

UNIVERZA V MARIBORU
FILOZOFSKA FAKULTETA
Oddelek za slovanske jezike in književnosti

DIPLOMSKO DELO

Mateja MATJAŠIČ

Maribor, 2011

UNIVERZA V MARIBORU
FILOZOFSKA FAKULTETA
Oddelek za slovanske jezike in književnosti

Diplomsko delo

LUTKE IN LUTKARSTVO NA SLOVENSKEM

Mentor:
izr. prof. dr. Bernard RAJH

Kandidatka:
Mateja MATJAŠIČ

Maribor, 2011

Lektorica:
Darja MEDVED, pru.

Prevajalka:
Mirjana MEŠKO, prof.

Zahvala

Diplomsko delo je nastalo ob strokovni pomoči in napotkih mentorja, izr. prof. dr. Bernarda RAJHA, za kar se mu iskreno zahvaljujem.

Hvala tudi družini in vsem ostalim, ki ste mi na tak ali drugačen način pomagali, me podpirali in motivirali tako v času študija, kot tudi v času nastajanja diplomskega dela.

Vsem skupaj še enkrat ISKRENA HVALA.



Univerza v Mariboru

Filozofska fakulteta

IZJAVA

Podpisani-a Mateja MATJAŠIČ, rojen-a 23. 10. 1985, študent-ka Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, smer SLOVENSKI JEZIK S KNJIŽEVNOSTJO IN BIOLOGIJA, izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom LUTKE IN LUTKARSTVO NA SLOVENSKEM pri mentorju-iciizr. prof. dr. Bernardu RAJHU, avtorsko delo.

V diplomskem delu so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni; teksti niso prepisani brez navedbe avtorjev.

(podpis študenta-ke)

Kraj, MARIBOR

Datum, 22. 2. 2011

POVZETEK

Lutke so že v zgodovini gledališke dejavnosti imele in še vedno imajo pomembno vlogo. Diplomsko delo z naslovom *Lutke in lutkarstvo na Slovenskem* predstavlja kratek, strnjen pregled razvoja lutk in lutkovne dejavnosti na Slovenskem, pri čemer se je za razumevanje stanja na domačih tleh potrebno ozreti tudi nazaj, v zgodovino in na ozemlje izven slovenskih meja. Diplomsko delo na podlagi deskriptivne metode uvodoma opisuje in razlaga pojme, pomembne za interpretacijo posameznih elementov, ki kot celota tvorijo lutkovno predstavo (lutka, lutkarstvo, lutkovni prostor, govor na lutkovnem odru, mizanscena, besedila v lutkovnem gledališču), v nadaljevanju pa prikazuje položaj lutkarstva kot posebne gledališke zvrsti skozi različna kulturnozgodovinska obdobja. V nadaljnjih poglavjih diplomsko delo klasificira in primerja razvoj slovenske in evropske lutkovne dejavnosti nekoč in danes. Glede na bogato tradicijo, ki jo lutkarstvo ima in na skromnost literature, ki o njem priča, predstavlja diplomsko delo le kamenček v mozaiku, ki bi ga vsekakor bilo smiselno in potrebno dopolniti, da bi še naprej navduševal sedanje, pa tudi prihodnje generacije.

KLJUČNE BESEDE: lutka, lutkarstvo, lutkovno gledališče, Slovenija, Evropa

ABSTRACT

Puppets have had and still have an important role in the history of theatrical activity. This diploma work entitled *The puppets and puppetry in Slovenia* is a short, concise overview of puppets and puppetry activities development in Slovenia. In order to understand the status quo in homeland we also need to look back in history and evaluate this position in the territory outside the Slovenian border. On the basis of descriptive method the diploma initially describes and explains concepts relevant for the interpretation of individual elements, which as a whole constitute a puppet show (puppets, puppetry, puppet space, puppetry stage speech, arrangement of actors on stage and determination of their movement, text in puppet theatre), and then shows the position of puppetry as a special theatrical genre through different cultural historical periods. In subsequent chapters the study classifies and compares the development of Slovenian and European puppet activities then and now. Given the rich tradition of puppetry has and taking into consideration the paucity of literature that testifies about that this diploma presents a small piece in the mosaic. This piece in the mosaic would certainly be useful and necessary to complement so that it will enthuse present as well as future generations.

KEY WORDS: puppet, puppetry, puppetry theatre, Slovenia, Europe

KAZALO VSEBINE

1	UVOD	1
2	LUTKE IN LUTKARSTVO	4
2.1	LUTKE	4
2.1.1	Definicija – kaj je lutka?.....	4
2.1.2	Izvor lutke.....	7
2.1.3	Funkcija lutke, njena vpletenost v družbo in kulturo	9
2.2	VRSTE LUTK.....	12
2.2.1	Marionete.....	13
2.2.2	Ročne lutke	16
2.2.3	Prstne lutke	19
2.2.4	Naglavna lutka	20
2.2.5	Ploske lutke.....	21
2.2.6	Senčne lutke.....	23
2.2.7	Lutke na palici	26
2.2.8	Mimične lutke	29
2.2.9	Predmet kot lutka	30
2.2.10	Lutka-igrača	31
2.3	LUTKARSTVO	32
2.3.1	Lutkarstvo in lutkovno gledališče	32
2.3.2	Lutkarstvo nekoč.....	33
2.3.3	... in danes	35
2.3.4	PRVINE LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA.....	36
2.3.4.1	Lutkovni prostor.....	36
2.3.4.2	Mizanscena	39
2.3.4.3	Govor na lutkovnem odru.....	40

2.3.4.4 Besedila v lutkovnem gledališču.....	42
3. LUTKARSTVO V EVROPI	49
3.1 ANTIKA	49
3.2 SREDNJI VEK.....	51
3.3 RENESANSA IN BAROK.....	52
3.4 RAZSVETLJENSTVO.....	54
3.5 ROMANTIKA	55
3.6 DEVETNAJSTO STOLETJE	56
3.7 DVAJSETO STOLETJE	57
4. LUTKARSTVO NA SLOVENSKEM	59
4.1 Slovensko lutkarstvo skozi čas.....	59
4.3 Slovensko lutkarstvo danes	69
4.3 Lutkarstvo v slovenskih medijih	73
5 ZAKLJUČEK	76
6 VIRI IN LITERATURA	79

KAZALO SLIK

Slika 1: Lutkovna predstava <i>Žogica marogica</i>	4
Slika 2: Omizja, prostorska postavitve lutk Silvana Omerzuja	7
Slika 3: Naglavna lutka Indijanca iz plemena Haida, Britanska Kolumbija.....	9
Slika 4: Glava prednika	10
Slika 5: Lutke (marionete) iz predstave <i>Obuti maček</i> , avtor N. Kuret	13
Slika 6: Skica klasičnega marionetnega odra iz 17. in 18. stoletja	14
Slika 7: Skica marionetnega odra iz 19. in 20. stoletja	15
Slika 8: Pavliha, stalni junak odra ročnih lutk	17
Slika 9: Prstne lutke na goli roki	19
Slika 11: Naglavna lutka rokomavha iz predstave L. Martinkove <i>Trije Rokomavhi</i> ,	
Lutkovno gledališče Maribor, 1989	20
Slika 12: Muca, primer ploske lutke	22
Slika 13: Senčna lutka z gibljivimi deli – rokami	23
Slika 14: Barvna senčna figura, izdelana iz strojene in tonirane kravje kože	24
Slika 15: Petelin Kiril, lutka na dveh palicah	26
Slika 16: Mimične lutke iz TV oddaje Muppet Show	29
Slika 17: Dramski oder Lutkovnega gledališča Ljubljana.....	36
Slika 18: Prizor iz predstave Faust.....	43
Slika 19: Jože Pengov z lutko Gašperčka - Franz Pocci: Čarobne gosli, 1951	45
Slika 20: Zvezdica Zaspanka iz istoimenske lutkovne predstave avtorja F. Miličinskega Ježka.....	48
Slika 21: Potujoči lutkar s svojim kasteletom.....	52
Slika 22: Tipična à la planchette predstava, Piémont, 19. stoletje	53
Slika 23: Lutkovna predstava z »lileki« iz Ptujkega polja	61
Slika 24: Napis na fasadi Lutkovnega gledališča v Ljubljana	64

Slika 25: Lutkovno gledališče Ljubljana	65
Slika 26: Dom krajanov Dravljje, v katerem deluje Lutkovno gledališče Jože Pengov	66
Slika 27: Današnje Lutkovno gledališče Maribor	68
Slika 28: Reklamni letak festivala Lutke 2010	70
Slika 29: Ribič Pepe z lutko Kakadudu	75

1 UVOD

Lutkarstvo kot posebna gledališka zvrst predstavlja eno najstarejših oblik človekovega izražanja. Njegovi začetki segajo v čas pradavnine, ko so z verskimi kipci sooblikovali potek verskih obredov, sčasoma pa se je položaj lutk začel spreminjati. Zaradi časovnega zaostajanja lutkarstva za drugimi oblikami umetnosti je bilo težko časovno razmejiti zgodovino lutk in njenih stopenj. Ker se ni razvijala v skladu z ustaljenimi kulturnimi obdobji, ampak je imela svoj lasten zgodovinski ritem, je ni bilo mogoče razdeliti oz. popredalčkati v ustaljena obdobja, a kljub temu lahko v kronološkem zaporedju sledimo lutkam, njihovem razvoju in spremembam (Jurkowski, 1998).

Lutkarstvo se je na slovenskih tleh napram svetu oz. Evropi pojavilo relativno pozno - slovenskemu narodu se je v ljudskih šegah prvič predstavila lutka, imenovana »lilek«, šele dobro stoletje nazaj. Sčasoma je tudi lutka na slovenskih tleh začela pridobivati pomemben položaj in se pod okriljem raznih lutkovnih gledališč (marionetno, sokolsko, partizansko, Lutkovno gledališče Ljubljana, Lutkovno gledališče Maribor, Lutkovno gledališče Jože Pengov) in zvez (Jugoslovanska lutkovna zveza) začela tudi razvijati. Lutkarstvo v Sloveniji še danes živi, bodisi med amaterji bodisi med poklicnimi ustvarjalci. Z namenom pospeševanja lutkovne kulture in razvijanja strokovne ravni lutkovne umetnosti so občasno, ali pa celo redno organizirane razne lutkovne prireditve, ki še vedno pomembno sooblikujejo in razvijajo slovensko kulturno dejavnost.

V diplomskem delu smo na podlagi razpoložljive literature in dostopnih virov proučili in predstavili razvoj lutk in lutkarstva na Slovenskem. Najprej smo se osredotočili na posamezne elemente, ki sestavljajo celotno lutkovno predstavo, jih definirali in podrobneje razložili, nadalje pa smo raziskali in predstavili razvoj lutkarstva skozi čas: najprej na evropskih, nato pa še na slovenskih tleh.

Raziskovalni problem lutk in lutkarstva smo torej preučili iz naslednjih vidikov:

- specifike lutkovnega gledališča (lutka, lutkarstvo, lutkovni prostor, govor, mizanscena, besedila v lutkovnem gledališču).
- razvoj lutkarstva skozi čas v slovenskem in evropskem prostoru,
- lutkovna dejavnost današnjega časa.

Obseg raziskave smo opredelili s pomočjo predpostavk, ki se nanašajo na razvoj lutk in lutkarstva v slovenskem in evropskem prostoru. Glede na to, da diplomsko delo temelji na teoretičnem raziskovanju, smo pojav in razvoj lutkovne dejavnosti spremljali zgolj na podlagi dejstev in podatkov, navedenih v različni literaturi. Zastavili smo si tri hipoteze, ki smo jih ob koncu našega raziskovanja tudi preverili. Ali so zastavljene hipoteze bile potrjene ali ovržene, bomo pojasnili v zaključnem poglavju diplomskega dela.

