

ЛУТКЕ МАТИЈАСА ЛАНГХОФА

Неки редитељи су заволели позориште рукујући марионетама у детињству¹. Била је у дому Матијаса Лангхофа, као и у већини немачких породица, мала кутија-позорница с ликовима. Била је то само његова играчка. У порушеном Источном Берлину под совјетском окупацијом, није долазило у обзир да немачки гињол Касперле туче жандарма... Међу малобројним разанодама још се налазило „позориште паса”, преживела традиција вашарских представа. На малој позорници, у кутији од око метар и по сценског отвора, костимирани пси су се усправљали на задњим шапама, покушавајући да дохвате мамце хране, којима је руковао лац махао изнад мале сцене. Млади Матијас је пратио са занимањем ту игру. У његовој монтажи одломака Бихнеровог *Војцек*² сетиће се једне сцене позоришта паса, која, уосталом, никад није била играна у недостатку примерених „тумача”.

Матијас Лангхоф је такође присуствовао једној представи приликом турнеје Сергеја Образцова, славног совјетског приказивача, и сетио се тачке у којој је овај створио лик окрећући око прста прост дрвени суд. У Берлину је такође присуствовао представи *бунраку*, која га је очарала својом префињеношћу и вештином уклапања луткара у црном с њиховим луткама³. Дакле, с једне стране предмет од две паре узвишен

рукама стручњака, с друге дуго усавршавана културна традиција.

Глумци и лутке

Често се у режијама луткарског позоришта лутке мешају с глумцима: тако је један тумач *Ибија*⁴ у природној величини владао народом малих створова, а у *Удовицама* Франсоа Биједуа (1972) велике лутке (величине човека), које је извајао Жак Воаје, мешале су се са заиста живим глумцима. Тако се редитељи играју различитим размерама, сучељавајући живо неживом, производе варку, фантастику, па чак и некакву нелагодност, јер гледалац, поремећене перцепције, више заправо не зна шта то гледа. Као гледалац Матијас Лангхоф је недавно и сам то искусио видећи у предграђу Буенос Ајреса малу трупку Периферико де Обхетос, како у једној гаражи игра *Хамлеј* машини Хајнера Милера: „Четири или пет глумаца руковало је малим луткама на жици и луткама људских размера, које су посађивали да седну или дизали. И сами су глумили, пошто су претходно снимили текст, који је пуштан с траке: одговарајуће средство раздвајања које је у употреби у *кабуки* позоришту, где рецитатор говори текст уместо ликова. Представа је на мене учинила запањујући утисак. Далеко ме је више дирнула од неких по-

кушаја да се игри глумца да својство лутке, намећући му хладноћу”⁵.

Текст Хајнриха фон Клајста о марионети⁶, тако често коментарисан и никад заиста расветљен, врло је важан за Матијаса Лангхофа, али само у филозофској равни. Ништа конкретно не доноси његовом позоришном размисљању. Кад хоће да се бори против натуралистичких тежњи глумца, редитељ се првенствено позива на Брехта. Као вајар и сценограф поставља у макете које гради фигурице које сам ваја, да би проверио сразмеру ликова с декором. Мануелно задовољство занатлије и начин за уметника–техничара да провери просторно функционисање своје замисли.

¹ То је био случај са Аргентинцем Виктором Гарсијом који је касније са глумцима режирао луткарске комаде Федерика Гарсије Лорке. Monique Monory, *El retablo de don Cristobal* у свесци XII *Des voix des création théâtrales*, dir. D. Bablet, Pariz, CNRS, edicija Arts du spectacle, 1984, стр. 104–114.

