекле су велику популарност. Биле су у сенци великих декоративних фигура (лутака) које су красиле аристократске салоне, представљајући различите теме и композиције. Развијала се и производња лутака и играчака, као и први покушаји да се покрену „плошни пајаци који раде гимнастику“. Иза тога, дошла је и мода лутака и модних манекена, који су били део модних ревија у разним земљама. Лутке су у различитим земљама имале особене карактеристичне црте и костиме, што се током времена може сматрати као етнографска информација.

Порцеланске лутке су створене због потребе унутрашње декорације. Осим њих, произведене су и фигуре с практичним функцијама, као што су шоље или популарни предмети у XIX веку, попут посуде за орахе у облику стараца. Неким људима са села било је модерно да стварају кошнице у облику људске фигуре, што се практикује у неким земљама и данас.

То је списак „лутака“ према Макс фон Бену. „Лутке обдарене покретом“, као што су аутомати, покретне слике или позоришне лутке, Макс фон Бен убраја у другу групу предмета, али и анимиране лутке понекад убраја и у „лутке“.

3.1.3. ТЕРМИН „ЛУТКА“

Из свега понуђеног и потврђеног, закључујемо да је изузетно популаран артефакт очигледно лутка, која човека прати у његовом животу.

Сам термин „лутка“ није једнозначан. Он је различит, чак и ако се ограничимо на Европу, тврди Јурковски. Ова терминологија у европским језицима разликује се од древних првобитних имена божанских или људских појава.

„Англосаксонци за позориште лутака кажу *puppet*, а за дечју лутку *doll*. Французи их зову *la marionnette* и *la poupee*. Италијани користе *burattino*, *fantoccio*, *pupi* и *bambola*, и ово последње се односи на дечје лутке. Код Немаца је раздвојен термин *игра с луткама* (*das Puppenspiel*) од термина лутка уопште (*die Puppe*). Читав низ имена повезаних са техником покретања лутака постоји. Ова имена имају различит корен. У Русији реч *кукла* означава и дечју и позоришну лутку, као и у Пољској, где се реч *lalka* користи за оба поменута значења.“²²

Хенрик Јурковски истиче да се за одређење „позоришне лутке“ у пољском језику у XVI веку користио израз *latka* (лутка), а у XVIII веку назив *osobka* (млада дама, особа) који потиче директно из латинског *persona* (особа), за средњовековне представе мистерија. У Пољској познају и речи *кукла* (лутка) и *кукиелка* (луткица), али и оне дефинишу одређени тип лутака фигура, а не назив целе врсте. Од ових лутака неке су носиле „асоцијативна имена“. „Грчки *неуроспастон* је сугерисао врсту употребљеног механизма који је ‘напињао нерве фигуре’ и због тога ју је, вероватно, присиљавао да делује. Старопољска *latka* била је повезана са летећим инсектом под истим именом, па је тако данас можемо сматрати за марионету која зна да се подигне са земље.“²³

²² Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 21.

²³ Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 21.

Сви ови термини искористили су своју метафоричку снагу унутар заједнице, било да им је на филозофски или поетски начин изражен смисао.

У неевропским земљама широм света разлике су још веће. Називи лутака изведени су из локалне, често племенске традиције језика.

„Јапанци лутку зову *ningyo*, али значење јој дефинишу различите допуне као *ningyo joruri* (лутке које говоре о принцези Јорури) или *kuruma ningyo* (механичке лутке у фестивалским парадама) и друге, као бунраку, која је заоставштина и понос раније традиције. У Кини постоји на десетине термина који су повезани с најстаријим функцијама фигура – лутака, као *rensheng* (жива жртва), *renxun* (постхумни пратилац), такође *zhouling* (фигура од сламе) и на крају *yong* што значи лутка. Наравно, *yong* има на десетине техничких и регионалних варијација.“²⁴

Јединствену позицију међу тим називима заузимају вероватно најстарији санскритски називи за луткара и лутке, који су постали предмет многих тумачења и спорова, термини *sutradhara* (покретач лутака, и приповедач и директор позоришта) и *sutraprota* (лутка окачена на нити и њима покретана). Њих не можете наћи заједно. Први од њих се налази у расправи о позоришту под називом *Natyashastra* (Библија индијске класичне театрологије) која је, како се верује, из II века пре нове ере, док је други био познат као метафора у познатом епу *Рамајана (Ramayana)* из петог или четвртог века нове ере.

Баш у овим називима крио се модел односа између лутке и њеног аниматора, а то су открили многи истраживачи. „Немац Рихард Пишел (Richard Pischel) је чак тврдио да је *sutradhara* одлутао из луткарског позоришта у драмско (глумачко) позориште, што је сматрао за довољан доказ да је првобитна форма позоришта у древној Индији било луткарско позориште, а лутка први глумац индијског позоришта.“²⁵

²⁴ Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 22.

²⁵ Richard Pischel, *The Home of Puppet-Plaz*, London 1902, str.7-8 (preuzeto iz knjige: Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 22).

Индијске лутке и њихова имена преживеле су уз варирање од региона и природе представе и до данас. „Полазна тачка је језгро *chhau* или *chhaya*, што би могло означавати човека, његову сенку или уопштено драмску игру. Отуда таква имена представа са сенкама као *ravanachhaya* (позориште сенки са учешћем демона Раване). Други називи имају своје локалне корене као *kathputli* у Радастану, *putul nauch* у Бенгалу или *yakshagana* у Карнатаци.

У Индонезији, луткарске представе имају назив *wayang*, али у исто време постоји разликовање више типова *wayang*-а, и о томе смо у делу о историјату говорили: *wayang beber* (илустроване приче), *wayang purva* (најстарије сенке), *wayang golek*, јесу тродимензионалне лутке на штаповима које су у Европи довеле до настанка лутке по имену *јавајка*.“²⁶

Лутке су сачувале везе с ритуалним функцијама, што се види и по њиховим називима у већини азијских земаља. У Европи, лутке су брзо изгубиле своје сакрално значење и добиле своје место у свету популарне уметности (гињол, полишинел, паџинке...).

Јурковски истиче да чаробни свет лутака изгледа другачије из локалне историјске перспективе, која је различита од глобалне перспективе, а опет је другачија, и као део дечјег света, од погледа на лутку као део културног искуства целог човечанства.

Веома се разликује истраживање лутке као дела позоришне уметности и као елемента велике породице вештачих репрезентација живих или фантастичних бића.

3.1.4. ЛУТКА У САКРАЛНОМ ЗНАКУ

Мале фигурине из гробова широм света, као и циновске статуе са Ускршњих острва у Тихом океану јесу „артефакти и фигуралне представе“ различитих величина, које је човек остављао за собом у свим културама света, од свог настанка, а које налазимо и данас.

²⁶Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 22.

Устаљени су били погребни обичаји, али улога фигура у њима није у потпуности истражена. Тадашњим људима се чинило да је и у загробним окружењима, као у животу људских друштава, била потребна хијерархија која је морала бити изражена у приказивању фигура слугу у односу на преминуле владаре (фараоне) или аристократе. Историчари првобитних друштава тврде да су фигуре створене у дугом процесу еволуције као замена за људе (конкубине, супруге, слуге) који су били осуђивани на смрт, јер су их приморавали да прате умрлог вођу или цара у загробни живот, где су га и даље „служили“. Не зна се шта је пресудило, тек после неколико векова овакве праксе, да ли због суровости или новог хуманизма, овај обичај је прекинут. После много векова колебања и премишљања, одлучили су да замене људе фигурама различитих величина. Коначно су препознали и економске губитке које су том приликом подносиле племенске или државне власти у виду губитка службеника, животиња и предмета веће вредности остављаних у гробовима. Такву праксу најпре су имали у Египту, а нешто касније и у Кини.

„У почетку, у гробници су остављане само две фигуре слугу. Временом се њихов број повећао до 365 фигура: једна за сваки дан у години, уз 36 надзорника, то је стварало колекцију фигура од 401 комада.

Кинеска ископавања дала су нам *гробне фигуре војника и коња* у њиховој природној величини. Ова војска се састојала од 7500 фигура од теракоте, које су се налазиле у гробу кинеског цара Ђин Шија, сахрањеног 210. године п. н. е. Према локалним веровањима, војска је требало да чува цара и помогне му да поврати власт у загробном животу.²⁷

Сличан обичај задржао се и у културама Африке, јужно од Сахаре. Маске и скулптуре биле су оличење „више силе“. Оне материјализују дух мртвих предака. Африканци су се зато клањали вишим силама. На маске и скулптуре гледали су као на материјалне објекте култа у којима се само привремено оживљавају посредне мистичне моћи. Представљање богова, хероја и људи било је у облику тродимензионалних слика.

²⁷ Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 24.

Слике су биле непокретне, али исто тако њихови творци и корисници покушали су да их оживе, а то су могли да виде само одабрани.

Ипак, било је и погребних обичаја који нису били ограничени само на коришћење замена за преминулог, у лику фигуре. Понекад је преминули сам – буквално – постајао таква фигура. Сведочанства постоје из приморског села Лекат на граници Каталоније, где је постојала посебна посвећеност мештана у игрању картама. Када један од њих умре, његови пријатељи организују последњу сесију у којој умрлом померају руке, као спољни аниматори. Овакав обичај „оживљавања мртвог човека“ постоји и у Украјини. У току ноћног бдења, умрлог покрећу као марионету системом канапа. То је израз огромног знака пажње и последњи опроштај од живих.

3.1.5. ЛАИЧКА СКУЛПТУРА И ВОШТАНА ФИГУРА

Тренутак када се човек својим херојствима приближио богу и постао партнер богова, јесте веома важан, јер је то отворило пут за разумевање лаичке природе људског живота.

Развој људског друштва довео је до живота у насељима, створио је аристократију и свештенике који су доминирали у својим заједницама, а то је у уметности резултирало сликама богова (на иницијативу свештеника), као и сликама племенских јунака (иницирано од аристократије). Слике богова, поред слика владара, а оне поред слика из живота државе или слика свакодневног живота, захтевале су развој скулптуре. Развој скулптуре у каснијим вековима био је базиран на већем учешћу световних мотива, иако је још много векова сакрална скулптура представља важан део рада уметника. Тако је започела историја скулптуре портрета, која је упркос својој статичкој форми, утицала на све облике ликовних представа човека. Ова скулптура, несумњиво, постала је почетна тачка за слике, које су имале различите апликације. Организатори средњовековних мистерија уводили су фигуре уместо глумаца када је требало да ликови које су играли буду подвргнути мучењу. Били су коришћени и у животу за политичке борбе.

Почетак прављења воштаних фигура повезује се са обичајем показивања тела преминулог, неколико дана пре сахране или кремирања. Лице је заклањано маском од бронзе, сребра, глине, чак и злата. Некада је глава замењена копијом од воска. Постојала је и супротна пракса, где је тело прављено од бамбуса, маховине и коре, осликано природним бојама, али је имало реалну главу.

Због свечаних сахрана краљева и принчева, вршене су дуготрајне припреме, па су у том дуготрајном процесу посмртни остаци били угрожени. Тешко их је било сачувати. То је довело до примене маске на лицу и замене целог тела преминулог. Овај обичај је настао у Грчкој, а одатле су га преузели Римљани.

„Током сахране Цезара носили су статуу убијеног направљену од воска. Статуа је показивала 23 кржаве ране, задобијене од завереника. У одсуству тела, као што је то било током погребних церемонија Германика, замењен је обученом дрвеном фигуром с воштаном главом. Овај обичај је настављен током средњег века. Таквих примера има доста. Сведочанства о томе долазе из Енглеске и Француске. Продужен је с додатним елементом у облику *chambre de parade*. То је учињено тако што је у одговарајућем простору фигура мртвог постављана на одар и тако му је одавана последња почаст. На столу који се ту налазио остављана је свежа храна сваки дан, до дана сахране.“²⁸

Креатори фигура настојали су да што тачније представе лик покојника. Глава и руке су били од обојеног воска и, углавном, остајали покретни.

Тај посао обављали су реномирани уметници. У Француској су фигуре биле реалистички облачене, а руке и главе фигура прављене од воска. Костими су углавном били богати, од црвене свиле, прслук и краљевске манжетне од пурпурног плиша, извезени златним љиљанима. Обавезна је била и круна, скиптар и друге краљевске ознаке. Остајали су тако до једанаест дана спремни за гледање и одавање почести. Два пута дневно су им доносили храну, коју је потом дворски службеник делио сиромашнима. Последњи француски краљ којем је приређена таква сахрана, био је Луј XIII.

²⁸Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 31.

Постојање ових фигура охрабрило је предузетне организаторе популарних забава да направе прве колекције воштаних фигура, које су потом приказиване уз наплаћивање симболичних улазница. Прва колекција која је забележена појавила се већ у XVI веку, у Долхофу, у Амстердаму. Садржала је фигуре природних величина које су стајале у групама или појединачно, а међу њима су се налазили краљеви и краљице. Ти успеси су довели до појаве власника путујућих колекција воштаних фигура, који су прокрстарили читав европски континент. Демонстрације ових фигура постале су толико популарне, да су се вратиле на дворе у различитим облицима по читавој Европи.

Велики таленат и специјалиста за анатомске моделе, Курцијус (Curtius, Johann C. Creutz) који је живео у Паризу, након што му је руља отела бисте, ангажовао је своју нећаку Мари Грошолц (Marie Grosholz), која се показала изврсном сарадницом. Удала се за господина Тисоа (Tussaud), кога је брзо напустила, наследивши његово презиме. Под овим презименом, заједно са колекцијом свог ујака, отишла је у Лондон где је отворила свој музеј воштаних фигура, додајући много фигура и истовремено стварајући врло популаран тзв. „Chambre of Horrors“ (Салон страхота). Данас је то чувени музеј где се налазе савремени јунаци попут Џона Вејна (John Waine), Бенија Хила (Benni Hill), Мерилин Монро (Marilyn Monroe), Елизабет Тејлор (Elizabeth Taylor), Битлса (The Beatles), политичара, истакнутих личности, симбола промена као што је Лех Валенса (Lech Walesa).

Овакве врсте музеја и колекција инспирисале су многе, па су настајали у многим земљама.

3.1.6. ФИГУРЕ – МОДЕЛИ

Свим ликовним уметницима, као важан некадашњи реквизит њихове професије биле су фигуре–модели, мали, велики, дежмекасти, вретенасти, суви и дебели. Биле су то фигуре различитих величина, генерално мање од човека, с покретним рукама, ногама и вратом, којима су повремено облачене хаљине. Служиле су сликарима и вајарима у њиховом раду у доба када рад са живим моделима још увек није био практикован. У каснијим вековима

фигуре–модели појављују се ређе, али су понекад и предмет анализе у студентским круговима.

Појављују се и манекени–фигуре, који се користе у кројачким активностима. Манекени и данас имају своју примену у кројачким салонима и у свету моде, перформансима...

3.1.7. ДЕКОРАТИВНЕ, УКРАСНЕ ЛУТКЕ

Без обзира на своје примарне функције, лутке су одувек скретале пажњу на себе као на декоративни предмет. Често их одликује умешна израда појединих елемената.

„Године 1808. је чак и Наполеон I, у време добрих односа са руским царем Александром I, наручио за тог монарха сервис из Севра у египатском стилу, који се састојао од храмова, обелиска, сфинги... Имао је предност у односу на постојеће сервисе, јер је храмове и статуе могао слободно да представи.“²⁹

3.1.8. ЛУТКЕ И ИГРАЧКЕ ЗА ДЕЦУ

Свет играчака је врста одраза, слике света у малом. Немогуће је утврдити када су се појавиле прве играчке. Минијатурне фигуре су одсликавале свет човека и његових акција, и претварале су се у предмете забаве одраслих или деце.

²⁹ Max von Boehn, op. cit. str. 268; iz knjige: Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015. str. 35.

Сматра се да су идоли и фигуре које су изгубиле сакралну моћ даване деци не само ради њиховог митолошког образовања, већ и да би прихватили древне идоле у њиховим новим улогама, као играчке.

У хришћанским круговима, после оснивања англиканске цркве, протестанти су водили борбе против католичког идолопоклонства. Пљачкали су фигуре Мадоне и светаца, које су потом проналажене у рукама деце, као играчке.

Када су у питању лутке деце америчких Индијанаца, неки аутори тврде да су оне настале под утицајем лутака деце колонизатора који су овде приспели.

У многим налазиштима, пак, пирамидама и гробовима налазе се минијатурне представе људи и животиња, као и свих врста оруђа, које су имале карактер дечјих играчака. Израђене су од глине, воска, гипса, дрвета и папируса. Међу њима је много женских фигура са покретним удовима. Не зна се да ли су то биле дечје лутке. Римске девојке су имале лутке које су биле цењени предмети. Могле су да служе као поклон боговима, о чему сведочи поклон Дијани који је понудила извесна Тимарете пре свог венчања:

„Пре свог венчања, Тимарете је понудила Дијани свој бубањ, своју драгоцену лопту, капу – бранитељку локни и своје лутке. (...) А ти, ћерко Латона, стави руку на девојку Тимарете, и сачувај у њеном животу оно што је свето.“³⁰

Деца поседују и лутке које им не служе за свакодневну забаву, већ као подсетник на древне магијске обреде. То је случај и са јапанским празником *Hina-matsuri*, који се изводи из древних кинеских обичаја. Сви телесни греси, као и болести и несреће, преносе се на лутке које су потом бацане у реку.

Познат је и обичај који се зове *hinaokuri* или *hagashi-binay* када се пуштају папирне лутке да пливају низ реку у касним поподневним сатима 3. марта. Током векова, овај обичај је претрпео доста промена. Он данас има карактер изложбе лутака, поводом *Hina-ningyo*, у

³⁰*Antologia palatynska*. Wybrali, przelozyl i opracowal Z. Kubiak, Warszawa 1992, str. 189-190. Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 38.

домовима породица у којима постоје девојке. Лутке су излагане у костимима и у складу са њиховом хијерархијском позицијом. На левој страни је цар, а десно царица, чији је костим био церемонијални огртач од дванаест слојева свиле. Тек онда следе и дворске даме, министри, музичари, пет стражара, наоружаних мачевима, луковима, стрелама. Између фигура су стабла мандарине и трешње, мали комади намештаја и тањира са храном. Изложба је употпуњена и букетима цветова брескве, који симболизују отменост, смиреност и сталоженост.

Hina-ningyo фигурине постављане су за гледање у периоду до две недеље пре празника 3. марта. Морале су бити скривене три дана после празника, јер је постојало веровање да ће, ако се лутке не сакрију благовремено, кћерка бити уседелица.

Сличан је Празник дечака који је прослављан 5. маја, где лутке представљају жеље родитеља да им деца одрастају здрава и успешна. Лутке дечака јесу потпуно другачије. То су лутке ратника, традиционалних јапанских хероја, и сумо рвача. Сетови лутака су, такође, заједно са минијатурним намештајем, важан део мираза невесте. Што је породица била угледнија, сет је садржавао већи број различитих компоненти. У XVII веку у Јапану су постале популарне земљане фигуре које су коришћене у разним играма. Називане су *fushimeningyo* и преживеле су све до двадесетог века. Оне су представљале богове среће, ликове преузете из легенди или историје Јапана. Лутке *goshō ningyo* биле су од дрвета и представљале су чувене ратнике, аристократе, ликове из народа, глумце *No* позоришта. Било је и много врста фигура које су имале декоративан карактер, и стога биле предмет интересовања колекционара.

У старој Кини, као и у већини земаља, лутке су имале магијски карактер. Значајно је да су лутке из археолошких налазишта, по својој конструкцији, биле сличне каснијим позоришним луткама. Ове врсте су повезане и тешко их је разликовати једне од других. Фигуре од порцелана или глине настале су у Кини по узору на глумце и ликове из пекиншке опере, која је презентовала личности из историје и легенди древне Кине.

У Индији су лутке настајале од вуне, дрвета, семенки, животињских костију. Биле су изузетно популарне и пожељне код девојка. Стихови *Махабхарате*, у којима су девојке

тражиле од младих ратника да им донесу прелепе материјале за њихове лутке, као плен с бојног поља, то потврђују. Ватсјајана (Vatsyayana), индијски филозоф и аутор *Кама сутре*, саветовао је момцима да учествују у играма са луткама како би заинтересовали девојке. Играње са луткама доносило је различите животне ситуације. У XIX веку дешавали су се јавни бракови лутака. И данас се наставља ова традиција која је променила карактер и сада више служи као забава.

Мишљење да се дечаци не играју луткама постало је општеприхватљиво. Међутим, лутке витезова на коњима, војника разних родова војске, као и фигуре коњаника и војника можемо пронаћи још од бронзаног доба. Има их у разним културама, од Кине преко Европе. Те лутке на коњима коришћене су за забаву витезова и краљева.

„Каже се да се Луј XIII, 1610. године, играо оловним војницима висине од седам центиметара. Они нису имали основ за ноге, а самим тим морали су да буду причвршћени за сто. Године 1650. направљена је армија војника од сребра за дванаестогодишњег Луја XIV. Жорж Шасел из Нансија направио је њихове скице, према којима их је израдио златар Мерлин. Ове краљевске играчке коштале су 50.000 талира.“³¹

Размишљајући о луткама војника, поставља се питање да ли су оне биле играчке за слободне активности или пре инструменти за развијање војних талената будућих владара. Јурковски истиче познатог пољског генерала Лудвига Мјерославског (Ludwig Mieroslawski, 1814–1878), учесника многих устанака, теоретичара рата, који је био познат по свом учењу при чему је користио војне игре. Оловне војнике замењивало му је камење.

У наредним вековима оловни војници прешли су у руке колекционара. Они су људска визија с ликовима који реконструишу битке многих земаља. Захваљујући великој производњи ових играчака, оловни војници постали су забава за децу мање богатих у Немачкој. Поред фигура војника, почела је и производња фигура познатих јунака из књижевности за децу (*Гуливерова путовања*, *Чича Томина колиба*, приче о Индијанцима Ф. Купера...).

³¹ Max von Boehn, op. cit. str. 268; iz knjige: Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015. str. 40.

Касније су настајале и фирме које су правиле фигурице од папира, на штампаним листовима. То су биле креативне играчке за младе људе који су самостално формирали ликове, а онда их исецали и лепили на картон. Том игром се изграђивао укус младима, а и жене свих генерација имале су могућност да се забаве.

У XIX веку постало је необично популарно прикупљање лутака које су представљале тадашњу моду за даме. Појавиле су се лутке са „покретним очима“ за децу, као и лутке типа „буца“, које су имале и кадице за купање.

Произведене су и лутке као пратња девојчица, понекад величине детета од десет година. Оне су биле и модел за настајање романа *Мемоари једне лутке (Memoires d'une poupée)* Жили Гуро (*Julie Gouraud*), у коме је ауторка приказала лутку која је учествовала у животу власнице која је одрастала.

Дакле, може се утврдити да су неки од предмета служили за забаву и одраслима и деци, мада је данас тешко одредити приоритет. Док су девојчице имале бројне, различите лутке, од лутке бебе до декоративних лутака, а понекад и лутке животиње, међу дечацима је владало интересовање за све врсте војних симбола, од војника–модела, до дечјег, минијатурног оружја. Тако је било и у Европи, и у Јапану, и у многим другим земљама.

Играчка коњ имала је веома важну улогу. Аристократија и племство су могли да дозволе својој деци да користе праве животиње, али сиромашној и урбаној деци то је било немогуће. Зато је популарност играчке коња на точковима, или на љуљање, или само главе коња на штапу који је дете јахало, имала огромну важност.

Лутка матрјошка, инспирисана је јапанским луткама *darumas* или *fokuruta*, које можемо видети на сликама Сергеја Маљутина. Ове лутке се отварају, откривајући четири фигуре сложене по принципу „лутка у лутки“. Руски мајстори су тај принцип довели до савршенства, а родно место матрјошки је Загорск, специфичан „рудник“ индустрије играчака. Године 1900, на Светској изложби у Паризу, матрјошка као конструкција десетак лутака у једној, стекла је огромну популарност, после чега је почела масовна производња у Русији.

Традиција политичке природе постоји и у нашем времену. Имамо лутке које и данас представљају политичке личности као што су Горбачов, Брежњев, Хрушчов, Стаљин, Лењин, али и астронауте (попут Ј. А. Гагарина) и уметнике.

Тематске промене довеле су до нових лутака, нових производа, као што су возови, аутомобили, популарне лутке животиња, популарне лутке бебе. Могле су да се смеју, ходају, пију из флашице, говоре, мада је њихов репертоар речи био ограничен само на речи „мама“ и „тата“.

„Лутке које говоре биле су познате још од времена Јохана Непомука Мелцела (Johann Nepomuk Malzel, 1772–1838), који им је 1820. год. уградио мех за производњу звукова. У том смислу је велику промену унео Томас Едисон (Thomas Edison, 1847–1931) у облику фонографа који је записивао људски глас.“³² Лутке са фонографом појавиле су се на тржишту деведесетих година деветнаестог века, али нису биле потпуно прецизне у репродукцији говора.

Народне играчке биле су свет у малом, покретљиве, једноставне. Сваки регион света има сопствено искуство. Заједничко искуство већине европских народа показале су промене у уметности, које је донело модерно време. Трендови у уметности и технологије материјала довели су и до репродукције најновијих достигнућа науке (авиони, ракете, космички бродови и сателити) у складу са традицијом грађења света у малом. Играчке познате вековима и даље имају своје место у животу деце (попут лутака беба, животиња, аутомобилчића...).

³²Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 45.

3.1.9. ЛУТКЕ – ОБРЕДНЕ – РИТУАЛНЕ (прапозоришне – божанске – сталне)

Из обредних лутака развијале су се лутке које су коришћене у представама и позориштима. Велика је различитост њихових облика, што говори о инвентивности луткара, али и могућностима луткарског позоришта.

Првобитне обредне лутке углавном „живе“ заједно са маскама. Афричка маска или маска америчких Индијанаца могла би се сама по себи сматрати лутком. Ипак, стављена на лице, могла је и да се креће. Сама маска имала је и покретне делове лица, понекад се чак и отварао откривајући другачије лице.

Индијанци у Северној Америци имају различите облике лутака које користе у различитим ритуалима. Хопи племена користе екран на коме се појављују лутке змије које примају храну. Имају и лутке на нитима и концима, веома компликоване. Њима припадају лутке *ниска*, резбарене у дрвету, а покрећу се помоћу канапа. На прсима су им мала врата која се отварају и показују цртеж њиховог духа. Индијанци у Канади су механизовали своје примитивне лутке.

„Већина азијских позоришта потиче из ритуала. У Кини су очувана сећања на тип лутака као што су „барутне“ лутке – *уаоки*. Оне су се појављивале са врећом која се отварао експлозијом барута. На полицу су слагали пакете с луткама, барутом и фитиљима. Када се фитиљ упали, следи експлозија, откривајући присуство лутке. Данас можемо рећи и да су ове лутке претходиле ватромету, мада је то њима био начин да се демонстрира појава богова. У Кини су познате представе с луткама на води, које су демонстриране помоћу штапова од бамбуса, хоризонтално скривених под водом, а вођене из близине, из скривеног склоништа. И то се сматра демонстрацијом водених божанстава. Данас су овакве представе познате у Вијетнаму, а приказују сцене из свакодневног живота.

У неким деловима Европе задржао се обичај бацања фигура зиме у воду. У Пољској се он зове Marzanna.³³

3.1.10. ЛУТКЕ ИЗ ШОПКЕ, ЈАСЛИЦЕ –ВЕРТЕПИ

Раскошне божићне јаслице с разним фигурама, развијене су у барокном периоду. Подсећале су на „велико позориште света“ зато што су се око њега окупљали људи различитог статуса, професија, из различитих епоха. Иницијатива за прављење јаслица приписује се Светом Фрањи Асишком, мада су поједини елементи божићне традиције постојали још у четвртном веку. Верује се да су јаслице са Исусом већ у петом веку пренесене из Витлејема у Рим и стављене у базилику Велике Мајке Божје (Santa Maria Maggiore). Неизоставно, сваке године, у знак сећања на овај догађај, служи се поноћна миса у Риму, у истој цркви, крај Христових јаслица.

Јасле или *вертепи* били су веома популарни у Европи, мада су најславније биле италијанске јаслице, посебно у Напуљу и на Сицилији. Имале су место не само у црквама, већ и у приватним кућама. Од петнаестог века, локални мештани наручивали су шопке код познатих уметника, и за своје и за црквене потребе. У шеснаестом веку шопке се већ могу наћи у северном делу Европе, у Француској, Немачкој и Пољској. Главе лутака су углавном израђиване од теракоте, с удовима од дрвета и телом са опругом која им је омогућавала одређено кретање. Биле су обучене у костиме од типичних материјала, или су, као на Сицилији, издубљене у дрвету и осликане.

Креатори јаслица су постепено додавали све већи број светих фигура, али и призоре из свакодневног живота са ликовима из свих друштвених класа. Стварање нових ликова имало је двоструко оправдање. С једне стране, постоји легенда да се рођење Исуса десило током одржавања годишњег сајма у граду Витлејему, где је било много богатих трговаца и представника јавне управе, али и скитница и просјака. С друге стране, прича о Рођењу захтевала је потврду, па и присуство што већег броја гледалаца овог чуда.

³³Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 47.

Поједини креатори непокретних јаслица осећали су непотпуност приче о Рођењу, па су покушавали да је прошире, уводећи и позоришне елементе. Неки су поред канонских сцена и обичајних, имали и сцене из стварног живота.

„Традиција опремања јаслица и шопки за Божић наставља се у различитим облицима. Поред непокретних јаслица, развијале су се механичке и преносне шопке као позоришне представе. То су: пољска шопка, украјински вертеп, белоруска батлејка, франкофонске *nativite*, бразилске *natividade*, *tamulengo* који се играо народним луткама. Њих обично чине литургијске фигуре (лутке), заједно са додатним фигурама регионалног и историјског карактера. Многе од њих су доспеле у музеје.“³⁴

3.1.11. ПОЗОРИШНЕ ЛУТКЕ

- на нитима (концима)
- лутке на штаповима
- лутке на рукама

Позоришне лутке које су имале на десетине форми, техничких решења, имале су и своје „нервне нити“, а њихови покрети су изазивани људском руком. Нити, конци, покретали су лутке из различитих праваца: одозго (са неба), хоризонтално (где је живот), унутар лутке, надоле (где је пакао постојања и ђаволске силе).

Класификацију позоришних лутака требало је сачинити у зависности од удаљености која их одваја од човека који их анимира и од средстава потребних за анимацију. Постоје позоришне лутке које су у блиском контакту са аниматором, као лутка рукавица. Код марионета најпопуларније су оне лутке које се (нитима, концима) воде одозго. Број нити може бити различит. На пример, од једне, као у Рацастану у Индији, до десетине у *Teatro dei Piccoli Vittorio Podrecca*.

