

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ajda Tepina

Lutkarstvo v Sloveniji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Ajda Tepina

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

Lutkarstvo v Sloveniji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Lutkarstvo v Sloveniji

Lutkarstvo oziroma lutkovna umetnost ali lutkovno gledališče je posebna veja gledališke umetnosti, ki v zavesti marsikaterega človeka velja za gledališče namenjeno otrokom. Kljub temu, da so lutkovne predstave velikokrat res namenjene otrokom, poznamo tudi take lutkovne predstave, ki so narejene za odraslo občinstvo. Osnovni element lutkovnega gledališča je seveda lutka. Oživljanje oziroma vdihnitev življenja nekemu predmetu je bistvena lastnost gledaliških lutk. Naloga ponuja opredelitev družbenih in zgodovinskih trenutkov, ki so izoblikovali lutkovno gledališče in vplivali na razvoj lutkarstva na slovenskih tleh. Do sredine devetnajstega stoletja lutke niso bile zanimive kot kulturni pojav. Zgodovina lutkarstva kaže na to, da je lutkovno gledališče postopoma postajalo samostojna umetnost. Prav to nakazuje tudi zgodovina lutkarstva v Sloveniji, kjer se je pot lutkovne umetnosti začela na začetku dvajsetega stoletja. Od prvih korakov lutkarstva na naših tleh se je pojavilo veliko imen in dogodkov, ki so zaznamovali in izklesali današnji družbeni status lutkovnega gledališča znotraj slovenske kulture.

Ključne besede: lutka, lutkarstvo, lutkovno gledališče, Slovenija, zgodovina

Puppetry in Slovenia

Puppetry and puppet art or puppet theatre is a special strand of theatre art, which is considered as theatre for children in consciousness of many people. Puppet shows usually really are intended for children, but we also know puppet shows that are made for adult audience. Basic element of a puppet theatre is certainly a puppet. Revival and resuscitation of a certain object is an essential characteristic of theatre puppets. This assignment is offering definition of social and historical moments which formed puppet theatre and influenced development of puppetry in Slovenia. Puppets as cultural phenomenon were not accepted until middle of the nineteenth century. History of puppetry reveals that puppet theatre slowly became an independent art. History of puppetry in Slovenia also suggests this. In Slovenia puppet art started at the beginning of twentieth century. Many names and events occurred from puppetry's first steps in Slovenia, which marked and sculpted present social status of puppet theatre within Slovenian culture.

Key words: puppet, puppetry, puppet theatre, Slovenia, history

KAZALO VSEBINE

1 UVOD	5
2 OPREDELITEV LUTKE IN LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA	6
3 ZAČETKI IN IZVOR LUTKARSTVA	8
4 ZGODOVINA LUTKARSTVA V SLOVENIJI	13
4.1 SLOVENSKO LUTKARSKO IZROČILO	14
4.2 MILAN KLEMENČIČ	16
4.3 SOKOLSKO LUTKARSTVO	19
4.4 POKLICNO LUTKARSTVO	23
4.5 AMATERSKO LUTKARSTVO	26
5 LUTKOVNA UMETNOST V POSTMODERNOSTI	28
6 LUTKARSTVO V SLOVENIJI	33
7 ZAKLJUČEK	35
8 LITERATURA	37

1 UVOD

»Kljub vsemu lutke pomenijo pomemben del narodne kulture, ravno tako kakor slike ali knjige. Kakor se nam sicer vsak kamen zdi vreden muzeja, če je del slovenske zgodovine, bi morali o marionetah misliti ravno tako, še preden razpadejo in pozabimo nanje« (Verdel 1987, 36).

Lutkarstvo oziroma lutkovno gledališče ali lutkovna umetnost je posebna veja gledališke umetnosti, ki se je na slovenska tla prikradla na začetku dvajsetega stoletja. Takrat se je začela burna pot, ki jo je moralo slovensko lutkarstvo prehoditi, preden je dobilo primerno spoštovanje in priznanje v zavesti slovenskega naroda. Lutkarstvo je široko področje gledališkega ustvarjanja, ki ga spremlja veliko različnih oblik, zvrsti in tehnik. Poleg tega stereotipno velja za gledališče namenjeno otrokom, čeprav so nekatere lutkovne predstave namenjene tudi odraslim. »Skozi zgodovino se je lutkovno gledališče postopoma pomikalo proti svojemu sedanjemu statusu gledališča za otroke« (Cutler Shershow 1995, 3).

V tem tekstu bom preko analize obstoječih virov opredelila stanje lutkovne umetnosti v Sloveniji. Zanimal me bo razvoj lutkarstva v Sloveniji oziroma kakšen družbeni položaj je imel na začetku svoje poti in kakšnega ima danes. Glavno raziskovalno vprašanje te naloge torej je, kakšen družbeni položaj ima danes lutkovna umetnost v Sloveniji? Zanima me predvsem kako sta se vloga in status lutkovnega gledališča spreminjala skozi zgodovino in kaj je nanju najbolj vplivalo. Moje mnenje je, da je lutkovno gledališče v današnjem času v zatonu in da zanj ni več množičnega zanimanja. Za odgovor na raziskovalno vprašanje se mi zdi ključna razčlenitev družbenih in zgodovinskih trenutkov, ki so oblikovali lutkarstvo v Sloveniji, kot ga poznamo danes. »Gledališče je specifičen izraz ljudstva in obče ter posebne kulture določenega družbenozgodovinskega okolja in lahko polno in popolno funkcionira samo znotraj teh okvirov, izven njih pa samo delno ali sploh ne« (Ravnjak 1991, 77).

2 OPREDELITEV LUTKE IN LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA

Na začetku se mi zdi smiselno nekaj besed nameniti opredelitvi lutke in lutkovnega gledališča. V literaturi in internetnih virih sem izbrala besede različnih avtorjev, ki najbolj opišejo lutkovno umetnost in njeno osrednjo točko, lutko.

V slovarju simbolov najdemo naslednjo definicijo lutke:

Majhne človeške figure iz barvanega lesa, tkanine, slonove kosti, ki jih nevidni umetnik premika na nitkah ali s prsti. So simbol bitja brez lastnega značaja, ki podlega vsem zunanjim vplivom: lahke, prazne osebe brez karakterja in načel. Toda, njihova simbolika je globlja. Že Platon v alegoriji primerja to eksistenco s senčnim gledališčem, kjer so bitja na tem svetu samo lutke nasproti čistim in nesprejemljivim idejam višjega sveta, katerega le bleda slika so. Stari Egipčani, Grki in Kitajci so izdelovali gibljive lutke, ki so jih prikazovali na religioznih procesijah. Poleg kipcev in figuric so tudi lutke dobivale posvečeno vrednost glede na boga ali velikana, ki so ga prikazovale. Na odru so prikazovale človeško neumnost, potujoča lutkovna gledališča pa so cvetela po celem heleniziranem svetu. Srednjeveška cerkev je prepovedala uporabo lutk pri prikazovanju misterijev. V Evropi in Aziji, zlasti pa na Japonskem, so nastali liki – tipi, ki so postali arhetipi človeških strasti in vedenja. To tradicionalno in praktično nespremenjeno gledališče pripravi gledalce do katarze in ti gledajo predstave ure in ure. Pred njimi se odigravajo prave kozmične, narodnostne, družinske in individualne drame, v katere projicirajo vse sile svoje podzavesti. Lutka tudi sama prevzema vse te sile in na koncu dobi velikansko magično moč. Pomečkana, stara odhaja iz gledališča v starinarstvo – verjeti pa je, da obdrži svojo magično moč in pesniki jo obsipljejo s pozornostjo kot čudežni simbol človeštva. Lutka zna izraziti tisto, česar si nihče ne bi drznil izreči: je junakinja tajnih želja in skritih misli, je diskretno priznanje samega sebe drugim in sebi samemu (Chevalier in Gheerbrant 1983, 364).

Semiotika lutke in lutkarstva nakazuje na široko polje emanacije tega reprezentativnega fenomena v sistemu dramskih vizualnih umetnosti. Nove tendence nam nakazujejo poti akustične animacije v svetu glasbe, zvoka in tišine v celotni umetnosti digitalnih in virtualnih izražanj novih zmožnosti tehnike in tehnologije v elektronski eri današnjega sveta. To pomeni, da imajo lutke in lutkarstvo v današnjem svetu univerzalne funkcije, cilje, smisel in pomen (Lazić 2007, 7). Lutka je figura, ima torej tri dimenzije in je narejena tako, da je pripravna (tudi) za gledališke potrebe, da se jo animirati. Če lutki odvzamemo to funkcijo (animacijo namreč), bo postala navadna figura, ali pa bo imela figuri podobno obliko. Take figure smo srečevali v cerkvah, v budističnih templjih, na totemih indijanskih plemen in med

afriškimi domorodci. Danes ni nobenega dvoma, da se je lutka razvila prav iz take figure, ko jo je človek poskušal animirati (Jurkowsky 1991, 26).

Lutkovno gledališče je tip gledališke predstavitve, ki uporablja dvo ali tri dimenzionalne lutke, ki jih upravljajo igralci oziroma lutkarji, ki so običajno skriti za platnom (The free dictionary 2010). Lutkovna predstava je najtoplejša in najbolj pretanjena od vseh gledaliških dogodkov. Režija in igralčeva animacija vzpostavljata v lutkovnem gledališču odnos preko posrednika oziroma lutke. Lutka je fokus v katerem se srečujeta režiserjeva zamisel in igralčeva fantazija (Filipović v Lazić 1989, 3). Lutkovno gledališče je postopoma postajalo samostojna umetnost. V tisočih letih so v njem prikazovali legende o bogovih, demonih, volkodlakih in čarovnikih. V srednjem veku so evropske lutke igrale v predstavah z biblijskimi tematikami. Prikazovale so raj, pekel, angele in hudiče. Lutkovna gledališča pa so igrala tudi legende in ljudske pripovedke o navadnih ljudeh in zasmehovali človeške slabosti kot so skopuštvu, pohlep, neumnost in strahopetnost (Obrazcov v Lazić 1989, 5). Lutkarstvo se je v svoji dolgi in bogati zgodovini razvijalo v različnih kulturah, nekateri so mnenja, da ritual predstavlja njegov izvor.

Gledališka zvrst, pri kateri predmet – lutka postane scensko bitje, ki ga oživlja igralec lutkar. Lutkarstvo je ena najstarejših oblik človekovega ustvarjalnega izražanja. Poznajo ga vse kulture od pradavnine, po izvoru pa je vezano na ritual. Že v 11. stol. pr.n.št. je izpričano na indonezijskih otokih, znano je bilo pri starih Egipčanih in Grkih, z Rimljani in srednjeveškimi misteriji se je ohranilo v renesančno Commedio dell'arte in baročno marionetno opero vse do danes, ko se vplivi neevropskih kultur mešajo z razvojem v Evropi (Majaron v Freyer 2007).