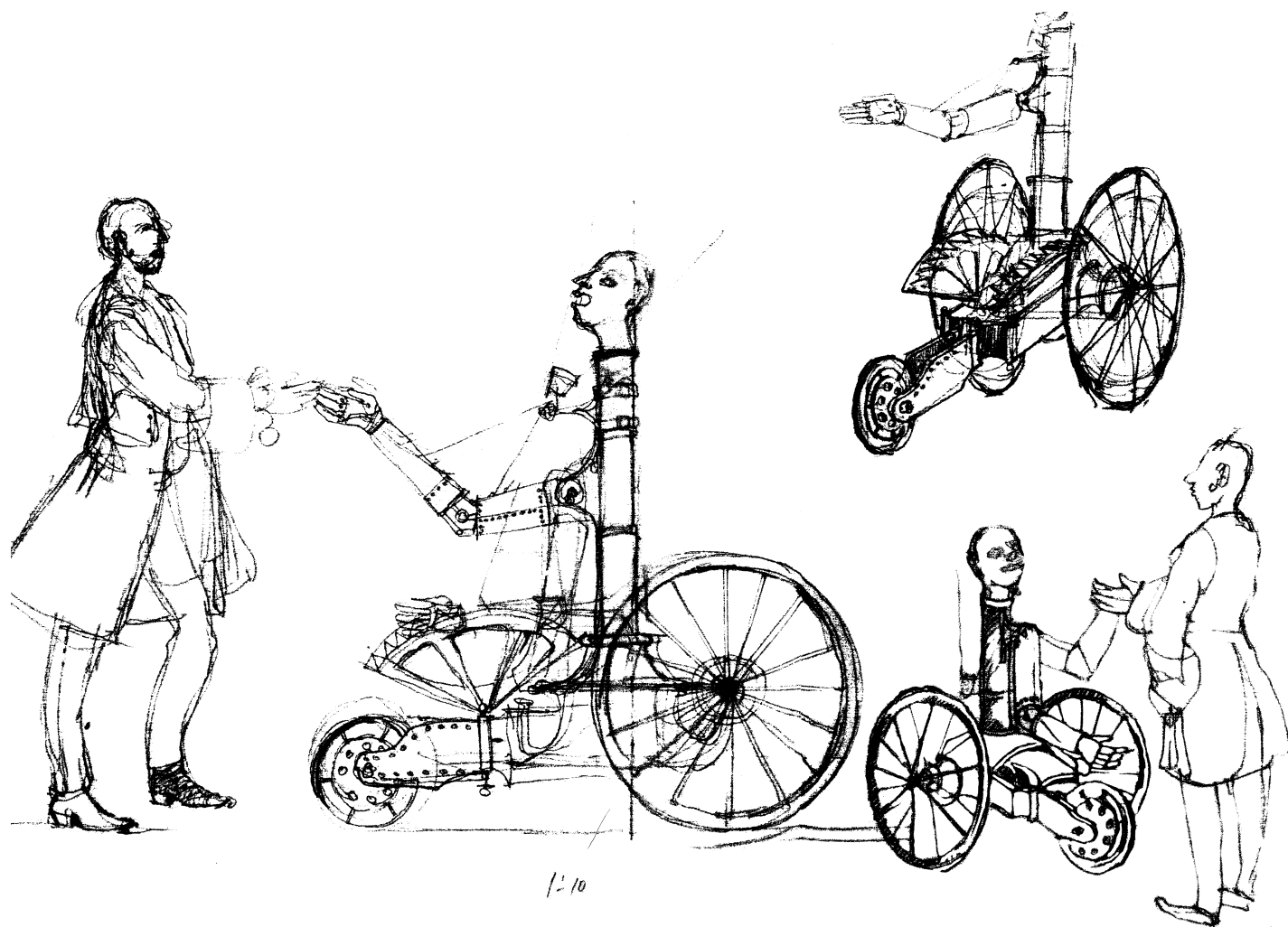
² Schauspielhaus у Бохуму, 1980.

³ Matthias Langhoff, интервју с аутором текста, 11. март 1998.

⁴ Мескеова режија, 1964. *Le Masque. Du rite au théâtre*, O. Aslan i D. Bablet, Pariz, CNRS, edicija Arts du spectacle, 1991 (поновљено издање)

⁵ Matthias Langhoff, интервју с аутором текста, 11. март 1998.