Zastavljene raziskovalne hipoteze so sledeče:

1. Glede na to, da slovenski kulturnozgodovinski razvoj na vseh področjih z zamudo skuša slediti razvoju evropskega prostora, predvidevamo, da je tako tudi v lutkarstvu - lutkarstvo na slovenskih tleh v razvoju sicer sledi lutkarstvu v Evropi, vendar za njim zamuja.
2. V preteklih desetletjih oz. stoletjih so se slovenski izobraženci zbirali predvsem v večjih mestih, kjer so s svojim delovanjem med drugim vplivali tudi na kulturni razvoj mesta. Predvidevamo, da je bilo tako tudi na področju slovenskega lutkarstva. To pomeni, da se je lutkarstvo v Sloveniji najhitreje in najmočnejše razvijalo v večjih slovenskih mestih, kot sta npr. Ljubljana in Maribor.
3. Lutkarstvo se je od takrat, ko se je prvič pojavilo, pa vse do danes intenzivno razvijalo. Predvidevamo, da se je lutkarstvo, ki je bilo sprva amatersko, sčasoma profesionaliziralo.

Pri izdelavi diplomskega dela smo sočasno uporabili več raziskovalnih metod, med katerimi so večinoma prevladovali deskriptivna, komparativna in zgodovinska metoda ter metoda klasifikacije. Pri opisovanju pojavov in posameznih elementov smo si pomagali z deskriptivno metodo. Opisane pojave smo z uporabo komparativne metode medsebojno primerjali, jim na podlagi klasifikacije določali njihov položaj in navsezadnje s pomočjo zgodovinske metode proučili njihov časovni oz. kronološki razvoj.

Glede na skromnost literature diplomsko delo v veliki meri temelji na klasični in sodobni domači, pa tudi tuji literaturi. Kljub temu, da je nekatera uporabljena literatura stara že dve desetletji ali nekoliko več, podrobno opisuje in navaja dejstva, ki so bila za nas aktualna in uporabna. Veliko bolj, kot uporabljena literatura, so raznoliki uporabljeni viri, saj zajemajo objave v revijah, časopisih in na spletnih straneh. Nekoliko starejša literatura in mlajši, sodobni viri so nam pomagali pri oblikovanju celote, ki strnjeno predstavlja razvoj lutkovne dejavnosti vse od njenih začetkov do današnjih dni.

2 LUTKE IN LUTKARSTVO

»Svet lutke je svet poezije, humorja, satire, domišljije, ki ne pozna meje med ljudmi, živalmi, rastlinami in predmeti. To je izmišljen in stiliziran svet, stkan iz najtanjšega prediva – domišljije.« (Žigon, 1992, str. 5)



Slika 1: Lutkovna predstava Žogica marogica (www.lgl.si)

2.1 LUTKE

2.1.1 Definicija

O tem, kaj lutka pravzaprav je, je bilo v različni literaturi podanih veliko različnih definicij. Nekateri avtorji lutko definirajo kot tridimenzionalno figuro, ki ponazarja človeka ali žival in ima zgolj prikazovalno oz. posnemovalno vlogo, drugi v lutki vidijo veliko več. Poglejmo torej različne perspektive posameznih avtorjev in njihovih pogledov na lutke.

Pojem lutka Slovar slovenskega knjižnega jezika definira kot majhno figuro, ki predstavlja človeka ali žival in služi za uprizarjanje iger, kot figuro, ki predstavlja človeka zlasti v njegovi naravni velikosti in kot igračo, ki predstavlja deklico, tj. punčko (SSKJ, 2000, spletna izdaja).

Vasja Semolič (1987, str. 3-5) lutko interpretira kot stvar, s katero lahko na odru, osvetljenem z reflektorsko lučjo in v dvorani, polni teme in pričakovanja, pričaramo življenje. In prav v tem »čaranju življenja« pravi, je bistvo lutke in njenega animatorja. Igrati svojo lutko namreč pomeni oživetiti jo na tak način, da animator živi z njo in ona z njim. Tako je vsaka lutka odraz človeka, ki jo igra, saj v igri postane lutka človek, ki je pravzaprav skrit za kuliso, pred očmi gledalcev pa je le lutka.

Če je V. Semolič lutko predstavil oz. definiral z gledališkega vidika, jo Lidija Žigon predstavi kot vzgojno in učno sredstvo, primerno za šolsko rabo. Žigonova (1992, str. 5) meni, da lutka s svojo prefinjeno in osebno stimulacijo pripelje otroka v stanje vznemirjenosti in razigranosti, spodbudi njegov miselni in fantazijski svet ter omogoča, da otrok s svojimi besedami izraža svoje bogato in intimno doživljanje sveta. Lutka otroku nudi tudi možnost sodelovanja v zamišljenem svetu, ki ga otrok sam ustvari v igri. Pri tem se pokaže kot zamenjava oz. dvojnik živih bitij, s katerimi otrok v igri lahko manipulira tako, kot sam želi, za razliko od realnosti, kjer tega ne zmore. In ravno v tej možnosti je najpogostejše eden izmed vzrokov za privlačnost lutke. Podobno kot V. Semolič tudi L. Žigon izpostavi animatorja, ki upravlja s svetom lutke. Žigonova trdi (1992, str. 5), da je lutka brez animatorja samo prazna forma, ki je sama po sebi podobna živemu bitju. Če se animator z lutko ne spoji, če do konca ne vstopi v svet domišljije, se iluzija začne rušiti, lutke pa postanejo blede in nemočne. Med drugim izpostavi tudi zmožnosti lutke, ki v realnosti niso mogoče: lutka lahko leti, izgine, govori s človeškim ali živalskim glasom...

Podobno kot Žigonova o lutki in njenih zmožnostih razmišlja tudi Uroš Trefalt (1993, str. 11). Trefalt lutko definira kot gledališki, snovni odrski simbol, ki predstavlja dramski lik in je voden (posredno ali neposredno) s pomočjo lutkarja. Meni, da lutka v nobenem primeru ni znak dramskega igralca, niti njegov nadomestek, pač pa predstavlja glavno izrazno sredstvo lutkovnega gledališča, ki sicer včasih uporablja prvine dramskega gledališča in dramskega igralca, toda le v okvirih svojega specifičnega sistema znakov, ki pa ni istoveten z dramsko igro ali

dramskim gledališčem. Posebnosti lutkovnega znakovnega sistema dokazujejo, da je lutka samostojen in avtonomen element. Najenostavnejši primer prikazuje primerjava fizičnih sposobnosti in možnosti, ki jih ima lutka, dramski igralec pa jih ne more izpolniti: lutka lahko leti, lahko razpade ali se sestavi, lahko funkcionira samo en del njenega telesa,... To so predvsem zunanji znaki, pomembno vlogo pa ima tudi notranja specifičnost lutke. Lutka namreč vselej vsebuje dva elementa: s svojim zunanjim delovanjem je neživa, mrtva snov, ker pa se giblje in govori, je živa. Rečemo lahko torej, da združuje živo in neživo stran gledališke dialektike (Trefalt, 1993, str. 13).

Najbolj natančno in podrobno lutko definira Henryk Jurkowski v svoji Zgodovini evropskega lutkarstva. Pravi (Jurkowski, 1998, str. 8-9), da je lutka tridimenzionalna figura, narejena iz raznovrstnih snovi: lesa, voska, kaširanega papirja, blaga, kovine ipd. in je namenjena gledališkim oz. lutkovnim predstavam, v katerih predstavlja človeka ali druga bitja. Lutko s pomočjo vrvic ali palic oživlja človeška sila (v primeru, da je vodena od zunaj), ali pa neposredno kar človeška roka (v primeru, ko je vodena od znotraj). V določenih primerih se lahko te metode med seboj tudi prekrivajo. Po mnenju Jurkowskega predstavlja glavno značilnost pravih lutk premagovanje nepremičnega stanja in uvrstitev lutke v razred bitij, ki jih premika človeška sila. V primeru gledaliških lutk je namreč prav igralec tista sila, ki lutki posodi svojo energijo, le-ta pa tako v odrskem prostoru, ki je namenjen igranju pred občinstvom, odigra svojo vlogo.

Povsem specifično je Omerzujevo razumevanje lutke (Omerzu, 2010, str. 16-18); po eni strani povsem postmodernistično, po drugi strani pa prav tako romantično in modernistično. Lutka na eni strani predstavlja delo kreatorjevih oz. oblikovalčevih in izdelovalčevih rok, na drugi strani pa instrument v rokah animatorja oz. manipulatorja ali operaterja. Po Omerzujevem mnenju lutka zagotavlja živost tudi tistemu, ki jo animira, z njo manipulira, operira oz. človeku, ki lutko vodi in tako z njo vzpostavlja dejaven odnos. Animator torej ni več le delilec, vpihovalec duše, ampak tudi njen prejemnik, poleg tega pa še prvi gledalec lutke in njene predstave.

Tako kot je specifično njegovo razumevanje lutke, so specifične tudi lutke same. Notranji konflikt med animatorjem in lutko se pri Omerzuju manifestira v več smereh. Njegova lutka je pripravljena na gibanje v rokah animatorja. Zagotovila njenega gibanja predstavljajo sklepi, ki so vidni in celo poudarjeni, lutke same pa so le redko oblečene v celovite kostume – poznajo zgolj kostumske markacije.



Slika 2: Omizja, prostorska postavitev lutk Silvana Omerzuja (Omerzu, 2010)

Če pod pravkar navedeno potegnemo črto in poskusimo združiti različne interpretacije lutk lahko rečemo, da lutko predstavlja tridimenzionalna figura, ki dobi svoj polni pomen in namen šele v rokah tistega, ki jo oživi. S tem namreč premaga nepremično, mrtvo stanje in postane »bitje«, ki lahko počne vse, kar želi, tudi tisto, kar v realnem življenju ni mogoče. Potrebno je le malo domišljije in spretnosti in lutka postane, kar želimo – domišljijsko bitje, žival, človek.

2.1.2 Izvor lutke

O izvoru lutke in lutkovnega gledališča obstajajo različne teze. Nekateri menijo, da je lutka v gledališču zgolj replika lutke igrače, drugi, da se je lutka rodila takrat, ko je Abelova sestra odtrgala vejo, jo vzela v roke in pestovala kot majhnega otroka, tretji pa, da lutka izvira iz časa antike. Obstaja tudi teza, ki pravi, da naj bi se lutka rodila v Indiji, od tam pa so jo pozneje zanesli v druge dežele.

Današnje, novejšje raziskave kažejo popolnoma drugačno sliko: lutka se je pojavljala neodvisno v vseh družbah in po različnih razvojnih mehanizmi. Na podlagi tega lahko rojstvo lutke oz. njen izvor povežemo s psiho-družbenim razvojem človeka. Lutke so odkrili v različnih obdobjih na različnih koncih sveta: v najbolj oddaljenih kulturah Bližnjega in Daljnega Vzhoda, v Ameriki so obstajale že pred Kolumbom, magične lutke še danes najdemo v Afriki, ponekod celo v Evropi. Na podlagi pravkar navedenega lahko torej potrdimo tezo, da ima lutka avtohtoni izvor in da se je razvijala povsem neodvisno od zunanjih vplivov (Jurkowski, 1991, str. 26).

O izvoru lutk podrobneje spregovori H. Jurkowski v svoji Zgodovini evropskega lutkarstva (1998, str. 18-31). Poudari, da imajo antropološke raziskave pri oblikovanju zgodovine primitivne lutke najpomembnejšo vlogo, saj dajejo na stotine primerov o obrednem, magičnem in zunajgledališkem uporabljanju lutk v različnih kulturah. Čisto na začetku predhodniki lutke niso imeli nobene povezave z njeno prihodnjo gledališko vlogo, zato izraz lutka zanje ni primeren. Bolje je, če jih označujemo z imeni, ki ustrezajo njihovi socialni, pa tudi verski uporabi: maliki, fetiši, talismani, čarovniške figure, otroške igrače.

Čas, v katerem je lutka postala »živa«, sega daleč nazaj v zgodovino, v čas animizma. Jurkowski pravi, da je animizem zibelka lutke. Prvinski človek, ki se je odzival na naravo in pojave v njej je bil prepričan, da v vsaki obliki snovi obstaja nek duh. Animizem je bil povezan tudi z magičnimi tehnikami, kot je npr. tehnika analogije. Le-ta trdi, da vsako dejanje povzroča rezultat, ki je temu dejanju podoben. Tako je tudi v realnosti, kjer vizualne sile vplivajo na delovanje resničnih duhovnih sil.