3 ZAČETKI IN IZVOR LUTKARSTVA

Za razumevanje današnjega položaja lutkovne umetnosti v Sloveniji in umestitev lutkovnega gledališča v slovensko družbo je potrebna analiza zgodovinskih in družbenih pojmov preučevane umetnosti. Za opredelitev širšega okvirja slovenskega lutkarstva je torej potrebno opisati tudi nekaj ključnih točk, avtorjev in njihovih ugotovitev iz zgodovine evropskega lutkarstva, saj so razvoj in vsebino slovenske lutkovne umetnosti močno oblikovali predvsem vplivi iz tujine, sosednjih držav in ostale Evrope.

Zgodovinopisje lutk je sorazmerno mlado področje znanstvenega proučevanja. Prva knjiga o zgodovini evropskega lutkarstva se je pojavila leta 1852. Do takrat so gledali na lutke kot na neobičajne zanimivosti, ki kot kulturni pojav niso bile zanimive za znanstvenike. Kljub temu so naredile vtis na pesnike in filozofe, ki so v lutkovnih igrah odkrili bogat vir metafor, saj so bile privlačne za moraliste, ki so v svojih prispodobah uporabili lutke kot dober model minljivosti človeškega življenja. Vzbudile so celo zanimanje nekaterih akademskih raziskovalcev, čeprav zgolj kot postranske teme v njihovih razpravah. Lutke so drugače bile preprosti predmeti, vznemirljivi za radovedne in občutljive popotnike, ki so iskali neobičajne in zanimive predmete. Zgodovinarji se torej dolgo časa niso zanimali za lutke. Nanje so gledali kot na manj pomembno vrsto zabave za nižje razrede. Noben ambiciozen in resen avtor jih ne bi izbral za glavno temo svojega dela. V obdobju romanticizma so se razmere spremenile. Začeli so se zanimati za folkloro, ki so jo v nekaterih državah, na primer v Nemčiji, proglasili za izvir narodne kulture, medtem ko so jo v drugih, v Angliji in Franciji, uporabili za obogatitev pesniškega izražanja. Na tej stopnji se je lutkarstvo, na katerega so dolgo časa gledali kot na ljudsko in folklorno umetnost, neogibno dvignilo iznad obzorja (Jurkowsky 1998, 1). Ne samo lutkarstvo kot igra, kulturna, folklorna ali umetniška forma, tudi lutke in lutkarstvo imajo globji smisel v ljudskem svetu. Lutka v umetnosti lutkovnega gledališča je večpomenska metafora, znak celotnega izražanja na sceni gledališča animacije (Lazić 2007, 7).

Ko govorimo o evropski zgodovini lutkarstva je omembe vreden avtor Charles Magnin. Magnin je objavil pomembno izjavo, v kateri je trdil, da je bilo lutkarstvo veja gledališča in umetniška oblika, ki se je med svojo zgodovino razvijala v skladu s pravili igralskega gledališča. Pravi namreč, da je v resničnosti ponižno področje lutk nekakšen gledališki mikrokozmos, v katerem se je zgostila celotna zgodovina gledališča, in je njegov pomanjšani

odsev, v katerem lahko kritikov pogled s kristalno jasnostjo zaobjame vsa pravila, ki so usmerjala razvoj univerzalne nadarjenosti za gledališko umetnost. Magnin je v svojem delu lutke raziskal s treh vidikov: kot verske, aristokratske in ljudske predmete (Jurkowsky 1998, 2–3). Podobnega mnenja je bil tudi P.C. Ferrigni: »Ravno tako, kot ne morete ločiti zgodovine gledališča od zgodovine človeštva, ne morete ločiti zgodovine lutk od zgodovine gledališča« (Ferrigni v Jurkowsky 1998, 4).

Lutkovno gledališče ne more obstajati brez svojega temeljnega elementa - lutke, tako kot 'človeško' ali 'živo' ali 'dramsko' gledališče ne more obstajati brez svojega temeljnega elementa - igralca. Tako lutka kot igralec imata svoje življenje tudi zunaj gledališča. Lutke so bile vedno umetna bitja, igralci pa so ljudje in pripadajo svetu narave. Igralci so se rodili na istem mestu in v istem času kot njihova umetniška oblika, gledališče. To dvoje je neločljivo povezano od začetka njune zgodovine. Človeška sposobnost igranja je lahko obstajala že zelo dolgo časa. Razvijala se je z učinkovitejšim izvrševanjem različnih socialnih in verskih funkcij in vlog. Vendar je moral človek, da bi postal igralec, počakati na primeren trenutek, ko je lahko začel s svojo dejavnostjo v resničnem gledališču. Verjamemo, da je ta trenutek nastopil, ko so voditelji verskih ceremonij in obredov začeli upodabljati življenje, delovanje in včasih tudi trpljenje bogov. Sprememba iz obreda v gledališče je bila postopna, pojavljajoči se igralec je še nekaj časa ostal v službi vere, vendar je počasi odkrival svoj novi položaj in vlogo ter se na koncu soočil z novim socialnim in umetniškim poklicem. Lutkin razvoj je bil drugačen, saj ni nikoli obstajala v 'naravnem' stanju in ji ni uspelo razviti svoje zmožnosti za igranje v lastnem gledališču. Lutka je umetni predmet, ni igralec, temveč je njegova slika. V začetku lutkini predhodniki niso imeli nič skupnega z njeno prihodnjo gledališko vlogo. Te predhodnike moramo celo označevati z drugimi imeni, ki so ustrežnejša za njihovo socialno in versko uporabo: maliki, fetiši, talismani, čarovniške figure in otroške igrače. Veliko ljudi verjame, da so se lutke razvile iz otroških igrač. V devetnajstem stoletju so verjeli, da so lutke dobre za otroke. To so trdili za vso ljudsko umetnost in folkloro. Nekateri avtorji so z dugimi besedami bolj pesniško potrdili izvor lutk. Prvi je bil Charles Nodier, ki si je zamislil privlačno sliko Evine hčerke. Želela je oponašati svojo mati, zato je vzela neobdelan kos lesa in ga zibala kot otroka. Na začetku so bili maliki namreč nerodni in grobo oblikovani. Pozneje so prevzeli vlogo obrednih kipov. Naslednji korak je bil, da so obredne figure spremenili v tridimenzionalne gibljive ikone, ki so predstavljale bogove, ljudi in včasih tudi živali, ki so jih uporabljali med ceremonijami in verskimi ter čarovniškimi obredi. Magnin je opisal vse stopnje spreminjanja tega malika v versko skulpturo, ki je odprla pot za njegovo oživljanje in

vodenje. Poznejše spremembe pa so jo preobrazile v lutko. Oživjanje oziroma vdihnitev življenja predmetu je bistvena lastnost lutk. Lutkarstvo je predstavitev gibanja, ki je povezano s predstavitvijo oblike (Jurkowsky 1998, 18-19). Lothar Buschmeyer je nasprotoval Magninovem mnenju. Trdil je, da gibanja obrednih figur ne moremo primerjati z gledališko animacijo, ker imata v osnovi različne namene. Gibanje teh figur je vzbudilo vero v njihovo resničnost. Pomešali so namreč 'predstavitveno sredstvo' s 'predstavljenim subjektom', v tem primeru gibljivo figuro z božanstvom. Po Buschmeyerju torej ne moremo sprejeti obrednih lutk kot vpeljevalk lutkovnega gledališča (Buschmeyer v Jurkowski 1998, 20).

Do spremembe, ko je človek poskušal animirati figuro – lutko, je prišlo na določeni stopnji verskega razvoja. Animizem je zibelka lutke. Prvinski človek se je odzival na naravo in pojave v življenju. Begala so ga nasprotja kot je na primer življenje in smrt, tako verovanje pa mu je pomagalo, da je premagal to opozicijo. Prvinski človek se je pogosto skliceval na svoje prednike. Ni mogel doumeti, da so za zmeraj odšli, veroval je, da jih lahko kadarkoli prikliče spet nazaj. Njihovo odzivanje in prisotnost v realnem svetu je izzval z ritualnimi in magičnimi postopki. Maske in figure je oblikoval po podobi svojih prednikov s ciljem komuniciranja s predniki v času rituala. Še v srednjem veku, vse do 14. stoletja, so v srednji Evropi, zlasti v Nemčiji, lutke imenovali ponekod kar kobold, po duhu domačega ognjišča. To je zgleden primer povezave lutke s kultom prednikov. V nekaterih deželah se je kult prednika povezoval tudi s kultom (mrtvega) telesa. Kot primer lahko omenimo Ukrajino, kjer so poznali prav poseben običaj. Dan pred pogrebno ceremonijo so dečki iz vasi mrličeve noge in roke povezali z vrvicami. Če so nitke potegovali, se je telo mrliča gibalo. Ko je potem mrlič ležal v postelji, so ob njem zbrani člani družine, prijatelji in znanci prepevali pesmi. Pri tem so vlekli za vrvice in mrlič se je začel gibati, kar je pomenilo, da še vedno pripada svetu živih. Mrtvec se je torej premikal kot lutka, marioneta (Jurkowsky 1991, 27-28).

Zgodovina gledališča pozna še en kult, ki je močno vplival na razvoj gledališča. To je bil kult prokreacije. V antični Grčiji so v divjih kulturnih procesijah prenašali okrog ogromne figure v obliki velikanskih falusov. Tudi seksualni akt, prikazan z lutkami, ima pri nekaterih šegah magičen pomen. Vplival naj bi na rodnost in dober pridelek. V Evropi poznamo še velike mehanizirane figure iz antičnega obdobja, ki so navadno predstavljale egipčanske in grške bogove. S krščanstvom so te lutke prišle v pozabo. V krščanstvu namreč ni bilo prostora za lutko kot magični predmet, sprejelo pa je lutko kot gledališkega igralca – rekvizit (Jurkowsky 1991).

Srednjeveško lutkovno gledališče je bilo zelo diferencirano. Ob magičnem se je kot poseben tip gledališča razvijalo tudi rapsodično gledališče, kot tip gledališča 'nižje vrste'. To je bilo povezano s prakso potujočih pripovedovalcev. Za rapsodično gledališče je značilno, da je pred sceno stopil pripovedovalec, ki je opisoval potek dogodkov, igralci pa so ilustrirali njegovo pripoved. Tradicija tega tipa gledališča se je vezala na pojav potujočih pevcev, ki so se po različnih koncih Evrope različno imenovali. S seboj so tudi nosili gledališke rekvizite, med takimi gledališkimi sredstvi so bile velikokrat lutke, v novi, ilustrativni funkciji. S tem so potujoči pevci dopolnjevali svoje pripovedi (Jurkowsky 1991, 33 -34).

