

iz dnevnika operskog reditelja

emil frelih

Čoveku koji se po pozivu bavi operskom umetnošću, bilo kao teoretičar ili praktičar, u proučavanju tradicionalnih, konvencionalnih ili »kulinarskih« opera, kako već neko želi da naziva repertoara operskih delâ, pitanja o značaju opere u današnjem vremenu nameću se sâma od sebe. On često sebi postavlja pitanje i o budućnosti opere, pa je zabrinut zbog problemâ koji je potresaju.

Nameće nam se, dakle, pitanje o krizi opere. To nije ništa novo. Od postanka operskog stvaralaštva s njom su povezani umetnički, estetski i društveni problemi. U svim vremenima zbog nje su se javljale žestoke polemike.

Podsetimo se samo reformatorskih nastojanja Gluka, Mocarta i drugih kompozitora, kao i operskih delâ koja su se odupirala prvobitno preovladavajućoj baroknoj operi. U svakom periodu je prilikom traženja novih puteva nastajala nova vrsta opere. U Italiji je nastala opera buffo, u Francuskoj komična opera (opéra comique) sa govornim dijalogom. U Engleskoj su kao podsmeti italijanskoj baroknoj operi nastale prosvjetke opere u obliku parodija, a u Nemačkoj su pod njihovim uticajem nastale igre sa pevanjem (Singspiel). Kao druga krajnost velikih, pompeznih francuskih opera, došle su lirske opere. Svet je bio pravljjen omiljenim romantičnim operama. Novo poglavlje u operskoj umetnosti bile su Wagnerove muzičke drame. Zatim su se u Italiji brzo raširile opere bel canta, u Francuskoj impresionističke, u Rusiji i u drugih slovenskih naroda realističke, i to sve dok Italija nije, na pragu našeg stoljeća, otvorila vrata verističkim operama. Najzad, u svet opere ušao je i umetnik koji nije bio muzičar. Bio je to dramski pisac Bertolt Brecht, borac protiv lažne sladunjavae opere, koju znamo kao »kulinarsku« operu.

Zbog neprekidne krize, ako tako možemo da nazovemo periode depresije, interesovanje za opersku umetnost postalo je još veće, kako kod ljubitelja ove umetnosti, tako i kod njenih protivnika.

Opera doživljava padove i uspone kao i svaka druga umetnost. To je povezano sa dolaskom novih generacija i novim pogledima. Rađaju se novi talenti, nova dela i novi potrošači umetnosti.

I današnji operski život je pun suprotnosti. Danas je karakteristična stvaralačka sloboda, koja se izražava najrazličitijim stilovima. Svaki kompozitor može da izabere svoj put. Neki odbijaju osećajnu melodiju i usmeravaju se prema hladnoj tonalnosti, drugi idu čak u atonalnost. Ali, to su opet kompozitori koji se u modernom duhu vraćaju klasičnim uzorima i oživljavaju stare forme.

Živimo u vreme u kojem se scenska umetnost, prema tome i muzička predstava, ostvaruju kroz žive procese eksperimenta. Ne samo način upotrebljavanja tehnikе, nego i osećanje slobodnog stvaralaštva i stvaraočeva odgovarajućnosti, mogu dovesti do željenog uspeha.

Opera je sinteza poezije, drame, muzike, plesa, arhitekture i likovnih umetnosti. Za nastanak operskog dela značajna je tesna povezanost muzike i literature. Druge grane umetnosti dolaze u obzir u scenskoj realizaciji, koja danas već upotrebljava i nove tekovine tehnikе, kao što su, na primer, projekcija i film. Kada bi kompozitori bili pažljiviji pri izboru libreta, umetnički oblik opere ne bi mogao da izaziva podsmeh. Samuel Džonson (Samuel Johnson) je jednom izjavio da je opera egzotična i iracionalna zabava. Podsmehljiva je i Brehtova konstatacija da je opera sredstvo za uživanje, dakle »kulinarska« opera. Breht se zajedno sa Kurtom Vajlom (Kurt Weil) nekako izazivajući poslužio Prosvjetkom operom kao parodijom na »kulinarsku operu, a još više sa majningenskom operom Mahagoni.«

Opera, ako želi da bude umetnost, mora biti estetski doživljaj. A opera jeste umetnost. Dakle, na operu moramo gledati kao na društveno-istorijsku stvarnost i učiniti sve da se kao umetnički oblik utisne u svest svakog današnjeg kulturnog i obrazovanog čoveka.