³⁴Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 50.

Са хоризонталним распоредом нити, лутке носе француски назив *marionnette a la planchette* или на енглеском *jigging puppets*. Покрећу их два аниматора. Многе лутке овог периода налазимо у афричким земљама, где постоје још увек и вашарски или путујући луткари и мање захтевна публика. Оне изводе само примитивни плес. Лутке са хоризонталним нитима доспеле су до обала Мисисипија, где своје плесове играју између два фиксирана штапа, уз звук виолине.

Марионете на кутијама из Бугарске, пак, имају тањир на чијим су ободима утакнуте лутке. Лутке плешу када се тањир ротира помоћу канапа намотаног на његову осу у кутији. Тај канап повлачи луткар.

Лутке са унутрашњим системом нити, везане су за клавијатуре испод стопала лутке. Отуда се и зову лутке–клавијатуре. Француски уметник Анри Сињоре (Henri Signoret) измислио их је крајем деветнаестог века. Ова лутка је монтирана на штап, а причвршћена на кутију, па се могла померати по сцени. Аниматор је покретао удове лутке притиском на клавијатуре које су биле са стране кутије. Овај тип лутака био је усавршен захваљујући мађарском уметнику Гези Блатнеру (Blattner) који је у своме позоришту у Паризу правио представе са овим типом лутака.

У европским земљама, уместо нити појавиле су се шипке, прUTOви и штапови. Лутке на штаповима развијале су се углавном у Европи, Италији (Сицилија) и у Фландрији (Белгији и Холандији). Поред лутака на штапу, имамо и лутке са штапићима, које се воде одоздо. Постоји много врста таквих лутака. Лутке велике, које су изведене из народних ритуала и карневала, лутке средње величине, пореклом с Далеког истока, и *кукјелке* (луткице), коришћене у посебним сценама којима се представља Божић: *шонке*, *батлејке* и *вертени*. Лутке на штаповима, без обзира на врсту традиције, биле су прилагођене потребама репертоара.

„Велике лутке воде порекло из паганских обичаја као, на пример, бацања фигуре Зиме у текућу воду (Мажана) које се налази у обичајима на свим континентима. Последњу примену су нашле у великим спектаклима америчког позоришта *Bread and Puppet* Питера Шумана (Schuman). Представљају богове и силе природе, то су силе које помажу живот или

га уништавају, а особа која им служи приноси им великодушно дарове верујући да је њихова симпатија ипак на страни добра.“³⁵

У централној Европи популарне су лутке са три штапа, које потичу с Далеког истока. Код нас су их назвали *јавајке*. Овај тип лутака учинило је популарним Државноцентрално позориште лутака из Москве (Сергеја Обрасцова), педесетих година прошлога века.

Европске лутке на штаповима имају извор у представама за Божић у *шопкама*, *вертепима*, *ретабло сликама*.

Лутке рукавице доживеле су велику популарност на параванској сцени у непосредном контакту са гледаоцима у позоришту. Њих су користили луткари који су наступали појединачно. У Европи, лутке рукавице обично су служиле за лик луде или за ликове средњовековног моралитета. Овај тип лутака може се посматрати као метафора у представљању подземних, ђаволских сила. У каснијем развоју, лутке рукавице се користе за представљање неких врста народских кловнова, од Панча, преко Петрушке, до Гињола, који су бунтовници против постојећег друштвеног уређења.

3.1.12. НОВИ ВИД – НОВИ ЛИК – ЛУТКЕ ТРИК

Ове лутке су се појављивале у програмима луткарског варијетеа. Имали су плесача на жици и трбухозборца. Лутке су седеле у крилу свога аниматора трбухозборца, који их је анимирао с леђа. Оне су имале покретна уста, чији су покрети утицали на израз луткиног лица.

Међу трик луткама, значајно место заузимају лутке „метаморфозе“ које могу да промене свој изглед, што су чиниле у току представе, током сцене, претварајући се нпр. у балон, цвет итд. Мобилност лутке и специјални ефекти били су увек интригантни творцима

³⁵Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 53.

лутака. Остале лутке имале су у том погледу ограничења. Тек понекад су тадашња позоришта кршила ову прећутну сагласност, уводећи лутке „које говоре устима“. „То су лутке које се називају мапети, које је користио у другој половини прошлога века амерички луткар Џим Хенсон (Jim Henson, 1936–1990) у забавној пародији мјузик хола.“³⁶ То су биле лутке у људском облику, али фантастичних глава (и лутке са животињским ликовима), са карактеристичним устима која су се отварала изузетно широко. Говориле су духовите и критичке текстове.

3.1.13. ЛУТКЕ ХИБРИДИ

Бунраку лутке заузимају међу светским луткама значајно место. У себи имају елементе неколико врста лутака и зато их сврставамо у „луткарске хибриде“. Познате су и као *ningyo joruri*. Други назив су добиле по репертоару и песми о принцези Јорури из седамнаестог века. Ове лутке воде три аниматора, углавном у хаљинама које покривају њихову фигуру. Један од њих је одговоран за покретање главе, очију, понекад уста, тела и једне руке, и он је најважнији (*omozukai*). Друга два аниматора су ван лутке и покрећу њену другу руку и ноге. Они не говоре, уместо њих пева уметник (*tayu*) који седи на бочном зиду позоришне сале. Њега прате музичари на традиционалном иструменту *samisen*. Ове лутке се не уклапају ни у један систем анимација и зато у себи имају елементе хибридних лутака, јавајки и механизованих лутака. Постале су популарне и користе се и ван Јапана.

И у Индији имамо тип лутака које су специфичне и које имају комбинацију марионете и јавајке. То су марионете *bommalatam* из Тамил Надуа. Оне су прилично велике, тешке десетак килограма. Окачене су на нити, везане за метални прстен, који луткар качи на свој турбан. Лутка се покреће на специфичан начин – климањем главе луткара. Руке лутке везане су за шипку коју својим рукама држи аниматор, пружајући велику изражајност њиховим покретима. Луткар је са овим луткама испред паравана.

³⁶Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 56.

3.1.14. ЛУТКЕ –ПЛОШНЕ –ПОЗОРИШНЕ, МЕХАНИЧКЕ И УМЕТНИЧКЕ

Лутка позоришта сенки је плошна фигура, исечена од коже, пергаментна, или чак од картона. Посебно осветљена, наслоњена уз екран с једне стране, с друге показује равномерне тамне слике. Може бити непровидна или обојена, транспарентна, чак и перфорирана.

Сенке су одавно познате у целој Азији и Индији, али и Индокини, мада је домовина лутака сенки Кина. Кинеске сенке су најближе европској пракси. У Европи су их наследили, због технике вођења, турско позориште Карађоз и грчко позориште Карађозис, али су их усвајала и позоришта других земаља.

У „папирном театру“ налазимо плошне фигуре. У XIX веку је „папирни театар“ био модерна врста забаве код куће. У XVIII веку штампани су на картонима портрети глумаца из одређених представа. Касније су штампане сцене, кулисе и декорације и тако је настало кућно позориште у којем сте могли да играте ремек-дела драмске књижевности и то фигурама познатих глумаца. И данас, неки уметници користе силуете ликова, постављајући „папирне представе“ као посебну врсту луткарског театра.

У периоду барока, у Европи се развило механичко позориште с плошним луткама, које се обично називало *theatrum mundi*. Његов творац је вероватно Готфрид Хауч (Gottfried Hauthsch). Међутим, облици механичког луткарства појавили су се још у старом веку. „Најпознатији древни механичари су Филон из Византије (крај III века пре н.е.) и Херон из Александрије (II век пре н. е.). Иако је Херон живео касније од Филона, његови аутомати су користили ритуалне теме, док је Филонов рад, мада и даље укорењен у митологији, имао више позоришни карактер. Сам Херон је оставио описе својих аутомата, попут фигуре ратника Херкула, опис Четири ковача који ударају чекићима по наковњу и опис свог

најпознатијег дела *Бахусове апотеозе*, са неколико фигура и намештеним олтаром у покрету, под кровом храма.³⁷

У барокно доба популарност су стекле и покретне слике. Унутар сликарских рамова биле су постављене покретне плошне фигурине, којима се, уз неку врсту једноставног мизансцена, представљала нека прича. Неке од ових покретних слика имале су и пратњу механичке музике с вергла, од XVIII века, када је то увео у употребу Ђовани Барбари (Giovanni Barbarie) из Модене. Такође су се појављивали и пајаци који су били на граници између плошних и тродимензионалних лутака.

Посебна уметничка дела јесу лутке које нису прављене у великом броју, серијски. То подразумева и лутке народних луткара, као и лутке истакнутих сценографа и сликара. Међу њима се истиче Рихард Тешнер (1879–1948), сликар и познат луткар – творац театра *Figurenspiegel*. Руска уметница Александра Екстер (1882–1949) осмислила је и креирала за филм серију лутака – ликова из комедије дел арте, у конструктивистичком стилу. Куриозитет представља лична лутка Оскара Кокоске (Kokoschka), коју су неки критичари назвали „статуа Пигмалиона“, ту су и лутке – конструкције Оскара Шлемера (Schlemmer), као и надреалистички покушаји Ханса Белмера (Bellmer).

Лутке Паула Клеа (Paul Klee, 1879–1940) направљене су за кућно позориште његовог сина, али оне су у великој мери превазилазиле играчке. Оне су, заправо, истраживачки подухват уметника у духу формалног експресионизма. Имамо и лутке које је Пабло Пикасо (Picasso, 1881–1973) креирао 1953. године, са циљем да сачува слику своје кћерке Паломе – Паломине лутке. Изузетан је пример и израда уметничких лутака Лоте Прицел (Lotta Pritzel, 1887–1952), костимографкиње која је радила са Максом Рајнхартом (Max Reinhardt) и Ервином Пискатором (Erwin Piscator). Њене лутке се чувају у музејима као посебни уметнички експонати.

³⁷Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 59.

Лота Прицел је креирала лутке као независне уметничке креације, успостављајући нове врсте уметничких лутака – изложбених лутака. Поред „Даме у неглижеу“, налазе се и „Арлекин који плеше“, „Азијска плесачица“ и „Крунисана Мадона“.

3.2. ИСТРАЖИВАЊА ТЕОРИЈА ПОЗОРИШТА ЛУТАКА

ХЕНРИКА ЈУРКОВСКОГ

3.2.1. ПОГЛЕД НА ПОЗОРИШТЕ ЛУТАКА ИЗ ФЕНОМЕНОЛОШКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

После Првог светског рата, начини изражавања луткама били су предмет интересовања не само луткара, него и филозофа. Ова истраживања користила су популарност филозофије Едмунда Хусерла (Edmund Husserl, 1859–1938) немачког филозофа и оснивача правца под називом *феноменологија*.

Истраживачи луткарског позоришта окретали су се суштини проблема, суштини феномена кроз „феноменолошке редукције“. Луткарско позориште је постало предмет истраживања многих теоретичара луткарства, у Немачкој, пре свега.

Хенрик Јурковски, који се бавио и истраживањима теорија позоришта лутака, представио је три расправе овакве природе:

1. Лотара Бушмајера (Lothar Buschmeier) о естетским особинама лутке,
2. Холгера Сандига (Holger Sandig) о односу између драматургије луткарског позоришта и изражајних могућности марионета,
3. Фрица Ајхлера (Fritz Eichler) о суштини позоришта лутака и марионета.

Лотар Бушмајер третира уметност као израз субјективног духа. Аутор је ову чињеницу примењивао на цео рад, па је користио субјективно сведочанство, аутобиографске белешке, психолошка запажања, како би дошао до поузданих закључака у вези са естетским утицајима лутака.

„Уметничко дело је заправо људски производ рођен из емоција искуства: производ који носи његово осећање и истовремено је у стању да пренесе тај осећај и другима.“³⁸

Где је место позоришту лутака у систему уметности? Бушмајер се пита да ли је позориште лутака само група покретних скулптура или је његова суштина у игри?

„Уметност је трансформација реалности, а она се може наставити у два правца: у правцу елиминисања одређених елемената стварности или ка њиховом појачавању. Стога аутор врши одбрану ‘мале’ уметности луткарства, подржавајући теорију естетске вредности ‘малог’ у уметности.“³⁹

Бушмајер својства луткарског позоришта дели на две групе: на недостатке лутке и на њене предности. По њему је једна од предности јединственост лутке у показивању карактера (нпр. лутка Касперлеа приказује само лик Касперлеа). Ову особину имамо још код романтичара и Бушмајер сматра да је она прецењена од присталица позоришта који тиме униформишу сценске елементе. Ипак, вредност ове особине зависи од начина на који ћесе лутка користити на сцени.

Када се говори о изражајним могућностима лутке, Бушмајер заговара специфичан покрет лутака, типизирање и стилизацију. Могућност лутке да превазилази физичке ограничености и помера границе у позоришту живог глумца, за њега је фасцинантна. Међу постојећим луткарским техникама (пацинке, марионете, лутке на штаповима), Бушмајер

³⁸Lothar Buschmeier, *Die Kunst des Puppenspiels*, Erfurt 1931; preuzeto iz knjige: Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 166.

³⁹Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 166.

издваја плошне лутке позоришта сенки, које, пак, најмање зависе од конструкције и материјала.

Бушмајер суочава изражајне могућности класичних луткарских техника (сенке, марионете, пацинке, јавајке) са структурним својствима њиховог репертоара (бајке, легенде, басне, мит) и естетским категоријама (узвишеност, гротеска, пародија, хумор, сатира). Ове анализе дају резултат који иде у прилог лутки. Њено величанство лутка може да прикаже сваку врсту комада. Бушмајер је истраживао лутку као виртуелног глумца, установио њену материјалност и у тој материјалности видео њену највећу вредност. Радови овог теоретичара о експресивним могућностима лутке, основа су за даљи развој разматрања. Његов рад је јасно одвојен од праксе позоришта, увиђа Јурковски. Закључци су најслабије место рада, јер изгледа као да говори о потенцијалном глумцу, а не о стварној лутки. Он полази од „субјективних“ материјала које обрађује и „објективизира“ у низу норми које презентује као обавезне. Бушмајеров рад је прва нормативна поетика луткарског позоришта, тврди Јурковски, и као таква има свој значај. Ипак развој уметности превазишао је Бушмајерова схватања. По његовом мишљењу, луткарско позориште је носилац народних обичаја и може имати позитивну улогу у борби за оживљавање духовних снага насупрот доминацији материје. Данас, знамо да је немогуће задржати културне промене и да луткарство није само носилац народних обичаја. Оно је постало део мејнстрим културе.

Аутор друге расправе коју анализира Јурковски, Холгер Сандиг, своја истраживања ограничава на могућности изражавања само једне технике лутака–марионета. Он се бави драматургијом луткарског позоришта, извлачећи закључке у естетским категоријама. Функционална могућност марионета јесте задивљујућа за аутора расправе, који види предности лутке над живим глумцем и драмским позориштем. То га доводи до Бушмајерових ставова, па чак Сандиг иде и даље у прецењивању могућности лутке.

Сандиг издваја марионету, стављајући је између врсте и индивидуе, уочава Јурковски. Он је анализира у односу према околним објектима, а самим тим остварује закључке о подобности марионета у надреалном позоришту. Сандиг трага за стилем који је типичан за марионете, у њиховој природној необичности према стварности. Ови разлози наводе на очигледан закључак да реперотар луткарског позоришта треба прилагодити

изражајним могућностима лутке. Луткарски репертоар, према Сандигу, разликује се од драмских дела. Његова повезаност са књижевношћу је прилично мала. Зато аутор предлаже да га зовемо „сценска акција“ (*szenisches Spiel*). Карактеристике марионете воде је и према пантомими. Сандиг је полемисао са Бушмајером о категоријама као што су трагедија и узвишеност на марионетским сценама. Он је усмерен ка практичним циљевима. Сматрао је да драмски аутори треба да прихвате особине лутке као обавезан показатељ у њиховом стваралаштву. Имао је једностран начин гледања и то је била потврда његових теоријских поставки. Сигурно би његови ставови били другачији да је већу пажњу поклонио практичном аспекту коришћења марионета у луткарском позоришту.

Оба аутора, и њихови радови, јесу и израз специфичне моде луткарског позоришта.

Трећи теоретичар је Фриц Ајхлер. Он се ограничио на анализу две луткарске технике: палинке и марионете. „Разумевање стилских и жанровских граница се може постићи само када се свака поједина врста изведе из својих креативних тренутака, из односа између аниматора и лутке, из технике игре. Само на тај начин може се јасно успоставити место луткарског позоришта у општем концепту театра.“⁴⁰ Хенрик Јурковски доказује да се ова теза често користи у савременим проучавањима луткарског позоришта. Закључци су да палинка није чиста лутка, зато што је њена душа рука глумца. За разлику од марионета, палинка делује директно и спонтано.

Према Ајхлеру, народна уметност губи своју виталност и полако постаје музејска уметност. Марионетско позориште је мање важно од позоришта живог глумца. Оно је опозиција драмском позоришту. Највећи потенцијал марионете се односи на гротеску, фантазију и поетичност. Ајхлер закључује да ова врста естетике марионета не привлачи гледаоце, барем у Немачкој. Овакава размишљања су довела до огромног разочарања и огорчености извесног броја луткара, који су искусили недостатак јавног интереса, али и игнорисање позоришне критике.

⁴⁰ Fritz Eichler, *Das Wesen des Handpuppen und Marionettenspiels*, Emsdetten 1937; preuzeto iz: Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 169.

Након неколико деценија, ипак, услед динамичног развоја луткарског позоришта, Јануш Галевич (Janusz Galewicz), редитељ и позоришни критичар, шездесетих година је желео да докаже да луткарство припада категорији позоришне уметности, и зато се суочио са постојећим теоријама уметности.

Галевич анализира све елементе дела луткарства, користећи теорију Романа Ингардена да је уметничко дело интернационални предмет, и проналазећи одговарајућу терминологију. Тиме је покушао да утврди разлику између глумачког и луткарског позоришта. Овако: „Претпоставимо да се позоришно дело заснива на људима који говоре и делују (наравно у одређеној сценографији), узимајући из материјалне стварности не само оно што јој припада с оптичке стране, већ и оно што припада звучној страни. У случају дела постављеног на сцени луткарског позоришта, глумац ‘употребљава’ свој глас (вербално звучање) и ‘изглед’ покретног лика, али не употребљава оптички изглед који му је дат кроз лутку. Привиди покрета стоје на граници, јер лутка некако катализира покрете ‘дате’ од човека и виђене већ на лутки, сугеришући њен квазиживот.“⁴¹

Галевич је разумео луткарско позориште на класичан начин, као јединствено позориште, у коме се на сцени налазе само лутке. Ипак, он има велики значај јер је покушао да уведе луткарско позориште у постојећу феноменолошку теорију уметности. Мада се оградио само на скицу, истакао је занимљив и значајан истраживачки правац.

3.2.2. ПОЗОРИШТЕ ЛУТАКА ИЗ ПСИХОАНАЛИТИЧКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Размишљања о средствима изражавања кроз функцију лутке допуњена су и психоаналитичким тумачењима лутака. Студиозни посматрач фестивалских луткарских наступа била је ауторка Ени Жил (Anni Gilles), која је психоаналитичким тумачењима лутака дала свој допринос. У својој анализи она је пошла од структуралних психолошких

⁴¹ Ingardenovi estetički pogledi u osnovi su njegovih radova: *Studia z estyki*, t. I, II (Warszawa, 1958), *O dziele literackim* (Warszawa, 1958). Teorija saznanja koja predstavlja osnovu estetske teorije, nalazi se pre svega u radu “Spor o istnienie swiata”, t. I, II (Warszawa, 1971); iz knjige: Henrik Jurkowski, *navedeno delo*, str.171.

претпоставки. Открића Ени Жил испунила су јаз који је постојао, али представљају и једнострано виђење стварности.

Њен први закључак, истиче Јурковски, јесте да су све луткарске представе, које је она анализирао, настале услед страха од кастрације, који се у овом случају повезује са Едиповим комплексом и неким нарцисоидним одступањима.

„Она се позива на Јана Кота (Kott) и Ренеа Сајферта (Rene Sieffert), тврди да два позната комада јапанског Шекспира, Чикамацуа Монзаемона – *Свеишеник у егзилу* и *Двоструко самоубиство у Сонезаки*, изражавају претњу кастрацијом, или од стране политичке власти или од породице. Исти мотив налази у комаду Маривоа (Mariveaux), који је поставило луткарско позориште Доминика Худара, у ком се Арлекин, опирајући се годинама чаробнице, брани, у ствари од инцестуозне и кастрационе љубави мајке.“⁴²

Друга тврдња Ени Жил односи се на релације између луткара и лутке, што сматра нарцисоидним, па и комплексом „идеалног оца“. Овај став потврђује кроз лик Ђепета, столара који је издељао Пинокија, као и бројним анегдотама које говоре о повезаности луткара с њиховим луткама. Разматрања у овом погледу доводе је до питања да ли је лутка симболички син, а предмет – огледало – његов либидо. Овај став је ауторку довео у конфронтацију са луткарским позориштем. Луткарско позориште је парадоксално позориште и сугерише двоструку игру илузије и дистанце. За Жилову, није реч о потпуној паралели, јер лутка предузима екстремна решења. Овакво виђење је веома битно дечјој публици, која у позоришту види „објективност“ лутке. Лутка је објекат који посредује, а то је од изузетног значаја за развој психологије детета.

Жилова је поставила лутку и као сексуални симбол и нерадо је види као партнера Бога и човека, чак иако је партнерство симболично. Без обзира на технику и своју морфологију, лутка може да означава фалус, а спектакл је његова егзибиција. Категорична је Жилова у том виђењу, па је за њу феномен анимације „замена за мастурбацију, а у случају откривања аниматора лутке у питању је егзибиционистичка мастурбација“. Она сматра да

⁴²Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 192.

наша култура одбацује јавну мастурбацију као патолошку и нелегалну појаву у сценској игри. Врши се њена сублимација, што је чини прихватљивом на лудичком и естетском нивоу. Позива се на психологе Мелани Клајн (Melanie Klein) и Јос ван Усел (Jos van Ussel) и њихова запажања да луткар више стимулише своје гледаоце скривеним еротизмом своје игре, него ли анегдотама, непристојним сценама, непоштовањем ауторитета. Дефиниција лутке Жилове јесте:

„Лутка је стога лудички предмет који омогућава да се помире супротне потребе индивидуалног и друштвеног поретка кроз уклањање кривице. Из тог разлога, чини се још једном као посреднички предмет. Ако постоји предмет с таквим особинама, онда је то само лутка. Термин предмет указује на њену праву природу, али и на њене семиолошке и психолошке способности: то је предмет који постоји као знак у систему представа идеолошки детерминисаних и који може лако да постане предмет нарцистичке потребе у одређеном тренутку сусрета између фундаментално значајне несвесности и његовог скривеног смисла. Термин *посредник* означава објективне услове односа између луткара и његове публике, али и његов терен акције при посредовању између феномена трансформације и лудичке активности.“⁴³

Мишљења уметника и теоретичара о раду Жилове била су различита. Она је своје психоаналитичке погледе износила у књизи *Images de la marionnette dans la litterature (Слика лутке у литератури)*. Угледала се на Бруна Бетлхајма (Bruno Bettelheim) који је анализирао европске бајке из угла несвесног детета. Жилова покушава да примени елементе психоанализе на драмску књижевност позоришта лутака и на књижевност са темом лутке. Свој став о пореклу лутке изводи из дечјих искустава, и зато је њена област у биологији и психологији човека, а не у његовој култури, указује Јурковски.

Много пажње је ауторка посветила и роману *Пинокио* Карла Колодија (Carlo Collodi), кога третира двоструко. Пинокио, пола лутка, а пола дете, издељан је од дрвета, живи у свету људи и животиња. У том свету сусреће се са аутентичним луткама које говоре. Његов

⁴³ Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la litterature*, Nancy, 1993; preuzeto iz knjige: Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 195.

егзистенцијални статус је нејасан и не може водити никуд. Овде имамо логику фантастичне бајке с елементима алегорије који објашњавају намере аутора. Чињеница да Пинокио нема мајку, а има оца, и да се појављује само бајковита чуварка, вила, наводи на размишљање о родној перспективи коју ауторка није обрађивала. Она је заинтересована за трансформацију лутке у дете, што представља крај замишљеног, измишљеног живота. Овај се процес назива „нормализација, или чак репарација дечје психе“, подвлачи ауторка.

Исту овакву улогу Жилова приписује Буратину, јунаку романа Алексеја Толстоја, (Алексеи Толстои) *Златни кључић*, написаног под утицајем Колодијевог *Пинокија*.

Ауторка има и концепт лутке као „другог“, који би био веома атрактиван када би лутка имала аутономију. Њена разматрања су вишеструка. Све што лутка има, дато јој је од човека, па чак и материјал који зависи од његовог избора, а да не помињемо њен облик, и намењене функције. За Жилову битно је и питање које представља осећај отуђења, на примеру романа шпанске ауторке Ане Марије Матуте (Ana Marija Matute) *Pequeno teatro* (Мало позориште). Посебно место у том погледу има роман психијатра Жана–В. Маневија (Jean–V. Manevi) *La Marionnette* (Лутка, 1976) којем је наша ауторка посветила највећу пажњу. Лутка је тајни пратилац, поверљиво лице, партнер, једини пријатељ, пријатељица. Она је и унутрашњи глас, двојник. Ени Жил је представила своја запажања и искуства других психолога и истраживача. Лутке имају и терапијске способности. Постоји метода рада са аутистичном децом помоћу лутака. Лутка није ни објекат, ни замена за мајку. Дете прихвата лутку јер је за њу заинтересовано. Тај пут води у свет симболичких значења.

Предмет анализе америчког лингвисте Роцера Данијела Бенскија (Roger Daniel Bensky), који је 1971. године објавио у Француској рад под називом *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette (Студије о структурама и симболици луткарског позоришта)*, јесте „механизам пројекције“. Бенског је интересовало значење лутке као естетског феномена и њен начин постојања. Проучавао је три аспеката постојања лутке: естетско, психолошко и метафизичко. Естетски аспект се односио на присуство лутке и њено симболично представљање. Лутка уноси своју предметност у изградњу сценског лика, док човек обезбеђује живот. Психологија луткара је упрошћена. Луткар је творац лутака који раније улази у контакт са сценском лутком да би се на крају идентификовао са

њом. Метафизика лутке има своју фасцинацију непознатим (публика) као и мистичност игре (луткар). Од велике важности је став Бенског који је пре многих луткара изрекао да свака ствар може бити лутка. Он каже:

„Круг је затворен. Предмет одмах постаје суштина. Пошто сам предмет не носи никакво значење, он се прилагођава оном што му је дато. Предмет обожавања или обреда у примитивним, затвореним друштвима потврђује ово право. Механизам пројекције, који изгледа као најмоћнија опруга људске маште, увек тражи изговор да обелодани садржај субјективног мишљења. Разне естетске манифестације дају доказ о томе.“⁴⁴

Правилно схваћена лутка може да ослободи ум од окова стварности.

Јурковски студију Бенског препоручује, јер је начин рада заснован на лингвистичким, психолошким појмовима који допуштају луткарском позоришту ново виђење. Његов „пројекциони механизам“ је веома значајан део који се односи на психологију луткарског позоришта. И он, као и његови бројни претходници, имао би далеко више успеха да је посматрање луткарског позоришта било непосредно, а не само теоријско.

3.2.3. ФИЛОЗОФИ О ЛУТКИ

Истражујући савремену уметност и њен позоришни однос у луткарском позоришту, филозоф Радослав Ф. Муњак (Radosław F. Muniak) желео је да анализира лутке које, по његовом мишљењу, нису имале никада адекватано, озбиљно истраживање.

„Концепт лутке као фигуре и културног предмета захтева ревизију. Од овог размишљања бих почео кључни део моје студије и овом бих мишљу у исто време хтео да оправдам своју тезу. Лутке нису популарне у круговима културних теоретичара и естетичара; затворене у стереотипима позоришта или играчки, оне су у најбољем случају занемарене, а у најгорем игнорисане. Чак и у историји луткарства тешко је наћи рад који

⁴⁴Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 203.

иде даље од третирања лутака као замене за глумца, допуне историји позоришта или образовног средства. Моја намера је да се иде изван ових шема, истражују начини испољавања лутака у облику антропоморфног објекта, као одређеног културног феномена, или матрице маште.⁴⁵

Хенрика Јурковског, пак, схватање лутке као постојање нечега између живих и мртвих не изненађује. Овако су о луткама размишљали и Барт (Roland Barthes) и Кот, у својим размишљањима о позоришту бунраку. За Муњака је појам лутке „мисаона конструкција“.

Муњак потврђује и квалификације аутора који су се раније бавили лутком и луткарским позориштем.

„Лутка се вековима појављује под различитим маскама; задатак који сам себи поставио јесте да откријем њено право лице, њен смисао. Зато постулирам увођење појма ‘ефекат лутке’ као ознаку својства или симптома ‘луткости’ заједничког за разне ствари, концепте и феномене, где се термин „лутка“ конвенционално користи као најпогоднији за дефиницију феномена којим желим да се бавим.“⁴⁶

Муњак верује да лутка мора да делује, подстиче, провоцира примаоца, онога коме је намењена. Он истиче само две лутке од многих врста лутака које зна, а то су марионете и пацинке .

„У том контексту, лутка ће бити артефакт (физички предмет који је створио човек) који се односи како на идеју човека (као слика човека, или антропоморфизација) тако и на симбол/знак људског присуства у буквалном смислу (преко свог просторног облика) и магијски. Њено уметничко и антрополошко место налази се између веровања примитивног

⁴⁵ Radoslaw Fillip Muniak, *Efekat lalki, lalka jakoobraz i rzecz*, Universitas, Krakow, 2010, str.16; iz knjige: Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 205.

⁴⁶ Radoslaw Fillip Muniak, *Efekat lalki, lalka jakoobraz i rzecz*, Universitas, Krakow, 2010, str. 9-10; preuzeto iz knjige: Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 206.

човека, који анимацију идола третира буквално (као давање живота) и вере човека цивилизације, који магијске радње схвата само као симболичан начин изражавања односа према силама над којима нема контролу. У том смислу, савременог човека далеко више интересује естетска проблематика симбола у уметности, или оно што он значи, него онтолошка – што означава. Лутка успоставља везу између ова два начина размишљања, оправдава их и узајамно допуњава.⁴⁷

Две су видне и блиске ствари: знак и означено. Лутка, фигура је једноставно иконични знак, симболички, и може да изражава и емоције у позоришту. Поступак глумца је аналогија, он након прихватања лика који је створио, третира своју властиту креацију као другу личност. Лутка има облик скулптуре, мада није свака лутка скулптура.

