

NEREŽIJA, ANTIREŽIJA I REŽIJA U SUVREMENOM HRVATSKOM LUTKARSTVU

Livija Kroflin

UDK: 792.97

U suvremenom hrvatskom lutkarstvu uočavaju se dvije, oštro suprotstavljene, skupine predstava. Jednu skupinu režiraju glumci, glumci lutkari, odgojitelji ili pripadnici drugih profesija. Premda i među njima ima donekle uspjelih predstava, one se uglavnom odlikuju nepoznavanjem osnovnih pravila zanata (nerežija). U istu skupinu ulaze i predstave koje režiraju dramski redatelji, čije predstave, i one loše i one malo bolje, pokazuju potpuno nepoznavanje, nerazumijevanje, dapače posvemašnju nezainteresiranost za specifičnost medija u koji kao da su zalutali. Vrlo često te su predstave posve sterilne, bezidejne, nemaštovite i potpuno nelutkarske (antirežija). Na drugoj su strani predstave koje režiraju talentirane i školovane lutkarske redateljice, čije se predstave odlikuju potpunim skladom ideje i provedbe, ravnotežom misli, emocije i forme (režija, dapače autentična lutkarska režija).

Ključne riječi: lutkarska režija; hrvatsko lutkarstvo; Tamara Kućinović; Ljudmila Fedorova

Obilježavanje stote obljetnice hrvatskog lutkarstva dobra je prigoda za evaluaciju sadašnjeg trenutka u odnosu na prošlost i budućnost. Stotinu godina nije mnogo kad se radi o lutkarstvu. Mnoge zemlje, osobito azijske, imaju višetisućljetnu tradiciju. Ali i u tih svega stotinjak godina uspjeli smo se uzdići do zvjezdanih visina, a uspjeli smo se i sunovratiti u ponor.

GDJE SMO BILI, ŠTO SMO RADILI

Lutkarstvo u Hrvatskoj nalazimo i u narodnom stvaralaštvu, koje je zacijelo prilično staro, ali to su tek rudimentarni oblici lutkarstva, a i nisu imali izravan utjecaj na formiranje umjetničkog lutkarstva. Umjetničko lutkarstvo u Hrvatskoj započinje zapravo već 1916., kad je minhenski đak dr. Velimir Deželić ml., s članovima svoje obitelji i nekolicinom suradnika, u jednoj privatnoj kući u Zagrebu organizirao prve marionetske predstave za djecu po uzoru na Minhensko marionetsko kazalište Pape Schmida. Iako je ta lutkarska scena trajala tek dvije godine, 1919. osnovano je u Zagrebu stalno lutkarsko kazalište Teatar marioneta. Osnivači su bili ponovno Velimir Deželić, zatim Božidar Širola i, također minhenski đak, Ljubo Babić. Poznati slikar i scenograf izradio je nacрте za scenu i lutke. Prva predstava izvedena je 8. travnja 1920. i to je ta čuvena godina koju smatramo godinom rođenja hrvatskoga umjetničkog kazališta lutaka. Tekst za predstavu *Petrica Kerempuh i spametni osel* napisao je poznati pjesnik Dragutin Domjanić, za tu prigodu pod pseudonimom Vujec Grga.

Od 1923. do 1925. uz Teatar marioneta djeluje i Umjetnički klub Teatar marioneta jer se jedan dio članstva nije slagao s izrazitim pedagoškim usmjerenjem predstava i želio se više posvetiti estetskim istraživanjima. Situacija podsjeća na onu u Münchenu, koji je i bio uzor našim lutkarima. Naime, tamo je, uz kazalište Pape Schmida, koji je lutkarske predstave shvaćao zabavom i poukom za djecu, osnovano još jedno marionetsko kazalište, čiji je osnivač bio Paul Brann, glumac i kasnije prvi njemački lutkarski redatelj, koji

je iskazivao izraženije umjetničke ambicije, izvodeći tekstove autora kao što su bili npr. Maurice Maeterlinck, Arthur Schnitzler i drugi. Bila su to dva najutjecajnija (iako ne i jedina) lutkarska kazališta u Münchenu i najvjerojatnije su naši minhenski đaci poznavali oba.

Lutkarstvom su se tada bavili cijenjeni i već poznati umjetnici. Uz navedena imena, tu su još prvaci »velikoga« kazališta. Učilo se od njemačkog i češkog lutkarstva. To je još uvijek vrijeme literarnoga kazališta, kad je redatelj trebao što bolje pročitati djelo i što vjernije ga prenijeti publici. Lutkarsko kazalište bilo je shvaćano kao umanjena kopija dramskoga kazališta, a od lutaka su korištene samo marionete jer nije ni postojala svijest o različitim vrstama lutaka i njihovoj specifičnoj primjeni.

U 30-im godinama prošlog stoljeća lutkarske su aktivnosti brojne i vrlo živahne širom Hrvatske, ali sve one potpuno zamiru.

Godine 1939. počinje nova povijest hrvatskoga lutkarstva opet jednim velikim imenom. Bio je to Vlado Habunek, koji pri Francuskom institutu osniva Družinu mladih. Habunek, kao francuski đak, u Zagreb donosi novu vrstu lutke – ginjol – te družinari, uz tradicionalni teatar i korske recitacije, počinju istraživati jedan za njih potpuno nov kazališni izraz. Iz Družine mladih izrast će profesionalno kazalište lutaka koje se danas zove Zagrebačko kazalište lutaka, a koje su na samom početku vodili Radovan Ivšić kao direktor i Vlado Habunek kao umjetnički rukovodilac kazališta. Tu prvu fazu tadašnjeg Zemaljskog kazališta lutaka obilježava težnja »čitava tadašnjeg ansambla za visokim, artistskim majstorstvom« (Čečuk, 1975: 95), stalno isticana kolektivnost, ravnopravnost i zajedništvo sviju u nastajanju predstave. Ljenočka Binički, i sama članica Družine, opisat će rad Družine mladih kao »dijamant koji je sjao u krivo vrijeme« (Kroflin, 1992: 16).

Zagrebačko kazalište lutaka svoje je drugo zvjezdano razdoblje imalo u periodu suradnje redatelja Davora Mladinova i oblikovatelja lutaka Berislava Deželića šezdesetih i sedamdesetih godina. Mladinov je bio diplomirani redatelj koji se, svjesno i voljno, posvetio kazalištu lutaka, a Deželić diplomirani arhitekt koji je radio kao scenograf i kostimograf, a vrlo predano i kao oblikovatelj lutaka. Oslobodivši lutku dekorativnosti, imitativnosti i mnoštva

detalja, svevši je na stilizirane, apstraktne, jasne geometrizirane oblike, obogatio je scenu kazališta lutaka temeljno novim shvaćanjem lutke. Istraživanja nije ograničio samo na područje oblika, nego je ispitivao razne materijale i uvodio nove, u nastojanju da materijal sam govori nekim svojim izraženim svojstvom. Deželiceva kreativnost, samosvojnost, neovisnost o bilo kojoj školi bila je izuzetno važna za novu estetiku zagrebačkoga lutkarstva. »Njegova rješenja od lutke stvaraju scenski simbol koji dramaturški izrasta iz literarne podloge« (Bogner-Šaban, 1997: 52-54).

U isto vrijeme splitsko kazalište lutaka obilježava stvaralaštvo Ivice Tolića, lutkarskog kreatora i tehnologa koji uvodi nove materijale, inovacije u mehanizme lutaka, i po svojoj inovativnoj tehnologiji postaje poznat i tražen u cijeloj državi. Nastojao je postići sklad estetike i funkcionalnosti; važni su mu bili i likovnost i tehnologija.

Kazalište lutaka Zadar ostvaruje 70-ih godina izrazito plodnu suradnju između autora i redatelja Luke Paljetka i scenografa i kreatora lutaka Branka Stojakovića. Stojaković je bio izuzetno darovit umjetnik, čije su se inscenacije odlikovale osebnjuošću likovnog izraza, maštovitošću, funkcionalnošću, raznovrсноšću, uvijek u službi ideje predstave. Predstavu *Postojani kositreći vojnik*, prema bajci H. Ch. Andersena, koju je 1978. godine režirao Luko Paljetak, sa scenom i lutkama Branka Stojakovića, kritičar Dalibor Foretić nazvao je »kopernikanskim obratom u hrvatskom lutkarstvu« (Foretić, 2000: 30) zbog filmskog kadriranja scenske slike, postignute cjeline lutke, animatora i scenografije, reduciranja teksta na tek nekoliko replika i prepuštanja priči da se ispriča slikom, glazbom i pokretom, te razbijanja predrasude da je kazalište lutaka namijenjeno isključivo djeci. Vrlo su značajne zadarske predstave za odrasle: *Muka svete Margarite* (1990.) u adaptaciji i režiji Wiesława Hejna, Marulićeva *Judita* (1991.) u režiji Marina Carića, Bogovićeve *Stjepan, posljednji kralj bosanski* (1993.) u adaptaciji i režiji Tomislava Durbešića, Zoranićeve *Planine* (1997.) u režiji Marina Carića, Cervantesov *Don Quijote* (1998.) u Hejnovoj režiji i druge.

Dugogodišnji ravnatelj i redatelj Dječjega kazališta u Osijeku Ivan Balog, osim što režira i na suradnju poziva lutkarske redatelje iz zemlje, širom otvara

vrata inozemnim redateljima, osobito slovačkima, koji unose niz novina: razne vrste lutaka, crno kazalište, živoga glumca uz lutku, predstave za odrasle i slično.