Istinska zamerka da je savremena opera ravnodušna prema dogadajima u današnjem svetu predstavlja jako oružje u rukama neprijatelja operske umetnosti. Tačno je da se savremeni operski kompozitori ne posvećuju aktualnim temama i drugim dogadjajima današnjeg sveta onoliko koliko to čine dramski pisci, mada je nekoliko takvih pokušaja bilo. Pomoći operi u pogledu društvenog ugleda i u pogledu istinske umetničke afirmacije je, dakle, u prvom redu, područje kompozitora i pisaca tekstova, razume se, uz pomoć dirigentata, režiserâ i vokalnih i instrumentalnih umetnika.

Muzičko stvaralaštvo operskog dela u klasičnom smislu bilo je u tome što se pisac libreta morao podređivati zahtevima kompozitora koji su strukturu libreta određivali prema muzičkom obliku arija, dueta, terceta itd, sve do ansambla, dok današnji libreto muzičke predstave određuje, ako ne čak i podređuje, kompozitoru muzičku formu.

Jasno je da operska umetnost ne može da ostane onakva kakva je sada, jer ju je sveopšti umetnički razvoj prerastao. Dakle, operu treba istrgnuti iz naivne zastarelosti i pronaći joj nove, sveže impulse. A to se može postići samo pomoći savremenih režijskih, scenskih i dramaturških zahvata, dakle, delatnošću koja je u operskom stvaralaštvu do sada bila često zanemarivana.

Stil opere je komplikovan, naročito tamo gde dramski izraz u dominaciji reči zahteva ozbiljno dramsko oblikovanje vokalne partie. Pevanje na operskoj sceni treba utemeljiti, a pevanje sa glumom sme da bude jedino izražajno sredstvo umetnika koji nastupa.

Ovom pitanju, sa ozbiljnošću i naučnom produbljenošću, posvećuju se mnogi operski stvaraoci, svesni da samo savremena operska interpretacija može spasti operu, ovu, nekih sto godina staru, muzičku umetnost. Ako je još donedavno za uspeh opere bilo dovoljno samo muzičko-vokalno izvedenje, sada je nastupilo novo vreme filma, radija i televizije, i u operskom stvaralaštvu i u reproduktivnoj umetnosti uverljivih interpretativnih metoda za oblikovanje sadržine, dramskih sukoba i karaktera pojedinih lica.

Zato savremeni operski umetnici pokušavaju da opersku umetnost približe muzičkoj predstavi, a ne kostimiranom koncertu, kao što se to događalo u prošlosti. Na žalost, ovo se ponegde događa još i danas. Nastojanja da se opera približi čoveku ne samo sa muzičke strane, nego i funkcionalnošću pozorišne dramaturgije, poznata su još iz vremena kada je svet počeo uspešno da koristi moderne tehničke tehnike. U ovim nastojanjima, pre ili kasnije, doći će kraj koncertnim predstavama u operi, sa svim lažnim, patetičnim pomoćnim sredstvima, koja su nekada ukrašavala operske predstave. Njihovo mesto mora da preuzeme muzička predstava sa progresivnim gledanjem na život, svet, kulturu i umetnost, i da sa umetničkom intuicijom interpretira i operska dela, tako da ona zažive istinskom umetničkom snagom.