V zgodovini lutkarstva ni nikoli obstajal en sam vidik te zvrsti gledališča. Tudi pripovedno gledališče je imelo svojo vzporednico – miniaturno gledališče, ki mu v Evropi sledimo v šestnajstem stoletju. Miniaturno gledališče je tip ljudskega (lutkovnega) gledališča in je povezano z izročilom ročnih lutk. To je lahko, prenosno gledališče z dvema ali tremi lutkarji in z razvito gledališko arhitekturo (Jurkowsky 1991, 35-36). Ob ljudskem se je v sedemnajstem stoletju razcvetelo tudi (lutkovno) gledališče za izobražence. To kar je iznašla renesansa je realiziral barok. Gledališčniki renesanse so se zanimali tudi za anonimno – umetno figuro. Ideal igralca je bil posnemati lutke. Prepričani so bili, da je bilo antično gledališče enako gledališču ne-živih figur. Zgodovina gledališča pa pozna tudi nasproten pojav – v več obdobjih je bila močnejše izražena tendenca, da lutka posnema živega igralca. Postala naj bi substitut igralca oziroma človeka (Jurkowsky 1991, 39). Na prehodu iz sedemnajstega v osemnajsto stoletje je v Benetkah iz združenja različnih umetnosti in spretnosti igralcev iz lesa in pevcev v dvoranah za ljudstvo in patricijskih domovih nastala nova oblika gledališke predstave, ki je bila predelava, obnovitev in izpopolnitev antičnih lutkovnih iger, ki so jih občudovali otroci in odrasli. Z glasbenim marionetnim gledališčem so se Benetke poklonile ljubezni do življenja, do gibke elegance in minljivega sijaja ter nagnjenju do orientalskih iluzij in bajk (Leydi 1991).

V začetku dvajsetega stoletja se je razumevanje lutke in lutkarstva še razširilo. Pomemben je postal celo material, iz katerega je bila lutka narejena. Materialnost lutke je postala scenska vrednota. Lutko so počasi nehali istovetiti z živim igralcem. Začeli so ji dovoljevati ostati lutka. Razmišljanja o teoriji lutkovnosti so imela za lutkovno gledališče velik pomen. Razširjala so dimenzije lutkovnega gledališča, njegove umetniške funkcije, ki postavlja v prvo vrsto estetsko, umetniško in izpovedno funkcijo lutke. Spremembe v lutkovnem gledališču

prejšnjega stoletja so povezane s splošnimi spremembami v umetnosti, v literaturi in gledališču. Ustvarjalnost je postala najpomembnejši element tudi lutkovnega gledališča. V šestdesetih letih dvajsetega stoletja je gledališkost lutkovnega gledališča postala njegova največja vrednota. Vzpostavljena je bila posebna situacija. Igralec drži lutko v roki in lutka postane ikonski znak junaka. Življenje ji daje igralec, ki ji daje tudi glas. Scenski junak je razbit na tri elemente. Stvar pa se dodatno zamota, ko igralec na sceni začne ob lutki vključevati še svojo mimiko. Poudarek je začel prehajati z lutke na igralca. Lutka je postala scenski element, rekvizit. Postopoma je izgubljala lastnosti scenskega junaka. Vso težo dogajanja je nosil igralec. Nastopila je instrumentalizacija lutke – postala je predmet, rekvizit, kot posledica dezintegracije junaka, kot rezultat razvoja evropske kulture (Jurkowsky 1991, 41-44).

Od narodnih zabavljачev na sejmi in karnevalih iz preteklosti, folklornega in etno lutkarstva do religioznih jaslic, od ritualnih procesij do magijskih lutk in do strašil, od kulturnih lutk do homeopatskih vudu lutk, od potujočih uličnih lutkarjev pa vse do lutkovnih predstav – lutke so nezanemarljiv del biografije vsakega otroka in človeka v odraščanju. Lutke so še vedno prisotne v vsakdanjem življenju kot simbol in znak. Med drugim so lutke in lutkarstvo v današnji dobi dobile organizirane oblike profesionalnih gledališč in amaterskih društev, ki se izražajo in predstavljajo s pomočjo lutk (Lazić 2007, 7).

4 ZGODOVINA LUTKARSTVA V SLOVENIJI

Za razumevanje položaja lutkovne umetnosti v slovenski družbi je potrebno poznati zgodovino in pot omenjene umetnosti. Zgodovina lutkarstva v Sloveniji je relativno dolga in zanimiva. Od prvih korakov lutkovne umetnosti na naših tleh, približno od začetka dvajsetega stoletja, se je pojavilo veliko imen in dogodkov, ki so zaznamovali in izklesali lutkovno gledališče v Sloveniji kot ga poznamo danes.

Slovenska lutkovna umetnost je na začetku svoje poti naletela na velike ovire, zato se je obotaljivo in zatikajoče razvijala. Čeprav ima lutkovna igra pri nas sicer stare korenine, pa v svojih starih in improviziranih oblikah ni neposredno vplivala na poznejše organizirane oblike slovenskega lutkarstva v dvajsetem stoletju. Te so nastale izključno pod tujimi vplivi in po tujih zgledih (Vear 1998, 51). Slovensko lutkarstvo nima niti preveč dolge niti preveč bogate zgodovine, pač pa so nekateri njegovi pojavi izredno zanimivi in celo presenetljivi (Loboda 1989, 44).

4.1 SLOVENSKO LUTKARSKO IZROČILO

Ljudska gmotna, družbena in duhovna kultura se v vseh svojih oblikah in pojavih v svojem zgodovinskem razvoju in prostornem razširjanju nenehno spreminja. Nekatere plasti družbe, ki imajo večjo možnost gospodarskega in družbenega izpopolnjevanja, napredujejo hitreje v zamenjavi starega načina življenja z novim (Novak 1958, 3).

Razvoj slovenskega lutkarstva se je začel med ljudstvom, v ljudskih šegah. Leta 1942 je Boris Orel opisal igrsko šalo, imenovano Pravda za mejo, ki so jo upozorili na neki poroki v bližini Ptuja s prav posebnimi ročnimi lutkami. Po drugi svetovni vojni se je odpravil Niko Kuret z ljubljanskim Etnografskim muzejem to raziskovat in po skrbnem delu na terenu so izsledili še ostanke ljudskega, tradicionalnega lutkovnega gledališča, iz katerih je možno veliko sklepati o razširjenosti te igralne oblike v ljudskih šegah (Verdel 1987, 9).

Dolgo smo mislili in govorili, da naše ljudstvo nima lutkarskega izročila. Toda redki, a doslej komaj opaženi primeri dovoljujejo trditev, da imamo tudi Slovenci svoje ljudsko lutkarstvo, ki je, kakor kaže, v tesnem sorodstvu s podobnimi primeri iz sosednjega kajkavskega območja. Naša ljudska oblika lutkarstva je celo tako svojevrstna, da ji v doslej znanem evropskem lutkarstvu še ni bilo moč najti para (Kuret 1991, 46).

Značilno za to vrsto lutkovnega gledališča je, da igralec leži skrit pod klopjo. Temeljno ogrodje lutke je križ in čezenj vržen jopič, nanj pa posajen klobuk. Včasih zadostuje tudi prečnik – navadna palica, ki jo lutkar potisne skozi rokava starega jopiča in jo potem prime na sredini. Oblika križa za telo lutke v zahodni Evropi ni znana, zato sklepajo, da so to vrsto lutkovnega gledališča (ročna lutka s križem, ki jo vodi pod klopjo ležeč igralec) na Balkanu vpeljali in razširili Turki (Verdel 1987, 10). V igrah sicer ni bilo osrednje osebe, kakor je pri Rusih v navadi Petruška, pri Francozih Guignol, pri Nemcih in Avstrijcih Kasperl ali pri Angležih Punch, vendar so imele veliko skupnega z navedenimi vrstami gledališča ročnih lutk. Za vse skupaj je značilen pretep, ki se največkrat sproži na koncu prizora. Skupna značilnost pa je še kratkost predstav. Lutkarji so si velikokrat postavili stojnico na sejmu ali ob žegnanju in poskušali pritegniti mimoidoče občinstvo. Igrali so največkrat preproste prizore, da so si tudi zamudniki lahko obnovili potek vsebine in dogajanja in se vključili v igro. Prizori so bili večinoma kratki, polni duhovičenj in namigovanj in samo po sebi razumljivega pretepanja. Posebnost slovenske ljudske lutkovne igre je, da je tu pa tam

nastopal živi igralec, kot sodnik, gospodar ali starešina. Lutkovna igra je bila torej znana pri Slovencih, vendar ta oblika ni imela nikakršnega vpliva na poznejše oblike lutkovnega gledališča. Začelo se je pravzaprav iz nič in se ravnalo po popolnoma drugih zgledih in izročilih, predvsem zato, ker samonikle oblike slovenskega lutkovnega gledališča sploh niso bile znane (Verdel 1987, 11).

4.2 MILAN KLEMENČIČ

Ko govorimo o začetkih umetniškega lutkovnega gledališča na Slovenskem je zagotovo najpomembnejše ime Milan Klemenčič. Rodil se je leta 1873, svoje življenje pa je najprej posvetil slikarstvu. Kasneje se je njegovo zanimanje obrnilo h gledališču, natančneje k marionetnemu gledališču. Odločilno spodbudo za postavitev lastnega marionetnega gledališča je dobil ob gostovanju marionetnega gledališča s Hrvaške, ki je s svojimi predstavami spravilo ves kraj v začudenje in navdušenje. Leta 1910 so tako naredili in odigrali prvo zasebno uprizoritev predstave z marionetnimi lutkami pod njegovim okriljem. Gledalci so bili nad to predstavo navdušeni, Milan Klemenčič pa še ni bil zadovoljen in je imel v načrtih še mnoge izboljšave. Prva svetovna vojna mu je na žalost prekrižala vse majhne in velike načrte in tako ustavila delo prvega slovenskega marionetnega gledališča. Po prvi svetovni vojni pa se je spet posvetil misli na marionetno gledališče za širšo javnost. V tem času je Ivan Lah prevzel propagando in se pri prijateljih in v tisku zavzemal za ustanovitev slovenskega marionetnega gledališča. Ob tem pa je bilo treba dokazati, da gre pri lutkovnem gledališču za resno umetnostno panogo. V ta namen se je Klemenčič skliceval na velike tuje zgledne (Verdel 1987, 12-17). Za začetnika in utemeljitelja slovenskega lutkarstva torej velja Milan Klemenčič, ki je v Šturjah pri Ajdovščini postavil svoje prvo lutkovno gledališče in med letoma 1910 in 1913 prirejal različne lutkovne predstave. To so bile predvsem lutkovne igrice Franca Pozzija, igrali so s približno 10 cm velikimi lutkami, ki jih je Klemenčič sam izdelal. Velik uspeh, ki ga je imel pri tem, ga je pripravil do tega, da se je začel zavzemati za ustanovitev slovenskega lutkovnega gledališča v Ljubljani, pri čemer ni naletel na gluha ušesa. Slovenski gledališki konzorcij je po prvi svetovni vojni ugotovil, da Slovenci neogibno potrebujejo tudi lutkovno gledališče, zato je ustanovil tudi to, Milana Klemenčiča pa zaposlil kot njegovega vodjo in prvega strokovnjaka. Prvo in pravo slovensko lutkovno gledališče je potem zares zaživelo v prostorih v Mestnem domu, vendar pa je delovalo le z minimalno podporo in na amaterskih temeljih, zato se ni moglo izteči drugače, kakor da je leta 1924 zaradi različnih težav spet ugasnilo. Tudi v tem času so še zmeraj igrali zlasti tuja dela in lutkovne predloge, ena vrhunskih predstav pa je bil Doktor Faust, ki jo je Klemenčič ustvaril po nemških predlogah. Ko je leta 1924 odložil funkcijo ravnatelja marionetnega gledališča, je njegov oder skupaj z lutkami odkupilo žensko društvo Atena, ki je v svojih prostorih v Mladiki nadaljevalo z lutkovnimi predstavami. Umetniško vodstvo lutkovnega odra sta v novih okoliščinah prevzela Miran Jarc in Savo Klemenčič. Tudi v teh letih so igrali predvsem tuje prevedene igre in tudi nekaj novih domačih izdelkov Ivana Laha in Mirana Jarca (Vear