Riječko, pak, kazalište lutaka obilježava stvaralaštvo Berislava Brajkovića koji je u sebi ujedinio znanje i sposobnost akademskog kipara s izvanrednom maštovitošću animatora i redatelja, odlikujući se i temeljitim poznavanjem lutkarskog zanata jer je svojevremeno bio član Družine mladih. U desetak godina, koliko je bio umjetnički voditelj riječkoga kazališta, uveo je mnoge metijerske novosti: redukciju govorenog teksta, tehniku crnoga kazališta, glazbeno kazalište, kazalište predmeta, »naglavne« i »mimičke« lutke (zapravo ginjol sa »živom« rukom odnosno rukama), živoga glumca uz lutku [...], čime se svrstao u avangardu hrvatskog lutkarstva. Iako je mnogo režirao sam, na suradnju je od početka pozivao najbolje suradnike. Bio je svjestan specifičnosti lutkarskoga kazališta.

Iz toga kratkoga povijesnog prikaza razvidno je tko je režirao u kazalištu lutaka. To nisu mogli biti školovani lutkarski redatelji jer škole za lutkarske redatelje nije ni bilo. Ali gotovo da nije bilo ni školovanih redatelja, osim iznimaka (npr. Habunek je studirao režiju u Londonu, Mladinov, Carić i Durbešić diplomirali su na zagrebačkoj akademiji, poslije će se javiti i Joško Juvančić). Ostali su bili drugih profesija. No ono što je svima (barem onima najboljima među njima) bilo zajedničko jest iskren interes za kazalište lutaka, volja za učenjem i ovladavanjem tajnama zanata te neumorno istraživanje i eksperimentiranje radi pronalaženja vlastitog puta. Kazališta su ujedno bila i naša prva lutkarska učilišta:iskusni članovi organizirali su tečajeve za novoprimitljene.

Nameće se pitanje je li formalno obrazovanje uopće potrebno.

Najveći, najutjecajniji lutkar svih vremena, glumac animator i redatelj, Sergej Obrazcov, nije studirao ni glumu ni režiju. Ali imao je glazbeno i likovno obrazovanje, imao je praksu kazališnog glumca kod Stanislavskog i Nemirovič-Dančenka i, što je najvažnije, neumorno je istraživao. Ideja o kuglici na prstu kao lutki, po kojoj je postao poznat širom svijeta, nije mu naprosto pala na pamet jedno popodne kad mu je »muza sjela na rame«, nego je put do nje trajao dugo. Najprije je htio uprizoriti pjesmu Aleksandra

Vertinskog o umrloj ženi koja odlazi u raj, pa je trebalo nekako dočarati dušu te žene. Dušu je shvaćao kao nešto krilato, pa je od papira »iskrojio dva mala krila, pričvrstio ih na ruku, na kažiprst stavio glavu devojke« (Obrazcov, 2009: 135). Točka nije imala velik uspjeh, ali je Obrazcov istraživao dalje. Shvatio je da je »potrebno [...] napraviti glavu bez anatomske detalja, naći tu granicu lakonskog koja gledaocu dopušta da u njoj ipak prepozna čoveka« (isto: 136). Za uprizorenje romane Petra Čajkovskog *Sjedio sam s tobom* likove žene i muškarca napravio je tako da je na svaku svoju golu ruku nataknuo po jednu drvenu kuglicu, koje su imale po tanak komadić drveta kao nos, dvije crte odnosno dva koso položena križića za oči, ravnu odnosno zaobljenu crtu za usta i nacrtanu kosu. A kad je stvarao lutke za stihove Vladimira Majakovskog *Odnos prema dami*, otišao je još korak dalje. Poskidao je sve oznake lica i ostavio praznu kuglicu. Shvatio je da nije važno kakvi su *on* i *ona*, jer »im je zajednička 'strast strma provalija'« (isto: 139). Zato kuglicama nije »napravio ni noseve, ni oči, ni usta, dovodeći ih do skice, kao što je i Majakovski doveo pesmu do skice« (isto: 140). To je primjer stvaralačkog procesa u kojem se ne traži efekt radi efekta, nego je prvenstveno važno *što* se želi reći, da bi se potom birao način *kako* to najbolje reći. Materija je Obrazcova dovela do forme.

GDJE SMO DANAS, ŠTO RADIMO

Danas kao da smo zaboravili sve što smo ikada imali. Devedesetih godina prošloga stoljeća hrvatsko se lutkarstvo našlo u krizi. Razloge nalazimo u ratu, tranziciji te očitoj promjeni načina mišljenja i doživljavanja umjetnosti i svijeta. Proračunska sredstva se smanjuju, kazališta se moraju navikavati na nov način rada i privređivanja. Život se mnogostruko ubrzava i nitko više nema vremena, a ni volje, za istraživanje. Stari, posvećeni lutkari nestaju sa scene, a mladim ljudima lutkarsko kazalište nije dovoljno atraktivno da bi mu se posvetili. U predstavama se počinje sve bolnije osjećati nedostatak obrazovanih lutkarskih redatelja, kreatora lutaka i tehnologa te, posljedično,

nedostatak specifičnog lutkarskog načina mišljenja, vještine, istraživanja, hrabrih novih rješenja, pravog interesa za medij.

Dvadeseto stoljeće bilo je doba velikih redatelja. I u dramskom i u lutkarskom kazalištu.

Što uopće smatramo režijom i kada se ona javlja?

André Veinstein temeljito je istražio povijest kazališne režije i pozabavio se pitanjem je li režija oduvijek postojala ili je novijeg datuma (Veinstein, 1983.). Iznosi mišljenja zastupnika jedne i druge teorije, da bi na kraju donio sljedeće zaključke:

- 1) *Ni za jednu pozorišnu istoriju pre XIX veka režija i reditelj, ovakvi kakve ih mi danas znamo, nisu postojali.*
- 2) *Nešto i neko ipak su postojali: jedno »jednostavno objektivno raspoređivanje«, jedan »režiser«.*
- 3) *U XIX veku i početkom XX veka, dakle u srazmerno kratkom periodu, režija postaje predmet posebne pažnje, čije umetničke izvore stručnjaci otkrivaju i proširuju.* (Veinstein, 1983: 116)

Robert Pignarre, koji se također bavio poviješću režije, kaže kako povijest režije za ranije periode svodi »na opis materijalnih i ljudskih faktora koji su bili uključeni u organizaciju i stvaranje predstave« (Pignarre, 1993: 9) no onda se dolazi »na ideju da režija može imati svoj sopstveni stil ili bar stil, bilo da se zadovolji da pronade ekvivalent veran stilu pisanog dela, bilo da sama pruži lično 'čitanje', kao što to čini dirigent sa partituruom koju diriguje, ukoliko se ne radi o 'kritičkoj' interpretaciji, o 'postavljanju u perspektivu' koja osvetljava istorijski domašaj ili značenje u kontekstu društveno-političkog trenutka, u skladu ili ne sa zamislima autora« (Pignarre, 1993: 9-10). Redatelju se pridaje sve veća važnost i napokon »dotičemo ekstremnu tačku kada reditelji porađajući delo nekog drugog autora, vrše u potpunosti novi stvaralački čin, sa sopstvenom odgovornošću za zamisao i izvođenje« (Pignarre, 1993: 92).

Od toga trenutka redatelji imaju vlastito shvaćanje kazališta, vlastiti stil. Režija se osamostaljuje, odvaja se od funkcije glumca ili pisca, a redatelj dobiva najvažniju ulogu u stvaranju predstave. Nakon pojave redateljskoga kazališta predstave se više ne mogu promatrati kao ranije.

[...] počelo se oblikovati, osamostaljavati i uzdizati redateljsko umijeće, koje se iz činovničko-zanatskog produžetka glume preobrazilo u samostalnu stvaralačku djelatnost sa stalnom tendencijom da horizontalnim i vertikalnim širenjem područja svojeg djelovanja obuhvati, te idejno i stilski sjedini sve elemente i dijelove kazališne predstave i nadgleda sve faze njezine pripreme. (Senker, 1977: 18)

Težnja za postizanjem redateljskog umijeća s vremenom će dovesti i do posebnog školovanja za redatelje. I u Hrvatskoj postoji studij režije. Usprkos tome, predstave i dalje povremeno režiraju glumci ili pisci, bilo zbog nedostatka novca, protesta protiv *redatelja despota* ili nekog drugog razloga.

Lutkarsko kazalište ima i dodatni problem: smatra ga se kazalištem za djecu, dakle automatski manje vrijednim. Nakon vremena ozbiljnog bavljenja lutkarstvom, razmišljanja o lutkarstvu, predstava koje su pomicala granice i doživljavale uspjehe u zemlji i u inozemstvu, danas je glavnina hrvatskog lutkarstva ponovno utjerana u zabran pouke i zabave za djecu, kako ga se shvaćalo u 19. i prvoj polovici 20. stoljeća, prije nego se u Europi izborilo za status umjetnosti.

U suvremenom hrvatskom lutkarstvu uočavaju se dvije skupine predstava. Jednu skupinu režiraju glumci, glumci lutkari, odgojitelji, nastavnici, teatrolozi, dramaturzi, glazbenici ili pripadnici drugih profesija. Premda i među njima ima uspješnih predstava, većina ih se odlikuje nepoznavanjem osnovnih pravila zanata. Zbog toga takvu »režiju« zovem nerezijom. U istu skupinu ulaze i predstave koje režiraju dramski redatelji, čije predstave, i one loše i one malo bolje, pokazuju potpuno nepoznavanje, nerazumijevanje, dapače posvemašnju nezainteresiranost za specifičnost medija u koji kao da su zalutali. Vrlo često te su predstave posve sterilne, bezidejne, nemaštovite i potpuno nelutkarske. Zbog poništavanja samoga medija u kojem se ostvaruju zovem ih antirežijom. Na drugoj su strani predstave koje režiraju talentirane i školovane lutkarske redateljice, čije se predstave odlikuju potpunim skladom ideje i provedbe, ravnotežom misli, emocije i forme. Njihova je režija prava režija, dapače autentična lutkarska režija.