Izvajalci verskih in čarovniških obredov so pri svojih ritualih uporabljali malike. Sprva so bili nerodni in grobo oblikovani, najpogosteje kamniti, včasih tudi leseni. Pomanjkljivost malikov se je pokazala v njihovi negibni obliki, ki je ovirala izvajalce verskih in čarovniških obredov. Ugotovili so, da bi gibanje figur povečalo njihovo spektakularnost, s tem pa figure ne bi bile več zgolj pasivne

slike božanstva, ampak bi s svojim skrivnostnim življenjem pridobile večjo duhovno moč. Tako so v naslednjih obdobjih obredne figure postale tridimenzionalne gibljive ikone, ki so predstavljale bogove, ljudi in živali, ki so jih uporabljali med verskimi in čarovniškimi obredi.



Slika 3: Naglavna lutka Indijanca iz plemena Haida, Britanska Kolumbija (Jurkowski, H., 1998)

Spreminjanje malika iz fetiša v versko skulpturo, ki je odprla pot za njegovo oživljanje in vodenje, je nadalje vodilo do poznejših sprememb, ki so omogočile rojstvo lutke; oživitev oz. vdihnitev življenja »mrtvem« predmetu namreč predstavlja bistveno lastnost lutk.

2.1.3 Funkcija lutke, njena vpletenost v družbo in kulturo

O funkciji lutke je največ zapisal H. Jurkowski (1991, str. 26-32). Pravi, da vselej, ko govori o lutki in njeni funkciji, misli predvsem na njeno vpletenost v družbo in kulturo. Po njegovem mnenju je bila prvotna funkcije lutke v njenem magičnem in verskem značaju. Rečemo lahko, da je zibelka lutke animizem, ki je v marsičem povezan z magičnimi tehnikami - ena takih je npr. tehnika analogije.

Lutka je bila v preteklosti na različnih koncih sveta vključena v različne kulture in njihove kulte. Primer povezave lutke s kultom prednikov lahko prikažemo na

primeru pračloveka, ki se je pogosto skliceval na svoje prednike. Nikakor ni mogel doumeti, da so s smrtjo za zmeraj odšli - bil je celo prepričan, da jih lahko kadarkoli spet prikliče nazaj. Njihovo odzivanje in pristnost v realnem svetu je tako izzival z ritualnimi in magičnimi postopki. V ta namen je po podobi svojih prednikov oblikoval maske in figure, s katerimi je želel v času rituala s svojimi predniki vzpostaviti komunikacijo (Jurkowski, 1991, str. 28).



Slika 4: Glava prednika (Tokarev, S. A., 1974)

Ponekod se je kult prednika povezal s kultom (mrtvega) telesa. Poglejmo primer Ukrajine: dan pred pogrebom so mrličeve roke in noge povezali z vrvicami. S potegom posamezne vrvice se je premaknil tudi z njo povezan ud mrliča. Ko se je pri mrliču zbrala njegova družina, prijatelji in znanci, so začeli s prepevanjem pesmi, pri tem pa so vlekli za vrvice in mrlič se je začel gibati podobno kot lutka, marioneta. To je pomenilo, da še vedno pripada svetu živih.

Drugačna navada je bila v Kataloniji, ki je slovela po svojih kvartopircih. Tam so za umrlega kvartopirca pripravili posebno seanso čakanja. Trije so ga prinesli k igralni mizi in z njim igrali karte, pri čemer so ga seveda premikali. S tem so mu pričarali zadovoljstvo, da lahko igra z njimi, obenem pa je še nekaj časa ostal skupaj z njimi ostane v svetu živih. Tudi v tem primeru so iz mrtveca naredili marioneto.

O tem, da je lutka povezana s kultom mrtvih, torej ni dvoma. Rečemo lahko celo, da je kult umrlega lasten vsem kulturam človeštva. Poleg tega kulta je v zahodni Afriki prisotno tudi družbeno čaščenje kulta prednikov (Jurkowski, 1991, str. 28).

Na razvoj gledališča je močno vplival še en kult. To je kult prokreacije, ki se je pojavil v antični Grčiji, kjer so v divjih kulturnih procesijah prenašali ogromne figure v obliki velikanskih falusov. Tak falični kult, kjer so falus celo animirali, se je po svetu ohranil še danes, npr. na Madžarskem in v Afriki (Jurkowski, 1991, str. 30).

Pri nekaterih šegah ima magičen pomen seksualni akt, prikazan z lutkami. Verjamejo, da naj bi vplival na rodnost in dober pridelek. Sprva so se v času prokreacije mladeniči prokreirali s prstjo – direktno so hoteli oploditi mater zemljo in s tem vplivati na njeno rodnost. Iz tega običaja izhajajo tudi lutke, visoke 10-20 cm, ki visijo na vodoravno napetih nitkah. Imenujejo se *a la planchette*. Znale so predvsem tiste iz Afrike, ki so jih uporabljali sejmarski vrači in so imele magično funkcijo, našli pa so jih tudi v Italiji, kjer so bile popularne in pogoste predvsem v 17. stoletju.

V času krščanstva se je marsikaj spremenilo: nova vera se je praznoverju in poganstvu starih ver (grške, rimske) postavila po robu. To pomeni, da tudi za lutko kot magični predmet ni bilo prostora. Nadomestila jo je lutka kot gledališki igralec – »rekvizit«. Jurkowski pojasni, da v gledališču človek ne predstavlja samega sebe, ampak nekoga drugega. Gledališče torej prestavi človeka v novo funkcijo in vlogo, kar pa je v nasprotju s krščansko doktrino, po kateri se mora človek uskladiti s stanjem, ki ga je dobil od Boga. Tega od lutke seveda niso mogli zahtevati, saj je le-ta zmeraj predstavljala samo sebe (Jurkowski, 1991, str. 32).

Ugotovili smo, da je magična in/ali verska funkcija lutke prisotna po vsem svetu in v vseh kulturah. Zаметki lutke segajo v čas prazgodovine, tekom razvoja človeštva in njegove kulture pa je seveda tudi lutka v svojem razvoju doživljala

različne spremembe. Figura, ki je med afriškimi domorodci, na totemih indijanskih plemen, v budističnih templjih in cerkvah imela sprva predvsem magično in versko funkcijo, ima danes popolnoma drugačno vrednost.

2.2 VRSTE LUTK

Magnin je prvi, ki je predlagal razvrstitev lutk v razrede. Po njegovem mnenju so v tistem času obstajali trije razredi lutk: *verske lutke*, ki so jih uporabljali med verskimi obredi, t.i. *aristokratske* in *ljudske lutke*, določene s svojim občinstvom. Maindrom je pozneje Magninovi razvrstitvi dodal še eno skupino, to so t.i. *literarne lutke*, ki označujejo tiste, ki so v rokah pesnikov, pisateljev ali slikarjev. Prvi razred lutk sodi v predgledališko obdobje uporabljanja lutk, drugi pa v gledališko obdobje (Jurkowski, 1998, str. 10).

H. Jurkowski (1998, str. 9) meni, da tehnika upravljanja lutke predstavlja osnovo za razlikovanje med različnimi vrstami lutk, ki jih je na ducate. Do sredine 20. stoletja so evropski lutkarji razvrščali lutke v štiri glavne skupine:

- marionete na nitkah ali žici (vodene z vrha),
- lutke na palici (vodene od spodaj ali zadaj),
- ročne ali rokavične lutke,
- ploske »senčne« figure (vodene s palicami).

Vse štiri skupine lutk so vodene ali od zunaj ali od znotraj. Kadar lutko s pomočjo palic in nitk oživlja človeška sila, je vodena od zunaj, kadar pa lutko oživi neposredno človeška roka, je vodena od znotraj.

Po Jurkovskem obstaja še druga oblika vodenja lutk, ki ima fizikalno razsežnost in se nanaša na posredno (mehansko) ali neposredno (človeško) upravljanje. Kljub temu, da mehanske figure včasih označujemo kot »lutke«, so lutke v svoji čisti obliki figure, ki jih upravlja neposredna človeška sila, tj. lutkar.

Podobno o značilnostih in uporabi posameznih lutkovnih tehnik razmišlja tudi U. Trefalt, ki pravi: »Za lutkovno gledališče je značilna raznorodnost odrskih prostorov (marionetni, senčni oder) in tehnik lutk (marionete, ročne lutke, senčne lutke...).« (Trefalt, 1993, str. 44).

Poleg tega U. Trefalt izpostavi še povezanost tehnik lutk s točno določeno zvrstno obliko teksta (pravljica, satira, groteska,...). Poudarja, da morajo ustvarjalci, preden izberejo lutkovno tehniko, dobro poznati osnovne značilnosti posamezne tehnike, njene možnosti in uporabo v lutkovnem gledališču. Pozorni morajo biti tudi na to, da med lutko in tekstom ne pride do stilne in izvedbene neenotnosti. Namreč, od izbire teksta je odvisna tudi tehnološka stran lutke: če so lutke gibčne in energične, potem je resna in groteskna tematika teksta v popolnem nasprotju s specifiko lutke, kar posledično povzroči odsotnost lutkovnosti, lutki pa odvzame možnost opravljanja njene osnovne estetske funkcije.

2.2.1 Marionete

Marionete predstavljajo zelo zahtevno vrsto lutk, vodeno od zgoraj navzdol. Za tradicionalne češke marionete je značilno, da so vodene na nitkah, medtem ko so siciljanske marionete, velike od 100 do 160 cm, vodene na žici.

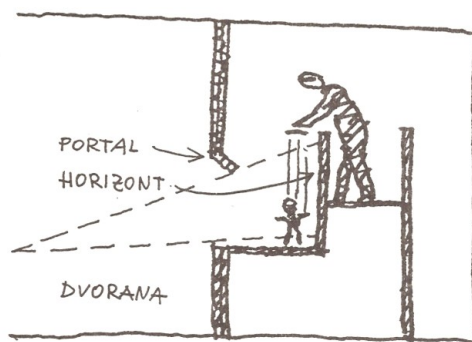


Slika 5: Lutke (marionete) iz predstave *Obuti maček*, avtor N. Kuret (Loboda, M. in Slivnik, F., ur., 2004)

a) *Zgodovina marionete*

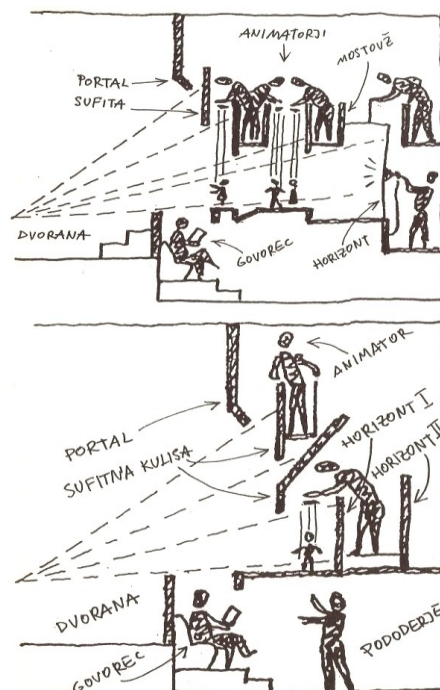
U. Trefalt (1993, str. 44-48) pove, da so bile marionete med najbolj priljubljenimi lutkovnimi tehnikami, še posebej tradicionalnih potujočih lutkarjev, ki so na lutkovnih odrih izvrstno karikirali teme dramskih gledališč (npr. Don Šajn, Faust). Največji razcvet so marionete doživele na prelomu iz 19. v 20. stoletje.

Potujoči lutkarji so v 17. in 18. stoletju uporabljali t.i. klasični marionetni oder, sestavljen iz dveh delov: portala, ki je zakrival lutkarja in (ponavadi poslikanega) horizonta, ki je zakrival lutkarjeve noge in pas, lutkar pa se je naslanjal čezenj in tako vodil lutko.