1998, 51–52). Delovanje Milana Klemenčiča v letih po prvi vojni je prav gotovo izjemen primer ne le v slovenskem merilu, strokovnjaki so priznavali, da te predstave po svoji umetniški višini prav nič ne zaostajajo za podobnimi v svetu, čeprav pri nas ta umetnostna zvrst ni imela tradicije (Moravec 1980, 133). Marionetno gledališče je bilo v tistem času že izenačeno z gledališčem za otroke, kljub temu pa je moralo preteči še pol stoletja, preden so v Sloveniji lutkovno gledališče vsaj za silo sprejeli kot samostojno gledališko obliko. Oklic Mirana Jarca ob začetku sezone leta 1925 naj bi spodbudil pisatelje, da bi napisali kakšno igro za marionetno gledališče. To ni pomagalo, saj je bilo še zmeraj premočno zakoreninjeno v zavesti pojmovanje, da je lutkovno gledališče poceni ljudska umetnost in umetnost za otroke. Tudi po predaji lutkovnega gledališča društvu Atena se položaj ni bistveno spremenil. Še zmeraj ni bilo zanimanja med pisatelji, prostori so bili primerni, vendar so večkratne selitve in zmeraj nove osebne krize velikokrat pretrgale kontinuiteto, gledalcev ni bilo več in podjetje je tako postalo nerentabilno (Verdel 1987, 26–32).

V aprilu 1924 je izšel poseben gledališki zvezek, pravi zbornik s skrbno urejenim in izjemno tehtnim gradivom. Urednik je poskrbel, da so bili problemi osvetljeni iz različnih zornih kotov in je dopuščal tudi interpretacije, ki se niso docela skladale z njegovimi pogledi. V zborniku se je o lutkovnem gledališču razgovoril tudi pesnik Miran Jarc. V prispevku piše, da ima lutkovno gledališče pri drugih narodih že prastaro tradicijo, pri nas pa smo šele po vojni postavili tih hram te svojevrstne umetnosti v Mestnem domu, ki pa so ga tisto leto iznenada ukinili. Jarčeve misli so otožen nekrolog temu malemu odru in počastitev prizadevanj pionirja Milana Klemenčiča. Ta zbornik velja za prvega, ki je segel globlje, analiziral probleme včerajšnjega gledališča in pokazal smer razvoja (Moravec 1990, 28-31).

Čez nekaj let se je Milan Klemenčič vrnil k prvim lutkam, povabil nekdanje sodelavce, v svojem stanovanju postavil marionetno gledališče, ga opremil in razposlal vabila. Za zasebno gledališče je dobival še kar precej pozornosti v tisku, ta je tudi vedno znova postavljajl vprašanje nekdanjega marionetnega gledališča in zahteval novo poklicno gledališče. To se ni uresničilo, saj je bila oblast za take zahteve še naprej gluha. Tako je bilo to gledališče vedno bolj razvedrilo nekaterih redkih, ki so se s Klemenčičem in njegovo družino navduševali za malo gledališče (Verdel 1987, 34-36). Pomembna razvojna etapa med obema vojnama je torej Klemenčičevo miniaturno lutkovno gledališče, ki ga je od leta 1935 do začetka druge svetovne vojne in še nekaj let po njej gojil v svojem ljubljanskem stanovanju. Ljubljana je spet dobila lutkovno gledališče, vendar je bilo zasebne narave in namenjeno majhnemu krogu

izbranih (Vevar 1998, 52). Slikar Milan Klemenčič, ki ga imamo za očeta slovenskega lutkarstva, je našel svoje vzore v italijanskih in nemških marionetnih gledališčih. Njegovo prvo ustvarjalno obdobje predstavlja delovanje Malega marionetnega gledališča in čeprav so predstave potekale v slikarjevem stanovanju pred ozkim krogom gledalcev, so imele vse karakteristike pravega gledališkega dogodka. Presenetljivost Klemenčičevega lutkovnega ustvarjanja je v tem, da je začel pravzaprav iz nič. In vendar je dvignil lutkarstvo na zavidljiv umetniški nivo. Njegova prizadevanja so bila vseskozi usmerjena k uveljavitvi lutkarstva kot enakovredne gledališke veje (Loboda 1989, 44-45).

4.3 SOKOLSKO LUTKARSTVO

V zgodnjih dvajsetih letih se je pod češkimi vplivi in večinoma češkim vodstvom začelo do takrat najbolj množično in verjetno tudi najkakovostnejše lutkovno gibanje, ki so ga gojile sokolske organizacije po vsem slovenskem ozemlju in ga zato imenujemo sokolsko lutkarstvo. Najprej je nastalo v Mariboru (leta 1922) in nato v Ljubljani (leta 1927), potem tudi v drugih večjih in nato še v manjših krajih. Leta 1939, ko je sokolsko lutkarstvo doseglo največji razmah, naj bi bilo v Sloveniji 39 lutkovnih odrov. Vsekakor pa je bilo sokolsko lutkarstvo stihijsko in priložnostno organizirano, improvizirano, odri so se rojevali in ugašali od danes na jutri in bili daleč od umetniških prizadevanj, ki jih je gojil Milan Klemenčič (Verdel 1987, 52). Za razliko od Klemenčičeve umetniške ambicije so sokolski lutkarji poudarjali predvsem vzgojno-zabavni pomen lutkarstva. Število lutkarjev je v tistem obdobju močno naraslo. Organizirali so tečaje, delavnice, razstave in tekmovanja. Iz tega množičnega gibanja so zrasli ustvarjalci, ki so dali začetni zagon povojnemu slovenskemu lutkarstvu. Čeprav so imeli sokolski lutkarji kot člani množične organizacije tudi ugodnejši družbeni položaj, pa svoji umetnosti, ki je imela izrazit predznak ljubiteljstva, vendar niso uspeli zagotoviti pravega mesta pod soncem (Loboda 1989, 45). Kljub vsemu pa je tedanje lutkarstvo ponovno prebudilo zavest o tem, da Slovenci potrebujemo pravo poklicno lutkovno gledališče, hkrati je etično vzgajalo in spodbujalo slovensko narodno zavest, pred drugo vojno kazalo na pretečo nevarnost in obenem marsikomu na Slovenskem omogočilo edini stik z umetnostjo, četudi na malce naivni ravni (Vear 1998, 52). Ko govorimo o zgodovini slovenskega lutkarstva je torej zelo pomembna točka Sokolsko lutkarstvo in njegova vloga. Sokolsko marionetno gledališče namreč predstavlja začetke amaterskega lutkovnega ustvarjanja. Pred drugo svetovno vojno je v Sloveniji živelo razmeroma veliko Čehov, ki so delovali v lastnih kulturnih društvih. Ker je bilo na Češkoslovaškem lutkarstvo zelo razširjeno in ni manjkalo zgledov, so začeli Čehi v svojih kulturnih društvih v Sloveniji postavljati marionetne odre in pripravljati predstave v češčini. Prvo češko marionetno gledališče je nastalo leta 1922 v Mariboru, kjer se je tamkajšni Sokol zelo kmalu začel zanimati za to, da bi za svoje otroke organiziral tudi slovenske predstave. S sodelovanjem češkega društva, ki je Sokolu dal na voljo svoj oder, so bile prve uprizoritve v slovenščini že kmalu po ustanovitvi. V nadaljnih dveh letih se je Ivanu Lavrenčiču, ki je vodil oder, posrečilo vzpostaviti in ohraniti kontinuiteto. Ta oder je kmalu po uspešni sezoni v letu 1924 prenehal. 1923 je Vaclav Skrušny v Ljubljani v okviru društva Češka obec ustanovil marionetni oder, ki je bil na začetku v slovenski javnosti sorazmerno neopažen, saj so na njem igrali le v češčini. Ko pa se

je večala potreba po slovenskih predstavah, so igrali včasih tudi kakšno v slovenščini. Njihov oder je bil nekaj časa v sokolskem domu na Taboru in dogajalo se je isto kot v Mariboru. Sokol se je začel zanimati za to vrsto gledališča in marca leta 1927 je uprava Sokola na Taboru ustanovila v svojem odboru kulturno sekcijo za lutkovno gledališče. Postopoma so se tej težnji pridružile tudi druge sokolske organizacije, tudi v manjših krajih. Ti odri so zelo veliko pomagali pri širjenju marionetne umetnosti. Najmočnejše so bila seveda razvita središča v Ljubljani in Mariboru in ta so tudi v manjših krajih poskušala prebuditi navdušenje za marionetno gledališče (Verdel 1987, 51–53).

Veliko število amaterskih odrov je zahtevalo novo stopnjo organiziranosti, da bi bil zagotovljen vsaj približno nepretrgan razvoj. Na prizadevanja posameznih zainteresiranih skupin je leta 1932 nastala Jugoslovanska lutkovna zveza. Dobiti v roke razvoj in nanj vplivati je bilo od takrat naprej mogoče še z organiziranjem delavnic in tečajev, kjer se je marsikdo naučil temeljnih pojmov o vodenju marionet in o teoriji. Od leta 1933 so redno prirejali tečaje, ki so udeležencem omogočali seznanjati se z marionetami in se naprej razvijati. Poleg tega so bila zmeraj večja ali manjša tekmovanja, še največkrat na pobudo kakšnega kongresa, letne skupščine ali tudi kakšnega okrožnega srečanja. Tako je bilo omogočeno medsebojno seznanjenje odrov, obenem pa so bila tekmovanja tudi merilo vsakokratnega razvoja. Tekmovanja so potekala po strogih pravilih, saj so uprizoritve presojali po sistemu točkovanja (Verdel 1987, 54-55).

Predstave v času sokolskih društev so bile predvsem mišljene kot vaba za otroke. Vstopnina je bila zelo majhna. Pogosto so bili zadovoljni samo s prostovoljnimi prispevki, zato so imele v gledališče dostop široke plasti. Predstave so bile poleg tega vedno dobra reklama za organizacijo. Posredno, ker je otroke vezalo s Sokolom nekaj pozitivnega in neposredno s kratkimi igrami, ki so bile večkrat igrane in v katerih je glavni junak igre otrokom razkazoval kakšne koristi so za telo in duha, ker je član Sokola. Kmalu se je igranju pridružil tudi vzgojni in narodnostni dejavnik. Simbolnost marionete pa so uporabljali predvsem za to, da so podajali moralne kategorije, na primer dobro in zlo, ne pa za to, da bi govorili o družbenem okolju. Pri vsem tem je bila pomembna moč povezovanja, ki jo je lahko predstavljalo lutkovno gledališče. Društvo se ni omejevalo na to, da bi bilo samo telovadno, temveč se je s Sokolom povezovala tudi posebna podoba človeka. Za to pa so bile potrebne razne kulturne institucije, ki so pripomogle k temu, da se človek izoblikoval kakršen naj bi bil (narodno zaveden, idealističen, tovariški...). Teoretično je ravno lutkovno gledališče dajalo široko

področje možnosti. Ker je šlo za zelo kompleksno obliko umetnosti, je bilo veliko možnosti za sodelovanje, za izoblikovanje lastnih zmožnosti in za njih nadaljnji razvoj. Vsak je lahko pri tem sodeloval, kot mizar, krojač, pisatelj, igralec, režiser, animator, električar, rezbar...Šlo je za to, da je vsak lahko odkril posebna nagnjenja in jih ustvarjalno naprej razvijal. S tem delom se bo pri mladini, tako so sklepali, razvijal tudi čut za estetiko, da jo bo mogoče odtegniti brezmejnemu materializmu. Prav z idealističnim delom, delom brez plačila, so lahko odkrivali nove vrednote in ideale, ki so se seveda pokrivali s sokolskimi (Verdel 1987, 55-57).