NEREŽIJA

Budući da je lutkarstvo rano prepoznato kao korisno pomagalo u odgoju i obrazovanju, rano su počele nicati i lutkarske skupine koje su vodile odgojiteljice. One poznaju dječju psihi, znaju procijeniti prikladnost sadržaja i načina prikazivanja za određenu dob (što profesionalna kazališta često ne znaju), ali njihova se kreativnost uglavnom iscrpljuje u izradi lutaka koje su ponekad zaista vrlo maštovite. Česti su problemi s dramaturgijom, a režije u modernom smislu jednostavno nema. Iznenaduje što se u nekim skupinama javlja izvještačeni »baby talk«. Naravno da se način govora upućenog djeci, pogotovo malenoj, razlikuje od razgovora odraslih (rečenice su kraće, tempo je sporiji, rječnik ograničen na djeci razumljive riječi, češće su stanke, govor razgovijetan, gramatika jednostavna), ali posve je nepotrebno, neodgojno i neumjetničko infantilno prenemaganje kojemu su neki skloni.

U povijesti lutkarstva nije ni neobična ni rijetka pojava da se lutkarstvom bave likovnjaci. Čak su se vodile ozbiljne rasprave pripada li kazalište lutaka likovnoj ili kazališnoj umjetnosti, pri čemu su obje strane imale svoje argumente (Kolár, 1964., prema Bogatirev 1975.). Danas teško da bi se našli ozbiljni pobornici teze da je kazalište lutaka prvenstveno dio likovne umjetnosti, iako je svima jasno da je likovni element, zajedno s tehnološkim, mnogo važniji u lutkarskom nego u živom kazalištu. Ono što za živo kazalište napravi *Gospod Bog* – stvori glumca od krvi i mesa – za lutkarsku predstavu mora napraviti kreator lutaka, počevši od nule i misleći pritom na materijal, estetiku, tehnologiju, lutkarsku tehniku i još mnogo toga.

Ako likovnjak radi predstavu kao svoj autorski projekt, često se dogodi da likovna komponenta prevagne nad ostalima. Mogu se vidjeti prekrasne ili neobične ili iz nekog drugog razloga zadivljujuće lutke, koje ili nisu odgovarajući tehnološki riješene, ili su zadovoljne samom svojom pojavom na pozornici bez obzira na dramaturgiju predstave, ili temporitam nije odgovarajući. Neki kreatori lutaka pronađu svoj stil i rade lutke koje su gotovo jednake u svim predstavama, bez obzira na to kakva je predstava i što se njome želi reći. Usušujem se reći da kreator lutaka nema prava na svoj stil,

barem ne toliko nadmoćan da prekrije sve ostale komponente. Dobar kreator lutaka znat će se prilagoditi ideji svake nove predstave, a ipak će zadržati svoj prepoznatljiv stil, kao što je to znao Branko Stojaković. Kod mnogih drugih ponekad jednostavno nema pravog odgovora na pitanje zašto im lutke izgledaju tako kako izgledaju, osim što se njihovu *stvoritelju* baš tako sviđjelo. Nije jasan razlog zašto se kreću tako kako se kreću, osim osobnog sviđanja ili pak neznanja o drugom načinu pokretanja lutke. Ukratko, nedostaje redatelj. Lutkarska predstava nije i ne smije biti pokretna izložba skulptura. Likovnjak nije jedini koji stvara lik. Kipar jest jedini autor svoje skulpture i može je kao takvu izložiti na izložbi. Lutku kao lik stvaraju u jednakoj mjeri likovnjak, tehnolog, redatelj i animator, svi zajedno, ujedinjeni u jedinjoj, bitnoj zadaći: prenijeti ideju djela. Tako je to otkad je »izumljen« redatelj.

Od pojave redateljskoga kazališta od redatelja se traži, kako kaže Senker, »ostvarenje idejnoga i stilskog jedinstva svih elemenata i dijelova kazališnoga umjetničkog djela (predstave u užem smislu)« (Senker, 1977: 31) ili, kako kaže Čečuk, redatelj mora »prenijeti na publiku ideju i poruku scenskog čina« (Čečuk, 2009: 20). Kolár objašnjava da redatelj objedinjuje rad autora, glumca lutkara, likovnjaka, glazbenog suradnika i majstora rasvjete kako bi djelovao na gledatelje, naglasivši da, iako je kazalište lutaka kolektivna umjetnost, režija to nije i »redatelj mora biti snažna individualnost« (Kolár, 1992: 7). Traži se, dakle, jedan »središnji mozak«, koji će se pobrinuti da svi elementi sjednu na pravo mjesto kako bi se na željeni način djelovalo na gledatelja. A da bi se na gledatelja uopće stiglo djelovati, potrebno je da gledatelju predstava bude zanimljiva.

Kad se pogledaju svi zahtjevi koji se stavljaju pred redatelja (mnogo ih je više nego što ih je ovdje nabrojeno), čini se da su toliko veliki da im malo tko može udovoljiti. Pa ipak, inflacija redatelja pokazuje da, kako je još Habunek rezignirano zaključio, režirati, čini se, može svatko. »Režija je profesija kojom se brzo, bez velike muke, dolazi do zarade i slave, sudeći po velikom broju mladih ljudi muškog i ženskog spola koji se nastoje upisati na režiju ili, barem indirektno, preko dramaturgije« (*Vlado Habunek*, 1994: 25). A Habunek nije bio ni svjestan svih onih, već nabrojanih u ovome tekstu, koji se bez oklijevanja i često bez ikakvih priprema prihvaćaju režije predstava za djecu, a pogotovo lutkarskih predstava za djecu, jer to zaista, kako se čini, može svatko. Ili barem

mnogi tako misle. Zbog toga nastaju predstave u kojoj je »režija«, ako se o režiji uopće može govoriti, svedena na osnovne upute »gdje uđem, s kim se posvađam, gdje iziđem«. To i ne mora biti tako strašno ako je priča dovoljno čvrsta i jasno ispričana. U mnogim predstavama jedan element nadjača sve ostale, što uglavnom ovisi o profesiji kojoj redatelj određene predstave primarno pripada. Odgojitelji, učitelji i nastavnici istaknut će pedagoški, edukativni, didaktički moment. Likovnjaci, kako je rečeno, težište stavljaju na lutke i općenito na likovnost. Glazbenici na glazbu, pogotovo ako su inovativni i vješti pa sami rade i svoja glazbala. Fascinacija takvim neobičnim glazbalima i njihovim zvukovima može čak i potrajati neko vrijeme, ali teško izdrži cijelu predstavu. Čest komentar publike je: »Pa to je samo demonstracija glazbala a ne predstava«. Publici bi bilo zanimljivije da umjetnik priredi demonstraciju svoje vještine (u obliku predavanja, radionice ili kako god to nazvao), a umjetniku veći kompliment da nakon takvoga programa čuje: »Ovo je bilo baš zanimljivo, skoro kao prava predstava!« Teatrolozi i dramaturzi (naglašavam da sve što ovdje govorim, govorim uopćeno i da nipošto nije primjenjivo na svaku osobu niti na svaku predstavu), budući da su navikli paziti na smisao i opravdanost svakog detalja, često se u tim detaljima pogube i iz vida izgube cjelinu, pa predstava gubi na ritmu i zanimljivosti. Glumci također znaju imati odlične ideje i ponekad napraviti odlične predstave kao redatelji, ali čini se da se brže »potroše« od profesionalnih redatelja, ponavljaju jedna te ista redateljska rješenja. Školovani glumci lutkari, pogotovo nakon završene osječke Akademije za umjetnost i kulturu (koja ohrabruje autorske projekte i studentske ideje) često pomisle da mogu biti kompletni autori predstave, pa osmisle lutke (ponekad sudjeluju i u njihovoj izradi), režiraju predstavu, glume u njoj, postavljaju svjetlo i biraju glazbu. Pritom zaboravljaju da su na akademiji imali mentore koji su ih usmjeravali u radu, i usmjeravati ih je itekako trebalo, a da sami nemaju dovoljan pregled nad cjelinom, kao i da za izradu lutaka trebaju posebne vještine. Školovani glumci lutkari, s pravom ponosni na svoju umjetnost i umješnost, žele se i pokazati. Znaju odlično napraviti svoju ulogu, znaju vrlo vješto i savršeno smisleno animirati svoju lutku (ili lutke), izraditi svaki detalj animacije, ali od svoga stabla ne vide šumu. Skloni su ubaciti epizodu ili više njih u kojoj će njihova gluma doći do

izražaja, narušivši pritom dramaturgiju, nepotrebno prekinuvši fabularnu nit i usporivši ritam predstave.

Problemi s dramaturgijom i cjelovitom redateljskom idejom glavna su boljka većine hrvatskih lutkarskih predstava. »Uporno inzistiranje da ista osoba(e) piše, režira i radi dramaturgiju rijetko je kada donijela nešto dobro« (Biskupović, 2018).