Slika 6: Skica klasičnega marionetnega odra iz 17. in 18. stoletja (Trefalt, 1993)

V 19. in 20. stoletju se je odrska tehnologija lutkovnih odrov precej zapletla. Mostovži, po katerih so lutkarji-animatorji hodili, so bili visoko nad odrsko odprtino, lutkarji-govorci pa so sedeli pred odrom in se trudili uskladiti svoj govor z animacijo kolegov nad njimi. Takšne in podobne konstrukcije marionetnih odrov so se začele oddaljevati od osnovnih funkcij lutk in lutkovnosti.



Slika 7: Skica marionetnega odra iz 19. in 20. Stoletja (Trefalt, 1993)

b) Sestavni deli marionete

Posebnost marionete se skriva v njeni tehnološki posebnosti. Ker je lutka navezana na nitke ali žice, so njeni gibi mehki, gibanje in reakcija celega lutkinega telesa pa počasna. Marioneto predstavlja figura v celoti – tako kot živo bitje ima tudi marioneta vse okončine in vse glavne sklepe. Zaradi svoje podrobno izdelane telesne konstrukcije lahko lutka hodi, pleše, skače, leti,... Ponavadi se za izdelavo marionet uporablja lipov les z dodatki penaste gume, stiropora ali šolske gobe.

Teža marionete mora biti ravno pravišnja, saj lutka ne sme biti ne pretežka in ne prelahka. Njeno težišče mora biti točno določeno; da posamezni udi pravilno padejo, je marioneto na točno določenih mestih potrebno obtežiti s svincem. Lutko drži na nitkah vodoravna ali navpična vaga. Poleg te obstaja še posebna vaga, ki se uporablja predvsem za živalske like ali predmete. Paziti je potrebno tudi na velikost posameznih delov lutkinega telesa – s preveliko glavo, premajhnimi nogami ali premajhno velikostjo celotne lutke se porušijo lutkine težnostne zakonitosti, lutka pa posledično s svojo tehnološko okornostjo ogrozi poetično, lirično ali epsko zvrst in deluje v nasprotju s svojim bistvom.

Marionete le s težavo obvladujejo rekvizite. Največkrat so rekviziti uporabljeni zgolj simbolno in dekorativno, akcij in zahtevnejših manipulacij z rekviziti pa (še posebej) češki tip marionet ne zmore. Za razliko od češkega tipa marionet so marionete na žicah sposobne manipulirati tudi z rekviziti, ki so prav tako pritrjeni na žice in so v sorazmerni velikosti lutkinega telesa (Trefalt, 1993, str. 44-48).

c) Uporabnost marionete

U. Trefalt meni, da je oživljanje marionete izmed vseh lutkovnih tehnik eden izmed najzahtevnejših procesov. Vsaka najmanjša napaka je namreč očitna, vsako posploševanje karakterjev ji škodi. Marionete, vodene na nitki, so mehkejše in nedoločljivejše v gibanju, zato so po Trefaltovem mnenju najprimernejše za simbolistične, fantastične in pravljичne tekste, medtem ko so marionete na žici že po zgodovinski izkušnji bolj primerne za epske tekste, parodije ali predelane dramske tekste, ki so jih ponavadi uprizarjali potujoči ljudski lutkarji (Trefalt, 1993, str. 48).

2.2.2 Ročne lutke

Ročne lutke so lutke, ki jih nataknejo na dlan oz. roko, ki predstavlja osnovo lutke. Glava lutke je nataknjena na enega od prstov (ponavadi na kazalec), dlan, prsti in podlaket pa predstavljajo lutkine roke oz. osnovo celotnega telesa. Ročne lutke so vodene od spodaj navzgor. Animiramo jih tako, da premikamo prste, dlan ali celo roko, skrito za lutkovni oder ali paravan. Poznamo dve vrsti ročnih lutk:

- tradicionalne ročne lutke (npr. Guignol d'Lyons, Petruška, Punch) in
- umetne junake ročnih lutk (npr. Pavliha).



Slika 8: Pavliha, stalni junak odra ročnih lutk (Loboda, M. in Slivnik, F., ur., 2004)

a) Zgodovina ročnih lutk

Ročne lutke naj bi se pojavile v 17. stoletju. Včasih so jih uporabljali za metaforično in prikrito obliko družbene kritike, vlade in morale, danes pa so v glavnem namenjene najmlajšim gledalcem.

Na različnih koncih sveta, bodisi v Evropi bodisi v Ameriki ali kateri drugi celini, so se pojavile različne ročne lutke: po besedah U. Trefalta (1993, str. 51) je med najbolj znanimi tradicionalnimi ročnimi lutkami francoski *Guignol d'Lyón*, ki ga je ustvaril lutkar Mourgeut, iz italijanskega Macca se je razvila lutka *Polichinelle*, v Rusiji se je pojavila *Petruška*, ročna lutka, ki nima določljivega spola in tudi govori ne. Lutkar namesto govora uporablja posebno piščalko in tako z ritmizacijo, modulacijo, premori ipd. nadomešča njen govor. Iz likov Master Devil in Olde Vica se je razvil angleški *Punch*, ki se je pozneje zaradi svoje popularnosti spremenil v zločinca, nemoralneža, nezvestega moža in morilca lastnega otroka.

Poleg tradicionalnih ročnih lutk je še veliko umetnih junakov. Tak je npr. *Pavliha*, povzetek svetovno znanih ljudskih junakov, prilagojen navadam in potrebam iz prve polovice 20. stoletja. Glede na to, da je nastal v času renesanse lutkovnega gledališča, ima blage karakterne poteze: ni nemoralnež, ni pijanec, je pa nasilen, a vendar uglajen slovenski Kasperl.

b) Sestavni deli ročnih lutk

Breda Varl v knjigi *Ročne lutke* (1997, str. 4-30) podrobneje opiše posamezne sestavne dele ročnih lutk. Pravi, da ima ročna lutka dva glavna sestavna dela: glavo in trup. Glavo natakemo na kazalec, trup, ki je izdelan kot lutkin kostum, pa je kot rokavček nataknen na animatorjevo roko. Pri izdelavi takih lutk je potrebno paziti, da glava ni prevelika, saj jih animatorjeva roka ne bi mogla dobro voditi, ker jih ne bi obvladala.

Najpomembnejši del ročne lutke predstavlja njena glava. V prejšnjih stoletjih je bila večinoma izrezljana iz lesa, danes pa se za njeno izdelavo uporablja še sintetični material ipren, poliuretan, stiropor ali papirna kaša v prahu. Glava je preproste okrogle ali jajčaste oblike, odvzeti so ji vsi (nepotrebni) detajli, kot so gube, štrleče obrvi, poudarjene ličnice ipd. Najpomembnejše čutilo na lutkinem obrazu so oči, s katerimi lutka komunicira. Velikost, oblika in lega oči lutki določajo značaj, razpoloženje in starost. Zanimiv element lutkinega obraza je tudi nos, ki lutko karikira. Bistven dodatek živalskih lutk predstavljajo ušesa, po katerih je lutka veliko bolj prepoznavna. Zanimiva so predvsem gibljiva, mehko padajoča ušesa, ki ob premikanju lutke (oz. njeni hoji) mahedrajo sem in tja. Pri lutkah človeka so ušesa lahko prisotna, ali pa tudi ne. Najbolj živo naredijo lutko njeni lasje, ki so lahko iz volne, preje, vrvic, filca, trakov usnja itd.

Glava je natakljena na vrat, narejen iz tulca, v katerega lahko vtaknemo prst. Tulec je lahko plastičen ali kartonski, pomembno je le, da je dovolj dolg – lutka namreč ne sme gledati preveč pod strop, pač pa mora njen pogled biti usmerjen vodoravno ali malo navzdol.

Trup ročne lutke predstavlja lutkina obleka, medtem ko so lutkine roke njeni rokavi. Na zunanji rob rokavov so prišite lutkine dlani, ki lahko imajo do tri prste. Lutke, ki veliko prijemajo, imajo v dlaneh tudi žico, ki ob večjih obremenitvah obdrži obliko dlani. Živalske lutke imajo šape v obliki polkrožnega žepka ali v obliki trodelnih blazinic. V zadnjem času se s penasto gumo podlaga tudi lutkin trup.

c) Uporabnost ročnih lutk

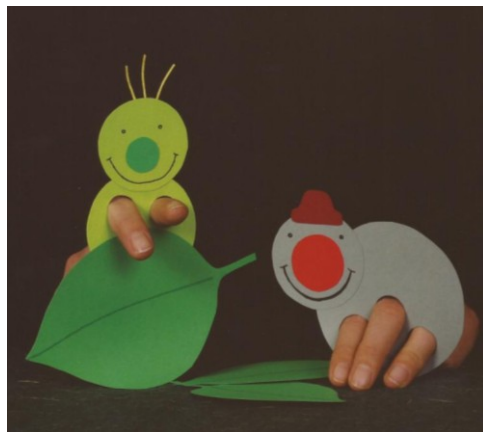
Čeprav ima ročna lutka v primerjavi z glavo in trupom smešno majhne roke, je skoraj edina med lutkovnimi tehnologijami, ki je sposobna zares dobro igrati z rekviziti: lahko prijema ali prenaša predmete, lista knjigo, pogosto tudi komunicira z gledalci. Gibi ročne lutke so energični in hitri, njen akcijski prostor pa je pri tem omejen na vertikalo. lutka je vezana na fiktivno podlago, v katero se lahko sicer pogrezne, skrije, vendar je kljub temu zelo gibljiva in dinamična.

U. Trefalt (1993, str. 52-53) poudarja, da poznavanje specifik ročne lutke omogoča pravilno uporabo tekstov oz. tem. Že tradicionalni ljudski lutkarji so z ročnimi lutkami uprizarjali zgodbe z veliko dinamike; posluževali so se predvsem satiričnih, grotesknih in farsičnih zgodb. V 20. stoletju so se z uporabo ročnih lutk pokazale izredne možnosti uprizarjanja lirskih iger, ljudskih pesmi in vzgojno didaktičnih tem, ki so doživele razcvet predvsem v vrtcih in šolah.

2.2.3 Prstne lutke



Slika 9: Prstne lutke na goli roki
(Ban, T., 2009)



Slika 10: Prstne lutke, kjer so drobni prstki nožice

Breda Varl (1997, str. 31-34) kot različico malih ročnih lutk predstavi tudi prstne lutke, ki so primerne predvsem za igre na predšolski stopnji in v prvih razredih osnovnih šol.

Za prstne lutke je značilno, da je na prst gole ali orokavičene roke nataktnjena glava, ki jo predstavljajo kroglice, žogice ali tulci. Prst roke lahko v primeru, ko je glava nataktnjena na konico prsta, predstavlja lutkin trup, lahko pa tudi lutkine noge, kadar je glava, nasajena na palčki med dvema prstoma. Glava in prsti, s katerimi lutka hodi po podlagi, tvorijo zanimivo figuro. Glede na majhnost prstnih lutk so le-te primerne predvsem za medsebojno igro otrok, za obnove raznih zgodb, pa tudi za krajše etude za gledalce.

2.2.4 Naglavna lutka

B. Varl (1997, str. 34-36) naglavne lutke uvršča v veliko družino ročnih lutk. Za tovrstne lutke je značilno, da imajo glavo na kratki palici, ki jo lutkar zaobjame z obema palcema, lutkine roke pa predstavljajo ostali štirje prsti posamezne lutkarjeve dlani. Trup naglavnih lutk je ob spodnjem robu širši, rokavi pa tako veliki, da lahko lutkar vanje vtakne svoje roke. Poleg te obstaja še druga možnost vodenja naglavne lutke: vodilo glave lutkar drži z eno roko (ponavadi z levo), drugo (desno roko) pa ima v lutkini roki. V tem primeru lutkina leva roka (torej rokav z dlanjo) samodejno obvisi ob trupu lutke. S takim načinom animacije je lutki omogočeno prijemanje najrazličnejših rekvizitov, poudarjena pa je tudi gestikulacija. V celoti je naglavna lutka animirana tako, da animator obe roki dvigne nad glavo.