U savremenom tretiranju opere nije nova konstatacija da operski umetnik, koji nastupa na sceni, mora biti isto tako dobar glumac kao i pevač, a u opereti ili muzikulu čak i igrač. Široki razmah pevačke i instrumentalne fraze u epskoj ili herojskoj operi, porekad se nadoknađuje pevačevom glumom, koja se kod dugih tonova obično zaustavlja. U savremenoj operi, koja sve više prati umetničke oblike napredne muzičke predstave, nikako spoljašnje audio-vizuelno sredstvo ne može da nadoknadi izvodačevu interpretaciju, koja, u celini, mora biti detaljno izvedena, ako se želi da bude umetnički uverljiva.

Onaj ko čita studije o muzičkoj predstavi može da zamisli kako je za muziciranje i pevanje na sceni neminovno potreban čovek stvaralački izraz, ako se želi da i jedno i drugo budu uverljivi i istinito izvedeni. U stvari, to i nije tako lako, iako su pokušaji i delimični rezultati pokazali da je to ipak moguće postići.

U razvoju operskog stvaralaštva poznat nam je period u kojem su kompozitori operskih dela izdašno upotrebljavali reči i slobodne govorne tekstove. Danas se ovaj oblik ponovo upotrebljava, pa je čak još i više u upotrebi. Skoro da i nema novijeg dela u kojem govor ne bi bio podjednako važan kao i pevanje. Sve ovo potvrđuje da su u savremenoj muzičkoj predstavi govor i pevanje podjednako važno umetničko sredstvo, u kojemu instrumentalni i sadržinski delovi ilustruju ili podvlače psihičko stanje. Upravo to daje savremenim scenskim muzičkim delima karakterističnu draž i dinamiku, a vokalnoj i ritmičko-govornoj interpretaciji umetničku uverljivost.

U pevačkom obrazovanju je, pre svega, značajno da ne dođe do razilaženja između pevanja i glume. Odmah na početku potrebno je dostići istovremeno spajanje prirodnog glumačkog izvedenja u izrazu i pokretima i korektno vođenje glasa. Okav stvaralački uboličen pevač ne može više da zanemaruje odnos prema partnerima, jer je to jedna od najvažnijih prepostavki za uverljivo interpretiranje muzičko-scenskog zbijanja.

Ovakav način pevačevog rada u odnosu prema dirigentu i režiseru znači da pevač istinski poznaje delo i da se u celokupnom studiju upoznao sa partitutom, iz koje je shvatio scensko zbijanje, mesto, sadržinu, a pre svega polaznu situaciju lica koja treba da predstavlja.

Dirigent i režiser su vodeće snage u uboličavanju predstave, a glavna ličnost jeste i ostaje pevač-izvodač.

Glavni zadatak obojice rukovodilaca jeste da se prilagođe delu u zajedničkom stvaranju, pre svega, umetničkog koncepta. S obzirom na veliku odgovornost dirigenta i režisera u savremenoj muzičkoj predstavi, obojica moraju izraziti svoju istinsku stvaralačku moć, tako što znaju da vode pevače i da budu u stanju da na sceni ostvare potpuno samostalnu osobenost u okviru zajedničkog umetničkog koncepta.

Radnja, u najširem smislu te reči, uvek je osnovni element predstave. Samo kada se njima pridruže pozorišni radnici, interpretacija opere može doseći pravu pozorišnu vrednost.

Pevanje na operskoj sceni potrebno je, pre svega, utemeljiti, pošto pevanje sa glumom sme da bude jedino izražajno sredstvo umetnika koji nastupa. Samo na taj način savremena operska interpretacija može doprineti umetničkoj vrednosti.

Muzička predstava danas traži koncizan oblik. U tom smislu, novo vreme zahteva reformu opere. Pri tom se radi o stvaranju nove tradicije u dva pravca: na području interpretacije i u odnosu na savremeno opersko delo. Pogledi na ovaj problem su različiti, a mišljenja se međusobno sudađaju. Jedno je sigurno, a to je da se, verovatno, samom slazu svim naprednijim operskim stručnjacima, da u današnjim težnjama operu treba izvesti iz muzeja i vratiti je na scenu stvarnog pozorišta.