„На егзистенцијалном нивоу примена уметничких дела, ова промена се комбинује са моћи лутке да предочи одсуство. Класична скулптура изражава апотеозу човека, подједнако као слика за гледоца, као и врхунац људских креативних могућности у креирању материје и мајсторства у коришћењу мимезиса. Лутка, истовременом негацијом ових достигнућа и уписивањем у њихову област, ставља гледаоца у непријатну позицију сведока сопствене смрти. Лотман сматра да је то због фиксираног лица лутке, која у комбинацији с механичким кретањем меша поредак живо/мртво и вештачко/истинско.“⁴⁸

Јуриј Лотман, теоретичар, историчар, сматра да се поређењем лутке са живим бићима, појачава мртвило лутке. Ово даје ново виђење вечитој опозицији живих и неживих. Ово се односи на вештачке фигуре лутака и аутомата. Аутомати су за њега беспомоћни према својој публици. Лутка и луткар су у потпуно супротном односу. Луткар је у стању да својим руковањем лутке и правим светлом сакрије мртвило лутке. Признавање лутке као бића из природе само по себи је веома чудно, то може да се односи само на лутке у одређеним ситуацијама. Дакле, за изградњу света служи позоришна лутка којом се ствара

⁴⁷ Radoslaw Fillip Muniak, *Efekat lalki, lalka jakoobraz i rzecz*, Universitas, Krakow, 2010, str. 103/isto/

⁴⁸ Radoslaw Fillip Muniak, *Efekat lalki, lalka jakoobraz i rzecz*, Universitas, Krakow, 2010, str. 103; preuzeto iz knjige: Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 208.

позоришни, паралелни, вештачки свет. Када су у мировању, ове лутке доводе до потпуно других ситуација.

Према Крегу, лутка није замена или копија глумца, већ напротив, глумац је копија лутке. „Крег у својој расправи *Глумац и надмарионета* из 1907. године зна да је глумац ушао уместо великих божанских фигура (надмарионета), као и да је мала лутка с могућностима за будућу позоришну каријеру, трагом човека–глумца, била само фетиш или талисман. Глумац (глумица, према Крегу) је узурпирао за себе право на божанство, што лутка није морала да уради јер је већ била добро утврђена у разним ритуалима. Када је изгубила своје место међу њима и потражила склониште у позоришту, није јој остало ништа осим подражавања глумца који се настанио у ритуалима позоришта.“⁴⁹

Муњак каже: „Лутка је мирна слика човека – савршена, јер делује као симбол, а не репрезентација. Лутка учествује у идеји човека, не представља је него је оличава”.

Муњакова разматања о лутки и позоришту блиска су и америчком филозофу Ричарду Шустерману (Richard Shusterman) који третира уметност као нешто одвојено од обичног живота, као нешто у оквиру. „Уметност је инсценација или стављање сцена у оквир.“⁵⁰

Огроман је распон Муњакових разматрања. Бави се суштином симбола, различитим типовима представљања и тако долази до још једне дефиниције лутке. За њега је „лутка и начин мишљења“.

Муњак, после разматрања изабраних активности позоришне лутке и одабраних уметничких дела, поставља нова правила за „ефекат лутке“ која се односе само на природу саме лутке, али и на њен пријем. Зато се сматра да са сваком секундом трајања лутке у мировању губимо осећај субјективности. Из нас се исисава живот и сваког тренутка смо све свеснији пролазности, смртности. То је вредно пажње. Муњак веома субјективно нуди своје

⁴⁹Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 208.

⁵⁰Richard Shusterman, *Sztuka jako dramatyzacja*, прекл. W. Malecki, „Sztuka i Filozofia“, 2007.nr 30, str. 36; преузето из књиге: Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 208.

читање деловања лутака на публику и назива то чињеницом манипулације. То је ипак само критика индивидуалног искуства, каже Јурковски.

Да Муњак осећа магично деловање лутака наводи нас следећи закључак којим он објашњава феномен нестанка нашег присуства због уметничког дела: „Улазећи у свет лутака, забрињава нас сазнање да смо постали део ове књиге, да смо заузели место унутар слике. Иако на почетку осећамо задовољство што смо посматрани од стране других гледалаца, ускоро почињемо да схватамо да у овом свету физичко присуство доводи само до одсуства, постајемо невидљиви, а затим стиже до нас – управо смо престали да постојимо“.

3.2.4. ЛУТКАРСКИ СИСТЕМ ЗНАКОВА

Јурковски историју лутке и луткарства сврстава у четири система знакова, којима су током своје дуге историје оне припадале.

1) *Лутка у служби сродних система знакова* (када још није позоришни лик, већ су коришћене минијатурне верзије култних обреда).

2) *Лутка у систему знакова живог позоришта* (Редитељи користе лутке у представама са глумцима и у античко доба и у средњем веку, лутке гостују и у италијанском ренесансном позоришту, као допуна живим глумцима. У Риму 1668. године, приказана је прва луткарска опера *La comica del cielo – Небеска глумица*, у луткарском позоришту, које је изгледало као право минијатурно барокно позориште. Оно је имало мрежу од финих жица, затегнутих преко отвора предњег дела позорнице, а налазило се у палати папе Клементa IX (Klemens IX) који је још био кардинал када је написао ову драму, уз музику Антона Марије Абатинија (Anton Maria Abatini).

У оваквој врсти позоришта тежило се да лутке глуме као живи глумци, да буду њихове минијатуре.

3) *Систем знакова луткарског позоришта* (имамо ручне лутке у уличним комедијама XIX века, које представљају нови ступањ у развоју комедије дел арте, развијају своја сопствена изражајна средства – Панч, Џуди, Гињол... марионете, гротескне и ироничне ликове, позоришне метафоре.)

4) *Атомизација елемената луткарског позоришта и њене семиотичке последице* (савремено луткарско позориште као хетерогена уметничка форма са веома богатим системом знакова, у коме су лутке – предмети направљени да буду позоришни ликови и где се оне употпуњују глумцима, маскама, реквизитом...).

Јурковски закључује да су луткари постали видљиви и да је нестала минијатурна сцена са завесом, како би се играло у неограниченом простору. Лутку могу да покрећу и два и три луткара, што води ка експериментисању лутком, растављању лутке на делове и увођењу различитих техника манипулисања, анимирања, конципирања.

Јурковски закључује: „Ленора Шпет (Lenora Shpet) је 1967. године рекла да се луткари понашају као мала деца која желе да открију шта се налази унутар играчке. Сада, када је луткарско позориште растављено на комаде, нема другог излаза него да се играчка поново састави. Предложио сам да се овај процес назове *аутоматизација луткарског позоришта*. Савремени луткар има на располагању много различитих делова који би се могли користити за поновно састављање луткарског позоришта, али то се веома ретко догађа. (...) *Делови* се не користе у корист такозваног класичног луткарског позоришта. Они се користе да би се направиле представе које ликове дезинтегришу како би се нагласиле њихове позоришне и метафоричне функције.“⁵¹

⁵¹Henrik Jurkowski, „Transkodifikacija sistema znakova u lutkarstvu“ (1982) u antologiji *Estetika lutkarstva*, autorsko izdanje, Beograd, 2002, str.166-167; Henrik Jurkowski, *Teorija lutkarstva (Semiologija lutkarskog teatra)*, Međunarodni festival pozorišta za decu – Subotica, 2007, 236.

3.2.5. ЗАКЉУЧЦИ О ЕСТЕТИЦИ ЈУРКОВСКОГ

Дела проф. др Хенрика Јурковског имају изузетан значај за луткарство у свету и представљају посебан допринос уметности и култури. Академик Јурковски сагледава лутку, вишедеценијски је проучавајући. Истражује њен настанак и развој историјски и теоријски. Анализира, открива, сагледава, представља улогу лутке у првобитним културама, детаљно проучава и пише о путу лутке од склуптуре до извођачке уметности, бави се лутком у уметности глуме и позоришној уметности, кроз теорију и праксу.

Професор Јурковски расправља о терминологији, о сакралним почецима везаним за лутку, али и о њеној појавности и присутности у животу, од рођења па до смрти. За полазишта својих истраживања одабрао је феноменолошки, али и психолошки приступ, па прожима и семиотичка промишљања, доводећи их све у везу са савременим стремљењима у филозофији уметности.

Симболизам и метафора јесу важне одлике лутке, истиче академик Јурковски. Метафора постаје незаобилазан терен академика Јурковског, кључна тачка која доприноси демистификацији и настанку субјективне естетике која се преображава у нормативну поетику, при чему је збир свега што се догађало и догађа у погледу различитих појавности, у различитим временима, културама од постанка па до данас, борба живота над смрћу.

Проучавајући мит, његов значај, али и театрализацију, професор Јурковски закључује да позориште лутака изнова, непрестано доприноси и служи стварању модела света, показујући помоћу метафоре да жива бића зависе од богова и судбине, што је на страни античке драматургије и поетике, али и још једном потврђује религиозне склоности човека.

Над делима Хенрика Јурковског је скоро педесет претешких векова, пуних страхова, неразумевања, трагања.

Изучавање лутке током неколико стотина година, настајања имена, мутација, њених варијација, са богатством различитих форми, израза, произашлих из непрестаних нових

промена, односа, релација, у неким давним временима са много поштовања и сензација, лутка је увек била повод разних иновација и професору Јурковском неисцрпна инспирација.

Уобличавање култа, мита, народног предања, до зачетака уметничких тема и идеја јесте импозантан уметничко-теоријски опус, вредан хвале.

3.3. ЕРИХ ФРОМ

Ерих Фром (Erich Fromm), немачко-амерички социјални психолог, психоаналитичар и хуманистички филозоф, рођен је у Немачкој (Франкфурт на Мајни, 23. марта 1900. године), а умро у Швајцарској (Муралто, 18. марта 1980. године). Био је левичар, и хуманиста, и критичар савременог друштва – под утицајем Маркса и Фројда.

Фром је био повезан са франкфуртском школом критичке теорије друштва. Истакао се као оригинални критички интерпретатор Фројдових концепција, које су поред марксизма, биле његова основна инспирација.

Ерих Фром је започео студије 1918. на Универзитету у Франкфурту на Мајни. Током летњег семестра 1919. студирао је на Хајделбершком универзитету, где је и променио студије и са права прешао на социологију, код Алфреда Вебера (Alfred Weber), Карла Јасперса (Karl Jaspers) и Хајнриха Рикерта (Heinrich Rickert). Фром је постао доктор филозофије 1922, а обуку у психоаналитици је завршио 1930. године на Психоаналитичком институту у Берлину. Исте године је отворио клинику и придружио се Институту за социјална истраживања у Франкфурту. Након што су нацисти преузели власт у Немачкој, Фром се сели у Женеву, а онда 1934, у Њујорк. Помогао је стварању њујоршке филијале Вашингтонске школе психијатрије 1943. Када се преселио у Мексико Сити 1950, Фром је постао професор на УНАМ-у, Националном аутономном универзитету Мексика (*UNAM*– *Universidad Nacional Autónoma de México*), и основао психоаналитичко одељење у медицинској школи. Подучавао је до пензионисања, 1965. године. Био је професор психологије и на Универзитету у Мичигену од 1957. до 1961. Професор психологије на

одељењу Уметности и наука Њујоршког универзитета постаје после 1962. Све време је имао своју клинику и издавао књиге.

3.3.1 ВИЂЕЊА ЕРИХА ФРОМА О СУШТИНСКИМ ЖИВОТНИМ ВРЕДНОСТИМА

(Које ставове делимо, препознајемо, ишчитавамо у представи *Пин Окио*)

„Наши вриједносни судови, одређују наше поступке“, каже Ерих Фром (1900–1980).

Веома једноставно, етично и тачно, не ради се ни о каквом чуду, просто, сви други судови у том су суду.

Истина је да нас избори одају, вредносни судови боје наше животе и срећу, одређују па и кроје. Истина или лаж, чему тежиш, да ли знаш? То је лајтмотив, фирцани конач, који прошива представу *Пин Окио*. Наши избори и наша дела говоре о нама, о нашој личности о нашим судовима, поступцима, путевима, годинама.

Ментално здравље и срећа човека зависе од његове етике, то је у својим делима доказивао из свог искуства психоаналитичара–практичара, у проучавању личности и тероријски и терапеутски, Ерих Фром. Такво његово становиште потврђујмо и ми поруком представе да: „Срећа не зависи од онога што имамо, већ од онога што јесмо“. Овај став је кључни у погледу наше представе. Он је извор, стуб и основ свих догађаја. Из овог става произлазе сва остала питања, проблеми, судови.

Има још много упоришних тачака, у оценама широког друштвеног интереса и појединца. Значајан савремени филозоф Ерих Фром, нападач посрнулог или како би он рекао „нездравог“ друштва, неуморни откривач човекове спутаности и презентер бегова и неуроza заробљеног, фрустрираног, савременог, програмираног човека, бескомпромисно се залаже за успостављање здравог, хуманог, целовитог појединца и друштва. Човекова спонтаност и слобода, непрестано и стално унапређивање живота, љубав, треба да буду путокази који ће изградити „град“ под називом „најбоља верзија себе“. То није лако постићи, али мора се неустрашиво и отворено проблемима прићи. Нека од питања смо постављали себи и другима у нашем креативном процесу. На сличан, или чак и идентичан начин, као у

огледалу, ставове Фрома преламамо у нашој представи *Пин Окио*. Живот заснован на згртању имања, данас, неолиберализам у банкарској лажи и криминалу, па урушавање, бруталност, пљачка и издаја институција које би требало да брину о појединцу, јесу опака епидемија, рекла бих, дубоко оболелог друштва. Резултат је познат и поражавајући. Добили смо опљачкане и слабашне, разорене државе из којих се бежи диљем света у потрази за бољим местом. Сви су у потрази за нечим или неким, што ће им решити проблеме. Појединац је улубљен и изгубљен. То јесте клима, поднебље и „историја“ савременог друштва нашег јунака. У потрази за собом, долази се до решења. Мале личне промене рађају велике, па чак и друштвене покрете. Таласи наде и перспективе шире се веома брзо и својом снагом, примером, уносе промене у групе, покрете, друштво. То је опасност против које се боре и свети и профани манипулатори, профитери, банкари, новопечени милијардери, корумпирани политичари, измишљени свезнајући аналитичари, ратни хушкачи, хулигани – навијачи, па нови светски произвођачи страхова и лажи, под маскама хуманитарци, а у ствари су бездушни обавештајци, шпијуни у „глобалној“ хајци. Не смемо игнорисати истину. На нама је да трагамо за њом, за собом. Ова дивна земља, природа, планета јесте наше место, треба од ње и створити дом. Зато је потребна иницијатива свакога од нас, не смемо дозволити индивидуални слом.

3.3.2. ПАТОЛОГИЈА НОРМАЛНОСТИ САВРЕМЕНОГ ДРУШТВА

Можемо ли бити сигурни да не обмањујемо, не лажемо себе?

„Ми смо у западном свету за последњих сто година створили веће материјално богатство него ма које друго друштво у историји људског рода. Али смо успели и да поубијемо милионе нашег становништва у једном механизму који називамо **рат**. (...) За време тих ратова сваки учесник је чврсто веровао да се бори ради самоодбране, због своје части, или да га Бог подржава. Народи против којих се боримо често нам изгледају као

сурова, ирационална чудовишта, која морамо победити да бисмо спасли свет од зла. Али неколико година касније, када се узајамно убијање заврши, јучерашњи непријатељи постају наши пријатељи, а јучерашњи пријатељи – наши непријатељи, и поново, са пуном озбиљношћу, почињемо да их сликамо у одговарајућој белој или црној боји. (...) Сви гледамо са извесном мешавином поверења и стрепње на ‘државнике’ разних земаља, спремни да их засипамо хвалама ‘ако им пође за руком да избегну рат’, прелазећи преко чињенице да баш ти државници изазивају рат, обично не због рђавих намера, већ због рђавог вођења послова који су им поверени.“⁵²

Оваквим рушилачким набојем и параноичним сумњама, понашамо се потпуно исто као део човечанства за последње три хиљаде година, а називамо и даље себе цивилизованим делом човечанства. Ни економски услови нису бољи. Ограничавају тржишну производњу „да би стабилизовали тржиште“ док милиони људи пате баш за тим стварима које се дозирају, смањују, забрањују, отимају. Енормни трошак за оружје „оправдан је и у циљу је да чува слободе и индивидуалне иницијативе, да изгради чврсте, праведне институције“. Смишљају нам различите експерименте и конструкције, а све у циљу друштвене реформе и опште реконструкције. Без обзира на видну поремећеност, многи психијатри и психолози одбијају да усвоје помисао да друштву недостаје ментално здравље. Констатују да је у питању неприлагођеност појединаца, индивидуа. Фром, пак, дефинише проблем и као „патологију нормалности“ савременог западног друштва, ја бих додала и целог света. Деспоти и владајући кланови могу успети у израбљивању, насиљу и експлоатацији људи, али не могу да спрече реакције, и широм света нове побуне и акције. Поданици експлоататора, пак, постају заплашени, сумњичави, усамљени, острашћени. Читаве нације могу да буду злостављане, али оне не реагују, напротив служе својим владарима. У сцени Политичара и Пина, имамо сат као знак којим Политичар успављује, хипнотише народ својом мантром (у свим временима) и уводи све у покорност, апатију, послушност, којом народи служе моћницима до изнемоглости, правећи од себе магарце.

Апатија напада све, смањује интелигенцију, иницијативе, способности. Ратови, глад, сиромаштво, незапосленост, болести зависности, изгнанства, беспомоћност, незнање, јесу

⁵² Erih From, *Zdravo društvo*, „NAPRIJED“ Izdavačko-trgovinska radna organizacija Zagreb, i „NOLIT“ Izdavačka radna organizacija Beograd, Zagreb, 1989, str. 12.

алати, опасни амбиси који друштво вуку у понор, ломе кичму, логику, мењају и свест и свет. Сурово преживљавање савременог човека приближава се животињском свету. Епилог јесу створене савремене колективне гробнице у којима почивају читаве бивше државе, народи и народности. То болесно друштво се креира, прави и обликује. Њиме се лако влада, и некада у прошлости, али нажалост и сада. Узрок свих криза јесте човек, његово одустајање од себе, од вредности, од борбе. Болест је отуђење у најтежем облику. А, отуђење изопачује разум, каже Фром. Отуђени човек прихвата стварност онакву каква јесте. Тада се човек не пита шта се догађа, зашто су ствари такве и чему то води.

„Човек не може да упија значење, не може да троши смисао, а што се тиче будућности – *apres nous le deluge* (после нас потоп). Изгледа да је од деветнаестог века до данас знатно порасла тупоглавошћ, ако под тим разумемо оно што је супротно разуму, а не интелигенцији. Упркос чињеници да има много људи са високим степеном интелигенције (IQ), на нашим тестовима интелигенције мери се способност памћења, брзог оперисања мислима, а не мери се разум. У нашој средини постоје људи са високо развијеним разумом, чије је мишљење снажно и дубоко, али квалитет њиховог мишљења се разликује од масе и на њих се гледа са сумњом, чак и када су потребни због својих изванредних достигнућа. Нови аутоматски мозгови доиста добро илуструју шта се овде разуме под интелигенцијом. Они оперишу подацима, којима их кљукају, упоређују, одабирају, производе брзе резултате, накљукани су основним подацима. Електронски мозак не може да мисли стваралачки, машина може да увећа или усаврши интелигенцију, али не може да стимулише разум.“⁵³

Отуђени, оболели, инфицирани вирусом „мене се не тиче“ или „баш ме брига“, безвољни, апатични појединци, рађају оболело друштво. Фром сматра да здраво друштво јесте оно које одговара објективним потребама човека. Здраво друштво је скуп здравих појединаца, снажних, многобројних индивидуа, наравно, то је увек теже достићи.

Човек припада животињском царству. Животиња нема разум, није свесна себе, своје егзистенције, код животиња не постоји појам истине, мада имају представу о томе шта им

⁵³Erih From, *Zdravo društvo*, „NAPRIJED“ Izdavačko-trgovinska radna organizacija Zagreb, i „NOLIT“ Izdavačka radna organizacija Beograd, Zagreb, 1989, str. 132.

је корисно. Рађање човека трајало је стотинама година, и настала је врста која превазилази природу, живот је постао *свестан самог себе*. Самосвест, разум, и имагинација, нарушавају „хармонију“ која је карактеристична за животињски начин постојања и уједно доносе човеку и благослов, али и неспокој и проклетство. Човек је одвојен од природе, а део је њене целине. Бачен је у свет на једно место и у једно време, а опет бива прогнан. Види свој крај, смрт, не може да се ослободи свога ума, тела. Проблем људске егзистенције је јединствен у целој природи. Дакле, човек је животиња која може да каже ЈА, која је свесна себе, као посебног бића. Човеково осећање идентитета развија се у процесу одрастања, одвајања од мајке и природе. Дете које осећа да је једно са мајком, не може да каже **ја**, себе као одвојеног бића постаје свесно када употребљава, мисли на себе, тек тада користи ту одважну личну заменицу, **ја**.

Када говоримо о људском роду, Фром сматра да степен на коме човек постаје свестан себе, свог посебног **ја**, зависи од тога у коликој је мери изашао из племена, колико се процес индивидуализације развио. Мањина је доживела индивидуалност када као појединац може да осећа себе као центар и субјекат својих моћи, када се ослободи политички и економски, када научи да мисли о себи и ослободи се ауторитарног притиска. Већина индивидуализам доживљава као фасаду иза које се скрива неуспех у покушају да стекне индивидуално осећање идентитета. За Фрома, за индивидуално осећање идентитета битна је нација, религија, класа, и занимање. „Ја сам хришћанин“, „ја сам банкар“, јесу формуле које помажу човеку да доживи осећање идентитета, јер није стекао право индивидуално осећање идентитета. Његово осећање зависи од његовог успеха, од тога да ли може себе повољно да прода, да ли може више да стекне, да ли је његов живот успео, појашњава Фром.

Дакле, поред животиња, и ствари немају своје **ја**, али га немају ни људи који су постали ствари. Тело, душа и ум су капитал отуђеног човека, а његов животни циљ је да то повољно инвестира, да створи профит помоћу себе. Управо је такав наш јунак Пин Окио, који је људске особине претворио у робу. Пинова свест је свест човека без истинског идентитета. Губитак идентитета је главна критика модерног човека. Пин је прототип данашњице. Он зависи увек од фактора изнад себе, од надређеног, од брзе, од променљивих процеса тржишта које одлучује о његовој вредности, као што одлучује и о вредности робе, а отуђена личност лако се продаје, нема осећање свога **ја**. Такве манифестације отуђења Пин

има и на јави, па чак и у сну, у тој борби са собом, у том тражењу. Као банкар, и сам послодавац у хијерархији, испуњава наређења зарад бонуса и статуса, али и зарад припадности класи новонасталих богаташа. Касније, на путу у потрази за сопственим идентитетом, поново упада у замке и искушења, све то носе и нуде опасна, манипулативна, лажна времена. Лисица и Мачка јесу критика „модерних – савремених“, сада пропагираних жена, без скрупула, опсенарки које данас марширају, сервисирају, диригују, процењују и бирају кога ће да инфилтрирају по свим сферама друштва.

„Проблем осећања идентитета није само филозофски проблем који се односи на наш ум и мисао. Потреба за осећањем идентитета произлази из самих услова људске егзистенције, и то је извор најјачих тежњи. Пошто не могу да останем здрав без осећања свога **ја**, морам да чиним готово све да бих стекао ово осећање. Иза ове јаке страсти за положајем и сагласношћу, налази се потреба јача и од потребе за физичким одржањем. Шта је очигледније од чињенице да су људи спремни да ризикују своје животе, да се одричу љубави, да уступају своју слободу, да жртвују своје мисли како би били са гомилом и постигли сагласност и осећање идентитета, чак и када је оно илузорно.“⁵⁴

Свест о своме **ја** проистиче из доживљаја себе, својих мисли, осећања, својих одлука, судова, акција. То је оно што на почетку банкар Пин нема, ипак, савест нас одваја од животиња, голица, прогања, буди. И оптерећујућа, ровита савест је увек лековита. Пин подсвесно жели прави идентитет, и упушта се у потрагу за сопственим идентитетом, бори се са собом, искушењима, кроз сан, истражује и преиспитује и себе и друштво. То је велики корак, велика победа. Промена је увек највећа, највиднија када је извршена на себи. Оптимистична порука представе је послата најширем слоју друштва на улици, циљној групи која је рутинирана, суочена са основним проблемима људске егзистенције, отуђена, залеђена, утрнула од проблема, са жељом да укључи разум и покуша да се пробуди из анестезије. Та позоришна провокација, сигурна сам, може бити некима подстрек и

⁵⁴Erih From, *Zdravo društvo*, „NAPRIJED“ Izdavačko-trgovinska radna organizacija Zagreb, i „NOLIT“ Izdavačka radna organizacija Beograd, Zagreb, 1989, str. 52-53.

инспирација у „освајању“ сопственог ја. За Фрома је недостатак свести о своме ја патолошка појава, и велика обмана, опака лаж.

3.3.3. МОЖЕМО ЛИ МЕЊАТИ ЧОВЕКА И СВЕТ

Да ли су уметници у стању да промене човека, свест, свет? Како се човек мења? Уз претпоставку да је то могуће, који су услови за мењање света? Ова питања нас често опседају.

Фром сматра да нас једино темељна промена људског карактера, прелаз из „модуса „имања“ у превладавајући „модус бивстовања“ може спасити од психичке и економске катастрофе.

Али како постићи промену карактера?

По Фрому, људски карактер се може мењати ако су испуњени следећи услови:

1. Патимо и свјесни смо патње.
2. Увиђамо узрок наше патње.
3. Увиђамо да постоји пут за превладавање патње.
4. Увиђамо да ради превладавања патње морамо слиједити неке животне норме и мијењати досадашњи начин живота.⁵⁵

Фром у ове четири тачке проналази подударност са племенитим истинама Будиног учења о општом стању људске егзистенције, независно од друштвених околности. По њему, исти је принцип промене који карактерише Будину методу, баш као и у темељу Марксове идеје о избављењу.

⁵⁵Erich From, *Imati ili biti*, „NAPRIJED“ Izdavačko-trgovinska radna organizacija Zagreb, i „NOLIT“ Izdavačka radna organizacija Beograd, Zagreb, 1989, str. 178.

Ове услове за промену у *новог човека*, можемо наћи и у нашој представи, у промени Пин Окијевог карактера. Свака промена је дуг и тежак процес, вредан пажње зарад резултата.

Када говори о Марковом тумачењу промене човека, Фром истиче да је он сматрао да комунизам није коначан циљ, већ корак у историјском развоју који људска бића треба да ослободи од друштвено-економских и политичких услова, који их чине нељудима, заробљеницима ствари и машина, таоцима властите похлепе. Зато је Марков „први корак“ указивање радничкој класи да пати. Његов други корак састојао се у покушају да покаже узроке те патње. Желео је да радничкој класи освети проблеме, узроке патње који су скривени у природи капиталистичког система, похлепи, шкртости, зависти. Трећим кораком указује на услове за отклањање патње. Четврти корак јесте нов начин живота, нов човек, нов друштвени систем, ослобођен патње.

Фром наводи да је Фројдова метода лечења болесника била слична. Болесници су долазили код Фројда јер су патили и били свесни да пате, мада нису знали од чега пате. Основ психоаналитичког процеса јесте помагање болеснику и увиђање узрока његове болести. Болесника је могуће излечити уколико се уклоне узроци болести. Према Фројду, то је значило уздизање извесних потиснутих догађаја из детињства. Ту је традиционална психоанализа застала и не сматра да је потребна четврта тачка. Међутим, Фром додаје да то није довољно уколико се не примени и четврти принцип, а то је промена начина живота према жељеној промени карактера.

Наш Пин Окио у представи такође следи услове који га доводе до промене карактера.

1. Постаје свестан патње.
2. Узроке „ишчитава“, открива у сну, у детињству.
3. Трага за правим путем – истином.
4. Мењајући своје животне норме, посао, себе, начин живота, долази и до сопствене спознаје и свога **ЈА**.

„Нови човек“ по Фрому и нови наш Пин Окио имају сличан размер и исти смер.

“Функција новог друштва је потицање настанка новог човјека, бића чију ће карактерну структуру решити следеће особине:

- спремност одрицања свих облика имања да би било могуће потпуно *бити*.“⁵⁶

Пин Окио, препорођен, оставља све, посао, пређашњи живот, и креће од новог старта, спознаје себе и истине, па тако досеже „могуће потпуно *бити*“. У представи је то и моменат када се Пин буди промењен, нов, ослобођен материјалне глади, а пробуђених – потиснутих му талената, и слика, црта портрет дечака на улици. Када му дечак понуди новац за насликан портрет, сликар Пин Окио одбија новац и великодушно дарује дечака својим сликарским талентом и његовим резултатом, то јест сликом. Баш тако. Наши таленти добијени, наслеђени од „некога“ немају цену. Немогуће их је наручити, купити, научити. То је привилегија ретких.

Фром подвлачи да нови човек мора имати сигурност, осећај идентитета и поверење засновано на вери у оно што неко јесте, а наш јунак додаје на крају сопствено сазнање – „Срећа не зависи од онога што имамо, већ од онога што јесмо.“ Нови човек мора имати и потребу за односом, љубављу (реализована љубав, чиста и искрена из детињства са девојком правом, Пина чини промењеним, романтичним, испуњеним новим емотивним ставом). Интерес је и солидарност са светом око себе. Пин кроз своје таленте, помажући друге, уздиже и себе. Схватио је Пин, онај ко дар има, мора бити свестан, захвалан, и доступан свима.

Радост давања и дељења, а не гомилања и израбљивања, јесте укус који осећа Пин Окио, а који јесте особина новог Фромовог човека, па затим:

„Живот без обожавања, идола и илузија јер је достигнуто стање којем илузије нису потребне.

⁵⁶Erich From, *Imati ili biti*, „NAPRIJED“ Izdavačko-trgovinska radna organizacija Zagreb, i „NOLIT“ Izdavačka radna organizacija Beograd, Zagreb, 1989, str. 180.