Posebnost slovenskega amaterskega lutkovnega gledališča pred vojno je torej bila ljubezen do marionet. To pa je gotovo treba pripisati češkemu vplivu. Ročna lutka, ki jo igralec veliko lažje vodi, je zato prišla v rabo razmeroma pozno. V Sloveniji se je prvi intenzivneje ukvarjal z ročnimi lukami Niko Kuret. Leta 1934 je v prosvetnem društvu v Kranju odprl oder ročnih lutk. Ko se je leto kasneje preselil v Ljubljano, je njegov oder nehal delati. Poleg prizadevanja po profesionalizaciji lutkovnega gledališča je poskušal še s tem, da naj bi lutkovna igra prišla v vsako gospodinjstvo in otroci naj bi ne bili samo sprejemajoči, temveč dejavni igralci in naj bi se seznanjali z gledališčem. Gledališče ročnih lutk je bilo le majhen del razmišljanj Nika Kureta o novem ljudskem gledališču, ki naj izraža potrebe in prizadevanja posameznih plasti in naj oblikuje del vsakdanjega življenja (Verdel 1987, 66-68). Podoba medvojnega slovenskega lutkarstva ni dovolj zaokrožena, če ne omenimo Nika Kureta in njegovega gledališča ročnih lutk. Ko je leta 1939 svojo lutkovno delavnico vpeljal na ljubljanski radio, je glavnega junaka, prevzetega po nemškem Kasperlu, ki je bil na slovenskih lutkovnih odrih dotlej Gašperček ali Jurček, preimenoval v Pavliho. Te radijske lutkovne igrice seveda niso bile lutkovne predstave v pravem pomenu besede, saj je bila poslušalcem nedostopna celotna vidna plat uprizoritve, vseeno pa so bile zanimiv poskus in so naletele na ugoden odmev (Vevar 1998, 52). Niko Kuret je s Pavlihovo družino na Radiu Ljubljana uveljavil Pavliho, slovensko verzijo Pulcinelle, Kasperla, Puncha, Petruške ... Tega prebrisanca in veseljaka je že od vsega začetka posebljal igralec Jože Pengov, ki je kasneje kot prvi (neformalni) umetniški vodja Lutkovnega gledališča Ljubljana na novi oder ročnih lutk pripeljal tudi Pavliho (Lutkovno gledališče Ljubljana).

Ko je izbruhnila vojna v Jugoslaviji, je bilo onemogočeno tudi delo lutkovnega gledališča. Usoda odrov je bila različna. Nekatere je skupaj z inventarjem prevzela italijanska fašistična mladinska organizacija in jih uporabila za svoje propagandne namene, spet drugi so propadli in so bili med vojno uničeni ali pa so se prašili na podstrešjih. Nekaj redkih odrov ročnih lutk

je igralo naprej, vendar so bili nastopi izključno zasebne narave. Med vojno je nastalo partizansko lutkovno gledališče, ki je nastalo iz resnične potrebe po kulturni dejavnosti. Gledališče je obenem imelo prepričevalno izpovedno moč o obstoječih političnih razmerah, in sicer v stilnih okvirih lutke. Kmalu po vojni je gledališče prevzela Zveza mladine Slovenije. Igralska skupina se je ves čas menjala (Verdel 1987, 88 - 97).

4.4 POKLICNO LUTKARSTVO

Če se ob koncu druge vojne vrnemo k slovenskemu lutkovnemu življenju ugotovimo, da je v letih po njej slovenskemu lutkovnemu gledališču vendarle uspelo tisto, za kar si je prizadevalo že v času med obema vojnama, namreč ustanoviti stalno in profesionalno lutkovno gledališče. Že leta 1945 je nastalo iniciativno društvo, ki je nadaljevalo nekdanja prizadevanja Milana Klemenčiča in Nika Kureta in v katerem so bili najprizadevnejši Stane Majcen – Krpan (nekdanji vodja partizanskega lutkovnega gledališča), Janko Vertin in Ciril Jagodic. Leta 1948 je nastalo Mestno lutkovno gledališče v Ljubljani, sprva še kot polprofesionalna ustanova brez stalnih prostorov, pozneje kot polnokrvna umetniška ustanova, ki je bila s svojim delom najbolj zaslužna za to, da je lutkovna umetnost v Sloveniji dobila enakopravno mesto z drugimi gledališkimi zvrstmi (Verdel 1987, 98). Lutkovno gledališče Ljubljana je bilo kot Mestno lutkovno gledališče ustanovljeno leta 1948. Prvi ustvarjalni zagon je mlado gledališče črpalo iz različnih tradicij, ki so zaznamovale slovensko lutkarstvo od njegovih začetkov v drugem desetletju dvajsetega stoletja do konca druge svetovne vojne (Lutkovno gledališče Ljubljana). Boj za poklicno lutkovno gledališče je imel v Sloveniji torej že tradicijo. Začel ga je Milan Klemenčič, nadaljeval Niko Kuret in tudi po vojni se prizadevanja v tej smeri niso pretrgala. Najbolj zaslužno za to je torej leta 1945 ustanovljeno iniciativno društvo za ustanovitev poklicnega lutkovnega gledališča. Ciril Jagodic je prevzel vlogo organizacijskega vodstva, prvo premiero pa je gledališče doživelo s pripovedjo Antona Ingoliča Udarna brigada. Na drugo premiero je bilo treba čakati zaradi težkih razmer v katerih je delovalo gledališče. Ker niso našli primernih prostorov za igranje, so bili lutkarji prisiljeni gostovati v raznih prostorih. Gledališče je lahko svoje moči bolje porabilo za resnično delo šele potem, ko je bilo zadovoljivo rešeno vprašanje prostorov. Kmalu za tem je v Mestno lutkovno gledališče prišel Jože Pengov, ki ga je potem skoraj dve desetletji odločilno oblikoval in razvijal (Verdel 1987). Jože Pengov (1916-1968) je uveljavil načelo o samobitnosti in avtohtonosti lutke in lutkovne predstave v razmerju do siceršnje gledališke predstave. To se nanaša na to, da ima lutka na odru svoje življenje, njen vzor nista človeška mimika in ne realizem človeških postav. Zato se je oprl predvsem na pravljичne, romantične in simbolne motive, kajti iluzija je na tem področju bolj nemotena. Hkrati se je posvetil ročnim lutkam in nadaljeval Pavlihovo tradicijo, predvsem v povezavi z Nacetom Simončičem (Kljukcem) in Franom Miličinskim kot piscem predlog. Prva uprizoritev, ki je napovedovala odmik od pravljичne in romantične igre, je bila Ostržek Bufana Rema v letu 1959, med ročnimi lutkami pa Volk in kozlički Jana Grabowskega v letu 1961. Pomembno

likovno vlogo v smislu stilizacije lutk je odigral Slavko Hočevar. Po letih pavlihijad so zdaj prevladale na lutkovnem odru živalske zgodbe. Leta 1963 je bilo Mestno lutkovno gledališče pripojeno k Pionirskemu domu, v okviru katerega pa se zaradi primarne pedagoške (in ne umetniške) vloge slednjega ni dobro počutilo. Leta 1967 se je zato ločilo od njega in se obenem poimenovalo v Lutkovno gledališče Ljubljana (Vear 1998, 77-78).

Tretja uprizoritev gledališča, Žogica Marogica, je uveljavila pri nas novo tehniko lutke, lutkovne režije in igre, hkrati pa tudi repertoarno smer. Z njo je Pengov začel uresničevati svoje načelo o avtohtonosti lutke, o nepotrebnosti, da bi si vzela za odrski vzor človeka in njegovo gibanje. S stiliziranimi marionetami so se odmikali od človeškega sorazmerja odraslega, ki naj bi bil idealno merilo. S prepoudarjanjem glave in rok pa so se približali otrokom in tako bistveno pripomogli k novi likovni usmeritvi. Z Žogico Marogico se je Mestnemu lutkovnemu gledališču posrečilo vsaj v Ljubljani utrditi zgleden avantgardni oder, kar dokazuje pozitivna reakcija kritikov. Žogica Marogica je bila torej zavrnitev vseh tistih, ki so v lutkovnem gledališču videli le pomanjšani človeški oder. Tako pojmovanje se je moralo načelno upirati Pengovovim nazorom o samostojnosti lutkovnega gledališča kot umetnostne oblike. Jože Pengov je zastopal misel, da mora lutkovno gledališče nasproti človeškemu gledališču šele najti lastno samorazumevanje. To pa bi se lahko zgodilo samo, če se mu posreči na novo opredeliti vse komponente, ki so temelj uprizoritve in preizkusiti njihovo uporabnost v tem mediju. V ravnotežju vseh elementov kot merilu stvari bi bilo mogoče doseči absolutno gledališče. V ta namen pa je treba poznati vlogo in uporabnost vsakega delčka v celoti. Leta 1951 je Mestno lutkovno gledališče dobilo k stalnemu marionetnemu odru še oder za ročne lutke. To je bilo mogoče, ko so tudi za ta sistem lutk našli primerne prostore in jih adaptirali. Mestno lutkovno gledališče je izpolnjevalo tudi pomembno družbeno nalogo. Leta 1952 je dobilo svoj avtobus, ki je igralcem omogočil gostovanja tudi zunaj Ljubljane. S temi gostujočimi predstavami je poskušalo zadovoljiti potrebe po umetnosti in kulturi tudi pri podeželskem prebivalstvu in še posebej pri tamkajšnjih otrocih. Razlika v ponudbi med mestom in deželo je bila v petdesetih letih zelo velika, zato je bilo gostovanje Mestnega lutkovnega gledališča poskus, kako zabrisati prehude razlike. Prvih deset let je bilo nadvse pomembnih za vsesplošni ugled gledališča. Posrečilo se mu je uveljaviti tako v jugoslovanskem kot tudi v mednarodnem okviru kot gledališče z visoko umetniško ravnijo, za kar se je moralo precej zahvaliti umetniški osebnosti Jožeta Pengova (Verdel 1987, 98-111). Vrh svoje ustvarjalnosti je gledališče z režiserjem Pengovom (ki je leta 1968 prepustil svoje mesto mlajšim režiserjem), doseglo s sinjo ptico Mauricea

Maeterlincka, poglobljeno simbolno pravljico, v kateri je Pengov mojstrsko združil vse elemente uprizoritve (lutke, likovno podobo in glasbo) v dovršeno umetniško delo. V sedemdesetih letih si je gledališče utrdilo sloves enakopravne umetniške ustanove in privabilo k sodelovanju številne pisce in likovnike, s tem pa zelo obogatilo svojo umetniško izraznost. V tem času sta se razvili novi, od realizma oddaljujoči se gestika in dinamika lutk, lutkarji pa vpeljejo tudi nove animacijske prijeme. Ko se je Lutkovno gledališče Ljubljana leta 1984 preselilo v prenovljene prostore v Mestnem domu, je prvokrat v svoji zgodovini dobilo ustrezen prostor, v katerem lahko nemoteno opravlja svoje umetniško poslanstvo (Vevar 1998, 78-79). »Lutkovno gledališče Ljubljana je uspešno uveljavilo poslanstvo lutkovnega gledališča v slovenski družbi, kar se najrazvidneje kaže tako, da je kot pisce, oblikovalce in tudi kot izvajalce pritegnilo k sodelovanju najbolj uveljavljene gledališke moči« (Vevar 1998, 79).

