

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 Slovenije, 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 referencije 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 Bibice. 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-*

mental Stage at the Bauhaus, Dessau, (Theater-Museum, Minzen). Ovde se radi o varijanti načinjenoj od loptica-kuglica-diskova, sa jednom žicom na glavi, bez kostima. Kad se pokrene, ove lutke proizvode zvuk. Originalan crtež za jedno od ovih »apstraktnih prostornih formi« reproducovan je u Bordovoj *Umetnosti lutke* (Baird: *Art of the Puppet* (1965) i jasno pokazuje ograničene mogućnosti za akciju ove konstrukcije. Glava u obliku lopte ima oko 20 dugačkih čloda koje štrče kao »kosa«.

»Pozorišni teoričari« – fon Klajst, Gordon Kreg (Gordon Craig, 1872-1967), sa svojom koncepcijom »nadmarionete« ili glumca bez ega – i Šlemer – izgleda da svima istu »slepnu mrlju« smatraju da je ljudska jedinka bitna, neizbežna komponenta u svim oblicima pozorišta. Pozorište su stvorili ljudi i ono je namenjeno ljudima. Čak i eksperimenti sa »mehaničkim pozorištem« angažuju ljude da ga stvore, održavaju i izazivaju radnju. Ne samo da svaki glumac (ili igrač) ima ego, nego ga ima i svaki reditelj i koreograf: ali ego ne sme da bude prepreka u formiraju lika. Upotreba »polulutaka« sama po sebi ne elemenira glumčev ego, kao ni upotrebu pravih lutaka. Ima lutkara koji vole da budu videni kako »manipulišu« (animiraju) svoje lutke; a ima i onih koji više vole da prepuste likovima da odrede akciju – funkcija lutkara sastoji se u tome da obezbedi potrebnu »pokretačku snagu« i glasovni potencijal, ukoliko ima dijaloga ili pevanja. Publici tom neophodnom elementu svakog pozorišta – važni su likovi, njihovo ponašanje i interakcija (sa lutkama ili bez njih).

Za »polulutku« su, pošto su proučene, smatrani živi glumci (igraci transformisani upotrebom specijalno zamišljenih i napravljenih kostima (»prostorno plastičnih« kostima) – kruti – oblici od kaširane hartije sa obojenim ili metalnim površinama koji tako formiraju telo i udove izvođača da iziskuju veoma stilizovane pokrete – pokrete lutke.

Istaknuti primer predstave sa »polulutkom« je *Trostruki balet* (*The Triadic Ballet, Ballet of triplcity*), gde se u sva tri čina menjaju boje, oblici i pokret – sa dvanaest igrača (koje igraju samo tri igrača, dva muškarca, i žena) – uključujući i osamnaest promena kostima. Šlemer je govorio da je umeo da zamisli »zaplete« (za komade) koji su se sastojali »ni od čega više sem čistog pokreta, boje i svetla«. Da bi se imao pozorišni kvalitet, trebalo bi da postoji nešto dramskog sadržaja i radnje.

Izgleda da nigde nije tačno naznačena polazna tačka za »lutkarstvo« Bauhausa. Nekoliko autora je zabeležilo da su Kle (Klee) i njegov kolega Kandinski (Kandinsky) bili redovni zaštitnici marionetskog pozorišta *Minhenski umetnici* (Marionettentheater Munchen Kunstler), na čijem je čelu bio Paul Bran (Paul Brann – koji je, kao Jeverejin morao da napusti Nemačku kad je nacistički režim stupio u dejstvo). Međutim, malo je zajedničkog kad je u pitanju stil između tradicionalnih marioneta izrezbarenih od drveta iz tog pozorišta i onih iz Bauhausa – ili sa Kleovim nadrealističkim ručnim lutkama, koje je pravio za svog sina Feliksa, a koje su se vidale na predstavama u Bauhausu.

Po Kle se srelo sa Šlemerom u Minhenu 1919. godine. Bio je pozvan na Bauhaus fakultet, gde je 1921. postao »formmeister«: prvo (kratko vreme) u knjigovezačkom deljenju, zatim u radionicu stakla, tkačkoj školi, i, najzad, kao profesor slikarstva. Veliki broj Kleovih slika nacisti su zaplenili i prikazali na izložbi »izopacene umetnosti«. Nekoliko njegovih sačuvanih dela pokazuju njegovo interesovanje za lutke. *Pozorište lutaka* (*Puppettheater*, 1923) – kao dečiji crtež kredom na tabli, izaziva utisak mračnog auditorijuma, sa živahnim likovima koja igraju lutke (jedna sa tipičnim naglašenim očima) i verovatno je inspirisano malim pozorištem koje je napravio Feliks kad je bio dete. Postoji nekoliko reprodukcija ove slike, uključujući i vrlo lepu reprodukciju u boji na čitavoj stranici u Bordovoj *Umetnosti lutke*. Vil Groman (Will Grohmann) u delu *Paul Klee (1954)* ovako komentariše ovu sliku: »Kleslikar umeo je da prevaziđe reditelja«.