- Превладавање нарцисоидности и прихваћање трагичних ограничености инхерентних људској егзистенцији.
- Највишим циљем живота прогласити потпуни развитак себе и осталих људи.
- Знање да су за достизање тог циља неопходни дисциплина и уважавање стварности.
- Развијање маштовитости, али не ради бијега из неподношљивих околности, већ због антиципације стварних могућности као средства уклањања неподношљивих околности.
- Познавање себе, али не само оног свјесног, већ и несвјесног, о чему сватко у себи носи основно знање.
- Срећа у процесу стално растуће животности, ма што било највиша точка коју нам судбина допушта, јер најпотпунији могући живот је до те мјере пун задовољства да нема никакве опасности да се развије брига о ономе што нетко може или не може.⁵⁷

Све ове одлике новог човека у већој или мањој мери красе нашег Пин Окија. Окидио се Пин њима, и пре него што се упознао са овим савременим мислиоцима. Дакле, то доказује да је могуће осетити патњу и сам мењати карактер, па и свет. То је тежак посао, али морамо бити доследни и упорни у томе, па макар се и небеса срушила.

⁵⁷Erih From, *Imati ili biti*, „NAPRIJED“ Izdavačko-trgovinska radna organizacija Zagreb, i „NOLIT“ Izdavačka radna organizacija Beograd, Zagreb, 1989, str. 181.

4.МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

4.1.ПРЕДМЕТ И ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА

Један од циљева истраживања јесте проучавање моћи лутке, која према нашем искуству, изворима и историјским чињеницама није намењена само позоришту за децу, већ и одраслима.

Луткарски театар за одрасле најчешће се огледа у многозначним симболичним представама које у првом плану имају метафоричну суштину лутака. За разлику од драмског театра, који коментарише живот, луткарски вид театра стреми ка уопштавању. Често у таквим представама лутке јесу предмети, или материјали који кроз своју промену односа мењају и њихово значење. Зарад своје условности лутке делују асоцијативно на подсвест, тада је гледалац уловљен имагинативном игром, он се забавља и ужива у њој. У различитим карневалима, парадама, манифестацијама, учествују огромне, велике, често гигантске лутке. Оне дејствују у непосредном контакту са гледаоцима, тако га кроз забаву увлаче у заједничку акцију, често и са политичком намером. Најјачи представник сличних спектакла је амерички театар *Bread and Puppet* (*Хлеб и лутка*).

Лутке – огромне, гигантске, јесу фактички костими с маскама. Те лутке јесу људских димензија или веће. Глумац улази у лутку и пластично је оживљава.

Циљ рада је истицање улоге луткарске уметности за одрасле као начина комуникације намењене широкој уличној публици, али и својеврсног гласа разума друштва. Такву мисију, коју смо покушали да спроведемо кроз представу *Пин Окио*, желимо да означимо као једну од насушних потреба друштва.

Циљ рада јесте и истицање потребе за независношћу, нарочито политичком независношћу или боље речено аутономношћу уметника, чија друштвена улога, мада одувек маргинализована, јесте добро позната и извесна.

Задатак је да откријемо и вредности и предности и мане луткарског ангажованог уличног татра, а улогу лутке у уметности представимо као један од могућих значајних чинилаца, како духовног, тако и друштвеног живота. Око тог огледала, понекад искривљеног и карикатуралног, које открива актуелне друштвене и политичке прилике, стоје и одлике естетике ангажованог, а што је у основи поетике политичког позоришта.

4.2. ОСНОВНЕ ЛУТКАРСКЕ ТЕХНИКЕ И СТРАТЕГИЈЕ РАДА

Облици света лутака су безбројни. Колико има начина управљања луткама, толико има и врста лутака.

Основни типови лутака јесу:

- Сенке
- Пљоснате (флах) лутке
- Ручне (на штапу, гињол)
- Марионете
- Естрадне лутке (огромне лутке које анимира двоје-троје глумаца)
- Маске

Луткарство осваја одмах максимумом изражајних могућности. Улица захтева гигантизам, и величином приписује своју важност и снагу. Те превелике димензије шаљу поруку публици да „поштују“ јунаке, верске, митске или политичке силе и да их се боје.

Лутке јесу и савезници људима у бескрајним сукобима, као и у сукобима око себе, па и против себе.

Коришћење лутака великих димензија повлачи за собом успорене и лагане покрете којима треба истраживачки приступити. Оне захтевају посебно понашање и специфично вођење, као и подробно осмишљену организацију и комбиновање.

Сматрам да је од изузетног значаја изучавати гест лутке. Гест лутке је веома битан. Он диктира, оживљава крајности, забавно и страшно, трагично и комично, исказује осећања.

Дакле, користила сам у свом пројекту, комбиновала театар покрета, луткарски театар, хор, позориште маски. У нашој представи функцију лутака преузимају и маске као и живи глумци, претворени у лутке.

Луткарско позориште је усвојило маску као једну од многобројних изражајних средстава и на тај начин проширило своје метафоричне инспирације. Позориште маски спајали смо са живим глумачким позориштем, и предимензионираним луткама, чије се сценско коришћење назива понекад позориште фигура.

Хетерогени модели игре уз учешће лутке и маске јесу значајан извор метафоре у луткарском позоришту. Сигурно је да комбинација која користи и метафору за приказивање механизма света, односно зависности човека од виших сила које се преобраћају у деспотског појединца или групу (*Политичар, Свештенство*), јесте најподеснија.

Усредсређивање пажње на наведене проблеме допушта прецизну анализу предмета истраживања, као и разматрање закључака који се намећу.

Гледалац се руководи и асоцијативном логиком, узима у обзир елементе који симболизују стварност или се ослобађају сећања на њу. Због тога се одређења, метафоре и слике обраћају непосредно емоционалној интелигенцији. Вечна тема борбе лажи и истине, тираније и отпора, промене, сигурно је прави избор за потпуни доживљај публике, јер у уличном театру узбуђење публике и порука представе јесу најбитнији.

Спроведена је и идеја да и публику сагледамо, „проучимо“ у том уличном простору. Образовање, старосну доб, реакцију, комуникацију, отвореност, пристајање на сарадњу, однос према лутки... и на крају, доживљај из тог интеракцијског односа. Као део спектакла урадили смо и анкетирање након представе, са анкетарима, волонтерима.

Улично позориште јесте посебна категорија позоришне уметности која је резултат повратка изворима и подједнако обухвата деловање глумаца, лутака и посредника. У позоришним ситуацијама рачуна се њихов ликовни метафорички и симболички израз. Обим примене и различитост форми метафоре су бесконачни.

Будући да се у неким деловима представе примењује и невербална позоришна комуникација, глумац, луткар, извођач, плесач у пројекту, треба да овлада основним правилима, сигнаlima невербалне комуникације, као што су:

- телесни контакт,
- одстојање,
- оријентација,
- појава (изглед, костим, физикаус...),
- поза (карактеристична за различите расе, социјалне групе, религије...),
- фацијална експресија,
- гест, кретање руку, главе и тела,
- тонска стилизација речи, узвика, певања.

4.3. ХИПОТЕТИЧКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

Специфична морална питања данашњице постоје и то би могла бити тема посебног истраживања, али оно што постављамо као део хипотетичког оквира у овом раду јесте тврдња да се исти морални проблеми, трагање за истином, смислом, налазе у свим епохама и да је борба човека за бољу будућност друштва и цивилизације увек била усмерена ка

освајању права, слобода и правде насупрот олигархији владајућих слојева друштва, у свим сферама уметности, па и луткарској уметности.

1. Прва хипотеза захтева истраживање разлога који наводе уметнике да се упорно враћају истим питањима непролазне актуелности, познатим темама, и исконском изразу – лутки.

2. Шта је заправо комуникација извођач–лутка–публика? Да ли је то симболичко саопштавање и симболичка игра, или је само усвајање карактеристика луткарског израза, њених извођача и њихово саопштавање околини? Да ли је то тренутак догађаја пред нама, моћ сазнања, па и двосмерна катарза и васпитни процес? То питање покушаћу да истражим кроз анкету.

3. Следећа хипотеза била би базирана на социокултурном аспекту. Овај луткарски пројекат изазвао је не само позоришне професионалце, него и људе других професија да се огласе и опробају у (за њих новом) уметничком изразу. За неке од њих лутка је била окидач да се први пут препусте театарском изазову. Поред петоро професионалних глумаца, уметника, укључени су у пројекат људи различитих професионалних профила и генерација, од којих неки нису имали никакво искуство на раду у било каквом сценском дешавању. Истражићемо какав је резултат имало откривање, тачније отварање талената и жеље наших извођача уз помоћ луткарског театра, рада на пројекту. Присутна је и бојазан да ли је могуће све то урадити, успети са огромном неискусном екипом и малим бројем проба?

4. Једна од хипотеза била би утемељена на истраживању могућности да луткарство буде моћно уметничко средство које може бити ефикасније него експлицитне друштвене поруке. Луткарство може бити и симбол слободе, али и симбол недостатка слободе.

5. Хипотеза која се тиче форме, где се одступање од реализма користи у циљу „сликања“ структура стварности, јесте свакако занимљива. Луткарско позориште због изобилја изражајних средстава припада уметничким појавама које комуницирају универзално. Савремено луткарско позориште комуницира са свима и са децом и одраслима и осваја и подручја која припадају позоришту авангарде, мишљење је др Јурковског.

Кључне речи хипотетичког оквира јесу – театар, луткарство, ангажман, естетика, истина, поетика, а са тим у вези јесте и авангарда.

Човек савременог друштва, насупрот најновијим достигнућима и ума и свих врста револуција, почевши од индустријске, па све до компјутерске, осећа се и даље скучено, тескобно, збуњено. То јесте истина са којом се живи и дуго и мучно. Док моћ савременог човека над материјалним расте, он се у исто време осећа немоћним у свом индивидуалном и друштвеном животу. Када похлепа расте, друштвени живот, моралне вредности и границе разума бивају урушене. Прави живот, здрав, замире. Човек се заплиће у мрежу властитих средстава, а самим тим губи визију јединог циља који тим средствима даје значење, губи визију човека. Док постаје господар природе, господар државе, господар банке, господар туђих живота, постаје роб, роб властитог система који је изградио или учествовао у изградњи. Човек губи себе. Постаје лутка, манипулисана, вођена, навођена, која живи само толико колико живи и њен „аниматор, манипулатор, навигатор“.

Дакле, човек заборавља фундаментална питања људске суштине, значаја постојања, шта је човек, какав треба да живи, шта је морал, како се огромне енергије у човеку могу ослободити и продуктивно усмеравати, употребљавати. У оваквој кризи и нашем савременом свету, уочљиво је одступање од морала, од идеја просветитељства које су својевремено училе да се човек и мимо догми религија може ослонити на сопствени разум, спреман да избруси моралне норме.

Ерих Фром каже: „...стајалиште да је човјек у основи деструктиван и себичан, води до схваћања, које држи да се етичко понашање састоји у спречавању тих злих тежњи, којима би се човјек одао кад не би проводио сталну самоконтролу. Човјек по том принципу мора бити свој пас чувар. Он мора у првом реду признати да је његова природа зла, и као друго мора да употријеби снагу своје воље да се супротстави својим прирођеним злим тенденцијама. Спречавање зла или одавање злу била би дакле његова алтернатива“.⁵⁸

⁵⁸Erich From, *Čovjek za sebe*, preveo Hrvoje Lisinski, Izdavačko-knjižarsko preduzeće „Naprijed“, Zagreb, 1966, str.201.

У овом раду желим доказати хипотезу да постојање оваквих пројеката охрабрује идеју да можемо бити кадри да као уметници, луткари, активни и ангажовани извођачи, мењамо и креирамо, усмеравамо пажњу ка бољем и поштенијем свету.

Постојање и значај позоришта кроз историју јесу непроцењиви. Питања која се кроз позориште намећу, охрабрују и наводе публику да мисли. У данашњем, савременом тренутку, отуђеног, измученог, незадовољног, апатичног човека преко је потребно мотивисати и активирати. Лутка као симбол реалности много верније, упечатљивије може сликати баш естетиком одступања од реалности. Таква игра може да провозира побуну. Све то нас уверава да материјална моћ никада не може заузети место духовне моћи. Верујем да позориште има моћ да покрене ту снагу хумане, непробуђене етике и поетике.

У цитату Фрома, налазимо потврду става и иницијалног Пина у њему, да је лако изгубити, поништити себе, у жељи да се повинујемо јачем, или интересу. „Подвргавајући се сили–доминацији–он губи своју моћ.(...).Он губи свој морални осјећај, јер његова неспособност да посумња и критизира оне на власти обезвређује његов морални суд у односу на било кога или било шта.“⁵⁹

Видимо да је баш такав наш Пин, када прода своју душу ђаволу, на највишим лествама своје банкарске каријере. А да ли га то материјално богатство, доминација моћника, чини оствареним, срећним или својим? Не. Таквим избором укида се слобода, љубав, истина. Пина надзиру, условљавају, прате, „чувају“... Постаје идеално тесто за обликовање, лаж, неморал... Наизглед млад, постаје роб, уморан, отрован, духовно оронуо, истрошен, поцепан, стар, превазиђена ствар. Материјално не може потиснути духовно богатство нити истину. Процес сазревања, раста, често је мукотрпан и дуг, али је благотворан баш сваки корак у њему и сваки сазнајни круг.

⁵⁹Erich From, *Čovjek za sebe*, preveo Hrvoje Lisinski, Izdavačko-knjižarsko preduzeće „Naprijed“, Zagreb, 1966, str.223.

4.4. МЕТОДА – ЕНЕРГИЈА МАТЕРИЈЕ, ЕНЕРГИЈА ИСПРАВЉАЊА

(Успостављање нове методе у луткарској уметности)

Данас сви знамо да свака материја заправо јесте згуснута енергија која се креће неком брзином, на различитим релацијама. Та енергија је божанска, универзална, космичка и, пре свега, интелигентна. Успостављањем *Методe енергије материје, енергије исправљања* коју сам применила у раду, дошла сам до сазнања да све зависи баш од нас и наше енергије. Како?

Функционише на размени и повратној стимулацији енергије између редитеља – глумаца – гледалаца.

Треба управљати мислима. Неговањем унутрашњег простора, учврстила сам се у позитивном набоју који нас оснажује. Култивишући мисли, лакше сам препознала своје циљеве и вредности и имала више воље и снаге да се посветим њиховом остварењу, без обзира на бројне препреке које сам имала. Здраве унутрашње границе помогле су ми да сви заједно, цела екипа, мислимо на себе и представу и да престанемо да се аутоматски повлачимо, сумњамо или слажемо са мишљењима, саветима и критикама које су нам упућивали „дежурни душебрижници“.

Уверила сам се да редитељ, аниматори, глумци, играчи, морају бити добар „спроводник“ универзалне енергије и нашој бживотној материји, лутки, предмету, фигури, путем информација, анимацијом, и пре свега енергијом, невербалним контактом, могу заједнички удахнути живот.

Тамо где енергија прати нашу намеру, нашу вољу или хтење, промена ће се догодити. Наша енергија усмерава концентрацију радње извођача и концентрацију догађајности, али и концентрацију гледалаца. Где усмеримо пажњу, иде и наша енергија. Дакле, где гледам и водим екипу, лутку и њене очи, главу, ту гледа и публика. У већини техника слушамо свој

унутрашњи глас, таленат, интуицију, својеврсног водича, аниматора, вођени сопственом енергијом.

Важно је знати да нема праве и погрешне енергетске методе, а посебно нема једине исправне. Све енергије материје у раду могу бити добар алат у рукама особе која има добру намеру, знање, самоувереност и приступност. Зато је уједно важно проверити на чему аниматор базира своје владање луткарском техником. Редитељ, пак, мора бити присутан и својом *Методом исправљања* кориговати и надгледати рад целе екипе, док не буде потпуно задовољан, наравно уколико је у прилици и има времена за пробе. Не треба све ни безусловно предати у руке аниматора. На редитељу је једино одговорност за сопствену представу и успех.

Дакле, циљ је остварен, јер сам *Методом енергије, методом исправљања*, кроз луткарску игру и неживу материју, луткарском уметношћу, преко глумаца, натуршчика, извођача, прелазила из имагинативног простора маште у простор конкретног сценског присуства.

Ова *метода* је допринела да у изузетно кратком временском року, са великим бројем извођача, професионалаца, натуршчика и глумаца аматера, пројекат спроведем са огромном радошћу и лакоћом, на задовољство свих нас.

5. ПИНОКИО И „ЊЕГОВ ДВОЈНИК“

5.1. ТЕМА И ЗНАЧАЈ

ПИНОКИО – СПИНОКИО – ВЕЛИКА МЕТАФОРА

Тема сазревања, раста, промена, мењања човека у бољег и хуманијег, универзалног је карактера. Сазревањем главног јунака кроз путовање по стварним или фантастичним пределима и кроз суочавање са стварним или симболичним препрекама, један је од најчешћих мотива бајковне литературе намењене деци, али и одраслима. Примери за то су, између осталог, Андерсенова *Снежна краљица*, Метерлинкова *Плава птица* и Ибзенев *Пер Гинт*. То је нарочито наглашено кроз архетип *Пинокија*, како га је замислио његов први креатор Колоди.

Карло Лоренцин Колоди, рођен је 1826. као Карло Лоренцини, у Фиренци. Отац Доменико био је кувар, а мајка, Анђела Орцари, радила је као служавка. Псеудоним Колоди, Лоренцини је изабрао по селу које се налазило у Тоскани (Италија), родном месту своје мајке, где је провео детињство и завршио основну школу. Колоди се школовао за свештеника, али се запошљава као продавац књига. Убрзо почиње да се бави политиком, захваљајући ширењу покрета за уједињење Италије. Са двадесет две године постаје новинар који је ради за Покрет.

Лист који је покренуо 1848, *Уличне светиљке*, убрзо је укинут, по наредби тосканског војводе. Поново је покренут 1860. Његов други лист *Чарка*, имао је више среће. По уједињењу Италије, 1861. престаје да се бави новинарством.

У периоду од 1856. до 1887. пише више књига, али тек пред крај живота стиче славу. Дечјом литературом почиње да се бави 1875. године, превођењем Пероових прича (франц. Charles Perrault), попут *Успаване лепотице* и *Мачка у чизмама*. Године 1876. пише дело *Банетино*, инспирисано делом Александра Луиђија Паравиђија *Бането*. Књига о Пинокију се првобитно звала *Прича о лутку* (итал. *Storia di un burattino*) и излазила је у наставцима у

првом италијанском децјем часопису *Журнал за децу*, иако првобитно није била намењена деци. По изласку из штампе, књига је преименована у *Пинокијеве авантуре*. Данас је у свету позната под именом *Пинокио*.

Колоди је умро 26. октобра 1890. године. Сахрањен је у Фиренци. После његове смрти, основана је национална фондација која је носила његово име и парк посвећен Пинокију.

Пинокио је, као што је речено више пута у овом раду, првобитно био намењен одраслој публици и имао суров крај. Након огромног притиска тадашњих издавача, писац, који је био политички ангажован, променио је циљну групу, „саветован“ да причу посвети деци, да се говори о путу дрвеног лутка ка очовечавању, односно о путу детета ка зрелости.

Пинокио, „вештачки глумац“, створен од неживе материје, не признаје свој материјални живот, прави се да је човек и постепено се трансформише, пролазећи кроз људска искуства и усвајајући људске вредности. Лутка у улози човека свакако задивљује публику својом двосмисленошћу, и новим, отелотвореним ликом ствара од себе идола. Мртва фигура, беживотна, испуњава се животом. Луткарско позориште и лутка у рукама творца фасцинантно отварају све могућности. Лутке у позоришту, као и лутке ван позоришта, могу да послуже за настанак различитих метафора. Игра метафорама поседује велику позоришну вредност, као и битно интерпретацијско значење.

Ова универзално отворена тема нашу представу *Пинокио* води до надстварне метафоре, која се најбоље сценски остварује уз коришћење великих лутака и маски.

Пинокио говори и о промени, али пре свега он је синоним за лаж и највећа метафора нове ере, ере лажи, крађа, сурове похлепе, насиља, страха и безнађа.

5.2. КОНЦЕПЦИЈА бр. 1 – ЛУТКАРСКЕ ПРЕДСТАВЕ ПИНОКИО

Прва концепција луткарске представе *Пинокио*, замишљена је да Пинокио буде огромна лутка и да представља прљаву политику која је сасвим нечујно, скоро „невино“ ушла у све поре друштвеног живота и од живота у друштву нам направила пакао. Незаинтересовани, изманипулисани и неактивни грађани, пасивни посматрачи, олако су постали жртве и таоци политичких похлепних лакрдијаша, анимираних марионета и лутака, предвођени првим предводником Пинокиом. Све њих, њихове конце из сенке повлаче и анимирају светски моћници зарад својих интереса и бесомучног богаћења на рачун грађана широм света, које су увели у хаос, ратове, тероризам, сиромаштво. Питања којима сам желела да се бавим у својој првој концепцији *Пинокија* била би актуелна и провокативна. Занимали су ме проблеми који су присутни данас на политичкој сцени. Претпостављам да је то већ било довољно опасно да ми неке позоришне куће, са којима сам раније разговарала и договарала сарадњу и рад, одбију пројекат, оправдавајући се беспарицом.

Нажалост, за неке људе политика је заправо само вештина да се лаже у прави час. Има ли поштеног политичара? Марк Твен нас подсећа да се изузетно ретко може наћи политичар који увек говори истину. Такав тешко успева као политичар, сматра Марк Твен, они су у мањини. Лоших је, пак, увек више. Код мог Пинокија – незналице, варалице и лажова, врлине и доброта нису на цени, он их и не познаје. Пинокио тражи власт над другима, иако никада није владао нити овладао собом. Не дозвољава и не поштује слободу. У његовој мржњи и насиљу крије се лоповлук, лаж и страх. Самољубив, властољубив, патолошки лажов, одгађа обећања, подмићује, бахати се, прети, уцењује. Такав води и руководи, такав влада и сиромаша читаву земљу и све грађане. Без иједног изузетка, са њим нема наде ни напретка. Свет је у дубокој моралној кризи из које проистичу све друге кризе и несреће. Намећу се питања: где почива лаж, а где истина? Колико има истине у свету? Колико у нама?

Овакав Пинокио присутан је данас у великој мери и на многим местима. Међу нама је, треба се суочити са њим. Публику треба просвећивати, учити, отварати јој ум. То је преко

потребно, јер у земљи слепаца и кратковидих, далековиди не постају вође. Стаду не може бити боље, ако му је пастир овца.

Оваква концепција захтевала је већи број професионалних аниматора, као и неколико драмских глумаца, велики број лутака и иновативну покретну сценографију огромних димензија. Улични луткарски театар захтева предимензиониране театарске елементе. Била је идеја осмислити бар два покретна мултифункционална бицикла са могућношћу да се расклапају у неколико нивоа, да се допуњавају и праве огромне позорнице различитих облика у различитим позицијама, од специјалног материјала, посебно конструисана, осмишљена и направљена од стране инжењерског тима. Све то је захтевало и значајну финансијску подршку коју нико није желео да ми пружи. Контрактирала сам велики број институција културе, позоришта, културне центре – широм земље, и увек сам добијала исти одговор, да су у немогућности због лошег или никаквог финансирања, било да су на градским или државним буџетима. Упорна у настојању да направим представу, јављала сам се и на све конкурсе који су били расписивани у том периоду од годину дана. И све те чувене, моћне, звучне, познате, непознате, разне, међународне и невладине организације, али и ти велики фондери у земљи и иностранству којима сам се обраћала, писала пројекте, јављала се на њихове конкурсе, брижно осмишљавала постављене задатке, нису ме удостојили ниједним одговором, нити куртоазним обавештењем да је стигао мој пројекат на њихову адресу (што је прво правило пословне етике). Толико о могућностима финансирања непознатих аутора и нових пројеката, ако им се не зна лобиста или „тата“.

О превари, „људским правима“ и личној повређености да и не говорим. Све то ме је уверило да тема, рад, представа, има смисла, и да не смем да одустанем од питања истина или лаж?! Морам проверити кроз свој луткарски подухват да ли смо сви отупели баш.

5.3. КОНЦЕПЦИЈА бр. 2 – МОЈА РОДБИНА, ПИН ОКИО И ЈА

После огромне паузе, разочарања и безбројних неуспелих покушаја у тражењу финансијских средстава – материјалне подршке, дошла сам до непробојног зида. Наметнуло се питање шта даље? Замрзнути пројекат, одустати или наћи ново решење и устати. Помоћ ми је понудила породица. То је значило да морам направити нову концепцију, прилагодити је породичним, веома ограниченим кредитно-финансијским могућностима, а остати доследна изабраном пројекту и теми. Решила сам, и имам нову идеју коју могу да реализујем.

Лутка је знак за човека. Она је човеков аналог. Направљена је са ограниченим могућностима, па захтева помоћ од споља. Та њена беспомоћност јесте и повод за аналогију са човеком који такође зависи од спољашних утицаја, моћника, сила, и практично је и човек једно манипулисано створење. То је било моје полазиште, па у новој концепцији мој Пин Окио није огромна лутка, већ човек, по професији банкар, подложен опасном утицају разних моћника, богаташа. Он је најновији производ савременог доба, „најсавршенија лутка“, веома погодна за све врсте анимације и манипулације. Пин Окио, човек/нечовек најподесније објашњава еру у којој живимо. Њему не расте нос кад лаже, њему расте салдо на банковном рачуну, новац. Што више лаже своје клијенте у банци, људе на послу, у животу, то његов лични конто у банци расте, брзином Пинокијевог носа. Пин Окио нашег времена носи нова значења. Новац и нос не знају за честитост и понос. Нагло се безобразно богати, рачун енормно расте, брзином светлости се увећава, када лаже, отима и вара. Пин има фин нос за новац, а за жртве, он је перфидни ловац.

5.4. ЗНАЧЕЊЕ ИМЕНА ПИН ОКИО

Мој нови ПИНОКИО има своје име и презиме, и свој број, код, „род“, и баш као свака ствар, као свака роба, има свој баркод. Сви смо данас под лупом, проверљиви, надгледани, чиповани... Име је ПИН – има своју шифру, банкар је, и као недодирљив је, а у ствари он је у свом ланцу – на „катанцу“. Презива се ОКИО, што јесте асоцијација на гледање, праћење, посматрање... Али презиме садржи и речи ОК и ИО, те тако рашчлањено има своје значење и дубоко оправдање. Шта значи и одакле је скраћеница „ОК“?

Скраћеница ОК је универзална и скоро да нема особе на свету која њу не би разумела. Постоји неколико теорија које је право значење ове речи. Океј, О.К. или ОК је израз који потиче из америчке варијанте енглеског језика. Његово пренесено значење је да је *све у реду*. Израз се сматра једним од најпопуларнијих на свету, а користи се у многим језицима, укључујући и српски. Порекло ове речи није сасвим познато, али гестикација израза ОК прстима се исказује тако што палац и кажипрст формирају круг (који јунак у представи *Пин Окио* често помиње). Међутим, у разним светским регијама, знак се различито тумачи. У Јужној Америци овај гест има увредљив или вулгаран значај. Прво познато коришћење израза ОК догодило се у *Boston morning post*, 1839. године: „all correct“. Постоје разне претпоставке о томе зашто се не пише скраћеницом АС него ОК. Једна од тих претпоставки је да је написано ОК први употребио човек који је био недовољно писмен, па је скраћеницу „oll korekt“ записао фонетски према изговору првих гласова у речима.

Све интерпретације морају узети у обзир доказе из 1839.године. Постоји неколико теорија о значењу ове скраћенице. Прва је везана за северноамеричке војнике којима је ОК служило као скраћеница за „Know order“ – рутинску потврду за одређену наредбу. Друго објашњење такође долази из подручја војске. Према том тумачењу, ОК стоји за „zero killed“ (нула убијених). Један одговор на питање о пореклу долази из западне Африке, према коме су робови донели тај израз у Америку. Могућност постоји и да ОК стоји за скраћеницу „by Order of the King“ или на српском „по наређењу краља“.

Самогласници који остају иза ОК јесу ИО, што може да се интерпретира на неколико начина. Изговарајући у наставку речи ова два гласа, може се добити подругљива, ироничана, тужна, елегична порука. Дакле, име и презиме изведено из рашчлањеног нам имена Пинокио даје већ много могућности у игри речи, али и у асоцијацијативним порукама које шаље публици на улици. У италијанском језику ИО значи ЈА, што упућује на питање идентитета!

Пин Окио у новој концепцији је безосећајан човек, неосетљив, дрво. Човек без савести, срца и душе. Отупели човек. Заледио се емотивно, окаменио у саосећању, у емпатији. Он је школовани лопов, легални криминалац у скупом оделу и у бесном банкарском, добро чуваном „оделу“. У спрези је са полицијом и властима. Живи помпезно, себично, лицемерно, несавесно, све му је у начину живота страшно раскалашно.

Пошто је Пин Окио неко ко ће доживети трансформацију, властити преображај, мора да потоне у себе, да дође до своје основе, суштине. У том полусну, на граници између јаве и сна, детињства и одрастања, тражећи љубав и истину за девојку којом жели да се ожени, долази до своје границе, до своје Истине. Упознаје себе и открива шта је, ко је, и шта је срећа. Кључна, покретачка порука коју добија од Истине кад је пронађе јесте: „ТИ постављаш границе између истине и неистине, сине!“

6. ТОК ПРОЦЕСА РАДА НА ПРЕДСТАВИ

Драматургија у позоришту лутака почиње од анимације, од тог „поетског чуда“ како је дефинише Хенрик Јурковски, које се унутар једног сценског чина непрестано збива, умножава, дајући садржају и поруци уверљивост уметничког доживљаја. На тоталној анимацији из које произлази фантастичност, бајковитост, преплитање реалног и иреалног, гради се драматургија у луткарском позоришту. Анимацијским поступком с литерарног језика преводи се на језик слика и метафора, тако да и сви други визуелни и аудитивни елементи сценскога чина (просторно-ликовни, музички...) смишљено постају знакови у служби темељног, основног знака, правога сценског симбола – лутке. Лутке не трпе око себе много речи. Вапе за звуцима и шумовима. У луткарској синтакси доминира тишина, музика, звуци и шумови.

У самој природи луткарске уметности из које заправо извире њена неодољива привлачна снага, јесте да се свака тема и сваки садржај претварају у бајку, чак и ако нису замишљени као бајка. Та бајковитост луткарске уметности јесте разлог њене емотивне моћи не само над малом, него и над великом публиком, али и над ствараоцима. Отвара огромне могућности за машту. Само у луткарском театру руке се могу протезати по читавој позорници и везивати у чвор, главе могу да се жонглирају, ноге развлаче као праћке, столови постају птице, а птице постају девојчице... Театар лутака у основи је сачувао своју фантастичност. И у делима за одрасле та невероватност је његова специфичност.