Odlučujuće u ovoj borbi jeste da unutrašnje doživljavanje muzike i scene napreduje koliko god je to najviše moguće. Operska umetnost nije neosetljiva na impuse koje donosi novo doba. Jer, i opera mora da bude »predstava vremena«. Upravo savremena muzička predstava može da ponudi odgovor modernom čoveku na mnoga pitanja iz sadašnjosti.

Razume se da je pojam elementarnosti pozorišnog doživljavanja tesno povezan sa tri najvažnija faktora: delom kompozitora, gledaocem i izvedenjem, tj. sa muzičkom i scenskom interpretacijom.

Tendenциja modernog pozorišta jeste da se odstrane konvencionalne veze u koje je kroz vekove, više ili manje, tradicionalno pozorište bilo okovano. Pre svega, to je scena, prostor koji je nalik na kutiju, podjednako određen za dramske i operске predstave, mada su delâ koja se na njemu izvode, po duhu i značaju sasvim različita. Tu spada još i auditorij, prostor za gledaoce, i danas još uvek lože nalik na kutije u nepreglednom ambijentu polukružne dvoranе.

Pozorišna dvorana je, istina, više problem arhitekata, iako ni mi, pozorišni radnici, ne možemo ostati mimo tog problema, u kojem se ogleda, načinito za operu, izvanredno važan problem – problem akustike. Scenski prostor jeste, osim scenografije i, razume se, pevača i igrača koji na njemu nastupaju, ipak najviše područje režije. Mislim, a i uveren sam, da je upravo moderno pozorište ono telo koje umnogome može da istisne zastarelo uverenje, tj. da scenski umetnik ne sme fizički da prekorači granicu rampe.

Napredni pozorišni režiseri upravo imaju suprotne težnje – da bi gledačima što više približili scensku umetnost – uklonili su najpre rampu, ponegde i zavesu, i tako u delima, u kojima je to samo bilo moguće, omogućili da se scenska igra prenese na provizorni proscenijum ili čak i u sâmu dvoranu.

U operi ovakvu težnju dosta otežava prostor za orkestar. Ipak, već su mnogi pokušaji uspeli i u ovom smislu. Nije, dakle, ništa neobično da se neke operske scene već odigravaju na mostovima iznad orkestara, među gledaocima u dvoranama, pa čak i u ložama i na galerijama. U ovom smislu su neka operska pozorišta rizikovala i druge pokušaje, pa su orkestar premestila na scenu ili na pozornicu, i tako orkestarski prostor uključila u opersko zbivanje. Time su uklonila i većitu barijeru između pevača i gledača.

Sve je više i nastojanja da se najintimnije operske partie ne izvode na uobičajenoj pozorišnoj sceni, nego kamerno, u manjim dvoranama bez scene, i u ambijentu tzv. kružne scene među gledaocima. Razume se, uspeh ovakvih i sličnih realizacija zavisi, osim od ambijenta, u prvom redu od režiserove snalažljivosti, koji mora na taj način pri svom hteju uzimati u obzir karakter dela kao uslovjenost muzičke interpretacije s obzirom na akustiku, koja je veoma važan element muzičkog povezivanja instrumentalista i glasa pevača.

Upravo kamerna opera po svom značaju sadrži sve mogućnosti da konstruktivno doprinese razvoju napredne muzičke predstave. Zadatak savremene muzičke predstave nije u eksperimentisanju: ovo često radije prepustiti profesionalnim eksperimentalnim scenama. Da savremena muzička predstava u svojim naprednim nastojanjima ponekad i nešto rizikuje, prirodna je nužnost, i to je, razumljivo, opravdano. Pri ovim pokušajima najvažnije je: ne eksperimentisati po svaku cenu, nego odgovorno i razumno ostvariti i oblikovati istinsku savremenu muzičku predstavu, koja će u duhu vremena umetnički i interpretativno odgovarati vrednosti prihvaćenog dela.