Berd i ostali pominju komade koje je u Bauhausu izvodio mladi Feliks – uz saradnju oca i sa nekim idejama Kandinskog. Ali nikо i ne pominje kakve su bile predstave i kakav je bila reakcija publike.

Docnije Feliks Kle, kao jedan od saradnika (publikacije) *Bauhaus i ansambl Bauhausa* (1970) – »lična mišljenja i sećanja ranjih članova Bauhausa i njihovih savremenika« – samo pominje dovršavanje svog pozorišta »Panč i Džudi« (»Punch and Judy«) i pedeset lutaka koje je otac napravio za njega. Sudeći po nadrealističkom tipu ručnih lutki, »Panč i Džudi« (specijalan žanr, kao što je i Kasper (Kasperle) mora biti da je uobičajena prevodiočeva zbrka.

Kristijan Gelhar (Christian Geelhaar) (*Klee and the Bauhaus Kle i Bauhaus, 1973*) određujeva se Kleovim lutkama. »Najdavniji delovi stvarnosti bile su lutke koje je uobičlio i obukao Pol Kle za svog sina Feliksa. »Smatra ih za »najoriginalnije stvari izmišljene za zabavu.

Gelhar daje foto-ilustracije »električnog duha« – lika vojnika sa električnim utikacem za šlem; »duha kutije šibica« u obliku ptičjeg lica, bagdadskog berberina sa turbanom i perjanicom za brijanje. Glava lutaka uglavnom su bile načinjene od gipsa sa dodatnim predmetima koji su često davali imena likovima, a »politika« davanja imena često se videla kod likova, na primer, gospodin Biserno prase – »rozikasto praseće lice... praseće uši« – i s okovratnikom prepunim ogromnih perli, očigledno karikatura. Tu je i interesantan lutkarski »autoportret« Klea, sa tipičnom bradom, šubarom i bundom. U lutkarskim radionicama za decu, i za odrasle, danas je sasvim uobičajeno da ima raznoraznih otpadaka i odbačenih predmeta, koji su izvori inspiracije. Instinkt da se izmišljaju likovi na osnovu ovakvih stvari – a ne da se »modeliraju« glave naturalističkog tipa – biće potpuno jasan gledačima: to će reći, likovi iz mašte normalni su za lutke.

Berd (*Umetnost lutke*) ima kolon reprodukcije na dve pune strane, koje prikazuju Eskima, »autoportret« i »duh strašila«. On beleži uništenje dvadeset lutaka »kad su Amerikanci bombardovali Desau« (drugi svetski rat). Preostale lutke nalaze se sada u Muzeju u Bernu.

Kleovlinearni crtež *Kostimirane lutke* (*Costumed Puppets*, 1922) odražava njegovu strast za muziku, figure (marionete) napravljene od muzičkih simbola i spirala. Postoji i drugi crtež *Lutka izvođač* (*Performing Puppet*, 1923). Seoski klovni (*The Village Clown, tehnika suve igle*) takođe je mogao da ima neke veze sa lutkarskim likovima njegovog sina. Groman je rekao: »Ovde je sve invencija«. Verner Haftman (Werner Haftmann) (*Um i delo Pola*

Klea, The Mind and the Work of Paul Klee, 1954) smatrao je da je »Kle konstatovao da veoma mnogo misli kao Klajst«; ali kako se Klajst bavio samo marionetama i njihovim vrlinama uporednim sa živim igračima, a Kle je (iako zainteresovan za izvođenja u marionetskom pozorištu) samo pravio ručne lutke za svog sina, izgleda da ga nisu interesovali Šlemer i njegove »polulutke«, nego su na njega mogle uticati Klajstove hipotetičke marionete.

Berd je, pišući o opštem uticaju Bauhausa, bio impresioniran... »idejom da je student bio pun inventivnosti, a ne samo profesor...«, međutim, to bi trebalo svakako da bude osnova za svaku istinsku praksu lutkarske radionice. Smatrao je da su oni (Bauhaus) ne samo izmenili pristup izvođenju, nego i pristup kreiranju lutaka »u celom zapadnom svetu«. Međutim, mora se imati na umu da je posle drugog svetskog rata bilo nezavisnih razvojnih linija lutaka koje članovi Bauhausa nisu predviđeli, na primer, moćna i širok poznata lutka koju pokreće štap i njene varijante.

Jedan od lutkara u čijem se radu osećao uticaj Bauhausa bio je nadrealista Fred Šnekenberger (1901-1966) (Fred Schneckenberger) iz Ciriha, koji se držao koncepcije slobode Bauhausa i koji je »stvorio svoj sopstveni idiom« (Berd – *Umetnost lutke*). Da li se tu možda osetio i uticaj njegovog zemljaka Pola Klea? (Kle se vratio u Bern posle zatvaranja Bauhausa).