Говор у луткарском позоришту има квалитативно различиту уметничку вредност у поређењу са говором у драмском позоришту. Језик у драмском позоришту је уметнички израз психофизичке природе глумца. А у луткарском позоришту, језик је потпуно противречан мртвој материји лутке. Он је индиректан, сведен. Та индиректност намеће дистанцирање од натурализма, природног тражења изражајних средстава. Језик је изразит у својој необичности, хиперболи, фантастичности. То важи за све компоненте у луткарском позоришту. Говори се необично, често деформисано и нестварно. Луткарско позориште је

отворено за све идеје, и за све поетске слике. У њему се најлакше и најатрактивније може отворити чаробни свет бесконачне маште.

У нашем *Пин Окију* говорни текст јесте суштински битан, а има га више него у класичним луткарским поставкама, с разлогом – јер има своју дидактичку улогу и поруку зато што се обраћа широкој и разноврсној публици, како би дело било што схватљивије и прихватљивије.

Главна драматуршка одлика комада *Пин Окио* јавља се у идејном и значењском плану и у новим ликовима. Нема класичног сукоба између носиоца радње и против-радње, Пин Окио је у сукобу са целокупним стварним и сањаним окружењем, као што је то било у експресионистичком позоришту. Нема наратора или ликова који коментаришу и објашњавају радњу, остајући издвојени из ње, као што је то често у луткарском позоришту. Нејвећи део заплета се одиграва у сну, а расплет се догађа тек буђењем и повратком у реални свет. Сви ликови имају своју пластичност. У средишту радње су групе ликова у различитим односима. Већи број ликова који су истовремено укључени у радњу, имају карактеристичну дистанцу према њој. Користила сам „хорску“ поставку ликова, која се јавља у два различита вида: као груписање и кретање ликова и као раздвајање и груписање ликова по њиховим различитим одликама и припадностима. Свако груписање ликова, свака слика има одређени смисао. Просторна димензија садржи груписање, кретање, планове игре и све функционише на хиперболичком и на симболичком плану. Оркестрацијом улазака и излазака, као и различитим драматуршким решењима, остварује се утисак мноштва, заједнице. Однос појединца према групи има изражену симболичку функцију (народ, људи речи, људи магарци...).

Критички, али и оптимистички приказ животних околности и свега што живот носи, јесте смисао целе представе. Човек мора да уочи и изгради сопствени вредносни систем кроз непрекидни сазнајни процес одрастања и сазревања, промене. То је деликатан испит и за појединца, али и за заједницу. Пин Окио кроз своја тражења и искуства поставља питања свима. Шта бирамо? Да ли је могуће затворити очи пред истином, окренути јој леђа и потиснути је? Да ли је могуће постати отпоран на истину, на бол, на осећања?

У првој слици, Пин Окио, банкар, испрограмирани „савремени лутак“, по ко зна који пут у свом послу присуствује одузимању стана, овога пута – клијенткињи која није у одређеном року његовој банци вратила, исплатила кредит. Мучна слика и у данашњем времену честа прилика да се банке на рачун својих „коминтената“, клијената, корисника „опасно“, масно, немилосрдно богате. Зеленаши нашег доба, модерни отимачи, на тај начин профитирају. Јасно је да средства на своме путу до обожаваног им Бога, то јест профита, не бирају.

Та сцена је написана овако.

ПОЛИЦАЈАЦ:

Напустите кућу! Напустите кућу!!! Имате десет секунди да напустите кућу!

КЛИЈЕНТКИЊА (жена са децом):

Немојте, молим вас, да нас избацујете, па куд ћу ја са троје деце?

ПОЛИЦАЈАЦ:

Правила су правила, молим вас!

КЛИЈЕНТКИЊА (мајка):

А да ли та правила важе за све, или само за нас најјадније, најсиромашније?

Богаташи не плаћају ништа и ником ништа!

ПИН ОКИО:

Ми само радимо свој посао, госпођо! Сами сте потписали уговор, што нисте читали шта потписујете?

КЛИЈЕНТКИЊА:

Али молим вас, само још који дан да се снађем... Молим вас..

ПИН ОКИО:

Носи се, сад је доста, излази да ти и лични пртљаг не запленимо!

КЛИЈЕНТКИЊА:

Проклети били дабогда! Лопови, преваранти, отмичари, лажови!!!!

(деца плачу... одлазе)

ПОЛИЦАЈАЦ (Пину):

Добићеш бонус и унапређење! Банковни конто ти расте, увек си имао нос за паре!

Браво, царе !

Што су у уговору мања слова,

лакше се лаже, и расте лова!

ТЕЛОХРАНИТЕЉ:

Лова све пере, лова све брише, лова нове историје пише.

АНЂЕО:

Истина или лаж, чему тежиш да ли знаш?

Истина или лаж, чему предност би да даш?

Дакле, шифра мога савременог лика огледа се у дебљини његовог новчаника. Промена је важна и она је овде изражена и снажна. Пин на јави, лаже, мува и срља. Испровоцира га Анђео у сну, па тада осети своју савест и коначно сагледа границу до које је дошао. Решење је промена

Нема тога новца због ког би је прошао.

ДЕСЕТА СЛИКА

Пин Окио наилази на Слепи Народ. Они су хорда, група и говоре хорски. Сви су повезани, крећу се полако и опрезно.

ПИН ОКИО:

Опростите, да нисте случајно видели Истину?

СЛЕПИ НАРОД :

Ово је земља слепих. Ми смо с колена на колена сви слепи.

ПИНОКИО:

Од када?

СЛЕПИ НАРОД:

Откад смо изгубили вид. Некада смо имали вид. Било је то у време прадеде, оца нашег чукундеде. У то време смо имали вид, али смо га изгубили.

ПИНОКИО:

Како је то могуће?

СЛЕПИ НАРОД :

Нисмо довољно пазили, зато смо га изгубили. Мислили смо да се вид не мора чувати. Од тада га у Земљи још нико није видео и још га траже. Вид је тешко тражити кад се ништа не види. Ако га случајно нађеш, хоћеш ли нам га довести натраг?

ПИНОКИО:

Обећавам, а ако ви нађете Истину, хоћете ли ми јавити?

СЛЕПИ НАРОД:

Упознали смо Истину.

Следи оне који траже Истину и клони се оних који су је пронашли. И већ се сто пута до сада снашли. Лажу.

ПИНОКИО:

Значи да је ја никада нећу пронаћи.

СЛЕПИ НАРОД:

Можда је можеш наћи у себи, ако је заиста тражиш.

(Група људи настави да хода.)

АНЂЕО:

Можда је можеш наћи у себи ако је заиста тражиш.

6.1. ДРАМАТИЗАЦИЈА ДЕЛА – СТВАРАЊЕ НОВОГ *ПИН ОКИЈА*

Мотив да направим драматизацију дела *Пинокио* Карла Колодија јесте моја потреба да мој *Пин Окио* буде прилагођен савременом тренутку у улично луткарском театру. Требало је да дечји роман преправим у драмску форму и да учиним текст сценичним. Истина је увек опседала људе. Њоме су се бавили највећи светски умови. Желела сам да одређеним избором познатих сентенци великана, од Сенеке, Толстоја, Ремарка, Тургењева, Гетеа и других,

обогатим своју драматизацију како бих ту есенцијалну мудрост кроз реплике мојих јунака лакше пласирала широкој публици са жељом да их запамте, усвоје.

Први услов је да текст постане активан, дејствујући. Желела сам акцију на отвореном, са извођачима који су гладни новог узбуђења и међу људима који својим присуством, гледањем учествују и сами. Значило је да треба бити интригантан и директан и покретљив, од акције. Без обзира на мудар текст неке приче, гледаоци брзо губе интересовање зато што хоће да гледају, јер су гледаоци, а не слушаоци. Та мала разлика је суштинска, основна. Она одваја гледаоца од слушаоца, или од читаоца. Гледалац је гледалац, он је дошао да гледа дешавање.

Сматрала сам да треба да се придружим и подржим аутора, да сачувамо проблематику и идеју као и карактеристике основних ликова, по могућности на најекономичнији начин, а да основне елементе приче посматрам из аспекта данашњих друштвених проблема.

Писац књиге о најознатијем лутку на свету, Карло Лоренцини псеудоним Колоди Лоренцини је изабрао по родном месту своје мајке, за које је био везан у најранијем детињству и у коме је стекао прво и основно образовање. Баш као и изамштани лутак и његова књига је имала свој пут промене ка дефинисању. Први наслов књиге о Пинокију јесте *Прича о лутку*. Касније, књига је преименована у *Пинокијеве авантуре*. Данас је у свету сви знају под именом *Пинокио*. Писац се бавио и превођењем и тек пред крај живота стекао славу.

Књига је била посвећена одраслима, али је доживела оштре критике од стране цркве и уредник је захтевао да писац измени крај. Он је крај оставио, али је књигу дописао и претворио је у дечју омиљену литературу.

На самом почетку Колодијеве приче налази се индикативан приказ стварања лутке Пинокија. И у својој драматизацији говорим о стварању човека, од „дрвеног човека“, човека без душе, до човека који долази „себи“, стиже до емоција, до вредности, до запостављеног човека са потиснутим талентима и уметношћу у себи.

Стварање у луткарству има посебну димензију. У овој причи то је дупло стварање и у-дах-њивање. Стварање је релација живо–неживо. Стварање представља неку врсту замишљеног „неког живог“ који улази у неку пасивну материју, у аморфну стварност, и покреће је. А стварањем ликовних облика, редитељским поступком, статична природа се претвара у анимирану, живу сценску, луткарску уметност. Стварање има развојну линију.

У оригиналном делу Пинокијева мотивација условљена је конфликтом са оцем, у коме је психолошки доминантно одсуство мајке. Фрустрација Пинокијевог развоја одређена је стога лишеношћу мајке, тако да се у оваквом виђењу Пинокио чини као „дрво“ које креће у потрагу за мајком, за мајчинском љубављу. Последица тога је оно што Пинокио прво чини, а то је лагање. Дакле, психоаналитичко разумевање Пинокија нас упућује да дете које не прима топлину и љубав, дете које је у раном детињству лишено присуства мајке, склоно је тој опакој болести – лажи. Деца која, пак, имају огромну љубав и подршку, немају потребу за лагањем.

У мом делу, намењеном пре свега зрелијој публици, Пин Окио није дете, већ човек до те мере неискрен и превртљив, да је заборавио, изгубио правога, чистога себе. Лаже због користи, из обести, зарад бонуса, себичлука, богаћења, порока. Он ужива у лажном систему. Лажни пријатељи и дивљи проводи, забаве, али лично пригушено незадовољство је окидач за унутарњи Пин Окијев несвесни плач. Зрно сумње, неиспуњености, несрећености, лажне убеђености у „посао века“..., „Посао века“, који су му манипулатори–аниматори наметнули као престижну ствар, за који мора да се бори, да за њим чезне и да га чека!? А тим се послом данас само народ поробљава, због њега се губи душа и мирно не спава. Зрно здраве сумње, ипак, живо је и клија. Подстиче Пина да ослободи тог наивног дечака у себи, тера га да „оздрави“ од похлепе и лажног сјаја, јер племенитошћу и истином се свој мир постиже, осваја.

Са друге стране, причу причам не по законима књижевног дела, већ по законима театра, односно драматургије.

Значајно место код Колодија, али и у моме делу, има Плава вила.

У оригиналном делу, са гледишта аналитичке психологије, важно је указати на присутност Плаве виле (сагласно Јунговом појму *анима*), која се у Колодијевом тексту трансформише у девојчицу модре косе, Добру жену, козицу, а на крају је означена и као мајка. Карактеристичан је део Колодијевог текста у коме Пинокио изричито Плаву вилу означава као своју мајку. На питање:

А ко је та Вила ?

То је моја мајка, слична свим добрим мајкама које истински воле своје дечаке и никад их не испуштају из вида. С љубављу им помажу у свакој невољи, чак и онда кад би дечаки заслужили да буду напуштени и препуштени сами себи због своје лакомости и слабог владања. Дакле, добра Вила чим је видела да ми прети опасност да се удавим, послала је одмах огромно јато риба које су навалиле на мене...

Ово место указује на то да мајка садржи атрибуте *аниме*, која се обично повезује са сликом мајке или Богородице, каже Јунг, који је и уверења да у терапеутске сврхе *анима* има посебан значај, јер омогућује везу са архетипским основама душевног живота и тиме интегрише снаге оздрављења *сопства*.

У мојој драматизацији, Плава вила, Девојка тиркизне косе, јавља се у сну. Пин Окио, очаран, као некад кад је био мали, жели да се њоме ожени. Она је и његова веза са детињством, са чистотом и невиношћу, са истином и самим собом у периоду искрености. Она је нека врста путоказа, знака за нашег јунака. Постоји изрека како мушкарац увек има разлога да се жени. Жена му је потребна јер је и мајка, и љубавница у младости, а дадиља у старости. Плава вила је мотив који га покреће у исправном правцу. Трагајући за Истином коју му Плава вила задаје као главни задатак, она га покреће на трагање ка себи самом и испитивање друштва око себе. Где је смисао, где сам ја, пита се Пин Окио на путу искушења. То трагање њега оплемењује, открива и мења.

Приликом драматизације, постављала сам себи одређена питања.

Каква је тема? Властита промена.

Какав је проблем главног хероја? Налажење себе, Истине, љубави, вредности у својој потрази за смислом.

Шта он тражи? Истину, љубав, себе из најранијег и најчистијег периода.

Шта му смета? Људска неискреност и лицемерје, лаж.

Који је основни проблем? Лаж, људска похлепа, опште слепило. Несагледавање вредности, незахвалност.

Каква је идеја? Мењајући себе набоље, мењамо и све око себе.

На путу, баш као и у животу, безброј је препрека, путева, збуњујућих путељака и пречица. Наш јунак треба да одабере прави. Тако се у сну Пин Окију много тога јави и појави. Политичари, циркузанти, црквени високодостојници, политиканти. Опаке животне пречице носе смртоносне замке, као што су Лисица, Мачка, старлете-готованке, кофер пун пара, сви би да украду, па да се проводе у неком граду. Народи слепи који никуда не стижу, иако вековима „славну историју пишу“. Мој јунак тражи кроз задатак себе, остављеног, изгубљеног, уплашеног.

Дело има тачну адресу коме се обраћа. То су млади, али и зрели људи, неки непотпуни, или у заблуди, незрели, несигурни, разочарани, невидљиви, мирни. А поред главне теме, много је и оних секундарних: шта је морал, шта је политика, где је истина, терор медија, манипулације, преваре, у руху нове ере.

Пин Окио у сну увиђа свет испод слоја, прате га мале чаробнице, Суђаје, плетиље сна, а предводи Анђео који се са новим, емотивним Пин Окијем „роди“. Пин Окио тражи Истину, да би добио љубав, и био коначно потпун и срећан. Трагајући, налази одговоре о томе шта је срећа, шта жели у животу, шта је важно и шта је истина. Открива: *Истина је начин живота.*

6.2. АКТУЕЛНОСТ ДЕЛА

Запитала сам се шта правим? За кога правим? Како ћу да правим?

Приповедам и правим бајковиту причу за одрасле. Приповедање такве приче није само забавно, него је и лековито, и мислим да је то данас савременом гледаоцу неопходно. Желим да говорим о ономе што некада рационално не можемо видети, схватити, разумети. Ликови могу да нам помогну да усвојимо или боље доживимо лекције из самопоуздања, пристојности, стрпљења, морала, љубави... Те теме испуњавају представу и врло су оправдане. Присутне су у свакодневном животу, кроз њих одвајамо „жито од кукоља“ и разаберамо спектар светла и његово одсуство. Такве приче су актуелне, постоје у свим религијама, од хришћанства, ислама, јудаизма до будизма.

Ишчитавање представе у контексту савременог живота добија посебну димензију. Уметност не може да побегне од времена у којем стварамо ново дело. Данас, ми, ја, ти, откривамо колико је различита тачка гледишта према Пин Окију и истој теми коју смо гледали, ишчитавали раније.

Питања одједном излазе на дневни ред. Зашто би требало да правим ту представу данас? Шта ће она донети нашим гледаоцима данас?

Она има задатак да раздвоји „ноћ и дан“, то су болне, али и лековите теме. Има и терапеутски значај, врло је инспиративна и носи искуства свих нас. Кроз Пин Окија поручујем да морамо објединити ум, интелект и срце. То чини човека задовољним и потпуним у процесу стварања. Дело служи да отвори срца публике. На стилизован, уметнички начин одводи нас у свет маште где је све могуће и где можемо да пронађемо одговоре на свако своје питање или недоумицу. Терапија причом, представом, начин је да се, приповедањем и креирањем квалитетног садржаја, делује на публику која има касније могућност да коригују своје „огледе“, ставове, погледе.

Представа *Пин Окио* кроз своју актуелност има и задатак да пружи свима потребну утеху, али и активирање механизма којима се тражи решење. Обавезан је срећан крај из

много разлога. Један од њих је што је људима увек потребно охрабрење и подстрек да могу слободно да креирају своје животе. Отворене теме и представе имају своју актуелност и своју мисију и своје задатаке. Сматрам да је то онда рад на „тренингу развоја душе” и задовољавању бескрајне жеље за праведним, па макар било и на чудесан начин, што је изузетно важно. „Терапеутске приче” служе за враћање у равнотежу захтевног, неморалног или проблематичног понашања, тј. начина на који човек делује. Мишљења сам да се само таквом представом делује на гледаоце и доводи их до тачке самосталног закључивања и усвајања нових начина деловања сопственим ритмом.

Избором метафора уводим публику у причу, представу, главни лик пролази одређени спознајни пут, сусреће се са препрекама, учи. Прича се завршава позитивним и подстицајним расположењем. То нас враћа не толико у чаробан свет детињства, колико потпуној човечности. Човечност није само материјални свет, већ све богатство онога што носимо као искуство. И ту се крије лековитост. Представа треба да одговара захтевима времена и као тема, и као естетика, и као позиција која третира проблем. Преиспитивање друштва, морала и посрнулог јунака је и актуелно, и потребно, и корисно.

Љубав у стваралачком, креативном послу је веома важна. Када се у позоришту ради са љубављу, процеси су савремени и истински. Та љубав излази из свих елемената на сцени и прелива се онима који гледају. То се ради искрено и без интереса. Ту врсту заљубљености имала сам среће и прилике да осетим у раду на овој представи, где су глумци, извођачи, право са својих редовних послова (школа, болнице, канцеларија, факултета, као и из позоришта) долазили на пробе, и тако спајали читав дан у раду ван куће, са радошћу.

6.3. ЛИЧНА ТЕМА

Лична тема јесте знатижеља и интересовање на путу који води ка питањима: Зашто ја правим ову представу? Шта то тачно мени значи? Шта могу рећи о проблемима који су у делу?

Морални проблем данашњице и тотално посрнуће јесте моја лична тема о којој на свој начин и кроз своју представу желим да скренем пажњу људима на улици, у шетњи у граду, у одласку, у повратку, у бегу, на брегу.

Можемо ли се одупрети или надвладати лаж, моћ, физичку силу, новац, похлепу, данашње оружје? Да ли наш дух није директно подвргнут сили?

Истину коју сам спознала, идеје у које верујем, сила не обезвређује. Моћ и разум живе на различитим местима и сила никада не може да обори истину. Човек мора бити способан да спозна истину, да се бори за истину, да говори истину. Човек мора бити способан да воли, ма колико да га емоција исцрпљује и да боли. Међутим, уколико је његов дух оштећен, његово деловање је искривљено и нема ефекта.

Отварање личне теме је преко потребно и везано је са актуелним проблемима. Без личне теме нема личног односа, нема испуњености. Подвргавајући се сили, лажи и неактивности, сматрам да човек губи себе, своју силу, своју моћ. Он губи моћ да користи своје способности које га чине истински људским.

Питам се зашто људи пристају да им разум не ради? Зашто губе свој морални осећај? Зашто људи ћуте, зашто су неспособни да посумњају или критикују власт која их обезвређује свуда? Људи пристају да буду плен предрасуда и празноверја и уплашени су и неспособни да испитују ваљаност претпоставке на којима таква веровања почивају. Толико слушају гласове који им наређују да не могу чути сопствено срце, сопствени глас и разум, па ни откуцај свог уплашеног срца. А слобода је нужна за срећу, као и врлине.

Морални проблем је и човекова равнодушност према самом себи. Она је у чињеници да смо изгубили осећај значења и јединствености појединца. Постали смо инструмент за циљеве изван нас самих, па доживљавамо себе као робу, док су наше властите снаге постале од нас отуђене. Постали смо ствари и наши су најрођенији пристали да постану ствари. Резултат је да се осећамо немоћнима и да презиремо себе, па и друге. Будући да не верујемо у властиту моћ, не верујемо ни другима, нити у друге. Наше друштво нема свест о хуманистичком смислу, нисмо способни нити спремни да се поуздамо у сопствени суд. Ми смо стадо које тражи предводника, због наше немоћи, слепила, кукавичлука, идемо стално једном те истом утабаном стазом, која нема излаза, вртимо се у круг, верујући да ћемо идућег пута стићи на циљ, фантастично предвођени по хиљадити пут истом овцом. Гледамо у туђа дворишта и преписујемо туђе поступке. У мраку одржавамо своју „храброст“, јер чујемо да и сви други „звезде“ себи у браду, баш као и ми. Личимо на децу која вриште кад их нико не види, да завајају сопствени страх. Зашто не смемо да оставимо свој траг, свој печат, на послу, у кући, у времену, баш у правом тренутку, у одлучујућем, тешком бремену?

Без ових одговора на питања са почетка, ја у ствари не бих имала шта да кажем аудиторијуму.

Моја одлука је да лична тема буде и способност да себе, свој живот и срећу схватим озбиљно, и суочим се бар мало са моралним проблемима, својим и свог друштва, наше заједнице. Одлука мора да почива на храбрости како би јунак могао да буде свој и за себе.

Идеја мога дела *Пин Окио* јесте морални раст, промена. Искрен однос према себи и према другима. Јасно постављене границе одражавају високу етичку свест и вредносни систем. Све то може човека да доведе до раста духовног, емотивног, па и материјалног, и потпуног заокружења читавог живота.

Идеја није дефинисана и није нигде исписана речима. Она је мишљење, порука дела. У целини, идеја је однос аутора.

6.4. РАД СА АУТОРКОМ ВИЗУЕЛНОГ ДИЗАЈНА

Уметник задужен за визуелни дизајн представе (сценограф, костимограф, креатор маски и лутака) у мојој представи је Свила Величкова. Рођена је у Софији, у НР Бугарској, где је и завршила Националну уметничку академију 1986. године. Од тог периода радила је као сценограф у Сливенском театру, а од 1991. године у Бугарској националној телевизији. Величкова је једна од најинтересантнијих сценографа и костимографа за луткарски и драмски театар. Потписује преко педесет сценографских и костимографских решења у Бугарској, Србији, Италији, Грчкој, Немачкој, Русији. Добитница је највећих награда у својој земљи, али и у иностранству, на многобројним светским фестивалима, за свој креативи рад.

Она је прва у ауторском тиму мојих сарадника и тражи комплетну редитељску концепцију. Величкова је јак и оригиналан индивидуалац, са огромним искуством и импозантном уметничком биографијом, што доводи до тога да она увек има своју тачку гледања. Понекад, то је и узрок неслагласности са идејом редитеља.

„Конфликт“ који обично настаје између нас, креаторке визуелног дизајна представе и мене као редитеља, у процесу израде није нас и овом приликом заобишао. Моја сарадница увек тражи прављење слике на сцени, овога пута на улици, а ја тражим дејство, радњу, односно функцију слике на путу акције унутар мога театра, представе, спектакла.

Будући да смо Свила Величкова и ја дугогодишње сараднице, да се без обзира на „подстицајна неслагања“ у току процеса одлично разумемо, баш у таквим напетостимулативним околностима врло брзо умемо да нађемо решења.

Приступамо колажном типу сценографског израза који подразумева „монтажно“ мишљење. Сада је то дата средина, која лаконски, али јасно означава место радње. Будући да нам управа Града Ниша није на време одговорила на Захтев и дала допуштење да представу изводимо на главној улици, ја сам одабрала другу могућу варијанту. Уз љубазност и подршку директора Студентског културног центра, господина Мише Јовића, добијам њихово двориште. Двориште има свој карактер, веома је аутентично и личи на тргове

приморских градова. Због пуне сезоне и ударних програма у њему, имам могућност да у том аутентичном простору направим само две генералне пробе и премијеру. Паника је природна када знате да представу чине људи од којих огроман број нема апсолутно никакво сценско искуство!

Решиле смо да нам публика седи на сцени, и да читав простор користимо слободно, као град. Улазе из околних зграда да искористимо као места дешавања (кафић, кућа, капија, општинска врата...). На централном зиду затичемо пројекционо платно које не смемо скинути, па та ситуација изискује да платно „оправдамо“ и ставимо у функцију наше представе. Долазимо на идеју да ту пројектујемо фотографију прозора са друге зграде, коју израђује даровити Вања Кесер, и да је уклопимо у ту архитектуру, у целину простора. Та *пројекција прозора* добија свој смисао и симболику, даје нове могућности, па се у сцени – носталгије Пин Окија за собом у детињству – користи анимација дечјег цртежа који је нацртао Бранко Маравић, протагониста лика Пин Окио. Анимацију је урадио мој дугогодишњи сарадник са НТВ-а, одличан монтажер, Емил Кесер. На цртежима су Пин Окио, Девојчица – прва љубав, као и омиљена лутка, дечја играчка Пинокио. Негатив цртежа анимацијом претварамо у сећање и чежњу Пина за собом у искреном времену, времену детињства. Пред крај представе, у сцени са Девојком тиркизне косе, тај зид са пројектованим прозором шаље другу поруку у виду графита: Pin? Ok! ...I...Oooo, sole mio!... Он упућује на дијалог „између редова“, симболично шаље публици сазрелу поруку Пина. Кроз тај графит, Пин победоносно саопштава да је схватио себе и свет око себе, да је опростио неверство Девојци тиркизне косе, да га искрене емоције сада носе и захвалност природи мајци и Сунцу које живот значи, због тог сазнања он постаје бољи, свеснији, захвалнији и јачи.

Целокупно просторно решење уклапамо у концептуално зрно уличног театра са луткама.

6.5. МАТЕРИЈАЛИ, ЛУТКЕ, МАСКЕ

Када се тражи визуелно ликовно решење, обично не знам одакле да почнем. Вртим се мало у празном простору, са надом да ћу измислити нешто много паметно. У тим ситуацијама себи увек постављам следећа питања: Шта? Зашто? Како? Тада прихватам већ предложене ми обичне материјале, које усвајам сигурно не толико логично колико интуитивно. Временом добијам јасне контуре и долази и решење. Мој задатак јесте да пробам да са уметником поделим своје осећање представе, мада те нијансе није лако објаснити, и зато га разлажем на просте елементе, да се започне од њих.

Почела сам од боје будуће слике. То је најбржа асоцијација да се одреди материјал. Сазнајни ниво, тачни односи. Финансијска средства су лимитирана. Како је у питању улица, решавамо да користимо све што иначе чини улицу и отворен простор, што једноставније и природније. У том стилу, „уличном“, решавамо и материјал за лутке, маске и костиме. Шта је на улици најприсутније, у различитим облицима и применама? Па, његово височанство – папир!

Бирамо јак папир који се не цепа, лаган за израду и ношење, који јасно указује на простор у коме га налазимо на све стране. Носи своју поруку потрошачког друштва и менталитета, и поврх свега исплатив је и присутан у сваком делу света! У питању је папир тајвек – „*Tyvek*“. Он има изузетне особине. Мале тежине, лаган је, хемијски отпоран, димензионално стабилан, непровидан, отпоран на цепање. Често се користи као облога за кућу (обезбеђује ваздушну баријеру између спољашњег облагања структуре и оквира), он је изолациони материјал, користе га за приоритетне експрес-пошиљке, коверте, документа, возачке дозволе. Костарика и Хаити су овај материјал користили за прављење новчаница. Сада више нису у оптицају, али су те новчанице омиљени артикли колекционара. Због високе трајности и перивости, тајвек се користи у одећи али и у другим текстилним применама. Имамо тајвек комбинезоне, једноделне хаљине које носе механичари, радници нафтних индустрија, сликари, радници изолација, инсталација, лаборанти. Овај материјал

јесте заштита од азбеста и зрачења на раду, хемикалија... користи се и као трајна тканина у ципелама, затим у стрељаштву, као медицинска опрема, али је и материјал који издржава стерилизацију опреме. Тајвек наруквице користе се на фестивалима, конвенцијама и догађајима, у школама, одмаралиштима, болницама, због сигурности и превенције. Године 1976. модна кућа *Fiorucci* направила је читаву колекцију. Неке рок групе су носиле комбинезоне од овог материјала. Дакле, ефектан, а јефтин! Може лако да се упакује, не заузима простор приликом одлагања, а брзо се распакује и шири, односно, враћа у првобитни положај, што је веома битно због транспорта и брзе поставке. Моја сарадница, уметница, жели да га штампамо, оплеменимо, што мислим да је одлична идеја.

Тим избором сам задовољила сва своја питања. Настају лутке, маске, костими... Свака маска има своју поруку, естетику. Битна је добра конструкција!

Конструкција сваке лутке треба да опише њену силуету. То је знање које се добија дугогодишњом праксом и на први поглед специјалиста може да види где су посебни детаљи, везе скелета лутке (нпр. лутка Анђео раздваја се на делове). При увећању пројекта, пак, изниче један посебан синдром. Увећан цртеж одједном огрубљује и губи се очаравајући мали пројекат. Радимо корекције у атељеу у Софији, на Националној академији за позориште, филм и телевизију „Крсто Сарафов“. Сада и извођачи радова из атељеа улазе у мали конфликт са укусом и захтевом моје прецизне сараднице, уметнице, креаторке лутака. Са моје луткарско-театралне тачке гледишта, нема проблема, минимална одступања од скице лутке, ништа битно не ремете. Мала деформација лутака јачом бојом него што је замислила уметница, може бити чак и боље примљена код публике. Ипак, уметница Величкова је немилосрдна и издаје наређење да извођачи радова направе све наново.

Лутка је креирана тако да је у стању да једноставно и лако обавља све радње које јој редитељ одреди, додели, предвиди у представи. Мора бити функционална. И изражајност је један од битнијих задатака лутке коју моја сарадница одлично спроводи у дело. Изразитост лутке мора бити видљива са извесне даљине. Лутка нам је покретан сценски инструмент који своју изражајност може показати тек у рукама аниматора и под правим светлом. Интересантна је, на пример, лутка Политичар, код које су потенциране баш руке, велике, предимензиониране. Оне имају посебан акценат, „комуникацију“ унутар представе, и шаљу

јасну поруку. Такве деформације увек ће противуречити животној реалности . То је зато што лутка није прави човек него његов знак. Метафора. Важно је да се при конструкцији лутке обрати пажња на све елементе, како на материјал, тако и на зглобове, везове, који омогућавају функционалну изражајност и стварају могућности за њено отелотворење. Није на последњем месту брига за удобност глумца који ће бити у раду са том лутком, јер без њега цео посао не би био могућ. Још када се узме у обзир, као у овом случају, да моји глумци немају никакво искуство, онда се баш водило рачуна да буде лако, удобно и једноставно, да без стреса учесници могу одговорити задацима који ће за њих бити изазов.