[...] teško je ostvariti uspješnu cjelinu ako ne postoji utemeljena i razrađena dramaturška podloga te promišljeni redateljski koncept. Na taj način vizualnost izvedbe i vještine pojedinih sudionika ostaju u sjeni nedosljednosti i nelogičnosti koje su utkane u temelje te se provlače od početka do kraja izvedbe ne ostavljajući šanse istaknutim pojedincima. (Biskupović, 2015.)

Možda formalno obrazovanje doista nije bitno (kao što nam dokazuje povijest lutkarstva u Hrvatskoj), ali suvremena praksa pokazuje da je ono itekako korisno. Vlado Habunek, koji će reći: »Režija je vrlo sumnjiva riječ na koju sam od početka alergičan« (Vlado Habunek, 1994: 17) i: »Ne znam koji je od poznatih velikih režisera izašao iz nekakve škole za režiju« (isto, 25), kao i »režija nije zanat i ne može se naučiti u školama« (isto), ipak priznaje koristi obrazovanja:

Ima neke sličnosti između režiranja i dirigiranja, koje se oduvijek uči u muzičkim školama. Dirigent mora poznavati glazbu, njezine zakone, instrumente, mora znati sve što je u vezi sa zvukom. To se studira i može se naučiti. Dakako da bez naročitog talenta nema velikih rezultata. Znam priličan broj neuzbudljivih dirigenata koji su samo »dobri muzičari«, ali ni jedan đak koji još nije savladao solfeggio ne bi došao na ideju da dirigira simfoniju. (isto)

U suvremenom hrvatskom lutkarstvu posve je, čini se, legitimno (takva je barem praksa) da i oni koji nikad nisu svladali osnove »solfeggia« lutkarske režije (ponekad ni lutkarstva uopće) »dirigiraju simfoniju«, tj. režiraju lutkarsku predstavu. Međutim, nesvladano znanje »solfeggia« u tim se predstavama itekako vidi.

ANTIREŽIJA

U profesionalnim kazalištima lutka također režiraju ljudi raznih, već spomenutih, profesija, ali često režiraju i diplomirani dramski redatelji. Oni uglavnom nemaju problema s cjelinom, temporitmom i tek ponekad s dramaturgijom. Ali imaju goleme probleme s lutkarstvom. Bili oni mladi redatelji tek izišli s akademije ili oni čije je vrijeme prošlo u dramskom (oni bi vjerojatno rekli »pravom«) kazalištu, lutkarstvo ih zapravo ne zanima. Mladima je to odskočna daska za »pravu stvar«, a stariji, koji iza sebe imaju velike režije, velike uspjehe i veliko ime, misle da mogu bez ikakve pripreme, informiranja o kazalištu lutka u vidu pročitane knjige ili pogledane predstave, kako se to kaže »lijevom nogom« ili »malim prstom«, izrežirati lutkarsku predstavu. Pa to je samo obična dječja predstava s neakvim lutkicama!

Oni često imaju ideju, novo autorsko čitanje poznatoga teksta (jer većinu repertoara u našim kazalištima lutka zauzimaju poznate bajke i lektirni naslovi), ali bi ponekad bilo bolje da je nemaju: te obrade znaju biti neprimjerene dječjoj dobi, jeftino estradizirane, ispunjene raznovrsnim efektima efekata radi. Još je Milan Čečuk upozorio na redatelje kojima je važnije kako, a ne što:

Istražujući formalne strukture u nastojanju da lutkarskim predstavama dade nov oblik, režiser je i prečesto zaboravljao da se u traženju oblika uvijek mora početi od sadržaja, te je, nasuprot tome, više-manje i svakom sadržaju, zapravo, davao formalan karakter, shvaćajući ga tek kao povod za efektanu scensku igru i akciju. (Odatle i tolike, kadikad čak i krivotvori-teljske, režiserske dramaturške prilagodbe lutkarskih tekstova, odatle i tolike dramatisacije koje režiser kroji sam za sebe i po svojoj mjeri, ne respektirajući pri tome čak ni poeziju najznačajnijih djela klasične i su-vremene svjetske književnosti za djecu!) (Čečuk, 2009: 28)

Otkad se o kazalištu lutka uopće počelo razmišljati kao o umjetnosti (što se dogodilo tek u 20. stoljeću), vodile su se i rasprave o specifičnosti medija. Petr Bogatirev, ruski folklorist, etnolog, jezikoslovac i teatrolog, s posebnim interesom za lutkarsko kazalište, pisao je o dva »različita, a ipak bliska

semiotička sustava kazališne umjetnosti: o semiotičkom sustavu kazališta lutaka i o semiotičkom sustavu kazališta živih glumaca« jer se »već odavno vodi [...] bitka u kazalištu lutaka za vlastitost i različitu narav lutaka od glumca – čovjeka« (Bogatirev, 1975: 43). Ustvrdio je da se lutka

nije htjela pokoriti težnji redatelja da joj izmijeni narav. Lutka nije htjela posve nalikovati čovjeku zato što svijet predstavlja – čudesan svijet izmišljenog, čovjek koga predstavlja izmišljen je čovjek, pozornica kojom se kreće lutka, od ponjava je i na kojoj leže niti njezina majstorstva. Na lutkarskim pozornicama je tako a ne drugačije, ne zato što je tako u naravi, nego zato što tako hoće lutka, a ona hoće stvarati, a ne oponašati. (isto)

Prema Bogatirevu, semantički sustav lutkarskoga kazališta razlikuje se od kazališta živih glumaca po organskoj svezi lutkara s lutkom kao njegovim oruđem. »Iz povijesti kazališta lutaka znamo da lutkar što se više krije pred gledaocem tim više otkriva svoju povezanost s lutkom« (isto: 45).

Danas više nije popularno oštro dijeliti te dvije vrste kazališta (još je i Bogatirev primijetio da »postoji tendencija povećavanja odgovarajućeg povezivanja različitih, no bliskih semiotičkih sustava; isto: 48), no stanovite specifičnosti i zakoni zanata ipak postoje.

Navikli režirati ljude, dramski redatelji često i u lutkarskom kazalištu režiraju animatore a ne njima animirane lutke. Lutke im često smetaju, znaju ih čak odložiti ili ih »zaboraviti« na ruci i prizor odigrati uživo. Za njih, kao i za glumce koji su samo glumci a ne i lutkari, lutka je nemoćna, neadekvatna i hendikepirana. Znaju da lutka nema mimiku, da ne može uhvatiti rekvizit, da ne može još milijun stvari, i mire se s time. Ali ne znaju što sve lutka može, ne istražuju njezine mogućnosti, a da i ne govorimo o nebrojenim mogućnostima koje pruža suodnos glumca i lutke, koji zajedno mogu mnogo više od pukog zbroja izražajnih sredstava jednoga i drugoga (Kroflin, 2014.). Oni uvedu pripovjedača da ispriča ono što lutka (po njihovu shvaćanju, tj. neznanju) ne može prikazati. Lutka (tako tehnološki izvedena, tako animirana i tako režirana) ne može skinuti šešir s glave – pripovjedač mu ga skinе; ručak se prikazuje tako da lutke iznad paravana samo stoje (kako bi se prikazalo koji

su to likovi koji ručaju), a pripovjedač ispred paravana, sa svim mogućim rekvizitima, glumi da jede, pije i zdravicu diže. I tako dalje.

Već spomenuti Erik Kolár, glumac lutkar, lutkarski redatelj, dramaturg, teoretičar, profesor na lutkarskom odsjeku praške akademije i autor jedne od rijetkih knjiga u svijetu o režiji u kazalištu lutaka, zapisao je u toj knjizi i sljedeće:

Značenje redatelja u kazalištu lutaka veće je nego u glumačkom kazalištu. Ponajprije zato što je kazalište lutaka bogatije stilovima i istodobno stiliziranije od glumačkog kazališta. U kazalištu lutaka teže je zadržati stilsko jedinstvo i u istu stilsku razinu dovesti likovni izraz, tj. prije svega lutke, i umjetnost glumca lutkara. Glumcu lutkaru potrebno je više kontrole nego glumcu, u glumačkom kazalištu, stoga što je potpuno zauzet vođenjem lutke. Ta mu je kontrola daleko više potrebna i radi geste lutke. (Kolár, 1992: 10)

Tu se dotiče suradnje redatelja i likovnjaka, bez koje nema dobre lutkarske predstave. Ne smije redatelj reći: »Što mogu, takve sam lutke dobio!«. Oni oboje moraju biti svjesni kakve lutke žele i zašto. Nije svejedno od kakvog će ih materijala napraviti jer i materijal i estetika i tehnika animacije nose svoju poruku. Različite informacije odašilju mekana spužva, neobrađeno drvo, krhki papir ili neoblikovana glina. Različite konotacije imaju lutke na koncu, štapne lutke ili stolne lutke s vidljivim animatorom. A materijala i vrsta lutaka ima još mnogo. I svaka ima svoje značenje i svoje mogućnosti. Upotreba stolne lutke samo zato što se čini najjednostavnijom obija se o glavu kad se shvati da takva lutka zahtijeva dva animatora, a ako se to ne shvati ili ne prihvati, lutkine noge (kao što se često vidi u našim lutkarskim kazalištima) beživotno vise i lutka odaje dojam hendikepiranosti. Takva pogreška u dramaturgiji događa se i kad se upotrijebe »guzovozi«, koje je po uzoru na japansku tehniku *kuruma ningyo* u Hrvatskoj prvi upotrijebio Zlatko Bourek, a zatim su ih počeli koristiti i drugi redatelji. »Guzovozi« samo na prvi pogled izgledaju brzo i spretno, a zapravo su vrlo zahtjevni. Zahtijevaju poseban položaj tijela, bolan sve dok se dugotrajnom vježbom tijelo ne navikne. Japanski izvođači školuju se godinama

kako bi postigli kvalitetnu izvedbu. Kod nas to nije slučaj, sve mora biti brzo, i zato »guzovoz« funkcioniira samo u groteski. Ako se želi prikazati lik koji je brz i spretan, a glumi ga glumac na »guzovozu«, zbog nespretnosti glumca i lik će ispasti nespretan. I eto zbrke. To su samo neki primjeri.