Šnekenberger nije počeo da stvara svoje neobične likove pre 1947. godine. Delja je svojih prvih četrdeset figura džepnim nožićem. Razvio je neobične konstruktivističke likove i postao postavni poznat. Ilustracija jednog od njegovih likova pojavila se u kataloškoj publikaciji *Serra d'Or* (novembra 1975): ova figura imala je mršavo cevasto telo sa spiralnom plastičnom glavom i jednom rukom koja je izgleda, poticala od modela iz izloga. Ginter Bemer (Gunter Bonner) *Čudesni svet lutaka – Wonderul World of Puppets*, 1969) pokazuje figuru »čudesno transformisanu od krokodila u »vampa« (načinjenu od drveta, tekstila i drugih materijala – koji su ličili na one dostupne studentima u radionici Bauhausa. U članku Pozorište lutaka u savremenom svetu (Puppet Theatre of the Modern World, UNIMA, 1967) prikazana je figura koja liči na Kaspera, sa ogromnim kvrgavim nosem, očima na žičanom ramu, u kostimu Harlekina i s ljudskim rukama u belim rukavicama. Siril Bormon (Cyril Beaumont) (*Lutke i lutkarstvo – Puppets and Puppetry*, 1958) daje nekoliko ilustracija sa komentarom: »Njegove lutke otkrivaju sav užas siromaštva, pohlepe i ljubomore«. Šnekenberger je koristio prostran pozornicu koja je dozvoljavala slobodne pokrete lutaka na štapovima, sa dramatičnom muzikom i osvetljenjem koji su bili u stilu sa lutkama.

Sa dolaskom filmske ere, pozorišni istoričar može da obezbedi da se nešto od savremenih izvođenja sačuva u »limenom kutiju« za dobrobit budućih studenata, obezbedivši im vizuelnu dokumentaciju (vitalnu u slučaju svih prolaznih umetnosti). Međutim, o lutkarstvu Bauhausa nema audio-vizuelnih dokaza. Čak su i fotografije retke. Zapis o pozorišnim predstavama mogu preneti malo onima koji te predstave nisu videli – što je, verovatno, razlog minimalnim zabeleškama o lutkarstvu Bauhausa. Gelhar je izražavao iznenadenje što nigde nije bilo zabeleženo mišljenje Pola Klea o lutkarskim eksperimentima; i što nije jasno da se on bavio pozorištem – da je pravio nacrte za scenu i kostime. Čak i neki kratak napis Kleov o lutkarstvu dobro bi došao (bar lutkarima), kao i njegov spisi o umetnosti.

U ovom poznom trenutku (1978) ne možemo da »vratimo sat unazad« i da vidimo lutke Bauhausa u pokretu. Nigde nije zabeleženo koliko je studenta učestvovalo u eksperimentima: preživeli studenti razišli su se po svetu, a većina nekada aktivnih članova fakulteta »nije više sa nama«.

U mnogim zemljama posle rata došlo je do razvoja koje bauhausovci nisu mogli da predvide, delimično zbog pojave novih industrijskih materijala (plastičnih masa) – čak i elektronske muzike – materijala koje bi studenti Bauhausa voleli da ispituju, kao što su posle njih činili studenti Umetničke škole.

Prevod s engleskog:
Biljana Dlnčić

A. R. Philpott: *Bauhaus Puppetry*. U publikaciji: *UNIMA INFORMATIONS* 1978, pp. 11-18

reditelj i glumac – animator u lutkarskom teatru

mirjana petrović

Prva faza saradnje reditelja i glumca-animatora u lutkarskom pozorištu ne razlikuje se od saradnje reditelja i glumca u dramskom pozorištu. Saradnja počinje odgovarajućom podešenjem uloga, što je osnovni preduslov za uspešni zajednički rad. U većini slučajeva, naša lutkarska pozorišta imaju mali broj glumaca, što ograničava mogućnosti reditelja oko podele uloga, a uz to, potrebljeno je s njegova strane i poznavanje mogućnosti i sklonosti svakog glumca posebno, misliti na njihove glasovne mogućnosti i osobnosti i talenat za animaciju. Podeli sledeće čitaće probe, u toku kojih glumci upoznaju delo, svoje uloge i rediteljevu zamisao predstave. Do tada, reditelj je već obavio deo priprema za rad na predstavi: izbor teksta, u dogovoru sa kreatorom lutaka odlučio se za tehniku izrade lutaka, sa scenografiom o određenoj funkciji scenografije i kompozitorom o stilu i ritmu muzike, a sa glumcima počinje rad na čitaćim probama. Na njima je, kaže reditelj Miroslav Ujević, najvažnije da glumce »zagrevjete za igru. Za IDEJU. Ako smo to uspeli, počeli smo i da stvaramo.« Kao i u dramskom pozorištu, na čitaćim probama se analizira delo, polazi se od prostih govornih radnji, obraća se