

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 odbaćenih 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. Deljač je svojih prvih četrdeset figura džepnim nožićem. Razvio je neobične konstruktivističke likove i postao postavo 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

pažnja na podtekst, akcente, obradu dijaloga i monologa, registar glasa koji mora da zavisi od karaktera lika, na način izražavanja koji određuje dati lik, urečice.

Sa postavljanjem mizanscena već mogu da nastanu prvi problemi na re-laciji reditelja glumac-animator. Pre nego što predem na te probleme, moram da kažem da je njihov uzrok poznat. S obzirom na to da u našoj zemlji ne postoji škola u kojoj bi sticali znanja glumci i reditelji koji se opredeljuju za ovaj vid teatra, oni su prinudeni na sopstvena traganja i usavršavanja tokom dugogodišnjeg rada. Te međusobne konfliktnе situacije su prirodno prolažile iz obostranog traganja koje nema istu bazu i tok, koje s jedne ili druge strane (glumačke ili rediteljske) može da bude više ili manje uspešno (u zavisnosti od talenta, sposobnosti i ljubavi za taj posao). Znači, poznati su nam i uzrok i posledica (neuspješne predstave) i rešenje problema (otvaranje odgovarajućih odseka na umetničkim visokim školama).

Da se vratimo postavljanju mizanscena. Neki reditelji unapred imaju utvrđen raspored i njegovo menjanje kroz celu predstavu. Na primer, Matica Srpska, reditelj iz Varaždine, tako da znak kako i kuda se koja lutka kreće. Opet, druga vrsta reditelja ostavlja glumcima da sami traže i nalaze svoje mesto, jer to doprinosi glumačkoj sigurnosti u to što rade i samoosećanju, a oni biraju ono što im odgovara ili doteruju ponuđeno rešenje, i tek tada ga utvrđuju kao konačno. Na primer, reditelj Dragan Jović govori u toku rada: »Ja ne znam kako bi sve to moglo da bude, znam samo da imamo ovaj prostor, koji kretanjem, fizičkim i duhovnim, moramo da oživimo, da ga osmislimo.« Na ponudena rešenja odgovara: »Ne, to nije to. Nije 'čisto'.«

I u jednom i u drugom slučaju mogući su konflikti. U prvom zato što neki glumci-animatori osećaju otpor prema nametnutim kretanjima i pokretima, jer ih sopstveno samoosećanje, potreba za originalnim traganjem, navodi na neku drugačiju, možda smeliju rešenja, koja reditelj ne prihvata jer ne želi da odstupi od sopstvene zamisli. Milena Načić, glumica, kaže da je u toku svog dugogodišnjeg rada saradivala i sa rediteljima koji su izuzetno poznavali umetnost lutkarstva, ali su bili »kruti« i terali su samo svoju zamisao, ne dozvoljavajući i sputavajući glumcu da se razigra.

U drugom slučaju, zato što neki glumci-animatori nemaju sposobnost, ni želju za istraživanjem, pa samim tim nemaju svoje rešenja koje bi ponudili, već očekuju od reditelja tačna određenja. Ova situacija dovodi do negativnih uticaja na krajnji domet predstave. Janko Vrbnjak, glumac, iznosi svoja iskustva u radu sa rediteljkom Margaretom Margaretem Nikolesku (Rumunija): »Margareta je izuzetan umetnik koji zna svoj posao i zna šta hoće. Ona svoja traženja obrazloži vrlo jasno. Neki glumci aktivno reaguju na ta jena traženja, pa ih ponekad i prevaziđu, a neki, što je nju zapanjilo, ne znaju svoj posao, čak se i ne trude da usvoje od onoga ko zna. Zbog toga je bila prinudena da izvrši neke izmene, lišila je predstavu nekih brilljantno urade-nih detalja jer su previše odsakali (u pozitivnom smislu) od ostalih delova predstave.«

Reditelj u lutkarskom pozorištu postavlja mizanscen lutke. Samim tim, podrazumevaju se kretanje glumaca koji je vodi iza paravana (kada je ručni tip lutaka u pitanju), ili na mostu (kada su marionete), što reditelji ponekad zaborave, pa se desi da traženi mizanscen ne može da se ostvari zbog malog ili prenatpranog (raznini revizitima, dekorom ili većim brojem glumaca) prostora u kojem se glumac kreće. Lutka na sceni zauzima malo prostora, ali zato je glumcu koji je vodi, prirodno, potrebno ipak malo više prostora nego njoj da bi smestio svoje telo. Za ovakve situacije nije ukrak reditelji. Glumci često nemaju fizički osećaj za partnera, traže potpuni komoditet da bi animirali svoju lutku iz položaja koji njima odgovara, ne misleći da li drugi oko njega imaju dovoljno prostora za svoj rad i uporno obdižući (kao nemogući) kolektivni raspored, koji ponekad zahteva neprirodan položaj tela glumaca, onemogućava ostvarenje zadatog mizanscena. U ovom slučaju je reč o nepoznavanju pokretačkih veština, koje su jedan od najvažnijih faktora u umetnosti animacije, a kojima glumci-animatori moraju da se uče u školama.