AUTENTIČNA LUTKARSKA REŽIJA

Predstave u kojima ne dolazi do takvih nesporazuma u ovome su trenutku u Hrvatskoj predstave koje režiraju dvije diplomirane lutkarske redateljice. Iako ima dobrih predstava i među onima koje, kako je opisano, režiraju pripadnici drugih profesija, iako nisu sve predstave tih dviju redateljica baš genijalne, iako smo proučavajući povijest vidjeli da je bilo velikih redatelja koji su se formirali samostalnim istraživanjem i praksom, ta činjenica ipak pokazuje da je formalno obrazovanje korisno, pogotovo kad je spojeno s nesumnjivim talentom.

Te su dvije redateljice Ruskinja Ljudmila Fedorova i Hrvatica Tamara Kučinović. Obje su diplomirale lutkarsku režiju na uglednoj Sanktpeterburškoj državnoj akademiji kazališne umjetnosti, s time što je Tamara Kučinović prije toga diplomirala glumu i lutkarstvo na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, tako da je postala diplomirana glumica, lutkarica i lutkarska redateljica. Od povratka u Hrvatsku redovito režira u lutkarskim kazalištima Hrvatske, Slovenije i Bosne i Hercegovine, a zaposlena je na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku (kako se danas zove), gdje je od akademske godine 2019./20. voditeljica novopokrenutog i teško dočekanog studija lutkarske režije.

Ljudmili je Dječje kazalište u Osijeku 2008. godine (tada pod ravnateljstvom Jasminke Mesarić) pružilo mogućnost postavljanja diplomske predstave koja se pokazala vrlo uspješnom te otada ona redovito gostuje u hrvatskim kazalištima lutaka, a također je gost predavač na osječkoj akademiji.

I Tamara Kučinović i Ljudmila Fedorova pripadnice su, uvjetno rečeno, ruske škole. »Uvjetno rečeno« kažem zato što se obje odlikuju osebujuošću,

samosvojnošću, snažnom individualnošću i originalnošću u svim predstavama, kojima se ne razlikuju samo od ostalih redatelja, nego im uspijeva u svakoj novoj predstavi razlikovati se od svojih prethodnih režija.

Školovale su se u zemlji koja je već više od stotinu godina svjesna fenomena lutkarske režije. Prema ruskim povjesničarima lutkarstva, godine 2016. navršilo se točno sto godina otkad su u Sankt Peterburgu Sazonova-Slonimskaja i Sazonov postavili predstavu *Sile ljubavi i magije* – »prvu predstavu u Rusiji koja je nastala na principima redateljskog kazališta« (Goldovskij, 2013: 5; prev. L. K.). Tu je predstavu vidio i Evgenij Sergejevič Demmeni (1898. – 1969.) koji je u lutkarstvo ušao 20-ih godina i postao značajan redatelj i reformator lutkarskoga kazališta.

Demmeni nije samo teoretski shvatio, već je praktično svladao i formulirao zadatke najvažnije za redatelja kazališta lutaka svoga vremena u tijeku uprizorenja lutkarske predstave: stvaranje, zajedno s dramatičarom, osnove predstave – posebne osnove koja udovoljava zahtjevima lutkarske scene, predstave s točnom adresom, temom, idejom, sustavom uvjetnih znakova; surađuje s likovnim umjetnikom na stvaranju likova i uvjetno lutkarskom ukrasu koji bi trebao biti funkcionalno-figurativan, učinkovit i krajnje koncizan; rad s glumcima na ulozi s lutkom; stvaranje kreativnog glumačkog ansambla glumaca i lutaka; rad sa skladateljem na stvaranju ne figurativne, već dramske glazbe, koja određuje tempo-ritam i pojačava emocionalnost izvođenja; stvaranje svjetlosne i montažne partiture za lutkarsku predstavu...

To je bio prvi redateljski sustav koji je stvorio E. Demmeni i nitko drugi u takvom opsegu. (Goldovskij, 2013: 143; prev. L. K.)

Na tim osnovama, kao i spoznajama drugih velikih lutkarskih redatelja, osnovana je pri dramskoj akademiji u Sankt Peterburgu 1959. Katedra kazališta lutaka i lutkarski studiji koji su obrazovali glumce-lutkare odnosno lutkarske redatelje. U naše vrijeme taj su drugi studij pohađale Tamara Kučinović i Ljudmila Fedorova.

Ljudmila Fedorova hrvatskoj se publici prvi put predstavila *Bajkom o caru Saltanu*,¹ držeći se Puškinova izvornika, ali naglasivši glavnu misao koju je željela prenijeti djeci: uza sve blago koje posjeduju i otac i sin, najveće je bogatstvo njihov međusoban prisran odnos i druženje koje nastoje osujetiti dvije zavidnice.

Malo je redatelja koji pokazuju takvo poznavanje dječje psihe, poznavanje redateljskog zanata, osobito postupaka koji su prilagođeni dječjoj dobi, i volju za režiranjem upravo predstava za malu djecu. Ljudmiline su predstave bliske dječjoj publici; svaka od njih nešto im poručuje, ali nježno i nenametljivo, bez izrazite didaktičnosti. Zaplet je jednostavan ali ne jeftin, priča je privlačna ali ne »na prvu loptu«, vizualnost je lijepa ali ne kičasta.

Glavni je junak *Uspavanke za mišića*² mišić koji izmišlja najrazličitije razloge zašto ne želi spavati. Iako je to problem roditelja, a ne djece, djeca se u priči prepoznaju, a dogodovštine s raznim životinjama utjelovljenim iz predmeta koje najprije prepoznajemo kao jastuke i pokrivače, vjerojatno će im smanjiti zazor od odlasku u postelju.

Zvezdica je pak junakinja istoimene predstave³ kojoj je tema bliska vjerojatno svakom djetetu. Zvezdica, naime, silno želi postati važna i postići nešto veliko u životu pa se spušta na zemlju i traga za svojim životnim putem. Nakon slikovitih susreta s raznim životinjama shvaća da je već velika i važna jer osvjetljava put svim životinjama u šumi.

Najveći uspjeh postigla je beskrajno šarmantna *Deveta ovčica*⁴ s motivima također vrlo bliskima djeci: u strahu od sutrašnjeg polaska u školu, dječak ne može zaspati. Majka mu savjetuje stari recept brojenja ovaca koje preskaču ogradu. Dječak uspije zaspati i to baš u trenutku kad je deveta ovčica u nizu

¹ Scenografija, kreacija lutaka i kostima: Aleksandra Zubova; premijera 2008. u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku.

² Scena, lutke i kostimi: Aleksandra Zubova; premijera 2010. u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku.

³ Autor teksta: Nikita Šmitjko; scena, lutke i kostimi: Aleksandra Kovalskaja; premijera 2013. u Kazalištu lutaka Žadar.

⁴ Autorica teksta slikovnice: Silvija Šesto; dramatisacija: Ljudmila Fedorova; lutke, scena i kostimi: Natalija Burnos; premijera 2014. u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku.

trebala preskočiti ogradu. Ovčica zato budi dječaka (odrasli će, naravno, reći da to dječak samo sanja), nezadovoljna što je zapela na ogradi. »Niz spoznajnih, iskrenih i humorističnih trenutaka i obrata otkrit će da Dječak ne zna brojiti, da samovolja i nametanje svog mišljenja nije uvijek najbolje rješenje te da je svaka zapreka u životu savladiva« (Biskupović, 2014.).

Kritičar Biskupović jasno uočava kvalitetu koja se traži od redatelja, a koju ova redateljica nesumnjivo pokazuje, naime sposobnost stvaranja skladne cjeline u radu s cijelim ansamblom:

Razigravši psihološku motivaciju likova, dodajući brojne sitne detalje, što vizualne što narativne, Fedorova je stvorila besprijekornu cjelinu. U ovoj predstavi sve je na svome mjestu. Linija priče je dramaturški logična i opravdana, tema i izričaj su istovremeno prilagođeni i djeci i odraslima, događanja su prožeta stalnim napetostima i iznenađenjima, tekstovi pjesama lako pamtljivi, melodije zarazne, a naučit će djecu i zabavnu brojalicu. Likovnost predstave samo je pospjela ionako uspješnu zamisao Fedorove. [...] Vođeni čvrstom rukom redateljice koja očigledno zna što hoće i kako to napraviti, svi su sudionici dali sve od sebe. (isto)

S dječjim se strahovima redateljica (koja većinu svojih predstava potpisuje i kao dramaturginja) obračunava u predstavama *Nije me strah*⁵ i *Mali rakun*.⁶

Junak prve plašljivi je dječak Tin koji se svega boji. Odlučan u namjeri da dokaže kako nije plašljivi mamin sin, krene sam kroz veliki park u kojemu, misli on, vrebaju buljooki puzavci i strašni zubati djecozgrab. Ideja da su svi ti strahovi u njegovoj glavi, prikazana je sredstvima lutkarskoga kazališta: mali plašljivi Tin koji živi u glavi dječaka Tina utjelovljen je u lutki identična izgleda, samo puno manjoj. To se ne može postići u živome kazalištu, niti tako da mali Tin bude puno manji dječak od pravoga (biološki nemoguće), ali niti

⁵ Autorica teksta slikovnice: Dubravka Pađen Farkaš; dramaturgija: Ljudmila Fedorova; likovnost predstave: Dražen Jerabek; izrada lutaka: Marija Kločeva i Ljudmila Fedorova; premijera 2016. u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku.