Уста, нос и очи маске, лутке, требало је одредити тако да буде „удобно” глумцу, за кога на почетку нисам знала ко ће бити. Тежак посао. Сви ти елементи са скице треба да нађу своје место на самој лутки, маски. Очи су сигурно најважније у изразу лутака и маске, али не смемо заборавити ни значај уста и носа, а све то заједно ствара специфични дојам луткарског лика.

Моја сарадница, Свила и ја, отворене смо за сва нова открића, нове типове и нове материјале. Узбудљиво нам је трагање за новим и другачијим.

6.6. КОСТИМ

У луткарском позоришту и у мојој представи, има два типа костима. Костими лутака и глумаца. И једни и други су битни. Костими ликова у живом плану, који су допуњени шминком, фризурама, помажу гледаоцу да разуме вишезначност карактера појединог лика. У представи, то су костими девојака из бара, плесачица које одсликавају кич и шунд времена, површност и отворени позив на „продају тела“. То је брзи приказ унутрашњег немира. Одело говори о укусу човека, открива његову природу, комплексе. Али, то не значи да нам костим одаје све. Понекад може знак костима да нас заведе тако да у почетку имамо одређен однос према неком лику, а касније, захваљујући сценском догађању, да тај однос променимо.

У нашем *Пин Окију*, **Пин Окио** је на почетку у мантилу, са торбом и шеширом, и снажним унутрашњим подсвесним незадовољством и немиром. У другом делу, када упада у стање „међу јавом и мед сном“, он, попут чувеног Пинокија, постаје лутак који тражи себе, истину, љубав, сваки срећни из детињства тренутак. Панталоне са извученим струком и бела једноставна мајица, коју пресецају трегери, дају комичну ноту његовом лику, али нам свакако употпуњују незрелог човека слику.

Истина има сведену црну хаљину и огромне мушке ципеле, у којима глумици „плива“ нога и у којима се тешко хода. **Прва Љубав**, девојка, носи белу романтичну хаљину која асоцира на венчаницу и то је знак будућег спајања и смера ка заједничком животу... Глумачки костими нису сасвим обична одећа. Они носе не само стил времена, него посебну поруку. Некада имају задатак да прикрију присуство глумца луткара. У нашој представи костими помажу и у функцији декора (нпр. суђаје, мале виле, чаробнице око Пин Окија). Костим „живих глумаца“ је савремен, али комади су бирани из разних ормана (из ормана и времена наших бака, али и из наших најранијих младалачких дана).

Костими за лутке крију у својој изради сате и сате рада, овладаност занатом, и само мали број успева да изради функционално и естетски добре костиме лутака. Често је то веома тешко. У случају наше представе, сада је било једноставније зато што је изабрани папирни материјал од кога су настајале и лутке, али и маске и костими, био веома захвалан, и за кројење и за сликање, и за штампу. Филигранског рада на самом костиму у овом случају није било. Једноставно, кројени костими су имали ширину како би одговарали будућим глумцима извођачима, које тада, у процесу рада, док су настајале маске и костими у сликарском атељеу у Софији, нисам ни познавала.

Сваки пут сазнање је исто, представа се гради упорно, корак по корак, и када је укус и бљунав и горак.

6.7. МОЈ ИЗБОР И РАД СА ГЛУМЦИМА, ИЗВОЂАЧИМА

Избор и рад са глумцима је прво што сам направила како бих започела пробе. Морам признати да није било лако извагати, изабрати, убедити, све извођаче разумети, а идеју сопствену не издати, следити. У почетку сам желела да представу направим са професионалним глумцима. Наивно сам мислила да ће их тај концепт заинтересовати и да ће коначно моћи да раде нешто што никада пре нису радили, будући да знам како се жале и кукају да су „тобоже незадовољни, неискоришћени, несхваћени, и како једва чекају да се нешто ново ради“. Након два позива упућена младим глумцима за улогу Пин Окија, схватила сам да та моја слика не одговара истини. Нисам хтела више да губим време, нити да доводим себе у ситуацију да због нечијег нераздевања или уцене зауставим сопствени пројекат. Нисам желела више никога да анкетирам, не бих ли себе поштедела додатних разочарања. Одлучила сам да представу урадим са рођацима, пријатељима мојим, пријатељима театра, пријатељима који стреме разоткривању нове теме. Друштвено одговорни и спремни млади људи јавили су се да се опробају.

Сетила сам се свога брата, Бранка Маравића, сликара и оперског певача, који је веома надарен, и одмах га позвала за улогу Пин Окија. За њега је то био изазов, радост, упознавање и проницање у сопствене успаване, потиснуте таленте. Пријатељи су ту идеју дочекали са одушевљењем. Врло брзо сам направила поделу и кренули смо са радом за столом. Објаснила сам концепцију, која им се допала, али знам да нису могли да замисле како ће представа да се развије. Након само две пробе за столом, у старој кући нашег деде, моја идеја је била да текст који се говори у сну снимим у студију, из много разлога:

1. премало времена и простора за пробе како би учесници спремили представу да се говори уживо,
2. људски глас сам хтела да третирам и као звук, а не само као средство комуникације,

3. снимак има оправдања, он говори о тренутку између јаве и сна, желим да делује мало и као категорија отуђена од свог извора,

4. омогућиће да се све добро чује и разуме, јер се игра на отвореном,

5. даје могућност да се поиграм и у стилизацији говора,

6. ослободићу учеснике треме и евентуалних блокада од учења и изговарања текста јавно,

7. ослободићу извођаче, али и себе, притиска и терета њиховог неискуства у кретању и игрању под маском и светлима,

8. и заштитићу сигуран ток представе, распоред сцена неће бити угрожен, измењен, заборављен, што је могуће, јер се то понекад дешава и са професионалцима у позоришту.

Међу њима је било лекара, професора, физиотерапеута, докторандица, правница, ученика, студената, ђака, инжењера, мајстора, трговаца...и само петоро професионалних глумаца. Међутим, њихови редовни послови и обавезе ометали су умногоне ионако минимални број проба и за професионалце, а камоли за натуршчике, аматере, извођаче...

Али нико није одустајао, напротив, само смо се увећавали из пробе у пробу, упркос свему, па и киши која је тих дана желела да нас све на кугли земаљској потопа.

6.8. ПЛАН ПРОБА

Градила сам конструкцију своје представе у немогућим условима, направила снимак који ми је био стуб, имала грубе скице сцена, које сам касније повезала. Недовољан број проба, само две за столом и десет проба у сали СКЦ-а, од тога пола са кореографом, две генералне, светла и тон, и премијера. Највећи број „проба” имала сам у својој глави. То је била игра. Срж истине је једноставност, која се покрива слојевима одеће. *Човечанство*

живи играјући се, васпитава децу играјући се, ради играјући се и оставља овај живот, играјући се. Игра, то је природно стање човека. Игра јесте облик људске акције и интеракције у којем човек излази ван оквира своје нормалне функције.

6.9. УПОЗНАВАЊЕ ИЗВОЂАЧА, УЧЕСНИКА И ГЛУМАЦА СА РЕДИТЕЉСКОМ АНАЛИЗОМ

Анализу представе радила сам полако и врло темељно излагала колегама, учесницима, сарадницима своје гледиште и свој начин размишљања, који води до теме, њене актуелности и ауторског односа према догађајима у представи. Тако постепено, увела сам их, па су кренули сви да гледају на представу *Пин Окио* из мог правца, другим очима од познатог им дела. Моји „непрофесионалци“ извођачи, били су ми знатно лакши у раду, у погледу спровођења концепције позоришног луткарског стваралаштва. Требало ми је само да им омогућим, објасним да схвате и прихвате нови приступ сценском понашању, а не да радим са њима на одбацивању већ стечених навика. Са професионалним глумцима је увек много теже и захтевније.

Професионални глумци увек имају своје предрасуде и шаблоне. Неки од њих тешко и постепено откривају свет аутора, показују несигурност и опирање новинама, и редовно оцењују таленат редитеља. Некада су поједини глумци, због потпуно друге перспективе гледања, постајали опозиција, дакле опозиција редитељу, па су чак ометали и отежавали рад. И такве расправе смо морали превазићи, иако су некада имале смисла. И то је важно. У раду на овој представи било је таквих разговора који су завршавани логичким договорима. Са изузетном глумицом Весном Јосиповић, која је играла Истину, имала сам дуге разговоре и сугестије које је прихватила, али њен „револт“ или став у представи огледао се у црним хеланкама које је носила на премијери, а нису биле део костима. Било ми је значајно да се виде босе, беле ноге у великим црним исцепаним, мушким ципелама. Да се осети контраст природне боје људске коже наспрам црне, употребљене, изанђале коже старих превеликих ципела које, као терет, успоравају ход. Дакле, у већем броју случајева било је то чисто

губљење времена, јер на крају те дебате циљ је да се истакне приоритет другог начина мишљења.

6.10. РАД У СТУДИЈУ

У дворишту старе дедине куће, испод столетне липе, направила сам радионицу са мојим извођачима, глумцима, професионалцима. Вежбе дисања помогле су да се учесници опусте, а дикцијске вежбе, да савладају лењу артикулацију и да на различите начине читају текст који смо касније снимили у студију Дејана Илића. Играли смо се речима, гласом, правили хорске коментаре, звукове, шумове. Било ми је интересантно како су учесници уживали на дивном пролећном сунцу, трудећи се да погоде сваки акценат и да ухвате музику реченице.

Желела сам у свим визуелним и аудитивним елементима да појачам посебним озвучењем предимензиониране гласове јунака. Било ми је битно да говорна стилизација буде заступљена све до асоцирања тајанствених, чудновато испрекиданих, тремо артикулисаних порука неког нестварног света.

У студију је требало више времена за учеснике, били су стегнути, уплашени, и први записи, тонски снимци, били су веома лоши. Што смо више радили, они су се више отварали, али гужва, густ студијски унапред утврђен распоред, и овога пута је био наш противник па смо морали у кратком временском интервалу, од само два сата, снимити скоро цео материјал. Оно што нисмо успели тада, довршили смо сутрадан, али поново временски ограничени, јер је студио тих дана био презаузет.

Мој супруг и продуцент, Саша Вујовић, направио ми је одличан избор музике. Музика ми је била инспиративна и значајно је подстакла и моја сценска решења и глумачка прилагођења. Следећа фаза одвијала се у другом студију.

Дизајн звука радила сам опуштено, захваљујући сјајном Миодрагу Младеновићу, који је имао разумевања и стрпљења да неке гласове поново снимимо, поправимо, да сваки ефекат преслуша, да ме саслуша, допуни. Дао ми је ту слободу да сам могла уз његову

техничку стручну помоћ да изрежирам тонски запис. Коначно, тај материјал је био нека врста кичме пројекта, која ми је давала сигурност.

6.11. МУЗИКА

Музика у мојој представи има три основна вида: илустративни, функционални, коментаторски.

Илустративна музика јавља се нпр. у првој сцени када ликови корачају за време физичке радње, а музика то илуструје.

Функционална музика је организована уз проток времена и на прелазима, шавовима сцена. Функционална музика представља увођење у нови догађај, нови амбијент и нове ликове. Она провоцира радњу и намеће свој ритам и расположење. Користила сам је између сцена: Круг, Слепи народ, Високодостојници.

Коментаторска музика је била најзначајнији вид музике у представи. Она изниче од некаквог важног догађаја на сцени и коментарише однос и открива подтекст. Коментаторска музика изражава оно што ликови не изговоре и допуњава унутрашње кретање и богати ситуацију.

На пример, у љубавној сцени Пин Окија са Плавом вилом, Девојком тиркизне косе, иде музичка нумера *Bello amore – Cirque de soleil*:

Mio Bello Bello Bello Amore

Sei il mio paradiso

Quando dici Sono Tua

quando mi vuoi con te

Siamo soli

soli al mondo

Mio Bello Bello Bello Amore

sei il mio paradiso

when you say I'm yours

when you ask me to stay

siamo soli

soli al mondo.

Моја предивна, предивна, предивна љубави

ти си мој рај, када кажеш да сам твоја

када ме питаш да останем

ми смо сами, сами на свету.

Пин Окија Вила очарава љубавном песмом и шаље га са задатком на пут. Песма је љубавна, нежно снажна.

У сцени Пин Окија са Истином, изабрана музичка нумера говори о томе да ОНА, Истина, не иде никуд, да осећа и страх, и љубав, и додир, и чекање...Текст има драматуршку улогу.

Nowhere - Parov Stelar:

And a feel, and a love, and a joy to get,

A take and a give, blame myself to it,

A fear and a touch, be afraid of wait,

Fears and laugh, breath deep in myself.

So I'm going nowhere,

Going nowhere I belong.

I'm going nowhere,

Nowhere I belong.

And a feel, and a love, and a joy to get,

A take and a give, blame myself to it,

A fear and a touch, be afraid of wait,

Fears and laugh, breath deep in myself.

Nowhere, nowhere I belong...

Ја не идем никуд и нигде не припадам !!!!!

Нигде, нигде ја не припадам...

То је суштина песме која прати ИСТИНУ.

И на самом крају, Пин Окио, промењен у стилу оперског певача, пева својој Првој љубави песму *Caruso - Lucio Dalla*:

Potenza della lirica

dove ogni dramma e' un falso

che con un po' di trucco e con la mimica

puoi diventare un altro

Ma due occhi che ti guardano

così vicini e veri

ti fanno scordare le parole

confondono i pensieri.

Снага опере где је свака драма лаж

где са мало шминке и мимике постајеш неко други

али два ока тако близу и стварна,

збуњују моје мисли да забрављам речи.

И тако постаје све небитно,

чак и ноћи у Америци, осврнеш се и видиш свој живот

као таласе иза елисе брода.

Così vicini e veri

ti fanno scordare le parole

confondono i pensieri.

Così diventò tutto piccolo

anche le notti là in America

ti volti e vedi la tua vita

come la scia di un'elica

Te voglio bene assai

ma tanto tanto bene sai

e' una catena orm

che scioglie il sangue dint'e vene sai.

Волим те јако

ВОЛИМ ТЕ ТАКО СНАЖНО

ВОЛИМ ТЕ ТАКО ЈАКО, ЈАКО ТЕ ВОЛИМ, ТИ ТО ЗНАШ,

ДА МИ КРВ КЉУЧА У ВЕНАМА

ВЕЗУЈЕ НАС ТАЈ ЉУБАВНИ ЛАНАЦ И

СПАЈА НАША СРЦА У НЕДРИМА.

6.12. РАД СА КОРЕОГРАФОМ

Желела сам да својим учесницима олакшам кретање и култивишем њихов покрет на најбржи могући начин. Сценска игра изискује специфичну културу и најбоље је да се такав посао повери професионалцу, кореографу. Овај посао сам поверила свом дугогодишњем сараднику Небојши Громилићу. И као увек када радимо, кореограф се упознао са концептом представе и мојим захтевима, са избором и карактером музике, са костимима, маскама, као и са пластиком и могућностима глумаца, учесницима.

Из те базе, кренуо је да склапа играчку партитуру. Повезао је сценско догађање са структуром музике, са одређеним понављањима, метриком, разлагањем на тактове и музичке фразе. Бројећи тактове и претварајући их у конкретни корак, глумци, учесници постепено су овладавали технички тим новим задатком. Када су кораке увежбали (посебно ту мислим на Суђаје или Виле у сну и Пин Окија) и склопили играчку партитуру представе, кренули су да оплемењују игру својим односима и да додају живот својим ликовима.

Дивно искуство у нашем пројекту имали су многи. Наша прича имала је и интерно едукативни ниво на коме смо заједно откривали и сазнавали многе непознанице. За младе Роме из НВО „Индиго”, рад са кореографом, игра и учествовање у представи имало је и сазнајни и васпитни карактер. Они на почетку представе певају и играју на своју ауторску песму „Со спречинава“. Био је то за њих велики догађај, али и показна вежба како се озбиљно ради и да резултата нема без упорног рада. Исцрпљени након дугих играчких проба, умели су да гунђају. Мислила сам да ће одустати, јер нису били превише предани игри на пробама, иако им је ритам у венама и генима. Сваки пут када бих видеда да су дошли на пробу, била сам изненађена. Остали су упорни и до краја у представи. За њих је то ипак била лепа прилика да виде како настаје представа, како се ради, како се људи са различитих страна, година и професија друже и бодре и интегришу. Њихово издвајање, затварање групе, било је веома упадљиво, па сам на једној проби критиковала такво њихово понашање, у чему су ме и остали учесници подржали. Мислим да је то због истине и искрености имало утицаја на њих и да су, једним делом, и због тога остали до краја рада присутни. Сигурна

сам да су понели лепе утиске и да ће се сећати тих тренутака са нама, али и истините дефиниције њиховог односа према екипи.

Играчице из плесне школе *Примавера*, које су имале улогу Суђаја (вила у сну) које Пин Окија воде кроз сан, уживале су у могућности да сретну некога из своје области и да могу са њим да се саветују, проверавају и отварају своје видике, размењују своја искуства. То је била још једна интерна едукација.

6.13. ТОК ДОГАЂАЊА У ПРЕДСТАВИ *ПИН ОКИО*

На градском тргу људи се шетају, возе бицикле, пролазе, долазе и одлазе, до тренутка када Полицајац у пратњи банкара Пин Окија, и његовог телохранитеља, не крене агресивно да прозива, позива Жену са троје деце, Клијенткињу банке, да напусти сопствену кућу. Овај брутални чин избацивања из властитог дома, и одузимања приватног поседа, сви пролазници прате и осуђују повицима, негодовањем, али „сила“ има моћ, и раније потписани уговор између Банке и Жене, на страни је Банке. Најситнијим словима у уговору била је и ставка коју нико од силних саветника из Банке сиротој жени није предочио. Због неисплаћених седам рата, камен банкротства самохраној мајци, жени, сада је окачен око врата.

Неумољива је сила, диви се сопственој бахатости и похлепи, вредносни систем је разваљен, па се сада најнеморалније ствари проглашавају успехом. Пин Окио је велики банкар, „цар“, лаж му је већ дуго свакодневни „дар“. Што више лаже, то више зарађује. Конто његов расте сваком новом одузетом имовином. Негде у траговима осећа се одговорним за сиромаштва и уништавање живота људи који су му били клијенти. На то га подсећа и група Рома која га пресреће на улици и буди успавано зрно савести својим „препадом“ и песмом „Со спречинава“. Пин Окио одлази у оближњи бар да се опусти, забави, „спусти“. Краљица–власница води девојке, играчице, говори квазипоезију, текстове новокомпонованих песама, све вришти од шунда и кича, од промашених животних прича.

У алкохолу и опијатима, у празном проводу са старлетама, проституткама и стриптизетама, утапа још један свој несрећни дан, незадовољан, неиспуњен, сам, и Пин, тоне у сан.

Сновиђење носи решење.

Мотив промене је ту, он је окидач, покретач...

Анђео чувар прилази „несвесном“ Пину и каже му: „Питаш се где сам то ја? Између јаве и сна! ИСТИНА ИЛИ ЛАЖ, чему тежиш да ли знаш?“

То питање Анђела Пин тумачи и оно за њега значи...

„Шта желиш, куда си кренуо? Нема изговора. Ти си то што радиш, што бираш, што градиш.“

Анђео и Суђаје, виле у сну и Мала вила, девојчица, воде мога јунака, који сада баш као и његов лутак Пинокио из детињства, тетур се и протур кроз сан. Наилази на чудне људе који га прогањају, али и буде из стања моралног одумирања. Среће Људе Бројеве и Речи, покушава да схвати ко је у животу пречи. Говоре му о значају Бројева, Речи, њихових значењских слојева, о варијацијама и тежини одговорности и истини. То је прилика да се подсети збуњено и нечујно својих дела, од којих су многа била разарајућа и невесела.

Пин упада у мрежу људождерских медија. Терор медијских манипулација као електрошокови повређују мога јунака. Медијски демони над светом круже, што више лажу, то се више богате, а на тржишту „живе“ заштићено, повлашћено, још дуже.

Тај ужас га отера у чежњу за детињством, осећа носталгију за временом кад је био дете, за самим собом у том чистом раздобљу кад се људи постављају и граде, па настају жеље и велике наде. Таленти га подсећају на постојање своје, али и емоције топле још се негде тискају, као кост у грлу, још у њему стоје. Прва љубав се памти, и због ње му срце још увек пламти и сећа се тог спектра, небескоплаве боје очију њених, вољене своје.

Свакоме је потребан неко, каже Анђео, јер зна да Пин пати. Он жели љубав искрену, чисту, као у детињству, можда такву, исту, и дубоко да га неко воли, разуме и схвати. Плава вила са много стила, задатак пред њега поставља и захтева, ако Пин жели да се она уда за њега, Истину мора пре свега да јој нађе. То значи да мора да се кроз свој живот одреди, да га пресабере и да се снађе, и себе пронађе.

То значи да треба избором својим јасно да каже ко је и шта хоће.

Истина је привилегија ретких, то је оно чаробно, највредније воће.

Упада у вртлог животног круга наш јунак, не зна на коју страну да крене? Да ли на север или југ, да ли на исток или запад? Круг је једини који га носи, он је бескрај, он је ланац, он је пут, он је и мамац. Веза са свима, свуда и у свему. Круг се понавља, увлачи и снима, где има трагања, има и дима...

Где је Истина, то је питање, очекује га наново скитање.

Да ли политика Истину познаје? Политичари, као циркузанти, продају маглу и обећања. Искоришћавају народ, гласаче, уверавајући их да они носе промене и бољитак. Народ као хипнотисан лелуја од једног истог говора и лажи, што га више малтретирају, то властима мање тражи. Истина, данас, не станује у политици, нажалост, ње нема ни у критици.

Пин упада у канџе Мачке и Лисице. Оне су опасне спонзоруше које отимају, краду, коферче пуно пара са шифром која се не отвара, доносе Пину. Нуде му све за шифру те торбе.

У искушењима он се не сналази и опет то зло сам налази. Разбија шифру, кофер откључа, а онда од сопствене глупости прокључа. Мачка и Лисица оставе га везаног. И стоји кривац на стубу срама, Анђео му прилази и подсећа да је свуда тама, и да свој избор сам прави и да је битно да препозна ђавола у ком облику све може да се јави.

Ослобођен, понижен, креће даље. Трага за Истином, и на путу сусреће Народ слепи. Они своје искуство преносе и кажу да су некада били срећни и леви, да су некада имали

вид, да су га изгубили, и да их је стид. Сада само тупкају у месту, окрећу се у круг, око сопственог репа. Некада, када су имали вид, дивили се Истини колико је лепа.

Пин, сада код свештенства тражи Истину. Увиђа да имају два морала, да се и од њих Истина давно искрала. Лицемерје, похлепа и умилне речи, одзвањају празно, док клепало звечи.

И коначно Пин долази до Истине. Она је одувек била ту. Игнорисана, оспоравана, спутавана. Истина са двогледом, са својим искреним погледом, са великим штапом за пецање, са жељом да пажњу скрене, у огромним мушким ципелама шета унаоколо, и као да поручује свима, не заборавите мене. Пролази између људи и просто им се нуди. Нико је не примећује, нико је не посећује... Коначно, ево Пина, жељан да сазна да ли је то стварно Истина. Када својим аргументом Истина Пину одговори о најинитимнијим његовим осећањима у самртничким очевим данима, схвати да Истина, колико год се воли, уме опако и да заболи. На питање шта да каже другима, она одговори: „Ништа. Ти постављаш границу између Истине и неистине.“ Истину одводе мале виле, Суђаје, избацују је, иако она поручује песмом да не иде никуд, и да нигде не припада – ипак бива прогна.

Пин Окио на крају стиже до своје Плаве виле, Девојке тиркизне косе, која му каже да се удала и да има дете, и да не може бити његова. Пин је зачуђен и остаје у дилеми, јер не зна да ли га је Истина слагала или се је преварила. Шта је значио његов пут? Ипак постаје свестан своје огромне среће и лекције коју је научио, а она гласи – Истина је начин живота.

Круг је поново испуњен, састављен.

Буђење је потпуни преокрет. Пин Окио се буди као сликар, препорођен, промењен. На тргу слика портрете на поклон посматрачима, пролазницима. Долази његова Прва Љубав и креће њихова романса песмом коју пева даровит, несуджени оперски певач Пин Окио, уз поруку да „срећа не зависи од онога што имамо, већ од онога што јесмо”.

Мотив је промена, преображај, непрекидни процес учења и раста човека.

Постављамо питање где данас наћи индивидуални, искрени, аутентични смисао живота?

Како наћи животни смисао, када се и он непрестано мења, баш као и све око нас, а опет никако не престаје да постоји.

Видимо да свет у коме данас људи живе садржи и разлоге и смисао. Пориви и нагони гурају човека, а смисао и разлози га привлаче. Самоостварење се не може постићи ако је само себи циљ, једино се може осетити уколико је пропратни учинак само –превазилажење. Човек се може пронаћи у остваривању неког дела, доживљавању неке вредности, ту је у предности, али и у патњи и трпљењу, у неком чудном стрпљењу. У патњи се човек мења, надраста оквире личне, то могу само особе изузетно осетљиве, талентоване, вичне.

Зато је, рекла бих, негде и императив нашег јунака Пин Окија да – живи тако као да сад живи по други пут. Заљубљен у девојку, у живот, у уметност, луд. Пошто је први пут починио бројне грешке, дубоке и тешке, мора да се промени, оплемени, мора да стимулише свој осећај одговорности пред својом савешћу, па и пред друштвом у коме живи, мора и да схвати шта је то због чега лако људи склизну и постају похлепни, криви. Не сме да се лаже, успављује, примитивизам велича, нити да се простаклуку даје значај и о њему прича.

6.14. ЛАЈТМОТИВ

Лајтмотив јесте основни водич представе. У мојој представи говорни лајтмотив јесу реченице, реплике које први пут изговара Анђео, а потом Пин Окио, па Плава вила, и оне гласе: *Истина или лаж, чему тежиш, да ли знаш? Истина или лаж, чему предност би да даш?* (Ова питања у почетку звуче као дилема, али упућују на решења.)

Лајтмотив се периодично понавља и постаје уочљив, репер је за ликове, сцене, па и цео спектакл. Он је упечатљив и провокативан, па га прво, несвесно, усваја и главни јунак, и другима понавља, њиме „прекорева“ друге ликове, пита и саветује, али и публика добија

задатак да меморише, и за решавање сопствених ставова и преиспитивање сопственог животног пута.

Истакла бих и визуелни лајтмотив у представи, а то је круг. Круг је симбол повезаности међу људима. И људска и животињска тела јесу заокружене целине. Круг је и симбол духа, савршенства, целовитости, јер нема ни почетка ни краја. Круг који нема ни почетка ни краја прадавни је универзални симбол јединства, бесконачности, вечне душе, као и женске снаге, Мајке Земље и светог простора и небеског раја.

Све што природа ствара има облик круга.

Птице граде гнезда у круговима, јер њихова веза је иста као и наша. Чак и годишња доба у својој измени чине велики круг. Човеков живот је круг од детињства до „детињства“. Ако не разумемо круг, не можемо разумети ни небеско ни земаљско. Наша веза са универзумом је свест.

Људско биће од раног детињства па надаље живи у неколико кругова. Фром сматра да је најужи круг – породица, затим класа, трећи је друштво у којем живимо, у четвртом кругу су биолошки услови људскога бића, које дели са другима, и коначно оно што је део ширега круга, о којем готово ништа не знамо, али који обухвата наш сунчев систем.

За Фројда само најужи породични круг има важност.

Анђео нам потврђује да „Све је круг и све укруг“.

6.15. ЛИКОВИ

Ако посејеш поступак, пожњећеш навику

ако посејеш навику, пожњећеш карактер

ако посејеш карактер, пожњећеш судбину.

Кинеска пословица

У делу ***PIN : ОССНЮ / ПИН ОКНО*** ликови по редоследу појављивања су:

1. Људи на улици, случајни пролазници
2. Полицајац
3. Пин Окио
4. Телохранитељ
5. Клијенткиња, жена са децом
6. Ромска реперска група „ИНДИГО“
7. Власница ноћног клуба „Дворац“
8. Плесачице
9. Анђео
10. Суђаје, виле у сну

11. Девојчица –анђео, носталгија
12. Број и Реч
13. Плава вила, Девојка тиркизне косе
14. Политичар (Циркузант) и његов асистент /ађутант
15. Народ / Народ Магарац
16. Мачка
17. Лисица
18. Слепи народ
19. Високодостојници /Свештенство
20. Истина
21. Прва Љубав
22. Улични свирач, клавијатуриста.

Осим Пин Окија и Плаве виле, сви други ликови, било да су појединачни или групни, било да су реалистични, из реалне животне приче, или да су симболични, из предела сна, постављени су типски, сведени на своју најбитнију особину или на основно симболичко значење. Групни ликови су решавани хорском говорном артикулацијом и групном артикулацијом мизансцена и покрета.

Појединачни ликови:

ПИН ОКИО јесте главни јунак ове приче. Он има своју развојну линију, која је веома видљива, наглашена, јер је то у основном контексту и замисли читаве представе. Пин Окио је прилично исфрустриран, савремен човек, склон утицају, поводљив и лабав, лишава се својих жеља и талената, лажно убеђујући себе да је то најбоље за њега, пристаје да буде

„општепризнат” и сигуран и осигуран. Постаје успешни банкар. Правила су окрутна, ђаволски се лаже зарад профита. Упада у опаку, похлепну машину, зарађује велики новац и на тај начин своју новчану своту фину, чини сваким даном све већом. Што се више лаже, то се више успева. Али материјално богатство не доноси срећу. Напротив, начин на који свој бонус и огроман новац зарађује, оптерећује га и прогања. У сну се преиспитује и то је нека врста гриже савести, моралног кантара, катарзе. Иако наизглед има све, наш јунак нема ништа. Прва Љубав га је оставила, није се у потпуности остварила. Бесциљно, бахато лута кроз проводе бурне и на тај начин себе би да лечи, да теши, док не упадне у ноћ преиспитивања, ноћ „међу јавом и мед сном“ када се суочава са самим собом и одлучује да свој живот први пут искрено и истрајно промени, помери и реши.