Slika 11: Naglavna lutka rokomavha iz predstave L. Martinkove *Trije Rokomavhi*, Lutkovno gledališče Maribor, 1989 (Varl, B., 1997)

Nekoliko drugačno interpretacijo naglavne lutke zasledimo pri Trefaltu. Naglavno ali čeladno lutko, kot jo sam imenuje (Trefalt, 1993, str. 56), naj bi v estradne namene prvi začel uporabljati S. V. Obrazcov. Tako ime je dobila ta vrsta lutke zato, ker lutkar nosi na glavi trdno privezano čelado, na kateri sta vrat in lutkina glava. Da pa je viden tudi lutkin trup, je lutkar izza paravana odkrit do polovice pasu. Lutka je v celoti prekrita s kostumom, v ospredju pa ima izrezano okence s tilom. Lutkar s svojima rokama in trupom torej tvori celotno podobo lutke. Poleg estradnih zvrsti se z naglavnimi lutkami uprizarjajo tudi teksti in teme, namenjene javkam. Naglavne lutke so sicer manj elegantne, vendar pa imajo zaradi uporabe lutkarjevih rok velike možnosti za igro z rekviziti.

2.2.5 Ploske lutke

U. Trefalt (1993, str. 58) k ploskim lutkam uvršča lutke, ki so vodene od spodaj navzgor. Njihova posebnost se kaže v dvodimenzionalnosti. Izdelane so iz lepenke, lesenih plošč ali kovine in na paličico pritrjene z držalom ali žico. Tehnološko so tovrstne lutke precej zahtevne, saj celotna tehnologija lutke temelji na tekoče dovršeni mehaničnosti, ki omogoča natančne gibe lutke in jih tudi obvladuje.

B. Varl (1997, str. 4-28) ploske lutke razdeli v tri velike sklope:

- lutke, izrezane iz tršega papirja, kartona ali vezane plošče, ki nimajo gibljivih delov (npr. predmeti iz našega okolja, živali, osebe);
- lutke, ki so delno gibljive (posamezni deli telesa so med seboj povezani z gibljivimi, premičnimi stiki in se med premikanjem lutke samodejno gibljejo);
- lutke z gibljivimi stiki, katerih posamezni deli telesa (roke, noge, tačke) so vodeni na posebnih vodilih.

Dvodimenzionalnost ploskih lutk je tista, ki za vsako uprizoritev za posamezno lutko zahteva več dvojnikov. Te lutke namreč niso obojestransko izdelane, nekatere so na hrbtni strani celo prepletene z mehničnimi vzvodi, zato so za

premikanje v levo ali desno in za obrat v drugo stran potrebni dvojniki. Podobno je tudi pri prikazovanju perspektive: ker plosko gledališče ne pozna globinske mizanscene, so za uprizarjanje perspektive (npr. prihodov ali odhodov lutke) potrebni manjši dvojniki, ki prikažejo lutko v daljavi.

Ploske lutke od igralcev zahtevajo posebne in natančno določene zakone gibanja, komunikacij, prehodov lutk ipd. Priprava na uprizoritev s to vrsto lutk je zelo zahtevna, njena realizacija pa matematično izračunljiva in natančna. Kljub svoji tehnični zahtevnosti ploske lutke omogočajo izvedbo liričnih in poetičnih tekstov, nikakor pa ne prenesejo improvizacije, psiholoških tem in uprizoritev z zapleteno fabulo. Iz tega razloga se ploske lutke najpogosteje uporabljajo za uprizoritve, namenjene mlajšim gledalcem, v dogajanje pa se vključi še pripovedovalec, tolmač ali povezovalec, ki med lutko in gledalcem vzpostavlja tesnejši stik.



Slika 12: Muca, primer ploske lutke (Zorec, D., 2007)

2.2.6 Senčne lutke

Senčne lutke so po mnenju U. Trefalta (1993, str. 61-63) lutke, vodene od zadaj. Glavni odrski prostor predstavlja platno, ki je z zadnje strani osvetljeno. Tovrstne lutke so narejene iz različnih materialov, ki glede na svojo prosojnost dajejo različno senco; popolnoma neprosojni materiali dajejo npr. kontrastno črno-belo senco.



Slika 13: Senčna lutka z gibljivimi deli – rokami (Zorec, D., 2007)

a) Zgodovina senčnih lutk

B. Varl (1997, str. 4) senčne lutke predstavi kot predhodnice ploskih lutk. Meni, da so senčne lutke prišle v Evropo iz Azije, kjer jih še danes uporabljajo za igranje religioznih vsebin. Prve senčne lutke so bile narejene iz ustrojene, prosojne bivolje kože, obarvane z naravnimi barvili. V glavnem so bile oblikovane kot stoječe figure v profilu, vodene na dolgi palici, ki je bila podaljšek ene noge. Druga noga je bila samodejno gibljiva. Preko Perzije se je senčno gledališče začelo širiti po vsej Turčiji in Grčiji, v 12. in 13. stoletju se je pojavilo tudi v arabskih deželah in v Egiptu, konec 18. in 19. stoletja pa je bilo razširjeno že po vsej Evropi.



Slika14: Barvna senčna figura, izdelana iz strojene in tonirane kravje kože (Varl, B., 1997)

b) Sestavni deli senčnih lutk

Senčna lutka ima le dve dimenziji: širino in višino. Tretje dimenzije, debeline, ne potrebuje, saj gledalec opazuje zgolj senco lika, ki jo žarek svetlobe pošlje na platno. B. Varl (1997, str. 30-36) senčne lutke razdeli v dve skupini: senčne lutke, izdelane iz kartona, papirja ali vezane plošče in senčne lutke, izdelane iz prosojnih materialov (celofan, plastična folija, svila), pobarvane s tuši in naravnimi prosojnimi barvili. Lutke iz posamezne skupine se med seboj razlikujejo po senci, ki jo lutke dajejo: prva skupina lutk daje na platnu temno, črno senco, druga skupina pa zaradi prosojnosti materiala, iz katerega so lutke narejene, daje barvno senco.

Osnovno vodilo senčnih lutk predstavlja lesena ali kovinska palica, ki je pritrjena na hrbtno stran lutke. Za manjšo vidljivost sence vodila na platnu je priporočljivo, da je vodilo, ki gre iz hrbta lutke, obrnjeno pravokotno v prostor in je po nekaj centimetrih upognjeno navzdol.

Senčne lutke Varlova razdeli v dve skupini tudi glede na njihovo tehnološko izdelavo. Tako loči senčne lutke, izrezane iz kartona ali trdega papirja, ki nimajo gibljivih delov in senčne lutke z gibljivimi deli, ki so vodeni s posebnimi vodili, ali pa se njihovi gibljivi deli (roke, noge, tačke, repi) gibljejo samodejno.

Posebnost senčnih lutk predstavljajo njihove oči. Pri lutkah iz neprosojnega materiala so oči izrezane, da lahko skozi pade svetloba, na platno ob temni senci pa naredi oko živo. Lutke iz prosojnega materiala imajo trši obod, ki omogoča, da se nanj prilepi tanka svila, celofan ali folija.

c) *Uporaba senčnih lutk*

U. Trefalt (1993, str. 62-63) predstavi dve vrsti senčnega gledališča: tradicionalno in sodobno. K tradicionalnim senčnim lutkam uvršča t.i. *turško senčno gledališče Karagos*, ki se je razvilo v muslimanskih deželah levitanskega in arabskega sveta. Tovrstno lutkovno gledališče je sicer podobno ostalim senčnim gledališčem, le da tukaj pisec, režiser, igralec, pevec in lutkar nastopajo v eni sami osebi. Lutke, namenjene igranju po principu Karagose, so izdelane iz posebej strojenega usnja, ki je perforirano in okrašeno z zlatom in barvami. Glavni lutkar, im. *Dalang*, sedi za platnom in sam igra vse like. Pred obrazom ima oljno svetilko, ki osvetljuje platno. Na njegovi levi in desni sedita asistenta, ki mu podajata lutke, za njima pa številčen orkester, im. *galumen*. Najpogostejše uprizorjene predstave so legende o Arjuni, Ciklus o Rami, Mahabharato idr.

Za razliko od tradicionalnega sodobno senčno gledališče največkrat črpa iz tradicionalnih gledališč Orienta, estetiko in sporočilnost predstav pa prilagaja času in prostoru, v katerem se odvija. Osnovni princip senčnega gledališča je pri vseh oblikah podoben, razlikuje se le v postavitvi luči, kvalitete materiala lutke in kvaliteti platna. Lutke so največkrat narejene iz usnja, plastike ali papirja, platno pa je iz strojene kože, blaga ali papirja. V sodobnem senčnem gledališču se najpogostejše uprizarjajo lirične zvrsti tekstov in tem. Pri uprizoritvi je pomembna tudi natančnost v gibanju in razumljivost v govoru, improvizacija pa je skorajda nedopustna. Pomembno vlogo ima tudi glasba, ki daje sencam dodatno dimenzijo fantastičnosti in magičnosti. Senčne lutke so po mnenju U. Trefalta najzanimivejše za uprizarjanje tragedij in oper.

2.2.7 Lutke na palici

B. Varl (1995, str. 4) zapiše, da je lutka na palici vsak predmet ali figura, ki jo nataknemo na lesen količek oz. palico, s pomočjo katere lutko premikamo in s tem tudi animiramo. Danes je ta tip lutke razširjen in pogosto uporabljen po vsem svetu, saj je uporaba tovrstnih lutk tehnološko dokaj preprosta, saj se z njo odlično in enostavno animira. V Sloveniji je njena uporaba pogosta tako pri profesionalnih lutkarjih, kot tudi pri vseh ostalih, ki se z lutkami ukvarjajo neprofesionalno.



Slika15: Petelin Kiril, lutka na dveh palicah (Varl, B., 1995)

a) *Sestavni deli lutke na palici*

B. Varl (1995, str. 4-20) podrobno opiše posamezne dele, ki sestavljajo lutko. Najprej predstavi glavo enostavnih lutk, ki je stilizirana, največkrat okrogle ali jajčaste oblike. Izdelana je lahko iz različnih materialov (npr. penaste gume ali iprena, stiropora, lesa), obdelanih z različnimi postopki (preoblačenje z raztegljivim blagom, kaširanje, barvanje), ki dajejo trdnost in končno podobo glave.

Na glavi so oči, ki predstavljajo bistveno komunikacijsko čutilo lutke. Različna velikost in postavitev oči pri človeških lutkah predstavlja njihovo starost, karakter in razpoloženje. Lutke so lahko tudi brez oči – v tem primeru jih nadomesti otrok s svojo domišljijo, pri tem pa moramo biti pozorni, da z lutko igramo tako, kot da bi oči imela. Na glavi so tudi nosovi lutk, ki so lahko stilizirani in kot obrazni

element lutki dajejo svojevrsten karakter. Majhni, navzgor obrnjeni nosovi izražajo navihano osebnost, debeli, okrogli in rdeči nosovi pa npr. karakterizirajo dobrodušnega dedka, ki rad kaj popije. Nasprotno je z ostro zašiljenimi nosovi, ki jih imajo predvsem sitne ženske ali hudobne sosede. Lasje so lahko iz različnih materialov in različnih dolžin. Pomembno je le, da material, iz katerega so lasje narejeni, ni pretežak. En sam lutkin las lahko simbolizira tudi cel šop človeških las, zato je bolje, da ima lutka manj debelejših vlaken ali pentelj.

Kot pomagala pri animaciji lutk na palici velikokrat služijo lutkine roke, ki so lahko dopolnilo k proporcu lutkinega telesa. Roke lahko imajo tudi preproste dlani, oblikovane kot rokavičke z enim prstom, lahko tudi posebej vodene.

Pomembna pa je seveda tudi nasaditev glave na osnovno vodilo lutke, tj. palico, lesen količek ali železno varilno žico. Vsaka palica, na katero je nasajena glava, mora imeti na tistem koncu, ki je vlepljen v glavo, prečni križ, ki preprečuje vrtenje vodila v glavi. Vodilo je lahko daljše ali krajše, kar je odvisno od tega, kako visoko je potrebno z lutko igrati na sceni ali paravanu, dejstvo pa je, da se enostavneje in bolje animirajo lutke, ki imajo krajša vodila.