Kot je bilo omenjeno že prej, so leta 1963 gledališče uvrstili med pedagoške in ne umetniške institucije. Priključeno je bilo zavodu Pionirski dom, ki pa ima za podlago pedagoške in ne umetniške smernice. Integracija je jasno pokazala kakšno vrednost so lutkovnemu gledališču prisojali odločilni dejavniki. Ker se položaj ni izboljšal se je gledališče kmalu spet zavzelo za osamosvojitvev. Leta 1967 so ustregli zahtevam gledališča, saj mu je bil dokončno priznan status umetniške institucije (Verdel 1987, 120-121).

Lutkovno gledališče Maribor je kot poklicna ustanova zaživelo leta 1974, potem ko sta se združili dve mariborski lutkovni društvi, in sicer kulturno umetniško društvo Jožeta Hermanka in Malo gledališče lutk Pobrežje. Novo gledališče je kmalu po svoji ustanovitvi presešlo dotedanjo umetniško raven amaterskih lutkovnih odrov v Mariboru in okolici in se pri tem sprva zlasti oprlo na lastne režijske in oblikovalske moči, v repertoarju pa na različne novosti. Pozneje se je Lutkovno gledališče Maribor bolj odprlo, sprva gostujočim slovenskim avtorjem, zatem (zlasti v devetdesetih letih) pogosto tudi tujim režiserjem (Vevar 1998, 79).

4.5 AMATERSKO LUTKARSTVO

»Nepoklicno ljubiteljsko gledališče predstavlja pomemben del gledališke ustvarjalnosti v slovenskem kulturnem prostoru« (Logar 1994, 13).

Vojna ni vplivala na razvoj poklicnega lutkovnega gledališča v Ljubljani, saj je šlo za novo ustanovo, ki je tako organizacijsko kot umetnostno razvijala svojo dinamiko, imela pa je veliko več negativnih posledic za nepretrgan razvoj amaterskega področja. Štiriletna vojna je surovo napravila konec predvsem količinsko razveseljivemu razvoju lutkovnega gledališča med amaterji in uničila njihove organizacijske strukture. Po vojni, pod vplivom novega sistema, še misliti ni bilo na to, da bi obnovili kulturna in športna društva izpred vojne. Za lutkarje je s tem nastal popolnoma nov položaj. Številni odri iz predvojnega časa so bili uničeni, igralci so se razšli, poleg tega so izgubili matično društvo, organizacijo Sokol, ki je položila temelje amaterskemu gibanju, ga pospeševala in organizacijsko združevala. Poleg partizanskega lutkovnega gledališča, ki je v Ljubljani redno igralo igro Jurček in trije razbojniki, so v Ljubljani, Mariboru in Slovenj Gradcu poskušali oživiti lutkovno igro. Večinoma so dosegli nove ustanovitve igralci ali vodje iz nekdanjih marionetnih odrov, ki so se že pred vojno ukvarjali s to stroko. Prirejanje tečajev in izdajanje zbirke Lutkovni oder od leta 1950 naprej so prvi poskusi, kako naj bi vsebinsko in tudi formalno usmerjali. Prvi uspehi so se kmalu pokazali in število lutkovnih odrov je skokovito naraščalo. V letih po vojni se kaže smer, ki teži stran od marionet in bližje ročnim lutkam. Za marionetno gledališče, ki je tik po vojni pod vplivom predvojnega izročila še doživelo kratek in hiter polet v višino, se je v petdesetih letih že zelo očitno pokazal zaton. Minil je čas tradicionalnega marionetnega gledališča. Ravno tako se ni več ponovila širina kakršna je bila tik pred vojno ali tudi po vojni. Na novo so bili ustanovljeni predvsem odri ročnih lutk, marionetni odri pa so večinoma obnovljena predvojna gledališča. Marsikatero besedilo iger po vojni je bilo ohranjeno v prvotni obliki, druga pa so prilagodili težnjam časa. Glavni junak lutkovnih iger Jurček je bil moderniziran in se je spogledoval z novim družbenim sistemom. Ni bil več samo sin jugoslovanske države, temveč je uporabljal tudi priložnost in širil gesla o imperializmu, osvobodilnem boju, kapitalizmu in socializmu. Pod vplivom igre Jurček in trije razbojniki so nastala priložnostna dela, napisana za kakšen določen oder ali za bolj ali manj slovesno priložnost. Naloge glavnega junaka Jurčka so bile popolnoma didaktične. Pomagal naj bi med otroki propagirati idealno podobo snažnega, prizadevnega, dejavnega, pogumnega človeka, ki zastavlja svojo moč za uresničevanje nove družbene oblike. V začetku šestdesetih let je bilo

amatersko gledališče izčrpano glede repertoarja in tudi glede likovnega oblikovanja. Nadaljna leta so bila značilna za reprodukcijski mehanizem, ki je lutkarstvu prinesel le malo novega (Verdel 1987, 128 - 140).

Dejavnost amaterskega lutkarstva se ni veliko spremenila v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Spremenilo se ni niti mnenje, da je lutkovno gledališče otroško gledališče. Ta predsodek je zlasti trdovratno vplival na izbiro besedil, tako da so bile nekatere uprizoritve, ki so bile parodije na slovenske veseloigre v tej zvezi izjema, ki potrjuje pravilo (Verdel 1987, 166).

5 LUTKOVNA UMETNOST V POSTMODERNOSTI

V tem poglavju bom skušala opredeliti lutkarsko umetnost v današnjem času. Skušala bom povezati (lutkovno) gledališče in postmodernizem. Na koncu pa bom nekaj besed namenila še (lutkovnemu) gledališču in nacionalni zavesti.

Po svojem posebnem položaju v različnih umetnostih je pojem postmodernizma podoben pojmom za romantiko, dekadenco, simbolizem in seveda modernizem, ki so bili sprva prav tako oznake za literarna gibanja, smeri in tokove, šele polagoma so se razširili še na glasbo, slikarstvo, arhitekturo, kiparstvo, gledališče in umetnost na sploh. V gledališki umetnosti ostaja pojem postmodernizma kljub občasni rabi problematičen. Problem za gledališki postmodernizem je meja ločnica, ki naj bi določila, kaj je v tej umetnosti še modernizem s svojimi skrajnimi, poznimi in radikalnimi oblikami, kaj pa postmodernizem, ki podobno kot slikarski, arhitekturni ali glasbeni vrača tudi v gledališče na nov način razumljeno tradicijo, eklekticizem, regionalizem in še vse drugo (Kos 1995, 36–40).

Gledališke umetnosti kratko in malo ni, če ni javne uprizoritve, in predstave ni, če ni povsem realne gledališke situacije, v tisti znani trojnosti, ko gledalec sprejema ali odklanja namišljeno osebo, ki jo igralec s svojo vlogo ponuja gledalcu. Z drugo besedo – gledališka stvarilnost je edina v območju umetnosti, kjer sta družbena funkcija in estetski značaj neločljivo povezana med seboj (Kalan 1990, 30). Gledališče je paradoksalna umetnost. Še več, gledališče imamo lahko za umetnost paradoksa, ki je hkrati literarno delo in konkretna uprizoritev. Gledališče je hkrati večno kot besedilo (ponovljivo in prenovljivo v neskončnost) in trenutno (neponovljivo kot identično samo po sebi) v podobi uprizoritve, umetniškega predmeta, ki pripada današnjemu dnevu in že dan zatem ne bo več enak (Ubersfeld 2002, 20). Umetnost je enoten družbeni pojav, ki dopušča razločevanje le na nivoju delitve obstoječe kulture na subkulture ter s tem upošteva razvijanje dodatnih regionalnih etničnih, profesionalnih ali generacijskih sestavin. Enako kot je umetnost ena sama je eno samo tudi gledališče, ki se pojavlja na različnih ravneh. V različnih prostorih zajame svoj krog ustvarjalcev in naslovnikov in s tem aktivno ali pasivno zadovoljuje skupno željo po lepoti. Govorimo lahko torej o različnih senzibilnostih, ki pa si med seboj ne nasprotujejo, če sledijo skupnemu imenovalcu (Logar 1994, 13). To kar velja za gledališko umetnost, na nek način velja tudi za lutkovno umetnost. »Lutkarstvo je danes razvit in pomemben pojav zelo različnih vrst, tehnik, žanrov, stilov. Poleg tega se danes, v dobi postmoderne estetike, lutkovna dramaturgija hrani z miti, bajkami,

magijo, fantazijo, poezijo, poetiko, pesmimi in glasbo, igrami, plesom in pantomimo« (Lazić 2007, 8).