⁶ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*, prevod J. Outin, Milles & une nuits, Париз, 1993.



Велико позориште Женева: скице Жан-Марка Силеа за робота Губернера у опери „Дон Ђовани”, В. А. Моцарта, 1991. Режија: Матијас Лангхоф.

Кад је руководио позориштем Види-Лозана, Матијас Лангхоф је једне сезоне ставио на програм драмског позоришта Народно луткарско позориште Тбилисија (сезона 1990–91). Он се диви лакоћи којом Резо Габриадзе прелази у својим филмовима с глумца нормалне величине на мајушну фигурицу – али он сам уопште не користи марионету у својим представама. Раде-

ћи на живом глумцу, веран конкретизацији својих идеја, материјализује мртве у Шекспировим или другим драмама у луткама природне величине, обученим у некакве уопштене униформе. Направио их је дванаестак у ТНП (Национално позориште) Вилурбана кад је с Манфредом Каргеом режирао Клајстовог *Принца од Хомбургџа* на француском 1984. (Главе су извајане

по лицима Рожеа Планшона и глумца његове трупе.) Од тада их поново користе, пошто се овако или онако све представе заснивају на ратовима, с хаосом и смрћу као основном.

У друшћиву лешева

Амблемска слика која опседа редитеља извучена је из Гојиних *Рајних њу-*

сйошења: нага, везана тела мучених, осакаћених, повешана о гране дрвета у облику крста. „Велики подвиг! С мртвима” каже легенда.

У *Маџбеју* (1990) лутке су лежале по тлу од самог почетка представе (Магбет и Банко као победници, дакле било је битке, и мрвих на обе стране). Један рањени наредник устаје усред тих лутака, ни сасвим мртав ни сасвим жив, уверавајући у стварност осталих опружених тела. „Приказивати *Маџбеју*, гледати *Маџбеју* у позоришту (...) значи гледати шта је рат. Бити у друштву лешева на сцени, то је део нашег живота, нашег страха.”⁷ Наслањајући једну лутку на казан вештица (метално буре с градилишта) да би скрио улазак глумца (Данканова авет која носи на глави лутку–бебу којој је намењено да влада) Лангхоф додаје естетско функционалном: захваљујући бледом мутном осветљењу претвара лутку–леш у сведока наступајућих сцена. У Шекспировом комаду једина појава авети, коју игра глумац, треба да ужасне Магбета; у оваквој реализацији фантомско присуство лутке, коју је немогуће препознати, изазивала је у гледаоцу некакву нелагодност, редитељ је пластично створио слику у стилу Џејмса Енсора. А на другом крају сцене лежале су кости у великом суду.

Неке лутке су биле раскомадане, а њихове голе и лаковане кости посејане су ту и тамо у комаду Џона Вебстера из доба Елизабете *Војвојкиња*

од Малфија, да би их археолог брижљиво средио и сортирао, или их ископао Војвода вукодлак. Једна глава је била извајана према слици Карпача *Свешти Борђе убија аждају*, а отпаци ногу, шака, поново су употребљени, изубијани и нашминкани. Војвода је за собом вукао једну кост или читаво тело. Желећи да уплаши сестру до лудила морао је да је додирне леденом руком и да јој пред очи изнесе одливак у воску, који би она схватила као тело свог супруга, Антонија, за кога је речено да је умро вешањем. Лангхоф је обесио подлактицу у сенку и упериио сноп светлости на њу у погодном тренутку. На проби је покушао да обеси лутку сличну глумцу који је играо Антонија. Али је призор био сувише непријатан, онда је глумац заменио лутку на конопцу. „Много ми се допало што глумац боље делује као мртавац од лутке.”⁸