Uz moju prvu režiju

Kao romantički nadahnut mladić, pun poleta i idealâ prema operskoj umetnosti, obogaćen novim znanjem na studijama u Beču, vratio sam se u slovenački kulturni život. U rodnoj Ljubljani, posle potpisivanja ugovora u ondašnjoj jedinoj slovenačkoj operi, najpre sam režirao Mocartovu *Figarovu ženidbu*.

Odmah na početku svog profesionalnog rediteljskog puta morao sam da iskusim pozorišno zakulisno spletarenje. Posle odugovlačenja oko potpisivanja obaveze sa novim umetničkim rukovodstvom kuće, konačno mi je bilo dodeljeno jedno od najtežih operskih dela, D'Albertova *Nižava*, koja predstavlja tvrd scenski orah i za iskusnog režisera.

Nisam se žalio jer sam obožavao D'Albertovu *Nižavu*: njenu elementarnu muziku, koju prepliću meke melodije i veristički izlivi strasti, njenu dramatičnu sadržinu i osećajnu rasplamsalost – sve to slikovito smešteno u sunčane visine Pirineja i njihove tamne katalonske doline. Sa svim ovim elementima, za pozorišnog čoveka koji je u isto vreme oduševljeni planinar, bio je to više nego primamljiv rad.

D'Albertovu *Nižavu* sam poznavao sa izvođenjâ na scenama u Ljubljani i Beču. Delo mi je, dakle, po sadržini i muzici bilo blisko. To što sam operu već više puta slušao, bilo je nekakvo olakšanje, ali istovremeno i opasna klopka, u koju može da upadne mladi početnik. Upravo ta činjenica me je već na početku operskog režiserskog puta učvrstila u uverenje da se moram odvojiti od uzorâ koji bi me odveli u šablonsku kopiranju operskih izvođenja sa drugih scena. Zbog nedostatka stručno obrazovanih operskih režisera, bilo je to u ono vreme uobičajeno.

Kakvi su bili moji pogledi i mišljenja o zadacima koje sam sebi postavio na početku puta kao operski režiser, a za mene važe još i danas, o tome rečito kazuju odgovori na javna pitanja, koja mi je postavljao poznati kritičar i književnik Božidar Borko u jednom od tadašnjih ljubljanskih časopisa.

Pitanje o novim načelima i metodama u operskoj režiji objasnio sam ovako:

Režija ne može da negira intuiciju, isto tako kao što to ne može nijedna druga umetnost. Bez unutrašnjeg doživljavanja nema efikasnog stvaračstva. Sigurno je da će režiser raditi prema načelima što mu ih donose iskustva, ali nikako po metodama. Tako mogu da rade, na primer, jezičke škole, dok u umetnosti ne postoje nikakve metode. Načela mogu biti različita: etička, estetska, politička i dr. Neka načelo savremenog režisera bude: unutrašnja istinitost pre svega! Na savremenoj sceni ne treba da bude ničeg nameštenog, sve mora da bude doživljeno! Zato se režiser mora istinski uživati u sve karakterne uloge dela, pa i u najmanje. Samo se tako može ostvariti vrhunска umetnička predstava.

Najzad, šta je novo? Nekada su novo predstavljali scenski eksperimenti Aleksandra Tairova, nova su bila Majningško i Moskovsko umetničko pozorište. Među novima je moguća velika razlika. Današnja scena ne slaze se s tim da rešava tehničke probleme, nego da prikazuje *unutrašnje probleme čoveka*. U tom smislu je i Šekspirovo pozorište bilo, kako su ga savremenici velikog stvaraca doživljavali u londonskom Glob Teatru (Globe Theatre) – novo.

Dakle, šta onda zahteva nova operска režija?