⁶ Tekst: Ljudmila Fedorova; likovnost predstave: Aleksandra Kovalskaja; premijera 2019. u Gradskom kazalištu lutaka Split.

tako da mali Tin bude riješen kao lutka. Bitno je, naime, da su oni istovjetni, napravljeni od istoga materijala, jer je mali Tin za dječaka Tina vrlo stvaran, kao i njegovi strahovi. Zato je i Djecozgrab prikazan kao golemo, strašno čudovište, da bi se spretnom tehnološkom preobrazbom pretvorio u stablo, koje se Tinu samo učinilo čudovišnim.

U još jednoj hit-predstavi (*Karlson s krova*,⁷ prema romanu Astrid Lindgren) Fedorova se pozabavila fenomenom tzv. izmišljenog prijatelja. Predstava mudro ostavlja otvorenim pitanje je li taj gospodin Karlson stvaran ili nije, i naravno da će je svi odrasli pročitati kao priču o izmišljenom prijatelju, ali prikazavši i dječaka i Karlsona (njegovog izmišljenog? prijatelja) kao lutke, dok su roditelje i ostale odrasle igrali živi glumci, Fedorova je, stavši na stranu djece, pokazala da su Mališan i Karlson jedan svijet, dok su odrasli drugi svijet. Karlson je za Mališana stvarniji od njegovih roditelja.

Ljudmila Fedorova poštuje tekst, mijenja ga samo koliko je nužno da bi dobro funkcionirao na sceni i zna što predstavom želi reći. Njezine predstave kritika prepoznaje kao tople, poučne i dirljive priče, scenski funkcionalne i vizualno privlačne, harmonično objedinjenih svih elementa, sadržajem i trajanjem primjerene djeci, protkane pjesmom, plesom i duhovitošću, koje drže pažnju od početka do kraja (Biskupović, 2017.).

Signifikantno je da obje redateljice za kreatore lutaka i lutkarske tehnologe biraju suradnike iz Rusije. Neće biti da je to iz navike, poznanstva (jer obje su vrlo dobro upućene u lutkarska kretanja i imena u Hrvatskoj, a i šire), nego prije zato što dobrih likovnjaka i tehnologa u Hrvatskoj još uvijek nema. Tako se kao Ljudmiline suradnice pojavljuju Aleksandra Zubova u *Bajci o caru Saltanu* i *Uspavanki za mišića*, Aleksandra Kovalskaja u *Zvezdici* i *Malom rakunu*, Natalija Burnos u *Devetoj ovčici* i Marija Kločeva u *Karlsonu s krova*, a tako je i u drugim, ovdje nespomenutim predstavama. Samo je predstava *Nije me strah* nastala prema ilustracijama Dražena Jerabeka (objavljenima u slikovnici koja je poslužila kao predložak), ali je njihovoj pretvorbi u trodimenzionalne lutke pomogla Marija Kločeva, kao vrsna lutkarska tehnologinja. Kritika

⁷ Dramatizacija: Ljudmila Fedorova; likovnost predstave: Marija Kločeva; premijera 2017. u Kazalištu lutaka Zadar.

primjećuje i hvali likovnost predstava, funkcionalnost svih elemenata koji se sklapaju, rasklapaju i pretvaraju iz jednih u druge, estetiku i tehnologiju lutaka.

Tamara Kučinović sklonija je ubacivanju vlastite ideje u poznati siže, među poznate likove ili tek u poznat naslov. Pritom se ne boji ozbiljnih, velikih i teških tema, a starija djela znalački osuvremenjuje ne kostimima, rekvizitima i mjestom radnje, nego suvremenim idejama, problemima i shvaćanjima suvremenog čovjeka, kao što je na to prije toliko godina upozorio Kolár:

Prenositi povijesni komad u suvremenost pomoću kostima ili rekvizita u kazalištu lutaka još je besmislenije nego u glumačkome kazalištu. Suvremenost Hamleta nije u njegovu fraku nego u tumačenju komada. (Kolár, 1992: 34)

Već je prva njezina predstava – *Dobri doktor Jojboli*⁸ – također diplomski ispit, iako je patila od nekih početničkih pogrešaka, razgalila publiku i šarmirala kritiku:

Redateljsko viđenje Tamare Kučinović pokazalo se u cjelini uspješnim, a što je najvažnije – i podobnim za dječji uzrast [...]. U ovoj izvedbi nema bezrazložnog vrijeđanja ni besmislenih scena nasilja, iako je prisutan apokaliptični zločinac, a kad se u trenutku i prepoznaju naznake nasilja (poput ljutnje Barbare), sprovedeni su vješto i prikladno. Kučinović je radnju uprizorila maštovito i tečno, a atmosferu pojedinih situacija dodatno je naglasila glazbom i igrom svjetlom (Tamara Kučinović/Igor Elek). Osim toga, radnja je dodatno obogaćena zaraznim melodičnim napjevima na koje djeca izvrsno reagiraju. (Biskupović, 2012.)

U Tamarinoj obradi problem glavnog zlikovca, razbojnika Barmaleja, u tome je što je nevoljen i nesretan. U truhu ima golemu rupu u koju, u želji za samoispunjenjem, trpa (dakle uništava) sve lijepo što doktor napravi. Problem

⁸ Prema tekstu Korneja Čukovskog (njegove verzije Loftingove *Pripovijesti o doktoru Dolittleu*); scena i lutke: Volha Balashova; premijera 2012. u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku.

će se riješiti kad Barmalej shvati da na trbuhu ima »ciferšlus« koji se može zatvoriti. Vizualnost predstave, iako pomalo opterećena šarenilom, izaziva ugodu i toplinu, zato što su i scenografija i lutke izrađene od vune.

Vještinu dramatizacije Tamara Kučinović pokazala je u predstavi *Grga Čvarak*,⁹ nastaloj po svima dobro poznatoj pjesmici Ratka Zvrka. Pjesmica ima svega trideset i pet kratkih stihova, a Grgini kontradiktorni postupci nisu ničim motivirani, nego je on jednostavno takav: »mršav, tanak ko suharak / – Grga Čvarak«. Tamarin Grga ostaje i nevaljalac i dobrica, ali na kraju predstave dolazi i objašnjenje: on je takav zato što se zaljubio! Kratke replike, čvrst, brz ritam daju dojam da je cijela predstava jedna vesela pjesma koja potpuno šarmira publiku. Ali redateljica, po običaju, provlači i ozbiljnu temu, a to su aktivnosti i ogovaranje *čaršije*. Susjedi su »zabrinuti« za Čvarka, ljute se na njega, vode ga liječniku i svećeniku, zagorčavaju život njemu i njegovoj mami koja ga jedina brani iako ni ona ne razumije zašto se on tako ponaša. No, sve na kraju sretno završava, a ni *čaršija* nije prikazana kao zla, samo je malo blesava (Krofflin, 2019.).

Lektirni naslov Vladimira Nazora *Bijeli jelen*¹⁰ primjer je osuvremenjivanja klasičnoga teksta koji današnje generacije djece više ne smatraju osobito privlačnim. Dramatizacija, doduše, zadržava opreku ljudskog i životinjskog svijeta, likove životinja, guščarice Anke, kneza, kneginje i njihova sina Ulrika, ali izbacuje problematiku odnosa gospodara i težaka, jer to nije više aktualno, izbacuje mnoge linije radnje, jer ih zgusnut dramski izraz ne podržava, čak se usuđuje izbaciti i lik bijelog jelena te ga, da bi opravdala naslov, zadržava samo kao metaforu.

No glavno pitanje opreke i povezivanja ljudskog i životinjskog svijeta ostaje, s time da ga Tamara Kučinović postavlja kao suvremeno i danas vrlo važno pitanje identiteta. Teško pitanje koje Anka sebi postavlja provlači se

⁹ Tekst: Tamara Kučinović (prema pjesmi Ratka Zvrka); dramaturgija: Maja Sviben; scenografija, lutke i kostimi: Marina Zavjalova; premijera 2013. u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku.

¹⁰ Tekst: Vladimir Nazor / Tamara Kučinović; kostimi i scena: Zdenka Lacina; izbor glazbe: Tamara Kučinović, Nikša Eldan; oblikovanje svjetla: Igor Elek i Tamara Kučinović; asistent redateljice: Nikša Eldan; premijera 2016. u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku.

cijelim komadom: »Tko sam? Čovjek ili životinja? Ne znam.« Odluka je teška: »Ja sam Anka! Ne, ja sam jelen! Bojim se vratiti među svoju vrstu. Ljudi su zli. Ovdje imam obitelj. Krdo. Ovdje imam dom. Velikog prijatelja. Tamo nemam ništa! Ne, tamo imam Ulrika! Njega koji me tražio. Ne mogu se vratiti, strah me ljudi, a ne mogu ni ostati iako volim ovu šumu. Što da radim?« No na kraju Anka ipak shvaća: »Ja sam čovjek. Nisam jelen. Ne mogu biti jelen. Ali nikad neću zaboraviti moj život u šumi. Uvijek ću biti dio krda. I krdo će uvijek biti dio mene. Čak i kad me nema.« I vraća se ljudima (isto: 267).