„...Модеран се човек осјећа тескобно и све више и више збуњено. Он ради и настоји, али је некако нејасно свјестан бескорисности својих настојања. Док његова моћ над материјом расте, он се у исто вријеме осјећа немоћним у свом индивидуалном животу и друштву. Док ствара нова и боља средства за савладавање природе, он се у исто вријеме заплиће у мрежу тих средстава и губи визију јединог циља који тим средствима даје значење – човјека самог. Док постаје господар природе, он уједно постаје роб строја који су његове властите руке израдиле. Уза све своје знање о материји, он не зна о најважнијим и најфундаменталнијим питањима људског постојања: шта је човјек, како треба да живи и како се огромне енергије у човјеку могу ослободити и продуктивно употријебити.”⁶⁰

У грађењу овог општепознатог лика, синонима за лаж и раст, мишљења сам да поново и увек треба афирмисати вредности хуманистичке етике. Извори норми за морално понашање могу се наћи у самој човековој природи, као код мог Пин Окија, њихово кршење одводи у менталну и емоционалну неизвесност. Понекад човек себе доживљава и као продавца и као робу која ће бити продавана на тржишту. То поприлично може да уздрма човека. Самопоштовање опет зависи од околности које су изван њега. Ако је „успешан, пун пара“, онда је вредан, ако није, онда је безвредан. Проблем није само у самопоштовању, него и у томе да ли се неко осећа као независно биће, идентично са самим собом.

⁶⁰Erich From, *Čovjek za sebe*, “Naprijed” i “Nolit”, Zagreb, 1989, str. 14.

„Продуктивни карактер – сачињава извор и основу врлине и да је ‘порок’ у посљедњој анализи индиферентност према своме *ја* и сакаћење самога себе. Не самоодрицање и себичност, него љубав према себи, не негација појединца, него афирмација његова истински људскога *ја*, највише су вриједности хуманистичке етике. Ако човјек жели имати повјерење у вриједности, он мора познавати себе и способности своје природе за доброту и за продуктивност.“⁶¹

Каже се – Ја сам оно што чиним! Након честих реакција грађана на улици, Пин Окијево осећање властитиог идентитета постало је уздрмано као и његово самопоштовање. Оно је конструисано свеукупношћу улога које неко може играти. Ја сам онакав каквог ме желиите, мислио је. Престиж, статус, успех, чињеница да је познат другима као одређена особа, само су били замена за истинско осећање личног индентитета.

Замена и забава, те речи су одзвањале полуопијеном Пин Окију у ушима. Њих је изговорила власница ноћног клуба као посебну „поезију“. Да иронија буде већа, то су били стихови новокомпоноване песме. Све је затровано, искривљено. Турбо-фолк и шунд су легализовани, пожељни, друштвено признати. Пин Окио – човек или лутка? Пин Окио је пристао и постао добра замена – забава. Са тим речима је утонуо у сан. Та га ситуација чини зависним о начину како га гледају и присиљавају га да се држи улоге у којој је већ од споља „потврђен, успешан“. И други у том Пин Окијевом свету такође себе доживљавају као робу, тиме се и поносе. Постоји она изрека како свака роба има свога купца. Дакле сваки човек може да се купи, има своју цену. Они представљају себе као продајни део. Разлика међу људима своди се на пуку квантитативну разлику, неко је више успешан, или мање привлачан, неко је леп и зато вредан. И стварно, тај се процес не разликује од онога што је на тржишту. Тако на пример слика и пар ципела, као и доњи веш, могу подједнако бити изражени, имати своју вредност, цену, па пар ципела или фирмирани доњи веш могу вредети као слика. Оно што је посебност у њима, безвредно је и представља баласт. Уместо да индивидуалност буде на цени, она је постала синоним за реч чудан и небитан. Зато је продуктивност за нас данас у савременом добу, способност коју можете уживати уколико сте ментално, емоционално и морално осакаћени.

⁶¹Erich From, *Čovjek za sebe*, “Naprijed” i “Nolit”, Zagreb, 1989, str. 17.

Пин Окио има шансу да постане бољи, праведнији, да ствара по сопстеној вољи. Неостварене његове могућности долазе да га „оптуже” за његов грех, свако у животу мора да плати одређену своту, сопствени цех. Сан је најбоља дестинација за бег, утрнулост, дистанцу, за промишљање.

Фројд каже да су сви снови испуњење жеља и да им је функција очување спавања помоћу халуцинаторног испуњења. Он сматра да у будном стању мисли и осећаји реагују првенствено на изазов, а наш је задатак овладавање околностима, мењање околности и њихова одбрана. Главни задатак будног човека јесте опстанак. Човек је подложен законима који управљају стварношћу. То нам говори да будан Пин Окио мисли у оквирима времена и простора и друштва у које мора да се уклопи. У сну смо и слободни и беспомоћни, улазимо у унутрашњу стварност, бавимо се искључиво собом.

„У сну личимо на фетус или леш, или чак на анђела који не потпада под законе стварности. У сну, царство нужности мора устукнути пред царством слободе, у којем је ‘ја сам’ једини систем коме се обраћају наше мисли и осјећаји. Спавање и будни живот су два пола људске егзистенције.”⁶² Пин Окио има свог Анђела (алтер его) који са њим разговара у сну, далеко од очију.

„Ментална активност за време спавања има различиту логику од оне у будном стању.”⁶³ У будном стању човек је заузет акцијом, тек спавањем је тога ослобођен. Када се пробуди, Пин Окио улази у свет акције. Оријентише се тада у односу на тај систем, у његовим границама делује његово памћење. Сећа се ствари које може сместити у те временско-просторне оквире. Сан у будном стању нестаје, измиче. Тешко се сећамо снова и искустава која смо доживели у сновима.

А опет, у сну се осећамо као да смо у будном стању, и можемо толерисати појаве и осећаје које не знамо објаснити. Тада измишљамо причу која служи да објаснимо страх, мржњу, љубав, жељу. Бежимо од реалности и отварамо душу. Сан има изузетно значајну

⁶²Erich From, *Veličina i granice Freudove misli*, “Naprijed” i “Nolit”, Zagreb, 1989, str. 101.

⁶³Erich From, *Veličina i granice Freudove misli*, “Naprijed” i “Nolit”, Zagreb, 1989, str. 101.

функцију која рационализује осећаје, спољњи свет који нас окупира. У сну постоји тенденција да то осмислимо, скоро истоветно као што то чинимо и у будном животу.

Фром сматра да су снови „интелигентнији, паметнији“ и да у сновима боље расуђујемо кад сањамо него кад смо будни.

У свом сну, мој јунак, Пин Окио, открива да су га „загађивање“, спутавања и егоизам спречили да постане комплетна, срећна личност, да је остварење *свога ја* једино могуће уколико он открије искрено своје могућности. Након сваког освојеног нивоа, Пин Окио остаје незадовољан и збуњен. Та збуњеност га тера да тражи нова решења. Не постоји урођена тежња за напретком, већ га саме противречности приморавају да прође пут који је себи поставио. Мора се ићи напред. Непрестаним напором чини непознато познатим, испуњавајући одговорима празна места у свом знању. Пин Окио мора себи положити рачун о самом себи, и о смислу властитог постојања. Он је натеран да превлада тај унутрашњи расцеп, мучен чежњом за апсолутном хармонијом, која би могла са њега скинути проклетство које га је раздвојило од његових талената, природе, прве праве Љубави и њега самога.

Пин Окио у сну показује и да је одговоран, да је спреман да одговара. Прихвата одговорност за себе, као и чињеницу да се само властитим снагама може животу дати смисао. Смисао не подразумева и сигурност. Тежња за сигурношћу блокира тражење смисла. Несигурност развија снаге. Само стална будност и активност и напор могу нас очувати од незадовољства и неуспеха. Човек никада не сме престати да буде запитан, да промишља и поставља нова питања. Само ако схвати људску ситуацију и своју моћ да развија властите снаге, биће способан да успе у свом задатку у животу. Што значи да буде оно што јесте, да буде за себе, да постигне срећу потпуном реализацијом оних особина које су специјално његове – разумом, љубављу и продуктивним радом.

За продуктивни карактер давање је највиши израз моћи, давање је благодет. У самом акту давања и мој јунак на крају долази до тог задовољства. Доживи своју чврстину, богатство, своју снагу. То је и доживљај појачане виталности и моћи која га испуњава радошћу и срећом. Доживљава себе као изузетно богатог на крају, као онога који троши,

који живи и који је срећан. Зато и понавља реченицу *да срећа не зависи од онога што имамо, већ од онога што јесмо*. Богат је свако ко је способан да даје. Не каже се да човек воли оно за шта се труди, него да се човек труди за оно што воли. То доказује у сценама са Плавом вилом, Девојком тиркизне косе. Због њеног захтева, љубави, руке, креће на пут, ка Истини, а све зарад заједништва и брачне луке. Пин Окио се враћа у детињство, а онда и у сазнајућем процесу одраста. Допуњује пропуштено, тражи изгубљено и налази оно скривено. Суочен са Истином без панике, Пин Окио схвата да живот нема смисла осим оног који му човек даје, развијајући своје снаге, живећи стваралачки, продуктивно, емотивно .

Развој лика Пин Окија је силовит. Прикривени таленати се испољавају. Спутаност која га дуго опседа у животу и ужасне манифестације незадовољне личности, коначно се распадају. Та лаж дуго не може да траје. Где је истина, шта је истина? Испитује Пин Окио своје границе, облилазећи животне и друштвене станице. Тако и у Пин Окију, проради савест, емоција, свест када је сам, свој, у сну, спреман да се отвори и проба нови пут, да побегне даље, јер га боли оно што је доживео баш ту. Из сваког сусрета у сну, он нешто научи и настави да трага, жели побећи од тог наметнутог му и похлепног врага, који га је одвојио од њега самог, од љубави, од суштине, и оне исконске, чисте истине.

ТЕЛОХРАНИТЕЉ – неми пратилац Пина, банкара, ходајуће оружје.

ПОЛИЦАЈАЦ – подмитљив, савитљив, корумпиран, лош, униформисани олош.

ВЛАСНИЦА НОЋНОГ КЛУБА „ДВОРАЦ“ – власница бордела, остарела анимир- дама.

АНЂЕО – свест и савест, алтер его Пин Окија.

ДЕВОЈЧИЦА АНЂЕО, НОСТАЛГИЈА – носталгија за собом у детињству.

ПЛАВА ВИЛА, ДЕВОЈКА ТИРКИЗНЕ КОСЕ – нежна, загонетна, необична Вила, Девојка на интригантан начин искушава Пин Окија озбиљним задатком који му поставља у решавању његовог сопственог ребуса. Врло поетична и романтична, лепршаста и нестварна. Она је чежња, и жеља, и нада, и трагање. Лик Плаве виле мења се неочекивано,

црте скривеног карактера постају видљиве. У последњој сцени, она је потпуни контраст Плавој вили са почетка. Материјална страна те Девојке тиркизне косе, открива њен укус, избор и пут. То је веома отрежњујуће, али и исцељујуће за Пин Окија. И она је у функцији Пиновог сазревања, део је ребуса, загонетке, задатка... Пин Окио долази са њом до решења и то сазнање га учи и мења. Истина ослобађа и разрешава многе непознанице. Зато овај лик, сасвим оправдано, пред сам крај добија нови фокус.

МАЧКА – лукава, заводљива, похотљива, спонзоруша, улична скупљачица „загубљених душа“ .

ЛИСИЦА – мачкина старија другарица, варалица, куртизана на све спремна, како по ноћи тако и у сред дана.

ИСТИНА – старица, емотивна, искуствена, измучена, одбачена, игнорисана, неомиљена, презирана, неприхватљива, несхватљива, прогањана са разних страна, од опаких људи углавном проглашавана лудом, злонамерном, па и Јудом.

ПРВА ЉУБАВ – Љубав из младости, чиста, лепа и искрена, права.

УЛИЧНИ СВИРАЧ, КЛАВИЈАТУРИСТА – старији господин, онај добри дух урбаних градова и главних улица, спреман увек да музиком својом оплемени лица.

Остали ликови, било да су реалистични (мајка, полицајац, извршитељ, власница ноћног клуба...) или стилизовани и симболички, постављени су типски, сведени на најбитнију карактеристику која обележава социјалну категорију код реалистичних ликова.

Групни ликови:

ЉУДИ НА УЛИЦИ – продавачица цвећа, девојчица са бициклом и балонима, младић који хода на рукама, девојке које се шетају, жена која телефонира, група *ИНДИГО*, пар са псом...

КЛИЈЕНТКИЊА, ЖЕНА СА ДЕЦОМ – сиромашна жена, самохрана мајка троје деце, преварена лажним уговором, жена којој банка одузима кућу и избацује је бездушно са децом на улицу.

РОМСКА РЕПЕРСКА ГРУПА ИНДИГО – Роми из краја, социјално угрожени, незадовољни, бунтовни.

ПЛЕСАЧИЦЕ ИЗ КЛУБА – даме за све послове / конобарице, подводачице, и продавачице љубави .

СУЂАЈЕ, ВИЛЕ У СНУ – путокази, „знакови покрај пута“, присутне увек и свуда, плетиле Пиновог пута (јунака у мрежу прежу и држе му равнотежу), невидљиве силе – добре и зле виле.

БРОЈ И РЕЧ – господа симболи, носе питања, своје ставове и знакове.

ПОЛИТИЧАР/ЦИРКУЗАНТ и његов АСИСТЕНТ / АЉУТАНТ – увек је у групи, у „чети“, битан и уочљив, и увек у центру пажње, на мети, самољубив, упорни лажов и манипулант, хипнотизер, лопов и позер, води своје помагаче, удоворице, улизице, увлакаче.

НАРОД / НАРОД МАГАРАЦ – ограничен, успаничен, као стадо предводника тражи, ужива у миту, глупости и лажи... У сваком народу, већински чак, магараца постоје, и уши им сасвим тачно и природно стоје.

СЛЕПИ НАРОД – народ који не види и изгубљен у бесмислу пати, убија га безизлазност и накнадна памет, за несачувани аманет.

ВИСОКОДОСТОЈНИЦИ / СВЕШТЕНИЦИ – ригидно лицемерно свештенство, црквено позориште.

7. РЕАКЦИЈЕ ПОСЛЕ ПРЕДСТАВЕ

Марина Бјелић Ђурић, драматург

Пин Окио је пројекат настао у окружењу глобално поларизоване перцепције савремене уметности. Са једне стране постоји популација коју овакви садржаји уопште не занимају. Како и зашто, питања су за другу причу. Са друге стране, постоји круг конзументата, неретко презасићених пројектима који у име савремене позоришне уметности, непрестано понављају клишеизираних обрасце позоришне авангарде и путоказе теоретичара XX века. Још чешће се, нажалост, управо у таквим круговима усвајају стандарди преузети из света естрадног маркетинга, те се, по законима тржишта, избацује у орбиту неколико имена, који постају својеврсни брендови, носиоци „права” на иновативност, храброст и авангарду. У таквом контексту тешко је пробити било коју од баријера које заустављају афирмацију других уметника, слободан проток идеја и померање граница уметничке и личне слободе. И зато, постављање овог, у сваком сегменту изузетно захтевног позоришног перформанса у екстеријеру, под хировитим отвореним небом, пре свега представља симболичан чин аутора пројекта, Биљане Вујовић Бајке, као изазов, пркос и умеће играча на жици.

Следећи изазов представљала је и базична драматургија пројекта, саткана од низа парцијалних сегмената, на трагу Брехтовске аутономије драмских слика, које тек врло вешт позоришни неимар уме поставити у смислену целину, а да при том не склизне у памфлетизам, претенциозност и дневну политику. Потрага за истином, као императивом самоосвешћења и слободе јединке у савременом свету, представљена је као пут главног јунака кроз Сциле и Харибде, у свим сегментима дубоко контаминираног друштва. Полазећи од индивидулане судбине, као исходишта приче, редитељка Вујовић креира упечатљиве визуелне метафоре универзалног карактера, стварајући простор за отворену и храбру дијагнозу наметнутих стандарда размишљања, комуникације, духовних и материјалних полуга манипулације јединком у актуелном свету. Доследном и чврстом драматургијом, уз рестриктивно и промишљено коришћење музике, кореографије, унутрашњих монолога и класичних дијалога, посебно снимљених и иновативно упакованих

у модерне технологије, драмски круг се затвара опет на индивидуалном нивоу, са јасно уобличеном поруком да тек мењајући себе, освешћени и слободни, мењамо и свет око себе.

Но, врхунска игра на жици овде није демонстрирана само у сегменту базичне драматуршке и редитељске концепције. Посебан изазов представља ангажовање великог броја натуршчика свих узраста, који, уместо професионалних глумаца, оживљавају разне ликове. Ова, на први поглед, зачудна глумачка подела, већ од прве сцене, отвара сасвим нову димензију представе, суптилно ослобађа гледаоца који постепено постаје свестан простора личне слободе, који му се полако отвара. У интерактивном коришћењу разних пунктова, тежиште радње се непрестано пребацује са једног на други део позорнице под ведрим небом, тако да пункт са публиком није само класична, дистанцирана позоришна оаза, већ саставни део мизансцена одакле сваки гледалац може да изађе на одабрану тачку и придружи се извођачима, узвикује и игра, ослобођен притиска задовољавања професионалних глумачких стандарда. У старту ризичан редитељски избор, ангажман натуршчика на крају уноси у пројекат нешто што већ ретко можемо срести: ноту дирљивости, вере, невиности и ентузијазма.

Сама поставка ликова дозвољава овакве интервенције, јер се композиција представе састоји не само од слика интроспективног карактера, које акцентују главног јунака у интеракцији са појединачним ликовима, већ и од експресивних сегмената са великим бројем извођача на сцени, у групној игри: слепи људи, људи бројеви, људи речи, пролазници. Свакако, не случајно. Као што није случајан ни поступак обликовања појединачних ликова, архетипских карактера из света митологије, литературе, басни и бајки (вила, лисица, мачка, старица–истина, анђео), који граде турбулентан однос са ликовима који представљају моделе понашања савременог света и дају представи ноту актуелности: банкар, политичар, свештенство... У том занимљивом експерименту, иницијално покренутом већ у називу пројекта и избору главног лика (Пиноккио као универзално познат лик и универзална литерарно-позоришна метафора), а надограђеног иновативним визуелним решењима у избору материјала и изради костима, лутака и маски, користе се елементи луткарског позоришта и сублимише ауторово вишеденцијско искуство у овом позоришном жанру.

7.1. АНКЕТА

Након представе **ПИН ОКИО** подељени су анкетни листићи са питањима за публику. Анкету и одговоре прегледала и анализира Јилијана Радовановић Тошић, психолог и систематски породични психотерапеут са тридесетједногодишњим искуством у области образовања, руковођења, терапијског рада, као и у едукацији запослених у образовању.

ЛИСТА ПИТАЊА ЗА ПУБЛИКУ – Одговори публике

1. Да ли сте се до сада сусретали са луткарским представама за одрасле и уличним луткарским театром?

– Јесам / / / /

– Не / / / / / / / / / /

2. Какви су ваши утисци?

– Допала ми се представа / / / / / / / / / /

– Позитивни / /

– Изванредни / / / /

– Фантастично / / /

– Одушевљена сам / / / / /

– Прелепо, несвакидашње /

– Надахњујуће, пуно живота / /

– Узбудљиво / / / / /

– Најпозитивнија // // // // // //

– Одушевљен сам, представа је права бајка, ремек-дело / / /

– Одлични // // //

– Веома су добри // // // //

3. Како сте се осећали током ове представе?(описите укратко)

– Узбуђено, заинтересовано // // //

– Веома узбуђено. Врло је интерактивна, зато што су поруке животне и битне.

– И ја сам се пронашла у неким реченицама / / / // // // //

– Позитивно // // // // // //

– Усхићено // // //

– Занимљиво, лепо, пријатно // // // // // //

– Мотивисано, задовољно, дирнуто // // // //

– Додирнута истином // // // //

– Пријатно и јако задовољно да је представа одлично урађена // // // // // //

– Осећао сам да могу да пратим представу без проблема // //

– Као и главни актери у потрази за истином // // //

4. Да ли је представа променила ваше расположење и ако јесте, у ком њеном делу сте то осетили?

А) већ на самом почетку// // // // // //

Б) у средишњем делу ////

Ц) током читавог трајања //////////////

5. Јесу ли након представе побуђена или промењена ваша уверења у односу на моћ и богатство?

– Јесте ////

– Нажалост, велика је истина да богати, а не морални воде овај свет /

– Не, само су потврђена ////

– Нису промењена, учвршћена су ///

– Наравно //

– Не //

– Не, мислим да је истина начин живота /

6. По чему ћете памтити ову представу?

– Враћа дух експерименталном позоришту које недостаје у Нишу ///

– Костими су били изузетни ///

– По ентузијазму учесника /////

– По Пин Окију /

– По поруци / / /

– Костими, музика ///

– Дивном амбијенту и занимљивом концепту /////

– Уживам подједнако и у једној и у другој ////

– Сваки на свој начин / ///

– Савремени израз недостаје овом граду. Хвала ауторки на томе./////

– Драмске ///

– Савремени израз/////

10. Да ли поруке коју шаљу аутори о некој теми могу утицати на промену вашег мишљења?

– Врло, у овој представи су поруке идентичне са мојим уверењима. Хвала Биљани. Велика си ти !!!!!

– Могу//

– Делимично/

– Утврђује моје мишљење ///

– Апсолутно/////

– Понекад //////

– Не, али надам се да је за млади свет веома поучна ////

– Не///

– Ретко. Имам изграђене ставове о животу. Кад је реч о младима, мислим да би требало.

Читајући поруке публике видљиво је да је публика уживала. За већину је оваква позоришна представа ново искуство, што нам даје прилику да видимо аутентичне доживљаје и тумачење порука. Јединствена оцена свих који су попунили анкетни лист је да су веома уживали у представи, али поред уживања видљива је и покретачка енергија, коју је представа анимирала.

Утисци су праћени и најпозитивнијим осећањима, која су трајала током читаве представе код највећег броја посетилаца. Највећи број гледалаца није променио своја уверења јер су већ имали таква уверења, па су им она само учвршћена, али је ауторка добила и јасну поруку да са оваквом представом може јако да утиче на формирање ставова код млађе публике.

Сасвим је сигурно да је представа оставила дубок траг и остала у сећању због аутентичности, музике, костима, цитата, да је препозната као нешто ново, оригинално и вредно. Пробуђену аутентичност моралних уверења код публике препознајемо у већој мери од самог уживања које побуђује текст и сценарио. Иако је присутна публика изнела позитивне ставове и према класичним представама и према савременом позоришном изразу који смо видели у *Пин Окију*, већина анкетираних потврђује да је поново потврдила своја уверења, да је тражила истину у себи и свету.

Нико није изнео ништа негативно о представи, што репрезентује високу мотивисаност присутних не само за присуство, већ и за аутентични осећај задовољства и уживања, што се не догађа тако често. И, ако је „задатак“ позоришне представе да подстакне на преиспитивање, да подстакне мисао, идеју, свакако је да је *Пин Окио* то урадио.

7.2. УЧЕСНИЦИ О РАДУ НА ПРОЈЕКТУ *ПИН ОКИО*

У овом поглављу приказани су закључци, импресије и реакције о раду на представи искључиво од учесника – глумаца који нису професионални глумци. Будући да је многим од њих то било прво сценско искуство и на неки начин и ослобађање од различитих страхова (од јавног наступа, треме, разних блокада), тај терапеутски, па и сазнајни значај у нашем раду на представи сматрам веома драгоценим. Провокативно ми је било и аутентично, искрено сагледавање процеса рада из угла учесника, баш зато што нису оптерећени занатском страном професионалног позоришта.

Реакције су можда и некритички изнесене, али занос и опојност у раду донели су превелики, појачани доживљај, егзалтираност и срећу. Због тога се сања, узбуђено дише, машта и лети, па шта ћемо више.

7.2.1. РУКЕ КОЈЕ ВОДЕ

Бранко Маравић, сликар и оперски певач

Улога: Пин Окио

Управо у мом личном, трауматичном, интензивно проживљаваном периоду, моја сестра Биљана ме је назвала са неочекиваном понудом, да будем протагониста представе коју режира... Није ми требало много да прихватим позив, мало уплашено, и схватим га као некакав Универзални Путоказ, који ми је потребан, а, ево, можда, лично ми послат, Вишом Силом представљен кроз њену идеју! Јер... Тема Биљаниног комада је Трагање, Љубав, Истина, Људи, Речи, Моћ... Оно што ме је управо и мучило у том тренутку живота. Па, више је хиљада страница потребно да се свака од појединачних ових тема покуша само отворити и површно одредити. Не знам како моја сестра мисли све то „упаковати“ у сат или два? То је, ипак, некако, мени тада била потпуно надреална замисао! Брзо сам од ње сазнао

да и јесте замишљено у форми надреалног... Прича о Пин Окију, о промени, о Сну, који га провоцира и постаје покретач енергије главног јунака. О његовим акцијама, храбрости, о Љубави, о трагању за Истином, о поруци за будућност... Да, то се, стварно, само у Сну може толико „густо сабити“ да би се уопште могло тако сажето објаснити, изнети и објавити! „Браво, Биљо, ти с’, стварно, Бајка!“, помислих у себи после њеног изложеног концепта. И светлост и тама, и дан и ноћ, и сан и јава, јесу у универзалној дијалектици, стране истог Времена и Простора званог Живот. Мене, као протагонисту, мучило је питање – како у надреалном амбијенту поставити, управо дијалектички, реалан Гест, не би ли суштинска порука и поука ове представе била јасна, брита и разумљива, а са тим обухваћеним супротностима, и животна и позоришна. Пин Окио је имао и још своје две супротности, и човек и лутак. Редитељкина замисао била је да окренемо ствари и прочитамо лик у данашњем времену. Човек Пин Окио је постао изманипулисан манипулатор, без душе и без осећаја, а лутак Пин Окио је склизнуо у детињство, у нежност, у емоцију, у невиност.

У сну је мој Пин Окио постао лутак, који хода као лутка али и који има позицију руку као лутка. Руке су ми биле у првом плану и схватио сам да треба да их држим као лутка, да њима говорим, показујем, глумим. Лице?... Не, лице као у лутке, не мења се, није толико покретљиво. Лице има неку „заштитну маску“... Руке памте! Руке су наша веза са Креацијом Универзума и контакт са Светом у који нас је послала! Руке памте и оно што је Лице заборавило! Јесте ли видели радничке руке? Уморне руке... Понизне руке? Наравно, несвесно ил’ свесно, код људи које упознајемо поглед нам, рефлексно, увек клизне ка рукама! Руке изјављују и Љубав и тугу, речи су само пратећи вокал!

Мој лик, ПИН ОКИО. Располућена личност... Личност жељна пажње, топлине, истине, ухваћен у завеслају у погрешном смеру, огољен до костију, у дрхтавици страха откривеног, кроз маестрално искоришћене поуке, и текст Давида Албахарија у сцени Истине или оне Гетеове, који кроз Анђела, казује о срећи која је у оном што јесмо, а не у оном што имамо, наведе нас, постављајући овај Лик, на закључак да је најприродније, најизравније, да све, у самој сржи, одглумим, доживим, испричам рукама.

Најчистија порука Руку, тог дела нас који памти дуже од лица, који открива све, била је у току представе, јасна. Док је био у трагању, паници, откривању себе, у грчу, изненађен,

нападнут, огољен, Пин Окио је, наравно, унезверено млатароа рукама! У моменту Спознаје, у моменту налажења Истине, буђења, Смисла и Љубави, његове су се руке смириле, постале елегантне и, одмах, кренуле да раде у креативном заносу. Најзад је остварио равнотежу, ствара, црта, ужива, воли... Све то му је недостајало. И гле, као у бајкама – Портрет Љубави Живота, та Космичка Тајна у том моменту је пред њим. Остварење сна!

Лично сам, одмах после ове представе, неке своје приватне проблеме, дилеме разрешио, преболео, пребродио. Заиста, театар исцељује. Театар и у њему мој сценски живот, помогли су ми да и сам, у реалном свету, препознам свој следећи корак, који ће ме повести ка Истини, Љубави и Равнотежи и неком новом правцу.

Знам кога морам да питам, ако се случајно спотакнем о неку неодумицу. Њу... Јер, њене руке су толико мирне и сигурне, а препуне неке чудне енергије док води, док машта и ради. Изгледа као да на својим длановима Она може да држи читав мој Универзум!

Хвала, Биљана, Теби и ПИН ОКИЈУ!

Томислав Николић, физиотерапет

Улога: Анђео

Та луткарска представа за одрасле је интимна потреба ауторке да на себи својствен начин, у представу укључи приличан број сценских елемента, у својој шареној и прожимајућој комбинацији покрета, гласа, звука, музике и слика, још једном разради сусрет савременог човека са његовим догмама, и исконском потребом да дође до истинске сврхе свог живота.

Пинокио, као литерарна предлошка савременом тренутку, је на бајковит начин искоришћен да данашњег човека покуша да представи нормалним у окружењу сталних лажи и искушења у које је данас тако лако склизнути. Као вечни и никад довољно исцрпљени мотив, Љубав је на сјајан начин искоришћена као антитеза свим тривијалностима, свим могућим слабостима Душе са погрешним и наметнутим системом

вредности и да као свака бајка има срећан крај. Љубав увек побеђује у ма ком облику долазила.

Моје учешће у том делу је било дивно подсећање на славне тинејџерске дане нашег негдашњег заједничког учешћа у аматерском позоришту „Вељко Влаховић” и њен позив да након толико година узмем учешћа у нечем тако сјајном нисам ниједном доводио у питање. Њен труд око сваког појединачног актера овог дела је био енергичан, на моменте и стриктан, а опет топао и надахњујући и тиме је натерала сваког од нас да се безрезервно да, и пружи свој максимум. Сати у пробама и међусобне консултације о свакој појединачној сцени су учиниле да ти тренуци прођу јако брзо и садржајно, без обзира што смо огромна већина нас били пуки аматери те тим и склонији грешкама, а опет изнели представу, на начин на који, уз све дужно поштовање, можда ни професионалци не би могли. Имао сам част и ретко лепу прилику да уз окружење изузетно талентованих људи разних профила пружим свој допринос у нечему што ме учинило поносим и узбуђеним, док сам се са екипом, задиханих, знојавих и насмејаних, дубоко клањао презадовољној публици.