Operski režiser stvara režiju iz duha muzike. Zato je za njega neophodno najdublje doživljavanje muzike. Svaka muzička fraza, tempo, pa čak i pauza, imaju svoj psihološki značaj, koji se mora preneti u igru na sceni. Ne postoji nijedan takт koji, tako reći, ne bi bio užidan u režiju. U operskoj režiji svako delo ima svoj stil koji odgovara suštini muzike. Stilski osećaj i sposobnost uživljavanja režisera će tek odlučiti o tome da li će delo biti potpuno. Odabrani lepi glasovi, dobra sposobnost izvođenja pevača – solista i hora, radnja kao potpomaganje scenske slike, efikasni, stilski prilagođeni kostimi i osećaj za osvetljenje sjedinjuju suštinske uslove dobre operске režije.

Režiseru su najbolji uzori sâma dela majstora. Što ih snažnije doživjava, to će ih bolje ostvariti. Razume se, bez školovanja nema istinskog znanja, ali najtemeljniji učitelj u svim profesijama jeste praksa! Za dramskog i operskog režisera ne postoji bolja škola od sâmog pozorišta. Ako ima sreće da zbog studija radi sa dobrim, iskusnim režiserom, i to od prve do

generalne probe, postići će više nego da je pročitao ne znam koliko knjiga o pozorištu. Ja sam, na primer, imao sreću što sam kao asistent režije radio kod istaknutog majstora operske režije, prof. Eriha Vimeta (Erich Wymetal), u Bečkoj državnoj operi.

Prevod sa slovenačkog:
Vera Stojanović

Emil FRELIH, *U svetu operske Talije (V svetu operne Talije)*, Državna zaščita Slovencije, Ljubljana, 1983, str. 7–14.

režija lutaka

(lutkarstvo bauhausa)

a. r. filpot

Bauhaus (Staatsliches Bauhaus) je bio značajan istraživački i obrazovni centar kojega je 1919. godine osnovao u Vajmaru avangardni nemački arhitekt Walter Gropius (Walter Gropius) (1883–1969), inspirisan novom konцепcijom funkcije čoveka i integracijom likovnih umetnosti i zanata: umetnosti, arhitekture, industrijskog dizajna; i, pored toga, pozorišnim umetnostima: dramom, igrom, muzikom, osvetljenjem i pozorištem lutaka. Nastavni program Bauhausa bio je zasnovan na fundamentalnom jedinstvu koje je obuhvatilo sve oblasti dizajna.

Za čitaoce koji se posebno interesuju za razvoj pozorišta lutaka, ovo je, na žalost, najmanje dokumentovana oblast aktivnosti Bauhausa. U stvari, čitalac postaje sve više svestan nečega što skoro liči na „zaveru čitanja“ među piscima kad su u pitanju specifični eksperimenti pozorišta lutaka. To se ne odnosi samo na literaturu o Bauhausu, nego i na istorijsku i tehničku literaturu o lutki. Kako je pozorište lutaka ograničeno pozorišne umetnosti, logično bi bilo da prvi izvor bude publikacija Bauhausa *The Theater of the Bauhaus*, 1961 (*Pozorište Bauhausa*). Stoga pravi šok je okriće da u ovom značajnom delu (sem nejasne referenice Gropiusove u uvodu) postoji samo jedna jedina rečenica koja se odnosi specijalno na lutke: »Marionetsko pozorište bilo je započeto.«

Koliko je značajna reč »započeto«? Postoje dve ilustracije visokostilizovanih marioneta za komad *Doživljaji malog grbavca* (*The Adventures of the Little Hunchback*); prikazani su likovi krojača, njegove žene, grbavca, trgovca uljima, krvnika i Bibee. Ništa ne piše o scenariju ili o nekoj od predstava. Figure su, verovatno, bile sasvim male – ali nije bio naznačen obim. Konstrukcija figura bila je jednostavna, a pokretalo ih je samo četiri ili pet konaca. Pominju se »zaslužni«, na primer: dizajn, Kurt Šmid (Kurt Schmid); realizacija, T. Hergt. U Vinglerovo (Wingler) knjizi pisano na osnovu arhiva nema dodatnog materijala.