Kao i obično kod predstava Tamare Kučinović, i ova funkcionira na više razina, i sa zanimanjem je prate mala i veća djeca, mladi i odrasli. Kritika iščitava različita značenja:

Cijela predstava tako odiše dvostrukim razinama i zbog toga upravo funkcionira za šaroliku publiku. S jedne strane, prati se osnovna linija radnje u kojoj se tematizira potreba pojedinca za život sa sebi sličnima, traženje utjehe, sigurnosti, ljubavi i stvaranje životnih partnerstava, a s druge strane se vješto nijansira satira prisutna u svakoj pori izvedbe. Ankino prisustvo u društvu kojem ne pripada i odnos prema njoj može se čitati iz različitih vizura poput problematike izbjeglica iz Sirije, krize identiteta, drugosti, utjecaja drukčijih kultura, problema integracije i slično. (Biskupović, 2016.)

Predstava, doduše, nije lutkarska, ali u njoj ima više lutkarskog načina mišljenja i lutkarskih elemenata nego u mnogim drugim lutkarskim predstavama koje se proglašavaju lutkarskima samo zato što u njima »glume« lutke umjesto ljudi. *Bijeli jelen* ostvaren je kombinacijom dramskog i epskog (narativnog) kazališta s brojnim elementima novog cirkusa. Jeleni hodaju na štulama uz pomoć štaka (koje ne označuju nikakvu hendikepiranost nego njihovu krhkost) i štulama za skakanje, vukove igraju glumci s rolama na koljenima, a medvjed se vozi na cirkuskom biciklu.

Valja zabilježiti da je Tamara Kučinović za tu predstavu pronašla vrijednu suradnicu za vizualnost predstave u Zdenki Lacini koja je ostvarila naizgled jednostavnu, ali vrlo funkcionalnu, promišljenu i izrazito dopadljivu scenografiju.

Vizualnost osvaja i u predstavi *Zamrznute pjesme*¹¹ iako ona ni ovdje ne služi samo zato da bi bila oku ugodna. To je topla, dirljiva i duhovita priča o djevojčici koja ne može progovoriti ni riječ (na kraju se saznaje da je to zato što joj je umrla majka) i dječaku koji će učiniti sve da je na to navede: donijet će joj komad sušene polarne svjetlosti koju je od ljeta čuvao u podrumu, da joj bude toplo i svijetlo, napraviti će joj sok od zvijezda *padalnica* jer »od njega je sve uvijek bolje« (a to je dug i mukotrpan posao: treba uzeti jako dugačke ljestve, popeti se iza kuće do neba, strpljivo čekati da zvijezde padnu u pripremljenu teglicu, staviti ih u sokostroj, postaviti ga na prozor pod kutom od četrdeset pet stupnjeva da u njega uđe i mjesec kad doplovi nebom), donijet će joj oblak od šećerne vate u obliku *jednonoga* (»zovu se jednonozi jer imaju jedan nog«), otpjevat će pjesmu koju je za nju napisao i riječi koje će se od hladnoće zalediti u zraku spremići u termoobranjujuću kutijicu i odnijeti ih njoj. Svojom će joj neumornom pažnjom i maštovitim iskazima simpatije napokon uspjeti otvoriti srce i razvezati jezik. Vrlo zahtjevna scenografija dočarava silinu nadmoćne prirode kraja u kojem se temperature spuštaju do minus četrdeset stupnjeva (ili tako barem kaže dječak) i gdje se riječi lede u zraku pa ih se može spremići u hladnjak, dok su lutke napravljene vrlo realistički, što se može činiti kao kontrast, ali su zapravo u sinergiji s fantastičnim motivima zamrznutih riječi i padajućih zvijezda. Školovani lutkari superiorno su odgovorili i na izazov zahtjevne animacije malih stolnih lutaka, koje animiraju u dvoje, a u pojedinim trenucima i u troje.

Čak i u domovini opjevanog hrvatskog jala, predstave T. Kučinović dobile su niz nagrada, osvojile su srca publike, a prepoznala ih je i kritika, barem oni kritičari kojima nije ispod časti baviti se lutkarskim predstavama. Tamara Kučinović dosad je režirala u Osijeku, Rijeci, Splitu, Zadru, Varaždinu i Čakovcu. Do Zagreba nije dospjela (osim kao suradnica), ali zato je više puta pozvana na suradnju u Sloveniju (Maribor i Ljubljano), lutkarski mnogo razvijeniju sredinu nego što je Hrvatska.

¹¹ Tekst (po motivima Stjepana Grigorjeviča Pisahova): Tamara Kučinović; lutke i scena: Alena Pavlović; premijera 2018. u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka.

U sveopćoj krizi redatelja mlađe generacije, Kučinović pripada najraznovrsnijim, najzaigranijim i najkvalitetnijim lutkarskim redateljima. [...] Poetiku ponajviše izgrađuje na iznimnoj vizualnosti i atmosferi. [...] Nerijetko odabire klasične, univerzalne priče, no njezina interpretacija u potpunosti je pomaknuta, drukčija i moderna čime postiže heterogeno spajanje forme i sadržaja. [...] Njezino pripovijedanje na sceni sastoji se od mnoštva detalja, scenskih razina, istraživanja mogućnosti animacije, pokreta i glume. Studioznost i maštovitost s kojom izgrađuje te različite snovite krajolike s glumcima ne bi ni kazalište za odrasle ostavila ravnodušnim. (Vidović, 2019a)

Kazalište je to jednostavnih, ali iznimno dubokih promišljanja o svakom, pa i najmanjem detalju u kojem se univerzalnost poruke stapa s modernim scenskim rješenjima. Kazalište je to koje nikoga ne ostavlja ravnodušnim. (Vidović, 2019b)

Kao što je Habunek svojevremeno izjavio: »Ako to ne bi bilo suviše prepotentno, ja bih bio zadovoljan da u meni vide pedagoga, učitelja« (Vlado Habunek, 1994: 17), tako je i u Tamari Kučinović proradio pedagoški nerv koji ju je ponovno doveo na osječku akademiju, ovaj put u svojstvu nastavnice. Diplomске predstave koje nastaju pod njezinim vodstvom ne samo da mogu konkurirati našim najboljim profesionalnim predstavama, nego ih počesto i nadmašuju.

Završni ispiti na kraju treće godine kao i diplomski ispiti, zamišljeni kao autorski projekti jednog studenta ili više njih, pravo su vrelo kreativnosti i raznovrsnosti. Studenti ozbiljno pristupaju svojim projektima, istražujući različite teme i probleme suvremenog društva i uvodeći inovativne načine animacije.

Jedan od zapaženih završnih ispita bio je *Pekel na zemli*,¹² nastao prema tekstu Denisa Peričića, tekstu za koji su profesionalna kazališta navodno tvrdila da ga je nemoguće postaviti jer da zahtijeva prekompliciranu scensku

¹² Mentorice: Ljudmila Fedorova i Tamara Kučinović; igraju: Nikša Eldan, Filip Eldan i Nino Pavleković.

mašineriju. Trojici studenata to je uspjelo uz pomoć malo papira, bočice vode, tri baterijske svjetiljke i vlastitih tijela.

U predstavi *Duga*,¹³ nastaloj prema Šimunovićevoj pripovijetki, krutost Čardačana i njihova odgoja studenti su prikazali likovima od kamena. Cijela je scenografija bazirana na prirodnim materijalima kao što su voda, glina, pijesak, a s obzirom na to da je krajolik koji opisuje Šimunović uglavnom gol, neplodan i kamenit, kamen dobiva i opisno i metaforičko značenje. Studenti nisu izradili lutke u obliku čovjeka, nego su dva komada kamena reprezentirala lik: veći kamen kao tijelo u jednoj animatorovoj ruci i manji kamen kao glava u drugoj. Shvatili su da takva lutka ne trpi puno pokreta: animacija je morala biti minimalistička, ali vrlo precizna i rječita. Trebalo je pronaći samo jedan pokret, jedan znak, i taj pokret popratiti jednom rečenicom ili frazom: jedan impuls, velika gesta i jedna izgovorena fraza. Uz to je materijal igrao samim svojim svojstvom: zvukom lupkanja kamena o kamen, težinom, brzinom odnosno sporošću kretanja, oštrim bridovima odnosno oblinom, krutošću, krhkošću, veličinom. Dva ženska lika, Klara i Sava, koje su stanovnice idiličnog sela u kojem je Srna barem nakratko bila sretna jer joj je bilo dopušteno da slobodno trči i skače, napravljena su od gline. Cijelo je selo izgrađeno od mekanih materijala: granja, zemlje i gline. Materijalom je označena pripadnost likova određenom prostoru, istaknuta je ideja da prostor određuje karakter, a također je dana i psihološka karakterizacija: Klara i Sava »mekših« su karaktera od krutih, »kamenih« Čardačana. Uz to, u stvaranju atmosfere važnu ulogu imao je i auditivni, a – ne tako često u kazalištu – i olfaktivni sloj.

Jedna se generacija studenata u slobodnom izboru teme nije libila progovoriti o smrti. I to iz vizure Smrti kao lika!¹⁴ Počeli su od nule i sami napisali svoj tekst, radili na dramaturgiji, glumi i animaciji. Dočarali su je

¹³ Diplomski ispit iz lutkarstva studenata Kazališnog odsjeka; redateljica: Tamara Kučinović; mentorica: Maja Lučić; scenografija i lutke: Tamara Kučinović, Maja Lučić, svi izvođači; izvođači: Nikša Eldan, Filip Eldan, Kristina Fančović, Nino Pavleković, Luka Bjelica, Petra Šarac/Sara Lustig; premijera: 16. svibnja 2015.