Varlova (1995, str. 21-36) deli lutke na palici v štiri skupine:

- Lutke na palici brez dodatnih vodil

To so najpreprostejše lutke tako za izdelavo, kot tudi za animacijo. Te lutke imajo kot osnovo npr. lesene kuhalnice ali žlice, ki so jim dodani minimalni dodatki (oči, nos, usta) in majhna krpica za trup, okončin pa nimajo. Drugo vrsto lutk na palici brez dodatnih vodil predstavljajo lutke, ki imajo glavo pritrjeno na osnovno vodilo in trup iz blaga, v tretjo vrsto lutk pa sodijo lutke z zahtevnejše oblikovano glavo in trupom, ki so mu dodane roke in noge.

- Lutke na palici z živo roko

Ta vrsta lutke je nekoliko zahtevnejša, vendar še vedno dokaj enostavna za uporabo in animacijo. Največkrat se uporablja takrat, kadar mora lutka igrati z rekviziti ali pri govoru gestikulirati z rokami. Lutkino roko namreč nadomešča

roka igralca, ki z eno roko drži vodilo, na katerem je glava, z drugo pa igra lutkino roko. S tako vodeno lutko je možno prikazati vse, tudi lutko, ki ima aktivni (animirani) obe roki. V tem primeru sta za vodenje lutke potrebna dva animatorja.

- Lutke na dveh palicah

Ponavadi se uporabljajo za poosebljanje živalskih likov, ki hodijo po vseh štirih nogah. Eno vodilo je vstavljeno v lutkino glavo, drugo v lutkin trup. Trup in glava sta povezana s trakom ali voljno vzmetjo, kar lutki omogoča dobro gibljivost. Noge so največkrat prišite k trupu in se samodejno premikajo.

- Lutke na palici z vodili – javajke

Javajke so lutke, ki so vodene od spodaj navzgor. V Evropo so jih prinesli iz otoka Jave, kjer jih imenujejo Wayang lutke. Klasična Wayang lutka ima tri paličice: glavna paličica, ki poteka preko telesa in nosi glavo lutke ter stranski paličici, ki sta pritrjeni na lutkine roke. V sodobni evropski inačici lutkar z eno roko drži glavno paličico, z drugo pa paličici rok.

Iz osnovne konstrukcije so se razvile javajke, ki jih lutkarji nosijo na glavi. Te lutke se premikajo tako, kot se premika lutkarjeva glava. Lutkar v rokah drži paličice za vodenje lutkinih rok, kar lutki omogoča celo ples in vrtenje. Za vodenje nekaterih javajk se uporablja tudi t.i. pištola, pritrjena na glavno paličico, ki je v sredini votla. Skoznjo so napeljene žice in nitke za gladko premikanje glave. Lutka lahko neposredno ali s pomočjo šipk uporablja tudi rekvizite, ki morajo biti v sorazmerni velikosti z velikostjo lutke.

Javajka zaradi svojih sposobnosti že od časa, ko se je uveljavila v Evropi predstavlja najpopolnejšo lutkovno obliko. Celo odrski prostor je za to vrsto lutk brez omejitev. Zaradi njene bogate izrazne gestikulativnosti, natančnosti in minimalističnih gibov marionete se lahko z njeno pomočjo uprizarjajo zelo zahtevne, tekstovno bogate teme, kot npr. v liričnih, pravljicnih, tragičnih in glasbenih tekstih.

b) Uporabnost lutke na palici

Lutke na palici so zelo priljubljena vrsta lutk tako med profesionalci, kot tudi med amaterji. Zaradi njihove enostavne uporabe in tehnološke preprostosti jo pogosto uporabljajo tudi pedagogi v vrtcih in osnovnih šolah. Primerne so za igranje različnih tekstov, vse od liričnih do pravljичnih ali glasbenih tekstov.

2.2.8 Mimične lutke

Mimične lutke so lutke, vodene od spodaj navzgor. Tehnološko temeljijo na principu naglavne ali čeladne lutke in lutkarjeve dlani, vtaknjene v izoblikovano lutkino glavo (Trefalt, 1993, str. 59). Mimična lutka s poudarjenim gibanjem čeljusti poudarja karakter in posebne lastnosti lika, ki ga predstavlja. Pred leti je mimične lutke močno popularizirala angleška televizijska oddaja Muppet Show.



Slika16: Mimične lutke iz TV oddaje Muppet Show (www.tvtropes.org/pmwiki)

Breda Varl (1997, str. 5-36) opiše tri skupine mimičnih lutk:

- Ročne mimične lutke

To vrsto lutke predstavlja npr. palčna rokavica, nataknjena na roko, ki so ji lahko dodani dodatki, kot so oči, smrček, ušesa itd. Enostavno mimično lutko predstavlja tudi lutka, ukrojena iz voljnega blaga, kot je frotir, jersey, umetno krzno. Ročne mimične lutke animiramo podobno kot ročne lutke: glavo lutke

premikamo s celo dlanjo, lutkine roke ali tace pa so samodejno gibljive ob trupu.

- Naglavne mimične lutke

Po videzu so podobne naglavnim lutkam, razlikujejo pa se v tehnologiji, notranji konstrukciji in vodenju lutke. Mimično naglavno lutko, veliko od 50 do 70 cm, drži animator v čeljustnem delu. Lutka lahko ima tudi dlani; ena lutkina roka je animirana, druga pa samodejno visi ob trupu. Med igranjem se lahko položaj animiranih rok tudi zamenja.

- Mimične lutke z vodilom

Take vrste lutk imajo polne glave z gibljivo spodnjo čeljustjo. Narejene so iz različnih materialov: penaste gume, stiropora, lesa. Trup te lutke je enak trupu naglavne mimične lutke, tudi animacija je enaka. Z glavo in premikanjem ust (lutka ima vodilo, im. pištola, s katero animator lutko drži in obenem premika njena usta) lutka gestikulira, z dlanjo pa prijema predmete iz bližnje okolice.

Posebno vrsto mimičnih lutk predstavljajo tudi velike mimične lutke, ki jih vodita dva animatorja, ki sta gledalcem vidna. Lutka je v celoti izdelana kot figura, ima glavo, trup, sprednje in zadnje tace. Eden od animatorjev upravlja z glavo in gobcem, drugi pa s telesom in nogami.

Mimične lutke se najpogosteje uporabljajo za kabarejske nastope, varieteje, televizijske nastope, paradije, groteske in koncertacijske nastope, kot so npr. Muppet Show v Angliji in Radovedni Taček v Sloveniji.

2.2.9 Predmet kot lutka

U. Trefalt je zapisal: »Predmet kot lutka je posebne vrste lutka, ki sodi v t.i. lutkarsko propedeutiko. Njen osnovni estetski princip je oživljanje predmetov s pomočjo animatorja, ki lutko neposredno drži v roki.« (Trefalt, 1993, str. 60).

V nadaljevanju pojasni, da je lutka-predmet lahko katerikoli vsakdanje uporaben predmet, ki ga gledalec pozna. S pomočjo animatorjeve animacijske in interpretacijske virtuoznosti dobi še tako vsakdanji predmet svoj karakter, glas in svojevrstno gibanje, s čimer lahko vzpostavlja dialog, omogoča konflikt in čustvovanje z ostalimi oživiljenimi predmeti. Čar uprizoritve nastane, ko uprizoritev gledalca prepriča, da so se predmeti (npr. sveča, kozarec, stol) spremenili v viteze, prince, čarovnice ipd.

Po Trefaltovem mnenju predstavljajo lutke-predmeti temelj lutkovnega gledališča, saj se v njih skriva bistvo lutkovnosti, tj. oživljanje mrtve snovi. Estetska funkcija predmeta kot lutke ima primarno in sekundarno funkcijo. Primarno funkcijo predstavlja uporabnost elementa, sekundarno pa iluzija, ki gledalca prepriča, da lahko predmet funkcionira kot živo bitje z vsemi lastnostmi. Tako ima gledalec nenehno pred očmi menjavanje realnosti in iracionalnosti uporabnega predmeta, iluzijo čudeža in dramsko dejanje, v katerem predmet ustvari popolno gledališko iluzijo (Trefalt, 1993, str. 60).

2.2.10 Lutka-igrača

Pogosto lutkovno tehniko v uprizoritvah za najmlajše igralce predstavlja lutka-igrača. Igrača, ki jo otroci poznajo, ob pomoči lutkarja in njegove direktne animacije oživi in s tem postane odrska lutka. Celoten proces in oblikovanje odrskega prostora je podobno kot pri lutkah-predmetih, razlika je le v tem, da lutke-igrače ne potrebujejo posebnega konteksta, ker že po svoji obliki in funkciji igrajo samo sebe. Te lutke so namenjene uprizoritvam v majhnih, intimnih prostorih, kjer se uprizarjajo kratke zgodbe s preprostim zapletom in lirčno tematiko. Lutkar pri tem opravlja funkcijo posrednika ali pojasnjevalca, s čimer povečuje kontaktnost in neposrednost lutk-igrač. Ker igrača predstavlja intimnega otroškega partnerja, se jo pogosto uporablja v terapevtske namene in za uprizoritve, v katerih je podarjena njihova didaktičnost (Trefalt, 1993, str. 64).

2.3 LUTKARSTVO

»Lutkarstvo, gledališka zvrst, pri kateri predmet (lutka) postane scensko bitje, ki ga oživlja igralec lutkar.« (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 340).

»Lutkovno gledališče označuje vrsto gledališke umetnosti, v kateri ima lutka (več lutk) vlogo odrskega lika, ki deluje v odrskem prostoru. Vsaj en skriti igralec jo upravlja in ji posoja glas, da prikaže razvoj dramskega dejanja.« (Jurkowski, 1998, str. 12)

2.3.1 Lutkarstvo in lutkovno gledališče

Magnin je leta 1852 v svoji Zgodovini lutkarstva v Evropi od antike do današnjih dni 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 (Jurkowski, 1998, str. 2).

Zapisana dejstva o lutkarstvu v preteklosti vse do 17. stoletja o lutkovnem gledališču ne navajajo ničesar. To ni terminološko naključje, temveč posledica spoznanja, da so šele sodobne značilnosti lutkarstva začele postajati podobne značilnostim gledališča. Nič kaj presenetljivo tudi ni dejstvo, da je lutkarstvo v časovnem zaostanku za drugimi oblikami umetnosti. Dolgo časa je bilo namreč lutkarstvo del ljudske umetnosti, ki ni sledilo dinamičnim tokovom visoke umetnosti, ampak (vselej z zamudo) novim smerem v gledališču. Lutkarstvo se torej ni razvijalo v skladu z ustaljenimi kulturnimi obdobji, pač pa je imelo svoj lasten zgodovinski ritem (Jurkowski, 1998, str. 14-15).

Dolgo je zaradi nepoznavanja in nerazumevanja razlik med dramskim in lutkovnim gledališčem obstajala napačna interpretacija lutkovnega gledališča; razlagali so si ga kot pomanjšano obliko dramskega gledališča, lutko kot nadomestek živega igralca in lutkovno gledališče kot nadomestek dramskega gledališča. Danes vemo, da lutka v nobenem primeru ni znak dramskega igralca,

temveč predstavlja glavno izrazno sredstvo lutkovnega gledališča, ki sicer včasih uporablja prvine dramskega gledališča in dramskega igralca, toda le v okvirih svojega specifičnega sistema znakov. Sistem, določen za dramskega igralca, do zadnje podrobnosti izkorišča specifik in možnosti dramskega igralca in dramskega gledališča, zato je za lutkovno gledališče povsem neuporaben (osredotočen na živega igralca izključuje specifik lutke in njene znakovne razsežnosti). Posebnost lutkovnega gledališča se kaže v triku, s katerim mrtvi predmet, kip ali figura oživi in s tem naredi čudež. Če bi pri lutki uporabljali znakovni sistem dramskega gledališča, ne bi oživljanje mrtve snovi povzročilo čudeža. Učinek bi bil prav nasproten – proces bi razumeli kot nesporazum, posledica katerega bi bil neuspeh. V trenutku, ko ustvarjalec podcenjuje sposobnosti lutke, ko njene znakovne specifik nadomešča s specifikami dramskega gledališča (uporablja govor, geste, mizansceno, značilno za igralca in ne za lutko), postaneta lutkovno gledališče in lutka nespretna, nepopolna in neprepričljiva (Trefalt, 1993, str. 12-14).