Već nam je poznato pitanje: »Da li reditelj mora da bude glumac?« Hugo Krajn smatra da »reditelj mora imati nešto od glumca, književnika, slikara, muzičara, mora biti psiholog, pedagog i organizator, mora biti skroman, lišen sujete, a imati autoritet.« Ako ovo pitanje prilagodimo našoj temi (da li reditelj u lutkarskom pozorištu mora da bude animator?), dobijemo različite odgovore. Marija Kulundžić misli da reditelj ne mora da zna da vodi lutku, ali obavezno mora da poznaje njene izražajne mogućnosti. Atanas Ilkov, reditelj iz Bugarske koji odlično vlasti animacijom, zastupa mišljenje da reditelj mora da poznaje lutkarsku umetnost... tj. žanr, zakone lutkarstva, a reditelj Jovan Putnik – da je veoma važno da reditelj bude i animator.

»Glumci često traže od mene da im pokazem kako da animiraju datu lutku. Malo ko smišlja, nedostaje mašt. Pravduju se da se takvim tipom lutaka još nisu radili. Sve je manje onih koji istražuju« – kaže Miroslav Ujević.

»Važan je dogovor o pristupu, o načinu kako se vodi lutka. Teško je doći do pravil unutarnjih osećanja koje treba lutkom iskazati. Reditelji često ne poznaju mogućnosti odredene vrste lutke« – svedoči glumac Zoran Miljković.

Oba ova iskaza su tačna. Prvi, zato što su mnogi glumci-animatori »zatali« u lutkarsko pozorište i svoj posao obavljaju bez interesovanja (što se dešava i u drugim profesijama). Ne koriste mašt, bilo zato što ne žele ili zato što je nemaju. Janko Vrbnjak smatra da »reditelj mora da zna tačno šta traži, a glumac koji treba da je obdaren i vešt mora sam da smišlja kako će to sprovesti u delu, uz dogovor sa rediteljem, na osnovu onog što već zna i poznaje da bi došao do nečega novog.« Opet, u drugom slučaju, malo je reditelja koji su se posvetili baš lutkarskom pozorištu. Sve je više komercijalizacije u ovom poslu, pa se dešava da režiju prihvataju ljudi koji ne znaju ni koji su osnovni tipovi lutaka.

»Često mi glumci govore na čitaćim probama – kaže Miroslav Ujević – da im je sve jasno, a tek kad se uđe u posao vidi se da im uopšte nije jasno.« »Mora da se strpljivo ponegaju likovi. Da se prvo pristupi analizi, pa je potrebito sklopiti u celinu. Glumac-animator treba da usvoji već gotov likovni karakter lutke« – mišljenje je reditelj Vera Belogrlić.

Ponekad glumci irritira što reditelji ne traže više u animaciji, što ne koriste dovoljno (ili uopšte) mogućnosti koje im pruža rad u lutkarstvu, jer »u

pozorištu lutaka, osim lutaka, oživljavaju i scenski elementi i u karakterističnom plesu oblikuju po svome scenski prostor. Ta mogućnost nije na tako jasan način izvodljiva ni u jednom drugom mediju i stoga bi u pozorištu i lutka njen sadržaj trebalo još više razvijati, ispitivati i negovati.« Kada bi se reditelj iz SSSR-a, Jura Jelisejev, popeo na scenu, uzeo lutku (ili revizit koji, podvlačim, ima sva svojstva lutke) i pokazao kako je treba animirati, isprovociran neznanjem i nemastrovišću nekih glumaca, to su pravi, umetnički vredni časovi animacije. On je želeo da sve na sceni živi, da se pretapa iz slike u sliku.

– Glumac Miroslav Hlušićka priseća se rada sa rediteljem iz ČSSR-a Bogdanom Slavikom: »On je video i glumca i njegovu animaciju kompletno, jer je bio svestran, uvek spremjan da pokaze kako i objasniti zašto. Reditelj mora da ima strpljenje u radu na lutka-sceni. Važno je da zna da animira lutku, jer u takoj dobrog i svestranog reditelja i loš animator može da ostvari dobre rezultate, što normalno ide u prilog predstavi, ali i iskustvu tog animatora.«

»Opet, neki reditelji osiromaši svoje režije u lutkarskom pozorištu, vodeći se postavkama u dramskom pozorištu, a samim tim nemaju umetničko opravданje zašto su se odlučili za režiju određenog dela baš na lutkasceni, kad nisu koristili njene zakone i mogućnosti.«