Izhodišče lutkovnega gledališča leži v takoimenovanem mimetičnem lutkovnem gledališču, ki je prevzemalo impulze iz baročnega gledališča in se preko stoletij izpopolnjevalo, dokler ni našlo svojega ideala v lutkovnih predstavah Sergeja Obrazcova in sodelavcev. Obrazcov je ruski lutkar, ki je v Sovjetski zvezi uveljavil lutkarsko zvrst in hkrati velja za enega največjih lutkarjev dvajsetega stoletja. Obrazcov je želel doseči ovrednotenje specifičnosti lutkovnega gledališča. To specifičnost je videl predvsem v materialnosti lutke. Žal ni opazil, tako kot vsa njegova generacija ne, da specifična lutke ne izhaja samo iz oblike in materije odrskega lika, temveč se nahaja v celotnem modelu: v združitvi igralca in lutke. Z izražanjem te specifikke so se začeli ukvarjati lutkovni ustvarjalci v petdesetih letih prejšnjega stoletja. Igralec z lutko gledalcev ni seznanjal samo z zgodbo, temveč tudi s svojo obrtjo in z njenimi skrivnostmi. Tej spremembi so sledile ostale. Poleg igralca in lutke so se začele postopno pojavljati maske, rekviziti in predmeti. Znotraj lutkovnega gledališča je tako vzniknilo gledališče najrazličnejših izraznih sredstev. Razkritje mehanizma v lutkovnem gledališču je jasno pokazalo, kdo je subjekt in kaj je v njem predmet. Igralec – subjekt daje na sceni življenje lutki – predmetu. Igralec je tisti, ki daje, ukazuje in govori. Tako se je lutkovno gledališče rešilo aristokratske drame in se začelo poigravati z naracijskim modelom. Ponovno se je pojavila stara pripovedna tehnika prikazovanja zgodb z uporabo lutke kot ilustracijske prvine. Takšno predstavljanje zgodbe, igre, gledaliških elementov, poigravanje z dramaturškimi strukturami, naključno sestavljanje fabule in citatov iz različnih tekstov lutkarja postopno oddaljuje od lutke, posebej kadar je lutka določena za gledališče, v katerem naj bi kraljevala. Postala pa je le eden izmed mnogih sredstev, uporabljenih v lutkovnem gledališču. Njen glavni konkurent je postal predmet, ki je navdušil mnogo mladih umetnikov zaradi svoje spremenljivosti in uporabne funkcije. Čeprav je lutkovno gledališče v zadnje pol stoletja spremenilo svojo podobo, so se kljub temu ohranile tudi tradicionalne oblike. Vzroke za omenjene spremembe je doslej poskušalo najti le nekaj ljudi. Harry Kramer in Jan Wilkowski sta kritizirala lutkarje, da so nedojemljivi za nove avantgardne umetniške ideje. Wilkowski je mnenja, da so se jih lutkarji oprijeli s polstoletno zapoznitvijo. Nekatere ideje modernizma in avantgarde iz začetka dvajsetega stoletja so bili pomembni impulzi, ki so – pa čeprav z zakasnitvijo – oplodili lutkarsko domišljijo (Jurkowsky 1994, 4). »Zgodovinska avantgarda (ruski konstruktivizem, italijanski futurizem, francoski nadrealizem, dadaizem, Bauhaus, itd.) se je večinoma razmahnila v dvajsetih letih dvajsetega stoletja in je predstavljala idealni

primer prvega umetniškega gibanja v zgodovini zahodne umetnosti, ki se je skušalo na radikalno kritičen način spopasti s posebnim družbenim statusom moderne umetnosti« (Debeljak 1999, 143).

Položaj sodobnega evropskega lutkarstva lahko opazujemo z več različnih aspektov – eden izmed možnih in ne zanemarljivih je odnos lutkovnega gledališča do igralca. Lutkovno gledališče je v odnosu do igralca doživelo kar nekaj faz zgodovinskega razvoja. Pri tem je potrebno poudariti, da ti odnosi in z njimi povezana forma nikoli niso bili naključni, ampak velja ravno obratno – določa jih splošni kontekst določenega obdobja. Primer je lahko obdobje baročnega gledališča s sufitnim iluzionizmom, izdelano perspektivo in tehnološko zahtevno mašinerijo. Takšno gledališče je moralo priti v stik z igralcem, s človekom. Igralec se je zaradi svoje muhaste človeškosti upiral stilizaciji baročnega gledališča, lutka pa ni bila nič na boljšem. Bila je poslušnejša in prilagodljivejša, zaradi česar je, po zaslugi semiotične sorodnosti med obdobjem in umetniško vrsto, priljubljenost lutkovnega gledališča v času baroka nenavadno zrasla. Vloga lutkarja je bila v tem tipu gledališča anonimna. Njegovo anonimnost sta podpirali nevidnost in, mogoče paradokсно, številnost vlog, ki jih je moral igrati baročni lutkar. Dolga leta je lutkovno gledališče čutilo spoštovanje pred svojim osnovnim izraznim sredstvom – lutko. Dokaz za to je bila pogosta delitev interpretacije na deklamatorsko in animatorsko vlogo. V tej razdelitvi je bila poudarjena dominantna vloga lutke, človek, bodisi v poziciji deklamatorja, je ostal zgolj njen služabnik. Očitna sprememba je prišla v šestdesetih letih pravzaprav v vsej Evropi. Prišlo je namreč do izrazitega nastopa igralca na lutkovnem odru, kar je bilo znamenje zapoznelosti lutkarstva glede na razvoj dramskega gledališča. V šestdesetih letih je zato prevladovalo mnenje, da je lutkovno gledališče z naklonjenim dopuščanjem igralcev na lutkovnem odru pravzaprav skušala dohiteti tandence sintetičnega tipa umetnosti, kar je počela gledališka avantgarda že na prelomu devetnajstega stoletja in na začetku dvajsetega stoletja, hkrati z obdobjem med obema vojnama. Lutka ni obstajala več zato, da bi demaskirala, da bi mu pomagala in ga prepričevala, bila je za to, da jo je igralec na lutkovnem odru držal v svojih rokah, največkrat kot artefakt. Preprosteje povedano pa kot predmet. Namesto znaka predmet. Namesto simbola predmet. Igralec se je torej začel izražati s svojim lastnim telesom, v roki pa je držal nekaj snovnega. Če izhajamo iz tega, da se vsaka umetniška vrsta identificira predvsem s svojim izraznim materialom, potem ni čudno, da se je v obdobju sedemdesetih in osemdesetih let, z nekaj izjemami, lutkovno gledališče odreklo svojemu življenjskemu zaledju. Moralo se je začeti samo drugače deliti - začelo se je imenovati alternativno. Alternativno do tradicije

dramskega gledališča, s čimer je priznalo opustitev lastnih umetniških principov in se odpravilo na pot kot ena izmed vej dramskega gledališča. Tako zamišljena veja vsekakor ni in ne bo specifična edinstvene umetniške vrste, temveč le ena izmed možnih poetik določene zvrsti dramskega gledališča (Makonj 1995, 43-45).

Pri avantgardistih najdemo prve umetniške uporabe predmetov in razvijanje tehnike likovnega kolaža, kar pozneje postaja priljubljeni literarni in gledališki postopek. V prvi polovici dvajsetega stoletja se vse več razmišlja o vračanju k virom, k prvotnemu gledališču, k ritualu. Takrat se poraja ideja tudi o epskem gledališču in z njo pojem odtujitvenega efekta, ki omogoča prekinjanje odrske iluzije. Obe tendenci, posebej tisto, ki teži k epskemu gledališču, najdemo v sodobnem lutkovnem gledališču v najrazličnejših oblikah. Zdi se, da je sodobno lutkovno gledališče samo otrok modernizma in avantgarde (Jurkowsky 1994, 6). »Umetniški vzgib zgodovinske avantgarde je namreč temeljil na radikalnem odklanjanju tako predhodnih umetniških slogov znotraj meščanske institucije umetnosti kakor tudi institucije umetnosti v celoti« (Debeljak 1999, 144).

Določena dopolnila so vnesli Američani. Ravno v Združenih državah Amerike je nastala zaradi razvoja industrije, rasti življenjskega standarda in predvsem po zaslugi komunikacijskih sredstev nova družba, ki ji dajemo najrazličnejše oznake: potrošna družba, postindustrijska in celo postkonzumna družba. Televizija je prispevala k razvoju množične kulture, ki je ustvarila homogenizirano zmes nekdanj samostojno obstoječih oblik, motivov in vsebin. Razlika med 'visoko' in 'nizko' umetnostjo izginja, nastajajo nove oblike umetniškega izražanja v literaturi, glasbi in gledališču. Ravno v Združenih državah so umetniški pojavi našega časa našli novo ime: postmodernizem. Zdi se, da je lutkovno gledališče 'prazna forma': izčrpana in utrujena. Izrabljen gledališki model. To se ne nanaša na vse veje lutkovnega gledališča, ampak na resnično lutkovno gledališče, tisto, kjer igralca ni videti in je odrski lik, lutka. Izčrpanost lutkovnega gledališča kot forme ni novost. V devetnajstem stoletju so ga odrasli, ker jih je že dolgočasilo prepustili otrokom. To je bil prvi znak. Prenekateri umetniki so se borili z družbeno restitucijo umetniškega položaja lutkovnega gledališča. Čas je hitro pokazal, kakšni kompromisi so potrebni, da bi se lahko obdržali v orbiti umetnosti, s čimer se razume predvsem avantgardne ideje in odprtje lutkovnega gledališča ostalim izraznim sredstvom. Z dotokom izraznih sredstev pa se je pojavljal problem supremacije in enakopravnosti. Tako je lutka prišla ob svojo privilegirano pozicijo. Postopoma se je pomikala v ozadje. Mogoče je s tem ne le lutkovno gledališče, temveč tudi sama lutka že izčrpana.

Izčrpanost je prizadela tudi ostale veje gledališke umetnosti kot tudi njihove strukture, mite in fabule. Ostržek je lep primer tega, koliko novih interpretacij in reinterpretacij znanih tem se pojavlja. Kolikor uprizoritev, toliko novih verzij: surrealistična, pop-artovska, eksistencialistična.... Lahko bi si mislili, da sodobni umetnik ni ustvarjal dela v soglasju z intencijami avtorja, ko na starem modelu gradi nekaj svojega. Ne samo zato, ker je dolžan biti originalen, temveč tudi zato, ker je zanj prvotna verzija skoraj povsem mrtva. Ravno v tem je znak izčrpanosti motivov in poizkus zapolniti jih z novo vsebino (Jurkowsky 1994, 6).

Lutkovno gledališče se v postmodernizmu vrača k svojim praosnovam in k prakoreninam. Nikakor ne gre za nemoč, dezorientacijo v novem socialnem ozračju, temveč predvsem za intuitivno zavedanje, da se v vsak, tudi postmodernističen, sistem lahko vstopa le z zavedanjem lastne identitete in lastne specifičnosti. Če k vsemu temu dodamo popularnost retra, arhaizma, primitivizma, časovno determiniranih slogov in zvrsti, potem ima sodobno lutkarstvo kaj ponuditi. S stališča zvrsti, mogoče zmotnih, celo na ravni človeških atavizmov in jungovskih arhetipov, kajti lutkovno gledališče je in bo izraz človeške prazavesti (Makonj 1995, 45).

6 LUTKARSTVO V SLOVENIJI

Ker me zanima družbeni status in vloga lutkovne umetnosti v Sloveniji, pogledjmo razumevanje zgodovine slovenskega gledališkega ustvarjanja skozi nacionalno zavest.