2.3.2 Lutkarstvo nekoč

Enciklopedija Slovenije predstavi lutkarstvo kot eno najstarejših oblik človekovega ustvarjalnega izražanja. Poznajo ga vse kulture, ki so že iz časa pradavnine pripravljale razne verske obrede, v katerih so bili prisotni tudi zametki lutkarstva. V 11. stol. pr. n. št. naj bi se lutkarstvo pojavilo v Indoneziji, poznali so ga tudi Egipčani, stari Grki in Rimljani. Preko srednjeveških misterijev naj bi se ohranilo vse do časa renesanse, ko se je pojavila t.i. *commedie dell'arte*. Kasneje so v lutkarstvo počasi začeli prihajati vplivi vzhodnih kultur, tako da sta se konec 19. stoletja v gledališču oblikovali dve težnji: živa tradicija ter avantgarda likovnih in gledaliških reformatorjev (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 340).

Vse do leta 1852, ko je izšla prva knjiga o zgodovini evropskega lutkarstva, so na lutkarstvo in lutke gledali kot na neobičajne zanimivosti, ki kot kulturni pojav za znanstvenike niso bile zanimive, so pa naredile vtis na pesnike in filozofe, ki so v

lutkovnih igrah odkrili bogate metafore. Bile so privlačne tudi za moraliste, ki so lutke v svojih prisposodobah uporabili kot dober model minljivosti človeškega življenja, kot postranske teme razprav pa so vzbudile interes tudi pri akademskih raziskovalcih. Razmere naj bi se spremenile šele v obdobju romanticizma, ki je vzbudilo zanimanje za folkloro. V tem času se je lutkarstvo, na katerega so do tedaj gledali kot na ljudsko in folklorno umetnost, začelo močno dvigati. Izhajati so začela dela, v katerih so avtorji predstavljali lutkarstvo in njegov zgodovinski razvoj (Jurkowski, 1998, str. 1-5):

- 1852: Charles Magnin, *Historie des Marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*;
- 1856: Johann G. T. Grässe, *Die Geschichte des Puppenspiels und der Automaten*;
- 1884: P. C. Ferrigni, *La Storia dei Burattini*;
- 1900: Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignol. Les Poupées agissantes et parlantes à travers les ages*;
- 1929: Max von Boehn, *Puppen und Puppenspiele*;
- 1959: G. Baty in R. Chavance, *Historie des Marionnettes*;
- 1970: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*: 1. knj. *Od antyku do romantyzmu*;
- 1976: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*: 2. knj. *Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*;
- 1984: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*: 3. knj. *Od wielkiej reformy do współczesności*.

Poleg teh splošnih del o zgodovini evropskega lutkarstva so ogromno doprinesle tudi dokumentirane zbirke in študije o zgodovini lutkarstva posameznih držav. V 19. stoletju je novi tok razmišljanja o lutkarstvu kot veji gledališke umetnosti v lutkarstvo vnesel uporabo vseh gledaliških vrst, od srednjeveških misterijev, baročnih predstav, *commedie dell'arte* in pozneje tudi melodrame. S tem je podobnost igralskega in lutkovnega gledališča postala veliko bolj jasna in prepričljiva.

2.3.3 ... in danes

Za tradicionalno ljudsko lutkovno gledališče, obdobje pravljic na prelomu 19. in 20. stoletja ter za klasične tipe lutkovnih gledališč, kot so npr. Kasperl, Gašperček, Punch & Judy in Petruška, je značilna t.i. tipizacija lutke, ki jo moderno lutkovno gledališče, predvsem po drugi svetovni vojni, začne poglobljati. Tipom lutk začne dodajati individualne lastnosti ali človeški element, ki ga predstavlja lutkar s svojim govorom in oživljanje mrtve snovi. Drug način poglobljanja tipizacije predstavlja zvrstna določitev uprizoritve – moderno lutkovno gledališče je namreč začelo preizkušati grotesko, absurdno dramo, poetično gledališče in izrazito ekspresivnost iger, v katerih so že vnaprej določene individualne lastnosti lutke. To gledališče tako postaja vse bolj sintetična umetniška oblika, saj lutka kot tip v sebi združuje individualne lastnosti in izhaja iz težnje poglobiti lik, ki ga predstavlja (Trefalt, 1993, str. 17).

U. Trefalt meni, da je lutkovno gledališče ena redkih umetnosti, ki še vedno raziskujejo svojo tradicijo, nabirajo izkušnje in so pogosto še vedno v fazi eksperimentiranja. Nedvomno predstavlja sintetično gledališko umetnost in kot kaže, mnoge klasične umetnostne vrste težijo k združevanju in medsebojnemu povezovanju. Lutkarstvo je pri tem nekoliko dlje predvsem zato, ker je to v njegovi naravi. To pa v praksi še zdaleč ni izkoriščeno; čim bolj se bo zanimalo za svojo elementarnost, tem bolj se bo osvobajalo tradicionalnih spon, ki mu velikokrat dajejo napačno etiketo gledališča za otroke, za zabavo ali didaktičnega gledališča. Lutkovno gledališče postaja vse bolj zanimivo predvsem zato, ker je v primerjavi z ostalimi umetnostmi manj definirano, dorečeno in sistematizirano. In prav v tem, pravi U. Trefalt, je njegova prednost, ki inspirira (Trefalt, 1994, str. 1).

2.3.4 Prvine lutkovnega gledališča

2.3.4.1 Lutkovni prostor

Odrski lutkovni prostor predstavlja po mnenju U. Trefalta eno najvidnejših in bistvenih posebnosti lutkovnega gledališča. Za razliko od dramskega gledališča si je poleg lutke potrebno ustvariti tudi natančno določen ter likovno in tehnično dobro premišljen scenski oder. Razvoj lutkovnega gledališča skozi čas je povzročil tudi spremembe odrskega lutkovnega prostora. Nekoč najpogosteje uporabljene klasične baročne tipe odrov so danes zamenjali nekonvencionalni tipi odrskih prostorov (Trefalt, 1993, str. 27).

Klasične gledališke stavbe baročnega tipa imajo parter, to je pritlični del dvorane s sedeži v ravnini odra, balkon, ki je tik nad parterjem in galerijo, najvišje gledišče v dvorani. Dvorana lahko ima tudi več balkonov, ki poveča njeno razgibanost. Povsem drugače pa je z dvoranami, namenjenim lutkovnim predstavam. Te ponavadi nimajo niti balkonov, niti lož. Zaradi miniaturnosti lutkovnega gledališča, minimalističnosti gibov in posameznih specifik lutk, vodenih od spodaj ali zgoraj, je najprimernejši parter. Za lutkovni oder zato najbolj primerne plitke in široke dvorane, ki gledalcem omogočajo idealno preglednost nad celotnim odrom. Priporočena velikost dvorane lutkovnega gledališča obsega približno 200 sedežev parterja (Trefalt, 1993, str. 23).



Slika17: Dramski oder Lutkovnega gledališča Ljubljana (www.lgl.si)

Omejitev odrskega prostora in njegova napolnitev je predvsem naloga likovnika, ki sodeluje z režiserjem. Režiser si delno že sam določi lutkovni prostor, elemente, ki jih bo uporabljal in možnosti, ki lutkarju omogočajo samostojno animacijo, likovnik pa na podlagi svoje zamisli in režiserjevih zahtev določi končen odrski prostor: višino, globino in širino odra. V lutkovnem gledališču tako ločimo več vrst odrskih prostorov (Trefalt, 1993, str. 27-37):

a) Odrski prostor, namenjen samo lutkam

Ta vrsta odrskega prostora je najbolj tipična oblika lutkovnega gledališča. Da bi lutka na odru delovala samostojno, brez vidne navzočnosti lutkarja, je potreben homogen in tehnološko izdelan odrski prostor. Glede na vrstno umestitev uprizoritve in tehniko lutke, ki se pri predstavi uporablja, obstaja več vrst odrskih prostorov.

- *Odrski prostor, kjer so lutke vodene od zgoraj navzdol:* namenjen je marionetam na nitkah, palici ali žici.
- *Odrski prostor, kjer so lutke vodene od spodaj navzgor:* namenjen je klasičnim ročnim lutkam, javajkam, določenemu tipu senčnega gledališča, lutkam na palicah in marionetam, vodenih od spodaj navzgor.
- *Odrski prostor, kjer so lutke vodene od zadaj:* značilen predvsem za kitajsko senčno in črno gledališče, kot je npr. lutkovno gledališče v trsju ali gledališče s trakovi, senčno gledališče Wayang ipd.
- *Odrski prostor, kjer so lutke vodene od znotraj:* k tem lutkam prištevamo maske.
- *Kombinirani odrski prostor:* uporablja ga predvsem modernejša lutkovna gledališča.

b) Odrski prostor, namenjen lutkam in živemu igralcu–partnerju

Živi igralec na lutkovnem odru predstavlja značilno obliko komunikacije živega in mrtvega oz. snovnega sveta. Tako lutka, kot tudi živi igralec, imata pri skupnem nastopu vsak svoj natančno določeni prostor: živi igralec predstavlja specifične odrskega prostora dramskega gledališča, s svojo dialektičnostjo pa poudarja specifične lutke. Obenem predstavlja tudi tolmača, pripovedovalca oz. posrednika med gledalci in lutko, ko le-ta na oder povabi gledalca. Nikoli ne tekmuje z lutko, temveč ji pomaga pri določitvi okvira odrskega prostora.

c) Odrski prostor, namenjen lutkam in živemu igralcu–lutkarju

V tem primeru sta oder in dvorana natančno in geometrično točno zasnovana, tako da si lutkar svojega scenskega prostora ne more ustvariti sam. Pri tehnološko zahtevnih marionetnih odrih lutka predstavlja dve osebi: govorca in animatorja, s čimer prispeva k popolni odtujitvi med lutko in igralcem. Kadar je lutkar odkrit, avtomatično predstavlja živega igralca, ki je sam nositelj odrskega prostora, med uprizoritvijo pa nastaja proces, v katerem igralec lutki oblikuje lasten odrski prostor. S tem lutkar pred očmi gledalcev ustvari čudež oživljanja mrtve snovi – to velja predvsem za predmete iz vsakdanjega življenja, ki jim lutkar pred gledalci vdahne ali izdahne »dušo«. Nastanek odrskega prostora pred očmi gledalcev je izrednega pomena, saj poudarja lutkovnost, izboljšuje stik med lutkarjem in gledalcem, osvobaja prostor tehnologije in poenostavlja zahteve dvorane in odra. Najpogostejša natančna določitev prehajanja igralca iz odrskega v lutkin prostor predstavljajo uprizoritve, kjer lutkarji začnejo zgodbo pripovedovati, nato pa jo (skriti ali odkriti) nadaljujejo z lutkami, kjer lutkarji kot namišljeni gledalci posežejo v dejanje, odigrajo situacijo, nato pa se vrnejo v svoj odrski prostor v dvorano. Če uprizoritev ne upošteva različnosti specifik odrskega prostora in živega igralca, pride do mešanja in nepreglednosti med funkcijo lutke in živega igralca. Gledalec postane zmeden, saj ne ve, čemu služi odkrit lutkar z lutko v roki. Prav zaradi tega sta zelo pomembna natančna razporeditev in določitev odrskega prostora, kjer delujeta lutkar, živi element in lutka, oživljena snov.

2.3.4.2 Mizanscena

Mizanscéna - razporeditev igralcev v prostoru in podrobna določitev gibanja, govorjenja glede na vsebino in idejo dela (SSKJ, 2000, elektronska izdaja).

Poleg lutkovnega prostora in govora ima v lutkovnem gledališču oz. pri lutkovni predstavi pomembno vlogo tudi mizanscena. U. Trefalt (1993, str. 37-38) nekoliko podrobneje izpostavi njene posamezne elemente, ki so pri lutkovnih predstavah še kako pomembni, saj lahko že vsaka najmanjša sprememba gledalcu nekaj pove oz. vzbudi takšne ali drugačne asociacije. Po Trefaltovem mnenju obstajajo tri vrste osnovnih mizanscen:

- simetrična mizanscena: vzbuja občutek miru in uravnovešenosti;
- diagonalna mizanscena: daje občutek dinamičnosti;
- okrogla mizanscena: poudarja koncentriranost.