U delu *Slikari Bauhausa The Painters of the Bauhaus*, 1965) Eberhard Roters kaže: »Bauhaus je bio ideja. Vremenom, ideja je preraslala u legendu. On pominiše delo Lotara Šrejera (1886–1976) (Lothar Schreyer), nekadašnjeg direktora Kampf teatra u Hamburgu: impresioniste i pomalo mistika, čiji je pristup pozorištu bio ritualistički. Postoji ilustracija u boji za celovečernji komad s maskama Čovek (Man). Šrejerovo interesovanje za lutke potvrđeno je člankom u publikaciji *Bauhaus and Bauhaus People*, 1970, (Bauhaus i osobljje Bauhausa) – sakupljeni lični memoari i mišljenja nekadašnjih »bauhausovaca« i njihovih savremenika. Šrejer je »napisao komad za lutke« – ali nema pojedinstveni o ukopisu i izvođenju. Šrejer je bio zaposlen u Odeljenju za postavljanje pozorišnih komada u Bauhausu kratko vreme, a zatim ga je nasledio Oscar Šlemer (Oscar Schlemmer).

Interesantno je zapaziti da je Šlemer, koji je igrao jedinstvenu ulogu u eksperimentalnom pozorištu Bauhausa, prema rečima Karin von Maur (Karin von Maur) (Oskar Schlemmer, 1972) »uvek gajio veliku naklonost prema lutkama«. Šlemer je smatrao da lutke predstavljaju »funkcionalnu strukturu ljudskog tela« i da »simbolizuju savršenu artificijelnost«. On je bio jedan od učesnika rasprave o čuvenom eseju nemačkog romantičarskog dramskog pисца i pesnika Hajnriha fon Klijsta (1777–1811) (Neinrich von Kleist) *O međunarodnom pozorištu* (*Über das Marionettentheater*), koji se pojavio sto godina pre toga u večernjim novinama *Berliner Abendblätter* (Berliner Abendblätter, 12–15. decembar 1810), koje je jedno vreme uređivalo fon Klijst.

Šlemerovo mišljenje o »savršenoj artificijelnosti« u velikoj je meri odjek fon Klijsta – međutim, marionete Bauhausa imale su tehnički samo nešto malo zajedničkog sa tradicionalnim tipom, sa marionetama koje je Klijst imao na umu kad je poređao njihove mogućnosti sa mogućnostima živih igrača. Pozorišni dijapazon marionete, u svakom slučaju, nije ograničen samo na igru (kojom se uglavnom bavila Klijstova rasprava). Malo je stvarnih dokaza da je Šlemer vajar (za razliku od Plemera igrača – koreografa) umeo da stvara lutke. Studija Karin von Mauer daje foto-ilustraciju *Maske za džinovsku marionetu*, 1927. (A Mask for a Giant Marionette), načinjene od kaširane hartije (papiermache), pozlaćene, visine oko 20 inča; ne zna se gde se sada nalazi, originalna fotografija je vlasništvo Šlemerove udovice, Tut Šlemer, u Stuttgartu. Nigde nije pomenuto da li se ova maska ikad koristila, da li je ikad načinjen trup »džinovske« marionete, a ne pominje se nijedna predstava u kojoj se mogla pojavit. Nema ni primera Šlemerovog bavljenja izradom lutaka.

Ako je Šlemer (kao igrač/koreograf) zajedno sa Klajstom gledao na marionete kao na »kvintesenciju igre«, zašto onda nigde nema pomena da su se u Bauhausu marionete koristile kao igrači? *Pozorište Bauhausa* sadrži onu usamlijenu rečenicu: »Marionetsko pozorište je započeto«. Ilustracije marionete za komad (!) *Doživljaji malog grbavca* pokazuju figure koje nisu koncipirane za igru (sem, možda, za nekoliko komičnih koraka); isto tako, nisu ni dve konstrukcije ilustrovane u fon Benovoj (von Boehn) istoriji *Marionete eksperimentalne scene Bauhausa, Desau Marionettes of the Experi-*