У режији Стриндберговог комада *Игра смрти* у Француској комедији (1996) неколико је удова још било расуто по насипу, као претпостављени остаци Алисине браће, које је њен муж, „Плавабради”, убио, или као лешеви заробљеника тврђаве погубљених за пример. „Увек има дупликата код Елизабет Дејнс, која прави различите реквизите за моје режије, а они се могу поново употребити у мојим наредним продукцијама.”⁹

Тако су Лангхофове сцене посуте заменама лешева који указују на суровост небројених убиства, или мртвач-

ких предмета извргнутих руглу. Лутке представљају такође умируће у епидемији куге, које болничари односе на носилима у Едиповој Теби, а кад гласник описује смрт Јокасте, која се управо обесила, опет нам се приказује лутка слична глумици као представа непредстављивог.

Функције лутке

У *Окованом Промејеју* (1978) Кратос и Бија, два Зевсова жбира, бацају с галерије балу у црној пластици коју Хефест хвата на тлу. Глумац који је играо Прометеја изгледало је да излази из те бале, а у ствари је био скривен у сенци, док је лутка падала уместо њега да би се избегла опасност од пада. Од трика до трика, комади тела су исто тако „замењени” протезама које су уместо њих трпеле разна оштећења: „разбијене њушке” војника у боју код Фербелина у *Принцу од Хомбурга*, или труп виолинисте коме хирург чупа срце у комаду *Herzstück* Хајнера Милера (1981, 1990).

Друга функција лутке: у комаду *Ако оданде, иако далеко...* (1987) један лажни гледалац је седео у петом реду партера. Био је крупан и врло мршав, одевен у грађанско одело. Прилика и лице су му били извајани према лику

⁷ Matthias Langhoff, интервју објављен у недељнику *L'Hebdo*, Лозана, 5. април 1990.

⁸ Jacques Probst, интервју са аутором текста, 9. април 1991.

⁹ Прикупио аутор текста, 11. март 1998.

редитеља, који гледа и слуша представу. Представа је кроз три комада (Гарсије Лорке, О'Нила и Бекета) и једну песму Хелдерлина, и уз музику Луиђија Ноте, говорила о изгнанству, усамљености и егзистенцијалном злу. На свакој представи је лутка била ту, осећајући се лоше у својој кожи уместо Лангхофа, можда истерујући га враћањем или потврђујући трајност приказаног бола, скривеног преко тог двоструко немог.

Други начин коришћења, овај пут лични: у сцени са три лица, тешкој за играње, две глумице нису могле да нађу прави тон обраћања Жерару Дезарту. Њега су на једној од проба заменили лутком, коју су глумице могле да додирну, да њом манипулишу, да је по вољи злостављају, што не би смеле да чине са живим глумцем. Али је жестина недостајала и одустало се од те намере. Ипак је једна лутка послужила у сцени сомнамбулизма: стављена је на кров, а глумац се појављивао секунду касније. Удвајање личности је збуњивало виђење гледаоца.

Лангхоф се дубоко дивео гледајући фотографије финала Гогољевог *Ревизора* у режији Мејерхоља (Москва 1928), где лутке помешане с немим глумцима изражавају потпуну окамењеност. Код њега су глумци понекад помало марионетизовани. Прва љубав у *Мисији* Хајнера Милера била је еротска лутка, чије су груди биле нашминкане; или су се Галудек и Саспорта, у часу кад главни глумац њима „манипулише”, сусретали на просценијуму



Градско позориште, Париз: „Три сестре”, Чехова, режија Мајијас Лангхоф, 1994.

идући корак по корак као аутомати на музичкој кутији. Још један начин да ликови буду пасивни: у Гетеовом *Клавиџо* (1982), да би у други план одгурнули жене, којима је јунак обраћао пажњу само уколико служе његовим амбицијама и каријери,

шминка им је давала лик порцеланских лутака. Мало као жене–лутке Пине Бауш, али без могућности да, као код кореографа¹⁰, преузму иницијативу.