Reditelj Slobodanka Aleksić misli da svi problemi na koje je ona nailazila u toku rada u lutkarskom pozorištu, proističu iz nedovoljnog prilagođenje tehniku lutke ili scenografije glumcu: »Normalno, glumci se zbog tih nedostataka meni obraćaju, jer im je, prirodno, reditelj najbliži. Ja uvek u podelu uzimam ljude za koje pretpostavljam da znaju i da voli da rade sa lutkom. Kada mi se oni požale da im je lutka preteška ili da im scenografija ne dozvoljava da daju od sebe sve što bi mogli i hteli, ja im verujem i reagujem, tražeći od kreatora lutaka ili scenografa da se taj problem реши. To je problem tehničke prirode i to ne bi trebalo da rešavaju ovi 'prozvani' umetnici, već tehnički šef. Tako ovaj problem najčešće ostaje nerešen.«

Reditelj Edi Majaron govori o poznatom »nezadovoljstvu i većiton potvrđivanju lutkara da su i oni umetnici, da nisu samo za decu, da mogu i više i bolje« i o njihovoj potrebi da se pokažu »uživo«. Vera Belogrlić o toj temi kaže: »Izuzetno je važno da glumac-animator združno ide u lutkino ime pred publiku. Lutka mora da se voli, jer tek onda zrači na sceni. Ta ljubav se prepozna (tehnika je nešto drugo), zapaža. To je čudo!« Komentari Miroslava Hlušićke o trenutnom stanju u našim lutkarskim pozorištima je da je »danas sve manje čistih lutkarskih predstava. Lutka je u drugom planu. U novom, mladom lutkarskom kadru, rediteljskom i glumačkom, sve se više izbegava lutka. Nema interesovanja za lutku.« A mlađi su ti koji treba da ruše stare i postavljaju nove zakone, ako nisu zadovoljni postignutim rešenjima u profesiji kojom se bave, da onome što rade daju svoj neponovljivi umetnički izraz.

Po Stanislavskom, »stvaralački rad reditelja se mora razvijati zajednički sa radom glumaca, ne prestižući ga i ne vezujući ga. Pomagati stvaralaštvo glumaca, kontrolisati ga i harmonizovati, pazeći da ono organski izrasta iz jedinstvenog umetničkog 'jezgra' drame... to je zadatak savremenog reditelja.«

Tokom celog procesa rada u lutkarskom pozorištu, potrebna je apsolutna aktivnost i od strane reditelja i od strane glumaca, razgovori i dogовори, međusobna traženja. Svi problemi koji nastanu u toku tog procesa mogu se prevazići zajedničkom željom da se stvoriti dobra predstava, međusobnim poverenjem, poštovanjem i pravim umetničkim druženjem. U svakoj predstavi glumac-animator iznova savladava lutkarski zanat, koji je u okviru njegovog glumačkog zanata, a reditelju je novi tekst, novi tip lutaka prava provokacija za novo, bolje i originalnije viđenje u okviru lutka-scene. Veoma je važno: »Povežati kolektiv jednim stvaralačkim duhom, uputiti streljenja sviju jednim jedinim pravcem: PODIČI SVOJE POZORIŠTE DO NAJVEĆE MOGUĆE VISINE.«

Samo poštениm i angažovanim radom, neprekidnim istraživanjima i traženjem od sebe samih, moguće je ostvariti taj cilj.

Napomene:

Časopis »Scena«, januar-februar 1984. Novi Sad, str. 105

Krajn Hugo Osnovni problemi režije, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1979, str. 34

Časopis »Detinjstvo«, broj 1, 1980. Zmajev dečje igre, Novi Sad, str. 26

Stanislavski K. S., Sistem, 1982, Beograd –Partizanska knjiga-, str. 345

Plaović Radomir Elementi glume, -Rad-, Beograd, 1950, str. 164

režija u kazalištu za djecu

igor mrduljaš

Režija u kazalištu za djecu neodvojiva je od »režije« kazališta za djecu. Ova verbalna dosjetka krije u sebi cijeli sklop problema s kojima se svakodnevno susreću kazališta za djecu u nas. Možda redoslijed nije najtočniji u pogledu važnosti, ali će ipak na prvo mjesto popisa postaviti društveni ugled teatra za mlađe. On (ugled) počiva, pak, na nedopustivom raskoraku između deklarirane, stajno opetovane tvrdnje o »posebnom društvenom interesu« (stvaranje kulturnih navika u djece i omladinu, estetički odgoj, poticanje na umjetničko stvaralaštvo itd.) i – nasuprot tomu – stvarne, i ozbiljne i neiskorjenjive nebrige za egzistenciju kazališta za djecu. »Jutarnja kazališta« priprek su našeg kazališnog života, što je lako dokazati: nedostatnim financiranjem, zanemarivanjem u kulturnim rubrikama novina i časopisa (uglavnom kazališni kritičari-vježbenici pišu osvrte, ako se uopće i ob-