Даница Тодоров, дипломирани правник и оперативни тренер спортског плеса

Улога: Суђаја, Вила у сну

За све нас, ово је било једно скроз ново и другачије искуство. Комбиновани рад са професионалцима у том послу, и људима који нису из те бранше, чинио је да све добије једну посебну ноту, да се сви осетимо једнако важним и да сваки појединац осети свој допринос у представи. Озбиљно радна, а уједно јако позитивна и опуштена атмосфера на самим пробама, омогућила је да сваки учесник извуче максимум из себе, и на најбољи могући начин, на самој премијери, публици презентује и приближи свој играни лик. У кризним моментима и моментима треме, увек се наилазило на максимално разумевање, и разговором су се увек решавали сви проблеми. Пробе су биле јако конструктивне, лепо организоване и без тензије, што некеме, ко се први пут нашао у оваквој улози, јако пуно значи. Није ми било тешко да после посла (од 7 до 15) дођем на поподневну пробу од 16 сати.

Конкретно, на кореографским пробама, непроцењиво је било искуство радити са професионалним кореографом, и у име свих плесача плесног клуба „Примавера”, који су учествовали, могу слободно да кажем да смо богатији за једно грандиозно искуство, које је било упечатљиво за све нас.

У разговору са учесницима и публиком која је тога дана дошла да нас види и која је громким аплаузом наградила наш рад, никако не бисмо волели да ова представа уједно буде и последња одиграна, јер заиста носи једну гласну, бучну и непроцењиву поруку, која би требало да се усади што већем броју публике.

**Александра Милошевић, докторанд на Електронском факултету у Нишу ,
Улога: Суђаја, Вила у сну**

Представа „PIN ОССНЮ/ ПИН ОКИО “ омогућила ми је да сагледам уметност кроз једну нову димензију – први пут као глумица. Задовољство је било још веће што је моја улога била тесно повезана са плесом и музиком, где сам могла да испољим своју креативност, али и да научим нешто ново од професионалаца. Припрема представе захтевала је времена, труда, рада и енергије, а кад смо сви добили аплауз и спустили маске, осетила сам ПОНОС што сам била део таквог тима! Заиста је било велико задовољство радити са целом екипом!

Хвала на указаном поверењу и прилици!

Нина Аритонович, апсолвент Електронског факултета у Нишу

Улога: Мачка

Глумом се бавим више од десет година. Тренутно сам члан Академског позоришта у Нишу. За мене рад на представи *Пин Окио* био је вишеструко срећан и исплатив.

1. Први пут сам радила са маском и открила њену лепоту.

2. Велико искуство и уживање у раду са редитељком на необичној концепцији и поставки представе.

3. Огромна инспирација, али и захвалност редитељки за дозволу да снимимо један сегмент представе за конкурс за најбољи спот, који нам је донео главну награду, а то је било путовање у Амстердам, Праг и Беч, осам дана пуног аранжмана. Моја партнерка у представи и ја, на путовању смо уживале, једнако као и у раду са Бајком.

Хвала за позив, уживање, инспирацију и снимак!

Петра Нешић, дипл. електроинжењер

Улога: Лисица

Рад на представи *Пин Окио* за мене је представљао једно ново искуство, мада се глумом бавим више од девет година. Први пут сам имала задатак да савладам сценски покрет и одређену кореографију под тако великим маскама, што је за мене представљало изазов. Такође, први пут сам имала прилику да играм на таквој врсти сцене, где не постоје стандардни бекстејџ и позорница, већ је публика свуда око тебе. Било је задовољство сарађивати са професионалцима у овој сфери, а реакције публике на крају дошле су само као показатељ да међу мојим суграђанима има доста оних са слухом за овакву врсту уметности. Треба радити на томе да их буде више. Више играти, више едуковати.

Кристина Ђурђановић, дипл. музички педагог

Улога: Суђаја, Вила у сну

Што се тиче представе *Пин Окио*, пресрећна сам што сам била део ње, и презадовољна како је све протекло. С обзиром да ми је ово први сусрет са глумом, било ми је мало теже у почетку на пробама, али трудила сам се да дајем свој максимум. Све се исплатило на крају, јер је представа са моје тачке гледишта била јако, јако успешна и оригинална !

Срђан Симић, студент Правног факултета у Нишу

Улога: Асистент политичара / Ађутант

Средином јуна 2016. добио сам позив да учествујем у изради практичног дела докторског рада Биљане Вујовић Бајке, због чега сам био веома узбуђен и захвалан за прилику да нешто ново доживим. Уз позив је следило и кратко објашњење да се ради о уличном луткарском театру и да ћемо имати мало времена, свега пар дана, до саме премијере. Иако сам аматер глумац, одгледао сам велики број представа различитих жанрова, али никад до тада нисам чуо, а још мање видео, како изгледа улични луткарски театар.

Нисам био сигуран како ће све то испасти на крају, управо због времена, али сам веровао искуснијим глумцима од себе, а пре свега Биљани Вујовић Бајки, која је прављењу представе приступила маштовито, са пуним поверењем у нас и са озбиљним редитељским ауторитетом.

Град нам није на време дозволио да наступам на тргу, али је Бајка пронашла врло брзо друго решење. Игнорисање је било и показатељ стања у коме се култура нашега Града налази и који је однос власти према њој.

Сам рад на представи није био напоран, пробе од неколико дана јесу трајале дуго али су биле занимљиве и динамичне, није било места умору. Велики број глумаца, неколико професионалаца, аматера па чак и оних који су само заљубљеници у позориште као и плесачи, учинили су да нас буде много на сцени истовремено, што није сметало да свако од нас обави свој задатак, јер нас је Биљана добро организовала. Олакшавајућа околност је била што нисмо морали да учимо текст.

Све смо спремили јако брзо. Нисмо ни били свесни шта смо урадили док публика није ушла. Нисмо имали времена ни за трему. Водили смо рачуна о редоследу сцена, и о томе да стигнемо све јер се радња не одвија на једном месту већ у целом дворишту по пунктовима.

Представа је „живи организам” и приликом играња представе нема назад, нити заустављања сцене. Мени се на премијерном извођењу догодила грешка. Пре почетка

представе нисам проверио свој костим и маску. У тренутку када је требало да ставим маску схватио сам да ње нема. Због динамике којом је представа ишла као и због редоследа сцена, ја нисам имао времена да тражим своју маску већ сам морао да у тренутку нађем замену за њу. Прво што ми је пало под руку је био мој шешир који се игром случаја задесио близу мене. Ставио сам црни шешир преко лица тек сам мало видео испред себе и без већих проблема због претходне уиграности и познавања простора ипак све одиграо.

Сам рад на представи је био једно значајно и богато искуство. Улица тј. двориште у нашем случају је била сцена на којој није постојала завеса нити пак неки зид иза ког смо могли да се сакријемо, публика је све време била са нама а и ми са њом.

Морам са друге стране да истакнем идеју да се обратите „случајној” публици која је ненамерно „залутала” у позориште. Рад на јавном месту позива становништво (из угла глумца, публику) да схвати да смо сви ми део тог града, да смо сви по мало изгубљени у индивидуализму из кога би требало да што пре изађемо јер ако још мало ту останемо изгубићемо се у сопственом себичлуку.

Пошто је све мање оних који иду у позориште сматрам да би било корисно да позориште изместимо из зграде и преселимо на тргове и места која су посећена, јер на тај начин позориште ће бити приближено свима нама.

Позориште не треба да пресликава свакодневницу, већ да предњачи показујући нам где ће нас оно што данас чинимо сутра одвести.

8. ЗАКЉУЧАК

Хајне је рекао „за децу треба стварати као и за одрасле, само још боље“. Ја бих ту мисао окренула, јер сматрам да за одрасле треба стварати као за децу, само још много, много боље.

У жељи да се изађе из столетне безимености, сајамско– забављачког статуса лутке и луткара, у жељи да се та посебна позоришна врста призна и учини друштвено равноправном не престајем да сањам о развоју луткарске уметности у нас и да се са тог трагичког пута склањам.

Маштајући о свом концепту позоришта, позоришта неслућених могућности, о позоришту (у коме је све изводљиво само ако се то зажели), које и васпитава, и образује, надахњује, лечи, исцељује, провоцира, пита и проговара, отвара склоности ка многим уметностима, испуњава љубављу, расте, обједињује, увећава, иде својој публици у сусрет, бодри је и ослобађа, дошла сам поново до луткарског позоришта.

То је театар чаробне имагинације и свирепе истине. Али и истине о човеку самом. Сматрам да оно треба да добије и у нашем друштву магијско дејство, као некада прапозориште, да буде окренуто нашим чулима, и нашим најдубљим тајнама.

Буђење је тек потпуни преокрет. Пин Окио то најбоље доказује. Буди се промењен и преображен, као добар Човек, оперски певач, сликар, уметник, препорођен.

Непрекидни процес учења и раста човека још једном је потврђен, истакнут као храброст, истина и најплеменитији пут. Не можемо мењати друштво набоље, ако нисмо спремни да мењамо себе. Од бројних личних промена, настаје промена друштва. А то је оно чему сви тежимо, и то је оно где уметност има задатак да докаже да је могуће свануће и

најдивније на друштвеном плану уметничко врхунско постигнуће. Верујем да љубав, доброта и уметност могу променити свет и победити изобличену свест.

Овим делом и постављамо питање где данас наћи индивидуални, искрени, аутентични смисао живота, али и нудимо могуће одговоре.

Зато је и, рекла бих, императив нашег јунака Пин Окија – искористити чисто другу шансу. Будући да је први пут починио бројне грешке, уколико се не промени, не стимулише свој осећај одговорности пред својом савешћу, па и друштву у коме живи или пред Богом, будућност му је безвредна, бесмислена, банална.

Направили смо и паралелу и дали одговор на постављена питања, зашто лутка, зашто људи других професија у овом процесу, и зашто и политика.

Лутка увек може дати могућност да „проживите“ нечији туђи живот, без обзира на то да ли сте професионалац или не. Можете кроз њу сагледати време, односе, себе, сликовито, јарко, јасно и заиста, никада није за такав процес касно, што су многи учесници натуршчици доказали својим учешћем у представи.

Политички контекст је у уској вези са животом и са уметношћу. Не смемо остати имуни на политику, истину и престати да трагамо за бољим односима у друштву и нама самима. То јесте суштина свега. Веома су битни наши видици, усмеравања, хтења, јер све се у животу окреће, али само се са нама мења.

Хипотетички оквир је у потпуности потврђен. Промена и раст у сваком задатом сегменту јесу присутни. Као да се добар позитивни дух прелама, прелива из ситуације у ситуацију, и у свему смо постигли добру реакцију.

1. Успели смо да истражимо разлоге уметника које провоцирају иста питања непролазне актуелности, познате теме и исконски израз кроз лутку.

2. Комуникација извођач–лутка–публика кроз наше истраживање и анкету, довела нас је до сазнања да је у питању двосмеран, васпитни, катарзични исцелитељски процес.

3. Истражили смо и хипотезу базирану на социокултурном аспекту. Овај луткарски изазов је био провокација пре свега за људе који нису професионално везани за позориште. Тај луткарски лековити окидач код људи без сценског искуства, изазвао је нове, дивне, оригиналне, лековите доживљаје и потпуни успех, и упркос неискусној екипи и малом броју проба, успех је био очигледан и свеукупан.

4. Луткарство јесте могућност, уметност, спектар и симбол великог броја различитих израза. Многобројне поруке у различитим сферама живота, на веома моћан и ефикасан начин су то и доказале.

5. И хипотеза која се тиче форме, где се одступање од реализма користи као упечатљиво сликање стварности јесте универзално, естетско па и авангардно, како би рекао Хенрик Јурковски, чију смо естетику истраживали и и уверили се да луткарство од свог постанка па до данас на једном посебно уметничком нивоу комуницира и са децом, али и са одраслима.

Доказали смо и хипотезу да постојање оваквих пројеката охрабрује идеју да можемо бити кадри као уметници, луткари, активни и ангажовани извођачи да мењамо и креирамо, уносимо иновације, усмеравамо пажњу ка бољем и поштенијем свету.

„Одлука почива на човјеку. Она почива на његовој способности да себе, свој живот и срећу схвати озбиљно, на његовој вољности да се суочи с моралним проблемом, својим и свога друштва. Она почива на његовој храбрости да буде свој и за себе.“⁶⁴

Луткарски српски театар треба да нађе свој непоновљив језик. Некомпетенција је опасна, подмукла болест која се брзо и лако шири спремна да уруши све. Озбиљан луткарски театар мора да се гради, али и негује. Имамо руску, пољску, бугарску, чешку школу, али немамо нашу. Томе стремим, и сматрам да луткарство и код нас треба да постане поштована уметност, са одговарајућим значајем у нашем културном и образовном животу.

⁶⁴Erih From, *Čovjek za sebe*, preveo Hrvoje Lisinski, Izdavačko-knjižarsko preduzeće „Naprijed“, Zagreb, 1966, str.226.

Прва степеница, како је рекао професор Атанас Илков, на томе путу треба да избрише снисходљив осмех, а ја бих додала и подругљив поглед.

9. ЛИТЕРАТУРА

1. Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prevod N. Đurić) Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd, 1966.
2. Arto, Antonen, *Pozorište i njegov dvojnik*, prevod Mirjana Miočinović, "Prosveta", Beograd, 1967.
3. Betelhajm, Bruno, *Značenje bajki*, prevod Branko Vučićević, Zajedničko izdanje OOUR Izdavački zavod „Jugoslavija“ i OOUR "Izdavačka delatnost" Izdavačka radna organizacija „Prosveta „, Beograd, 1979.
4. Boal, Augusto, *Pozorište potlačenog*, prevod Radmila Nedeljković, Milena Dragićević – Šešić, "Prosveta", Niš, 2004.
5. Брук, Питер, *Празни простор*, Лапис, Београд, 1995.
6. Bharata, Muni, *Natjaštra* - Postanak pozorišta, priredio Radoslav Lazić, Batatisak, Beograd, 2003.
7. Divinjo, Žan, *Sociologija pozorišta*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1978.
8. Jurkovski, Henrik, *Jezik savremenog pozorišta lutaka*, "Detinjstvo", Novi Sad, 1980.god.6, br.1, str.38.
9. Jurkovski, Henrik, *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, 2007.
10. Jurkovski Henrik, *Teorija lutkarstva II*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2013.
11. Jurkovski, Henrik *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*, Međunarodni festival pozorišta za decu, „Pionir“, Subotica, 2006.
12. Jurkovski, Henrik *Svet Edvarda Gordona Krega*, „Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica “, Subotica, 2008.
13. Jurkovski, Henrik, *Lutka u kulturi*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vovodine, Novi Sad, 2015.

14. Lazić, Radoslav, *Svetsko lutkarstvo*, Foto futura i Radoslav Lazić, Beograd, 2004.
15. Lazić, Radoslav, *Umetnost lutkarstva*, Foto futura i Radoslav Lazić, Beograd, 2007.
16. Lazić, Radoslav, *Svetsko lutkarstvo*, Foto futura i Radoslav Lazić, Beograd, 2004.
17. Lazić, Radoslav, *Estetika lutkarstva*, autorsko izdanje, Beograd, 2002.
18. Kulundžić, Marija, *Moj život s lutkom*, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine-Sarajevo, Sarajevo, 1988.
19. Lazić Radoslav, *Estetika lutkarstva*, BatAtisak , Beograd, 2002.
20. Маленов, Славчо, *Труд М*, “ Валентин Трајанов”, Софиа, 2005.
21. Majaron, Edi, *Vera u lutku*, Otvoreni univerzitet Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2014.
22. Miočinović, Mirjana, *Modrena teorija drame*, Nolit, Beograd, 1981.
23. Miočinović, Mirjana, *Pozorište i giljotina*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.
24. Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*-Eseji iz povijesti i teorije lutkarstva, Centar za vanškolski odgoj Savez društva „Naša djeca“ Hrvatska, Zagreb, 1976.
25. Mrkšić, Borislav, *Avangarda umire mlada* – Kazališni ogledi, Znanje, Zagreb, 1978.
26. Misailović, Milenko, *Dete i pozorišna umetnost*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990.
27. Nikolin, Vukica, Dražić, Branislav, Stanković, Srboljub, Barić, Srdjan, *Uvod u lutkarstvo*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1965.
28. Обрасцов, Сергеј, *Moja profesija*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2009.
29. Platon, *Zakoni*, sa starogrčkog preveo dr Albin Vilhar, BIGZ, Beograd, 1971
30. Platon, *Država*, (prevod A. Vihlara), Beograd 1957.
31. Paljetak, Luko, *Lutke za kazaliste i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.
32. Pođoli, Renato, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
33. Синигерска Доичина и Снежана Казакова, *Куклено изкуство*, НАТФИЗ ”Софиа” - ЕООД, Софиа, 1993.

34. Синигерска Доичина, *Актор и кукла безкраиност на вариантите*, Издателство Рал, Софиа, 2002.
35. Dr Ćosić, Пeана, *Aмерички авангардни театар*, GEA, Beograd, 1996.
36. Hejno, Vjeslav, *Уметност луткарске реџије*, превод, Zoran Ćurić, Otvoreni univerzitet Subotica, Међународни фестивал позоришта за децу, Subotica, Позоришни музеј Војводине, Novi Sad, 2012.
37. Fromm, Erich, *Имати или бити?* превод, Gvozden Flego, “Naprijed” i Nolit , Zagreb, 1989.
38. Fromm, Erich, *Їовјек за себе*, превод Hrvoje Lisinski, “Naprijed” i Nolit , Zagreb, 1989.
39. Fromm, Erich, *Умијеће љубави*, превод Hrvoje Lisinski, “Naprijed” i Nolit , Zagreb, 1989.
40. Fromm, Erich, *Величина и границе Фреудове мисли*, превод Vlasta Vizek-Vidović, “Naprijed” i Nolit , Zagreb, 1989.
41. Fromm, Erich, *Здраво друштво*, превод Zagorka Golubović i Anđelija Todorović, “Naprijed” i Nolit, Zagreb, 1989.
42. Fromm, Erich, *S onu stranu okova iluzije*, прево Stanislav Tuksar , “Naprijed” i Nolit, Zagreb, 1989.
43. Šekner, Ričard, *Ка постомдерном позоришту*, приредиле Aleksandra Jovićeвић i Ivana Vujić, Fakultet dramskih umetnosti - Beograd, Institut za pozorište, film radio i televiziju, Beograd, 1992.

¹ Преузето са сајта: <http://breadandpuppet.org/>, датум: 14. 8. 2016, време 23:20.

Часописи, новине и базе података

1. Кукларт, Списание за куклено изкуство, брои 1, ISSN 1313-3276, Софиа, 2008.
2. Кукларт, Списание за куклено изкуство, брои 3, Софиа, 2009.
3. Кукларт, Списание за куклено изкуство, брои 6, Софиа, 2012.

4. Čečuk Milan, Lutkari i lutke – ogledi i osvrti, izabrao i priredio Mrkšić Borislav, Sarajevo, 1981.
5. Scena, Časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad, januar, 1984.
6. Scena, Časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad, januar – april, 2003.
7. Scena, Časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad, maj – jun, 2003.
8. Pozorište, Časopis za pozorišnu umjetnost, Tuzla, septembar-decembar 5-6, 1979.

1. Pozorište za decu – umetnički fenomen, priredili Henrik Jurkovski i Miroslav Radonjić, knjiga 1..Otvoreni univerzitet Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, Subotica, 2010.
2. Pozorište za decu – umetnički fenomen, priredili Henrik Jurkovski i Miroslav Radonjić, knjiga 2. Otvoreni univerzitet Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, Subotica, 2011.
3. Pozorište za decu – umetnički fenomen, priredili Henrik Jurkovski i Miroslav Radonjić, knjiga 2. Otvoreni univerzitet Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, Subotica, 2012.
4. Pozorište za decu – umetnički fenomen, priredili Henrik Jurkovski i Miroslav Radonjić, knjiga 2. Otvoreni univerzitet Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, Subotica, 2013.
5. Луткарство у Србији, Стратегија за унапређење његовог положаја, Нови Сад, новембар 2014.

10. БИОГРАФИЈА

Рођена сам 1. фебруара 1966. године у Нишу.

Завршила сам специјалистичке студије на Националној академији позоришта, телевизије и филма НАТФИС „Крсто Сарафов“ у Софији (Бугарска) и стекла стручни назив специјалисте из области луткарске режије. Дипломски рад је била режија представе *Ружно паче*, у Позоришту лутака у Нишу, под менторством професора Атанаса Илкова. Ова диплома, укључујући стручни назив и степен студија, нострификована је од стране Универзитета уметности у Београду 2004. године, на предлог Комисије у којој су били Светозар Рапајић, редовни професор Факултета драмских уметности, др Владимир Јевтовић, редовни професор Факултета драмских уметности и мр Маја Петровић, доцент Факултета примењених уметности.

Дипломирала 1997. године на Филозофском факултету у Нишу, на групи за српскохрватски језик и југословенске књижевности и стекла звање дипломираног филолога за српскохрватски језик и југословенске књижевности. У оквиру Центра за професионални развој и консалтинг у култури, уметности и медијима Универзитета уметности, стекла сам сертификат из области маркетинга за институције културе.

Прву улогу остварила сам са девет година у Народном позоришту у Нишу.

Од 1988. до 2008. у радном сам односу као глумица у Позоришту лутака у Нишу.

Управник постајем 2002. до 2005. године најпре у Позоришту лутака у Нишу, а од 2008. до 2012. била сам управник и Народног позоришта у Нишу.

Од 2009. до октобра 2012. председница сам Заједнице професионалних позоришта Србије.

Од 2011. године професор сам на Високој школи за васпитаче струковних студија у Алексинцу.

У току своје глумачке каријере у Позоришту лутака остварила сам преко 30 улога, од тога 20 главних улога (Пепељуга, Трнова ружица, Марица, Симфонија, Плава птица...).

Режирала сам представе за децу у позориштима у Нишу, Новом Саду, Суботици, Лесковцу, Зрењанину, Пироту.

Добијала сам награде за режију и креативност у овим представама. Снимила филм *Сенке у ноћи* за Бугарску националну телевизију. Аутор сам емисије за децу *Бајка*, која је пет година емитована на Нишкој телевизији. Учесник сам и аутор сценарија и режија многобројних јавних манифестација за децу (музички и дечји фестивали «Пчелица», «Дечја срећа», «Дечја права»). Била сам сарадник дечјег програма на телевизијама РТС, Студио Б и БК. Аутор сам песама и сонгова за многе позоришне представе. Објавила сам касету са музиком за децу под називом *Ја сам БАЈКА*. Урадила многа идејна решења за спотове и тв рекламе, као и 150 радио реклама, од којих су неке награђиване на ФЛОПС-у (такмичење аутора и рекламних спотова).

Режије у професионалним позориштима:

1998 – монодрама *Једноцикл*, текст Слободана Станишића, режија и глума;

2003 – представа *Ружно паче*, текст Наташа Илић, по мотивима Х. К. Андерсена, адаптација и режија Биљана Вујовић, Позориште лутака, Ниш;

2004 – представа *Стиже деда Мраз, дођите код нас*, Позориште лутака, Ниш;

2006 – *Новогодишња представа*, Дечје позориште, Суботица;

2006 – представа *Мала сирена*, текст Марина Бјелић Ђурић и Биљана Вујовић по мотивима Х. К. Андерсена, Позориште младих, Нови Сад;

2007 – *Новогодишња представа*, Дечје позориште, Суботица;

2007 – представа *Јои*, Дечје позориште, Суботица;

2007 – представа *Ручни рад*, Народно позориште, Ниш (режија, адаптација, сценски дизајн, избор музике);

2008 – представа *Чудновати сребрњак*, текст Марина Бјелић Ђурић и Биљана Вујовић по мотивима истоимене норвешке бајке , Народно позориште „Тоша Јовановић“, Зрењанин;

2008 – представа *Неваљала принцеза*, Народно позориште, Лесковац;

2009 – уметнички супервизор представе *Чегарски бој*, по тексту Дејана Петковића, режија Иштван Бичкеи, Народно позориште, Ниш, изведено на Спомен-комплексу Чегар;

2009, 2010, 2011. Гала представе у Народном позоришту, Ниш

2010 – представа *Птице*, сценарио Марина Бјелић Ђурић, Позориште лутака, Ниш;

2011 – представа *Пао с крушке*, Дечје позориште, Суботица;

2011 – представа *Истина*, драматизација и режија Биљана Вујовић;

2012 – представа *The show must go on, Представа мора да иде*, адаптација Наташа Илић;

2012 – представа *Црвенкапа*, текст Игор Бојовић, Народно позориште „Тоша Јовановић“ Зрењанин;

2015 – представа *Црвенкапа*, текст Игор Бојовић и Биљана Вујовић Бајка, Позориште лутака Ниш;

Аутор перформанса *Креативна ноћ, Шекспирова моћ*;

Аутор перформанса *Ревија костима и ликова уз мало позоришних трикова*;

Аутор перформанса *Живот у цветним ципелама*;

Аутор сонгова и идеје у представи *Два царства*, Позориште лутака, Ниш;

Аутор сонгова и превод у представи *Плави Петар*, режија Атанас Илков,

Позориште лутака, Ниш;

Аутор сонгова музике за децу – *Ја сам Бајка*;

Аутор сонгова и превода са бугарског језика у представи *Камено срце*, Дечје позориште, Суботица;

Комплетан аутор представа са децом у вртићу «Јован Јовановић Змај» у Пироту, поводом 80 и 85 година рада;

Иницијатор и организатор изложбе уметничких слика (насталих на крају сезоне у Сићевачкој колонији);

До врха духа 2009;

Уметност је живот и живот је уметност 2010;

Живот је платно и обој траг свој 2011;

Иницијатор и организатор изложбе фотографија

Што старији , то млађи;

1. 11. 2011. Основала, осмислила и организовала *ГЛУМБАЛ ФЕСТИВАЛ* у Нишу (позоришни глумачки балкански фестивал).

Добитник сам више награда за режију, глуму, анимацију, костим у луткарским представама.

– За учешће у представи *Ђиља, Петре* добила сам награду за креативност, анимацију и колективну игру на 23. Сусретима луткарских позоришта Србије 1990. у Суботици.

– За учешће у представи *Плава птица*, награда глумачкој екипи, на 26. Сусретима професионалних позоришта лутака Србије 1993. у Крагујевцу.

– За учешће у представи *Звезде на небу*, награда за игру, на Фестивалу Фестић 1997. у Београду.

– За учешће у представи *Звездан*, награда за игру и анимацију

– На Сусретима луткарских позоришта Србије, у Суботици 1999. добила сам награду за улогу у представи *Велимир и Босиљка*.

На Фестићу, у Београду 2004. добијам награду за представу за одрасле *Сенке у ноћи*, у којој играм главну улогу жене уметнице .

Ансамбл ове представе добио је награду и на Међународном луткарском фестивалу ПИФ у Загребу, учествовао на првом светском фестивалу УНИМЕ (светске организације луткарских позоришта) ревијалног карактера, добио је Гран-при на Међународном луткарском фестивалу у Старој Загори у Бугарској, а са великим успехом је гостовао и на међународном луткарском фестивалу «Мобарак» у Техерану.

За представу *Ружно паче* добила сам више награда за режију. На 36. Сусретима професионалних позоришта лутака Србије 2003. у Нишу и награду за режију, а више глумаца у представи награде за глуму. На Међународном фестивалу „Позориште Звездариште“ у Београду 2004. представа *Ружно паче* је проглашена за најбољу представу фестивала и посебно добијамо и награду публике. Представа је играна и у Софији 2004. на смотри ревијалног карактера „Панаира на куклите“ („Вашар лутака“). На Фестивалу позоришта за децу 2004. у Котору представа је добила више награда.

На 40. Сусретима професионалних позоришта лутака Србије, за представу *YOU*, добила сам награду за костим, 2008. године у Нишу.

Представа *Мала Сирена*, добила је награду за визуелност и високу естетику на међународним фестивалима за децу у Суботици и Котору, 2007. године

За представу *YOU*, добила сам награду за режију на фестивалу „Позориште Звездариште“, 2009. године у Београду.

Представа *ПТИЦЕ* добила је награде за тотални дизајн на фестивалима у Крагујевцу, „Златна Искра“, на „Златном делфину“ у Варни, у Бугарској и у Бања Луци на Међународном фестивалу за дјецу 2011. године.

Добитник сам и других друштвених признања за помоћ и развој културе код нас.

**ПРИЛОЗИ: Изјава о ауторству, Изјава о истоветности штампане и
електронске верзије докторске дисертације/докторског
уметничког пројекта. Изјава о коришћењу**

Изјава о ауторству

Потписана Биљана Вујовић

број индекса 9/2012 ДУС

Изјављујем,

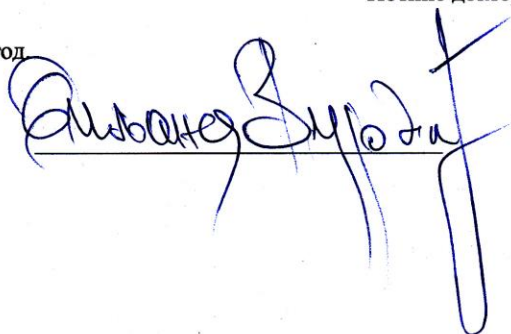
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ПИНОКИО – Улични луткарски театар

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 28.4.2017.год



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Биљана Вујовић

Број индекса 9/2012 ДУС

Докторски студијски програм Драмске и аудио-визуелне уметности

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ПИНОКИО – Улични луткарски театар

Ментор - СВЕТОЗАР РАПАЈИЋ , професор емеритус

Потписани (име и презиме аутора) Биљана Вујовић

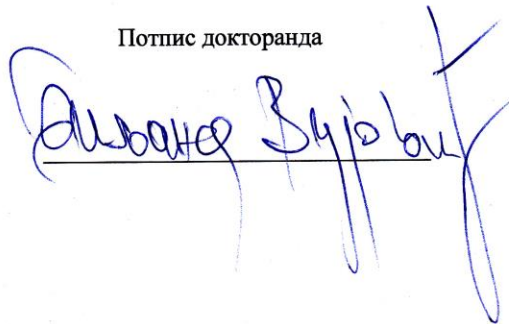
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 28.4.2017.год.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

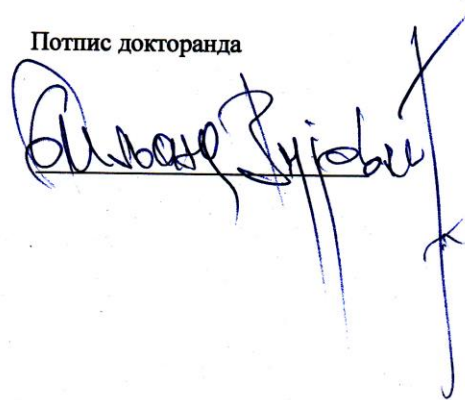
ПИНОКИО – Улични луткарски театар

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28. 4. 2017.

Потпис докторанда

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Biljana Jirjovic', written over a horizontal line. The signature is stylized and includes a vertical flourish on the right side.