»Bila je doba, ko smo se Slovenci silovito formirali; ko smo potrebovali tekste, ki bi nas spajali, v katerih bi se prepoznali in enotili. To je ena najvidnejših lastnosti in nalog gledališča, te najbolj socialno kohezivne umetnosti« (Kermauner 1983, 9). Skozi zgodovino slovenskega gledališča se razvoj nacionalne zavesti in novejša slovenske državnosti zelo nazorno pokaže. V osemnajstem stoletju, predvsem proti koncu, je 'slovenskost' gledališča na ozemlju Slovenije stvar naivnosti in razsvetljske kurtoaznosti. V devetnajstem stoletju, najbolj v drugi polovici, je izrazito emocionalna in včasih histerična, v prvih štirih desetletjih dvajsetega stoletja ostaja še naprej emocionalna, čeprav so čustva precej suverena in racionalna. V času druge vojne je histerično emocionalna in taka je tudi takoj po vojni, ko se nacionalno skoraj za štiri desetletja umakne razrednemu kot posledica indoktrinacije komunistične ideologije. V drugi polovici osemdesetih let se pojavi v obliki histeričnosti ali zgolj kot racionalen (tržni) element. Pri mnogih pa se nacionalna zavest sploh ne pojavlja več, pri kom pa je ostala le še stvar kurtoazije (Ravnjak 1991). »Vsako gledališče je v temelju določeno s svojim etno in socio zgodovinskim okvirom. Nacionalni element je v gledališču mnogo pomembnejši kot pri katerem koli drugem umetniškem področju« (Ravnjak 1991, 76). To je pomembno tudi pri razumevanju slovenske lutkovne umetnosti. V zgodovini lutkovnega gledališča v Sloveniji so večkrat zahtevali lutkovne igre v slovenskem jeziku. To je bilo seveda najbolj izrazito na začetku slovenske lutkovne poti, v začetku dvajsetega stoletja, kar je bilo tudi pomembno za sam razvoj lutkarstva v Sloveniji. »Kvalitetna gledališka percepcija je možna samo, če je predstava zgrajena po doživljajskem sistemu publike, s čimer omogoča primarni estetski užitek, doživljaj« (Ravnjak 1991, 77).

Kakšno je današnje stanje lutkarskega ustvarjanja v Sloveniji? Ustvarjalci, ki se v Sloveniji z lutkarstvom ukvarjajo poklicno, so združeni pod okriljem Ustanove slovenskih lutkovnih ustvarjalcev (ULU). Ustanova trenutno združuje 23 članov. V ljubiteljskih krogih pa letno pripravijo okoli sto predstav. Društev, ki se redno ukvarjajo z lutkarstvom, je peščica, kar štiri petine ljubiteljske produkcije nastane na šolah v okviru lutkovnih skupin. Številke pa so zgolj približek dejanskega stanja (Čehovin 2009).

Robert Walzl o lutkarstvu v Sloveniji: »Lutkarstvo je pri nas disciplina, ki nikoli ni poznala velikih budžetov, odlika ji je skromnost, pa tudi ogromnost v domišljiji in inovativnosti« (Walzl v Čehovin 2009).

Za konec se mi zdi vredno omeniti še besede pomembnega slovenskega lutkovnega ustvarjalca Edija Majarona, ko odgovori na vprašanje o odnosu Slovencev do lutk:

Če se spomnim na čas, ko sem se prvič zavedel pomena lutkovne umetnosti v kulturi naroda, se mi zdi, da se je zavest o pomenu lutke vendar bistveno razširila, lutka je bolj samoumevno sprejeta med kulturno dogajanje – še vedno bolj na obrobju, vendar o njej ve in govori veliko več ljudi s spoštovanjem kot takrat. Gotovo so k temu pripomogli Muppeti Jima Hensona, pa Radovedni Taček Naceta Simončiča, pa tudi mediji, ki najdejo vsaj občasno za lutkovno umetnost kakšno vrstico (Majaron v Freyer 2007).

7 ZAKLJUČEK

»Gledališče je vedno stvar omejenega prostora in časa, bolj kot katera koli druga umetnost seštevek vseh socioloških in psiholoških komponent (družbenega okolja, zgodovinskega trenutka, individualnih psihologij ustvarjalcev ter posebnih oblik družbene zavesti)« (Ravnjak 1991, 77).

Lutkovno gledališče je v srednjem veku veljalo za umetnost 'nižje' vrste. Danes to zagotovo več ne drži. Lutkarstvo se je skozi zgodovino razvilo v spoštovano umetniško panogo. To pa velja tudi za lutkarstvo v Sloveniji. Zgodovina in dediščina lutkovnega gledališča v Sloveniji je bogata in zanimiva. Preden je lutkovno gledališče dobilo status resne umetniške panoge, je moralo prehoditi trnovo pot. Za to se moramo med drugim zahvaliti pomembnim osebnostim, ki so zaznamovale to pot in si prizadevale za boljši položaj lutkovne umetnosti na naših tleh. Začetki boja za uveljavitev lutkarstva med Slovenci so bili težki, saj lutkarstvo pri nas še ni bilo poznano in razširjeno. Na to kaže tudi to, da je bilo treba pri prvih prizadevanjih za ustanovitev poklicnega marionetnega gledališča, v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, najprej dokazati, da gre pri lutkovnem gledališču za resno umetniško ustanovo. Lutkovna umetnost v Sloveniji pred tem še ni imela tradicije. Od teh začetkov je moralo preteči še nakaj časa preden so lutkovno umetnost sprejeli kot samostojno gledališko obliko. V tistih časih je bilo namreč v zavesti ljudi močno zakoreninjeno pojmovanje, da je lutkovno gledališče poceni ljudska umetnost in umetnost za otroke. Danes lutkovno gledališče v zavesti Slovencev zagotovo ni več poceni ljudska umetnost, ampak priznana in spoštovana veja gledališke umetnosti. Ko pa govorimo o lutkovnem gledališču kot gledališču za otroke, se mi zdi, da je to močno zasidrano v naši mentaliteti. Večina ljudi zagotovo lutkovno gledališče povezuje z gledališčem za otroke. To je nekako razumljivo, saj na to kaže več dejavnikov. Več lutkovnih predstav je namenjenih otrokom kot odraslim, s tem se veliko ukvarjajo v vrtcih in šolah (lutkarstvo kot izobraževalna funkcija) in tudi v medijih lutke vedno povezujejo z otroki. Veliko zaslug za položaj današnjega lutkarstva ima seveda začetnik te zvrsti na naših tleh, Milan Klemenčič. Z lutkovnim ustvarjanjem je začel skoraj iz nič, poleg tega pa so pomembna tudi njegova prizadevanja za uveljavitev lutkarstva kot enakovredne gledališke veje.

Sokolsko lutkarstvo je zelo pomembno kot gibanje za popularizacijo lutkarstva. V času sokolskih društev in amaterskega lutkovnega ustvarjanja pod njihovem okriljem se je

lutkovno gledališče močno razširilo in populariziralo, saj so dostop do lutkovnih predstav imele široke plasti ljudi. Sokolsko lutkarstvo je torej imelo zelo pomembno vlogo pri razvoju slovenske lutkovne umetnosti. Spodbujalo je slovensko narodno zavest, prebudilo je zavest o tem, da si Slovenci zaslužimo tudi poklicno lutkovno gledališče in zaradi svoje razširjenosti marsikomu omogočilo edini stik z umetnostjo.

Današnje slovensko lutkarstvo je torej dedič različnih (poklicnih in amaterskih) vplivov ter tradicij, ki so se zvrstili od začetkov lutkovnega ustvarjanja. Da si je lutkovno gledališče dolgo časa prizadevalo za status spoštovane in priznane umetniške veje, ki ga ima danes, kaže tudi to, da so poklicno lutkovno gledališče v šestdesetih letih prejšnjega stoletja sprejeli med pedagoške in ne umetniške ustanove.

Danes je lutkarstvo zagotovo spoštovano in sprejeto na posebno mesto v slovenskem kulturnem dogajanju. A kljub temu izčrpano, kot pravi avtor Jurkowsky (1994). Strinjam se z Edijem Majaronom, ki pravi, da je lutkovna umetnost še vedno na obrobju in zdi se mi, da bo tam tudi ostala. Po eni strani je namreč lutkovna umetnost v Sloveniji zelo spoštovana, tako kot ostala gledališka umetnost. Po drugi strani pa je še vedno bolj na obrobju. Danes lutkovnega gledališča ne bi označila kot del popularne kulture, ki jo obiskujejo množice. Na slovenskih tleh je na nek način to doživela v času sokolskega lutkarstva, danes pa je ta čas minil. Po mojem mnenju je lutkovno gledališče tudi na slovenskih tleh izčrpano in podcenjeno. To lahko argumentiram zgolj iz lastnih opažanj in izkušenj. Kot članica kulturnega umetniškega društva igram v predstavah za otroke, s katerimi potujemo po Sloveniji. V zadnjem času pa smo dobili veliko več povpraševanja po predstavah, kjer bi bili živi igralci in ne lutke. Tudi to na nek način kaže na to, kakšno je stanje lutkovne umetnosti v Sloveniji.

8 LITERATURA

Chevalier, Jean in Alain Gheerbrant. 1983. *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod MH.

Cutler Shershow, Scott. 1995. **Puppets and »popular« culture**. Ithaca, NY: Cornell University Press. Dostopno prek: Google knjige.

Čehovin, Maja. 2009. *Ob svetovnem dnevu – lutkarstvo v Sloveniji živi*. Slovenska tiskovna agencija, 21. marec. Dostopno prek: <http://www.sta.si/vest.php?s=f&t=0&id=1373870&pr=3> (20. avgust 2010).

Freyer, Andreja. 2007. Lutke niso samo za otroke (intervju z Edijem Majaronom). *Požar report*, 2. april. Dostopno prek: <http://www.pozareport.si/?Id=politika&View=novica&novicaID=173> (22. avgust 2010).

Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Jurkowsky, Henryk. 1991. Funkcija lutke in lutkovnega gledališča nekdanj in danes. *Lutka* 45/46: 26-45.

---1994. Lutka v času utrujenih kultur. *Lutka* 47: 4-7.

---1998. *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Novo mesto: Kulturno društvo Klemenčičevi dnevi.

Kalan, Filip. 1990. *Znano in neznano*. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige.

Kermauner, Taras. 1983. *Drama, gledališče in družba: sociološka analiza literarnih ideologij v slovenski dramatik*. Ljubljana: Slovenska matica.

Kos, Janko. 1995. *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS.

Kuret, Niko. 1991. Zanimiva oblika ljudskega lutkarstva na Slovenskem. *Lutka* 45/46: 46-59.

Lazić, Radoslav. 1989. Glose o lutkarstvu. *Lutka* 42/43: 3-8.

--- 2007. *Umetnost lutkarstva: u potrazi za estetikom lutkarskog teatra: dramaturgija, režija, gluma, animacija, kreacija lutaka*. Beograd: Foto Futura.

Leydi, Roberto. 1991. Komorno gledališče beneške marionete. *Lutka* 45/46: 15-22.

Logar, Maja. 1994. Ljubiteljsko gledališče kot sociološki fenomen. V *O amaterskem gledališču (zbornik sstrokovnega posveta o amaterskem gledališču na podeželju in v urbanem okolju)*, ur. Vili Ravnjak, 13 – 30. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

Loboda, Matjaž. 1989. Lutke '88. *Lutka* 42/43: 44-48.

Lutkovno gledališče Ljubljana. Dostopno prek: <http://www.lgl.si/> (15. avgust 2010).

Makonj, Karel. 1995. Znamenje časa. *Lutka* 48: 43-45.

Moravec, Dušan. 1980. *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--- 1990. *Temelji slovenske teatrologije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Novak, Vilko. 1958. *Struktura slovenske ljudske kulture*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

Ravnjak, Vili. 1991. *Umetnost igre: štirje eseji*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

The free dictionary. Dostopno prek:
<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Puppet+Theater> (15. avgust 2010).

Ubersfeld, Anne. 2002. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Verdel, Helena. 1987. *Zgodovina slovenskega lukarstva*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Vevar, Štefan. 1998. *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: DZS.