¹⁴ *Smrt ili o životu*, diplomski ispit iz lutkarstva studenata Kazališnog odsjeka; redateljica: Tamara Kučinović; mentorica: Maja Lučić; izvođači: Antonia Mrkonjić, Josipa Oršolić, Gabrijel Perić, Stipe Gugić i Katarina Šestić; premijera: 19. ožujka 2019.

na nekoliko različitih načina. »Animacija« električnih kuhala za vodu dala je vrlo snažnu i dirljivu scenu holokausta: kuhala ispuštaju paru, koja simbolizira istovremeno i dušu koju ispušta umiruće tijelo i plin zbog kojega se to događa. Kuhala prolaze scenom, animatori ih prenose iz ruke u ruku, kao u nepreglednom nizu, a kuhala, ispuštajući paru, odlaze »u nepovrat«. Nije bilo potrebe za akcijom, reakcijom i impulsima. Kuhala su igrala samom svojom pojavom, svojom statičnošću, mirnoćom, laganim kretanjem. Sva je energija i koncentracija prebačena na kuhala. Prikazana je bezizlaznost, pomirenost sa sudbinom, dostojanstven i miran odlazak u smrt.

Borba za život, a onda ipak smrt djevojčice prikazane su perima: djevojčica Nora – jedno perce – rađa se iz hrpe bijelog perja, proslava rođendana prikazana je perjem osvijetljenim raznobojnim svjetlima i stroboskopom, sterilna bolnica u kojoj je Nori dijagnostificirana leukemija prikazana je kao akvarij pun vode u kojem se razlijeva tinta u raznim bojama, sve tamnijima i težima, u sceni Norina pada u komu koju dočekuje kao spas i zahvalna je Smrti, Nora je prikazana kao pero umočeno u vodu te stoga izgleda tanko, mršavo i slabo... i tako dalje, iz prizora u prizor.

U predstavi *Pleti mi, dušo, sevdah*¹⁵ poveznica svih scenskih uprizorenja sevdalinki bio je konac. Izvođači su ga vezali, trgali, palili, njihali. Prikazivali su njime snažnu povezanost ljubavnika, pupčanu vrpcu između majke i djeteta. Pletenje vune jednom je izazivalo osjećaj topline zbog sjećanja na šalove, pulovere i čarape koje nam je isplela baka, drugi je put ukazivalo na pletenje priče, stvaranje nečeg novog iz neobrađene materije. Konci kao da su izlazili niotkuda, prepleli su cijelu pozornicu, animirali cijeli prostor, naoko bez pomoći animatora, koji kao da su u njih samo udahnuili živodajni dah i povukli se. Publika je imala dojam čiste čarolije.

¹⁵ *Pleti mi, dušo, sevdah*, diplomski ispit iz lutkarstva studenata Kazališnog odsjeka; mentorice: Tamara Kučinović i Maja Lučić; sumentorica: Katarina Arbanas; izvođači: Matea Bublic, Matko Buvač, Andro Damiš, Anna Jurković, Petra Kraljev, Gordana Marijanović, Tena Milić Ljubić, Luka Stilinović; premijera u veljači 2018.

KAMO IDEMO

Generacije diplomiranih studenata glume i lutkarstva koje od 2009. godine izlaze iz osječke Akademije za umjetnost i kulturu već stvaraju kritičnu masu i pomiču granice lutkarstva. U akademskoj godini 2019./2020. uveden je potpuno novi studij, diplomski studij lutkarske režije koji vodi Tamara Kučinović. U tim studentima leži nada hrvatskog lutkarstva. Valja se nadati da hrvatsko lutkarstvo ide putem koji utiru prave lutkarske redateljice i studenti AUK-a pod mentorstvom tih istih redateljica, da će novi lutkarski redatelji uspijevati režirati predstave u kojima su sadržaj i forma u potpunom skladu, u kojoj su svi elementi ujednačeni i čine harmoničnu cjelinu te u kojima će se vidjeti vitalnost i nebrojene, još uvijek neistražene mogućnosti lutkarskoga kazališta.

LITERATURA

- Biskupović, Alen. 2012. »Čarobno i simpatično«. *KAZALIŠTE.hr*. Hrvatski centar ITI. Zagreb. <http://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1508> (pristupljeno 9. svibnja 2020.)
- Biskupović, Alen. 2014. »Tako se to radi!«. *KAZALIŠTE.hr*. Hrvatski centar ITI. Zagreb. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1911> (pristupljeno 9. svibnja 2020.)
- Biskupović, Alen. 2015. »Neuspjeh cjeline«. *KAZALIŠTE.hr*. Hrvatski centar ITI. Zagreb. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2035> (pristupljeno 9. svibnja 2020.)
- Biskupović, Alen. 2016. »Vrhunsko ostvarenje«. *KAZALIŠTE.hr*. Hrvatski centar ITI. Zagreb. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2315> (pristupljeno 9. svibnja 2020.)
- Biskupović, Alen. 2017. »Pametno, lijepo i iz srca«. *KAZALIŠTE.hr*. Hrvatski centar ITI. Zagreb. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2455> (pristupljeno 9. svibnja 2020.)

- Bogatirev, Petar G. 1975. »Kazalište lutaka i kazalište živog glumca«. *Prolog* 23-24. 39-48.
- Bogner-Šaban, Antonija i dr. 1997. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Hrvatski centar UNIMA – Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb.
- Čečuk, Milan. 1975. »Zagrebačke lutke i lutkari«. *Prolog* VII/23-24. 84-99.
- Čečuk, Milan. 2009. *Lutkari i lutke*. Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb.
- Foretić, Dalibor. 2000. »Osvajanje nove izražajnosti«. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Ur. Kroflin, Livija. Hrvatski centar UNIMA – Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb.
- Goldovskij, Boris. 2013. *Režiserskoe iskusstvo teatra kukol Rossii XX veka*. Vajn Graf. Moskva. (Голдовский, Борис. 2013. *Режиссерское искусство театра кукол России XX века*. Издательство »Вайн Граф«. Москва.)
- Kolár, Erik. 1964. »Ke kořenům české loutkářské estetiky«. Cit. prema: Bogatirev, Petar G. 1975. »Kazalište lutaka i kazalište živog glumca«. *Prolog* 23-24. 39-48.
- Kolár, Erik. 1992. *Sto i jedno poglavlje o lutkarskoj režiji*. Zajednica KUD Zagreba, Scena kazališnih amatera. Zagreb.
- Kroflin, Livija. 1992. *Zagrebačka zemlja Lutkanija*. Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb.
- Kroflin, Livija. 2014. »Interaktivno supostojanje lutke i glumca u lutkarskoj predstavi«. *Krležini dani u Osijeku 2013., Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*. Ur. Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet u Osijeku. Osijek – Zagreb.
- Kroflin, Livija. 2019. »The Possibilities and Specificities of the Text Adaptation for the Puppetry Scene« / Mogućnosti i specifičnosti adaptacije teksta za lutkarsku scenu. *Theatre for Children – Artistic Phenomenon / Pozorište za decu – umetnički fenomen*. Ur. Jelušić, Siniša. Pozorišni muzej Vojvodine – Otvoreni univerzitet – Međunarodni festival pozorišta za decu. Novi Sad – Subotica.
- [Obrazcov] Obrascov, Sergej. 2009. *Moja profesija*. Pozorišni muzej Vojvodine. Novi Sad. (Обрасцов, Сергей. 2009. *Моя профессия*. Позоришни музеј Војводине. Нови Сад.)

- [Pignarre, Robert] Pinjar, Rober. 1993. *Istorija pozorišne režije*. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.
- Senker, Boris. 1977. *Redateljско kazalište*. Centar za kulturnu djelatnost. Zagreb.
- [Veinstein, André] Vensten, Andre. 1983. *Pozorišna režija. Njena estetska uloga*. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.
- Vidović, Anđela. 2019a. *Neumorna potraga Tamare Kučinović za najdubljom intimom*. Arteist. <https://arteist.hr/tamara-kucinovic-portret/> (pristupljeno 10. svibnja 2020.)
- Vidović, Anđela. 2019b. *27. SLUK – festival dobrih kazališnih vibracija na kojem slavi GKL Rijeka*. Arteist. <https://arteist.hr/27-sluk-trijumf-gkl-rijeka/> (pristupljeno 10. svibnja 2020.)
- Vlado Habunek. 1994. Art direktor Lončar, Vitomira. Vida i Vladimir Straža. Zagreb.

NON-DIRECTING, ANTI-DIRECTING AND DIRECTING IN CONTEMPORARY CROATIAN PUPPETRY

A b s t r a c t

In contemporary Croatian puppetry, two groups of plays are strongly opposed. One group is directed by actors, puppet actors, educators or members of other professions. Although there are successful performances among them, they are mostly characterized by ignorance of the basic rules of the trade (non-directing). The same group includes plays directed by playwrights, whose plays, both bad and a somewhat better, show complete ignorance, misunderstanding, even a complete lack of interest in the specificities of the media in which they seem to have somehow found themselves. Very often these performances are entirely sterile, idealess, unimaginative, and completely non-puppet-like (anti-directing). On the other side, there are plays directed by talented and educated female puppet directors, whose plays are characterized by a complete harmony of idea and implementation, a balance of thought, emotion and form (directing, i.e. authentic puppet directing).

Key words: puppet directing; Croatian puppetry; Tamara Kučinović; Lyudmila Fedorova