¹⁰ О. Аслан, часопис *Théâtre/Public*, бр. 138–139, *Danse/Théâtre/Pina Bausch*, 1997–98.

Два робота

Прескочимо играчку из *Lieber Georg* (1980), која је носила на трбуху екранлажног телевизијског пријемника, бебе од крпа које су пуниле колевке *Макбеџа* и *Чежње под бресковима* (1982) или луткицу сву избодену чиодама истеривача духова у *Ричарду III* (1985), да бисмо обратили пажњу на роботе.

У *Три сестре* Чехова (1994) дете Андреја и Наташе – вероватно заостало, примећује редитељ, пошто је у четвртом чину још у колицима неспособно да хода – представља лутка, бледуњава као отац, механички маше заставицом у финалу. Суочено с публиком, бледо и укочено дете у колицима, које само маше руком, симбол је неке нове Русије, чија је будућност непозната.¹¹

У режији Моцартове опере *Дон Ђовани* у Великом позоришту Женеве Лангхоф је успео да реши шкакљив проблем – представљање кипа и духа Гувернера – изградњом робота који седи у фотели на точкићима. Робот, као подсећање на аутомате XVIII века (Моцарт и сва интелигенција оног доба били су засењени тајанственим аутоматом који игра шах) а инспирисан и илустрацијом Х. В. Весoa за фанта-

стичну причу *The Heads of Apex* Френсиса Флега¹². Крв може постати гориво, говорило се у тој причи: машинама, делимично металним, делимично људским, може затребати крв за одржавање; док се вампири хране крвљу ове чудовишне машине и користе је само у крајњем случају. Као Франкенштајн, роботизовани скелет је, дакле, изграђен у Женеви: углавном глава и једна рука са шаком; кретао се на постољу чијим се точкићима управљало даљинским управљачем. Упоредо су се видееле иза гробљанске оградe, у ковчегу од прозирног стакла, ноге и доњи део тела лутке у панталонама од пижаме, конструкција у стилу Марсела Дишана (помишља се на *Младу коју су свукле њене нежење*).

Катафалк је носио и хумористични сплет цеви, црева узетих из кухињских апарата. Убризгавање хемоглобина одржавало је све то у животу... Потом се склоп раздвајао у два дела: робот, који је на точкићима, долазио је по Дон Ђованија на сцену, и катафалк, који је остао на гробљу, представљали су горњи и доњи део располућеног Гувернера, обдареног свеприсутношћу: његов глас је долазио из грла певача од крви и меса смештеног на трећем месту, изнад склопа. Певач је руковао телекомандама робота покрећу-

ћи главу, руку и точкиће, док су светлеће очи Гувернерове блистале ласерском светлошћу, чији сјај Дон Ђовани није могао да поднесе.

Машинерије Тингелија, *Терминаџор* и други савремени фантастични филмови, без сумње нису страни концепцији робота, који је запрепастио претплатнике Великог позоришта Женеве. Ова машинерија је демистификовала онај свет и показивала сав отпор редитеља завршетку метафизичке категорије. Дон Ђовани је стављао руку у руку робота и није се могао ослободити: вукући је очајнички, само је развлачио дуги црвени ластич који је везивао руку за машину; робот је вукао у супротном смеру и одвлачио у дно сцене онога који га је изазивао¹³.

Превела са француског
Иванка ПАВЛОВИЋ

Текст је преузет из часописа „Пук”, 11/1998.

¹¹ Види: Број 122 часописа *Théâtre/Public, Langhoff. Trois soeurs*, Gennevilliers, 1995, стр. 59

¹² Објављено у *Astounding Stories* (октобар 1931). У причи Ф. Флега потомци Атланта живе испод океана, у палатама Heads of Apex. Њихове главе су накалемљене на машину с точковима. У животу их одржава хранљива купка у свежој крви.

¹³ Видети моју студију *Don Giovanni in Langhoff. Les Voies de la création théâtrale* 19, Париз, CNRS, 1994.