Za klasične lutkovne predstave je značilna minimalna scenska ali dekoracijska mizanscena. Ta izhaja iz dejstva, da se pri oblikovanju mizanscene uporablja le najnujnejše scenske elemente, to pa zato, ker je lutkovno gledališče že samo po sebi izredno likovno in je potreben poudarek pri reševanju mizanscene predvsem na njeni dramatičnosti. Podrobna določitev mizanscene je tako potrebna predvsem pri tekstih, ki temeljijo na situacijah, saj lahko v nasprotnem primeru, če mizanscene ne upoštevamo, pride do nelogičnih pomot, nereda in nesmisla.

Pri oblikovanju mizanscene, ki združuje dramatično in likovno prvino, ima pomembno vlogo več dejavnikov: postavitve likov in njihovo gibanje, način gibanja likov, tekoči trak ali prenašanje scene in predmetov med uprizoritvijo, k ustvarjanju mizanscenskega razpoloženja scenskega dejanja pa pripomorejo tudi tehnične rešitve in postavitve lutk; pomembno je, da se lutke glede na gledalca nikoli ne zakrivajo, niti se prepogosto postavljajo v profil.

Del mizanscene navsezadnje predstavlja tudi gesta lutke, tj. njena kretnja oz. gib, ki je pomensko opredeljen in s katerim želi igralec gledalcu sporočiti določeno vsebino. Geste so pri lutkah stvar razumske preračunljivosti. U. Trefalt (1993, str. 40) loči štiri osnovne geste lutke: *simbolna gesta* predstavlja simbolno okrajšavo misli ali naloge (npr. gesta pozdrava, prošnje, pokornosti,...), *psihološka gesta* izraža duševno stanje osebe (npr. žalost, veselje, jezo,...), *likovna gesta* nosi predvsem likovno oz. vizualno funkcijo, *poudarjalna gesta* pa poudarja določene misli, izražene z besedo.

Vsaka gesta lutke mora biti zgoščena, izrazita in razdeljena na posamezne faze. To pomeni, da mora že vsaka najmanjša gesta imeti svojo notranjo logiko in dramaturgijo, svoj začetek, vsebino in konec. Lutka namreč (v večini primerov) nima mimike obraza, zato le-to nadoknadimo z gesto. Njihova izrazitost in stilizacija se najbolj približata pantomimi.

Lutka tudi nima splošnega karakterja, hoje in geste, ampak v posameznih situacijah upodablja določen karakter, kar zahteva zunanjo karakteristiko lika, izraženo z gesto. V lutkovnem gledališču so karakterji prikazani s fizičnim dejanjem, zato mora lutkar, kot pravi U. Trefalt, najprej misliti in čutiti, šele nato iskati gesto. Vsaka gesta oz. dejanje v lutkovnem gledališču mora biti premišljeno in resnično, zato se mora lutkar dobro zavedati, kaj dela, zakaj dela in kako oz. na kak način to dela (Trefalt, 1993, str. 41-42).

2.3.4.3 Govor na lutkovnem odru

U. Trefalt je o govoru na odru zapisal: »Odrski govor ali umetniška beseda zahtevata čisto izrazno govorico, ki se jo naučimo s pomočjo tehnik govora. Odrska govorica je razumljiva, jasna, slovnično pravilna (razen, kadar namenoma uporabljamo dialekt, sleng ali pogovorni jezik), logična in melodična.« (Trefalt, 1993, str. 42). To velja še posebej za tekste, zapisane v verzih, pri katerih je potrebno obdržati ritem, muzikalnost in smisel stavka.

Podobno je z odrsko govorico v lutkovnih predstavah, ki je (še posebej po tehnični plati) zelo zahtevna, saj mora lutkar istočasno skrbeti za govor in za animacijo ter paziti na prebojnost govora preko paravanov in druge scene. Govor lutkarjev v klasičnih lutkovnih predstavah se je včasih očitno razlikoval od govora dramskih igralcev. Lutkovna govorica se je ujemala s stilizacijo lutke, kar v določeni meri še zmeraj velja.

Razlika med lutkovnim in dramskim gledališčem je tudi v vidnosti tistega, ki govori: v dramskem gledališču gledalec vidi, katera oseba govori, ker nastopajoča oseba odpira usta, medtem ko v lutkovnem gledališču ni nujno, da je temu tako. Poleg animacije je zato potrebno poskrbeti tudi za izrazitejšo glasovno razliko med liki, saj le-ta gledalcu omogoča, da lutko, ki govori, gledalec prepozna po glasu.

Naturalizem, civilnost in privatnost so po Trefaltovem mnenju za lutkovno gledališče neprimerni. Včasih se celo opušča dosledna karakterizacija, namesto nje pa se uporablja pripovedni slog, ki je še posebej primeren za prestave, namenjene mlajšim otrokom. Pripovedni slog naj bi omehčal prizore, ki so za otroka preveč drastični in bi ga s polno karakterizacijo likov le prestrašili.

U. Trefalt izpostavi tudi različne vrste modulacije govorice, ki bi jo moral lutkar spretno obvladovati:

- dinamična modulacija (prehod od tihega h glasnemu),
- modulacija hitrega in počasnega tempa,
- modulacija barve glasu,
- modulacija čustvenega izraza.

Meni, da mora lutkar biti v tisti vlogi, ki mu glasovno ustreza, saj glasovne deformacije niso primerne. Glasovna naravnost mora ostati nespremenjena, lutkar pa lahko svoj govor spreminja s pomočjo modulacije glasu, barve ali tempa. Tudi pretirana krčevitost in glasovno stiliziranje nista priporočljiva, ker lutkarja utrudita.

Za lutkovno gledališče je značilno, da beseda velikokrat nadomesti nepopolnost lutkine mimike. Kar lahko dramski igralec izrazi z mimiko, mora lutkar včasih izraziti z besedo. Seveda je pri tem pomembno, da z besedo ne nadomešča animacije.

Navsezadnje je pri uprizoritvi lutkovne predstave pomembno tudi to, da se pri glasovni interpretaciji misli na celoto in ne na posamične like. Lutkovno gledališče namreč zahteva timsko delo, v katerem dialog predstavlja kompozicijsko celoto. Vsebovati mora koncept, ki določa enotno rešitev tempa, glasnosti, barve in melodije (Trefalt, 1993, str. 42-43).

2.3.4.4 Besedila v lutkovnem gledališču

»Lutkovno besedilo, literarna predloga za lutkovno uprizoritev.« (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 343).

Lutkovno besedilo je zapisano v obliki sinopsisa, scenarija ali kot dramsko besedilo. Pogosto je nastalo kot plod lutkarjeve improvizacije, zapisano pa je bilo pozneje. Najstarejše znano slovensko lutkovno besedilo je *Pravda za staro mejo*, ki izvira iz starega izročila ljudskega lutkarstva Dravskega polja. Zapisal ga je Niko Kuret leta 1954. V prvi polovici dvajsetih let 20. stol. so pod avtorstvom I. Laha, M. Jarca in F. Miličinskega začela nastajati avtorska besedila, med obema vojnama pa se je repertoar lutkovnih besedil povečal tudi na račun besedil, ki so nastajala po nemških in čeških vzorih. Pozneje so lutkovni ustvarjalci začeli prirejati dela svetovnih gledaliških klasikov in dramatisirati dela svetovne pravljичne literature (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 344).

Režiser lutkovne predstave je tisti, ki na podlagi svoje lastne afinitete do določene zvrsti izbira tekst za predstavo. Od njegovega izbora je odvisno, kakšna bo scena, stil igre, mizanscena, animacija, lutke, glasba itd. - vsaka zvrst namreč zahteva svojo tehniko in specifična sredstva (U. Trefalt, 1993, str. 76).

V lutkovnem gledališču lahko zasledimo različne vrste in zvrsti dramskih tekstov oz. besedil. U. Trefalt (1993, str. 78-88) natančno opredeli in opiše tragedijo, komedijo, grotesko, farso, satiro, basen, dramatizirano in moderno pravljico.

a) Tragedija

Za lutkovno gledališče lahko rečemo, da se (predvsem zaradi svoje specifičnosti) s tragedijo ni nikoli poistovetilo. Lutka kot znak, simbol ali metafora namreč ne prenese globljih, psiholoških dejanj in tako težko izpolnjuje zahteve po tragediji. To pa ne pomeni, da v lutkovnem gledališču ni tem z globljo filozofsko in sporočilno noto – zasledimo lahko simbolične, abstraktne, ekspresivne ali poetične drame, ki lutki omogočajo uresničitev vseh njenih specifičnosti.

Najbolj tipičen primer kontrastnosti in koncentriranosti v lutkovnem gledališču predstavlja Faust. Goethejev in »lutkovni Faust« izhajata iz iste problematike, psiholoških stanj in filozofske misli, razlikujeta pa se v tem, da lutkovno gledališče izbere bistvo, oluščeno psiholoških prvin tragedije. Lutkovni tekst Fausta doda kot protipol Gašperčka, z njim pa seveda tudi situaciji in likom primerno groteskno noto.



Slika 18: Prizor iz predstave Faust (www.lgl.si)

b) Komedijska

Komedijska je v lutkovnem gledališču pogosto prikazana kot parodija na tragedijo. Parodija je ena redkih zvrsti, ki se je v lutkovnem gledališču ohranila vse do danes. Njena struktura je, kot pravi U. Trefalt, skozi in skozi umetna in tega niti malo ne zakriva, ampak še bolj poudarja. V parodiji je nujna stilizacija, ki lutka s svojo umetno podobo, znakom in stilizacijskimi sposobnostmi postavi v nadvse svoboden in samorealizacijski položaj. Razlaga za njeno uveljavitev lahko iščemo znotraj komedije – ni zanemarljivo, da veliko komedij temelji na medsebojnem erotičnem odnosu likov. Ker je lutka le kos mrtve snovi, težko prepriča gledalca o svojih nagonih, zato je potrebno ta erotični element v lutkovnem gledališču prilagoditi estetiki in zmožnostim lutke. Najidealnejšo obliko realizacije erotičnih prizorov ponuja prav parodija, stilizacija pa je tista, ki je parodijo v gledališču ohranila vse do danes. Parodija je v sodelovanju z gledališčem bila zelo produktivna – skupaj z mediji (televizijo, filmom, videom) je prinesla številne nove možnosti, kot so npr. Spitting image in Muppet Show.

c) Groteska

V lutkovnem gledališču predstavlja grotesknost sistem znakov, ki so včasih stilizirani do take mere, da jih igralec s svojo telesnostjo ne zmore več uresničevati. Lutka je namreč znak in kot taka na odru potrebuje oživetje, s čimer se ji vdihne iluzijska verodostojnost in gledališka prepričljivost. Tekst, ki teži k potujitvenemu elementu je v tem primeru za lutko idealen, znakovni sistem teksta in lutke pa skupaj tvorita idealno sporočilno celoto groteske ali absurde drame. Da pa pri tem ne pride do gole realizacije ideje znakov teksta in lutke, se lutkovno gledališče posluži uporabe t.i. potujitvenega efekta, s katerim odkrije lutkarja in s tem razbije iluzijo. To je seveda zelo surov poseg v bistvo lutkovne iluzije, ki pa jo lahko na nekem drugem nivoju celo krepi.

Groteska predstavlja pogosto uprizoritveno obliko lutkovnega gledališča: najpogostejši liki v njej so ljudski svetovni junaki Petruška (ruska ročna lutka), Punch & Judy (ročni lutki anglosaških dežel), Kasperl (ročna lutka nemško

govorečih dežel, ki včasih nastopa tudi kot marioneta), Pavliha (ročna lutka umetnega junaka) in nenazadnje tudi marioneta Gašperček (slovenska inačica Kasperla ali Kašparka). Tekst Gašperčka je poln vulgarnosti, duhovičenj, fraz, kletvic, domislic in humorja. Vizualno ustreza čisti znakovnosti: nima stanovske obleke, je nedoločljive starosti in spola, ima pa velik nos, znak zapitosti. Poleg pravkar navedenih likov poznamo še veliko ljudskih lutkovnih junakov, ki so se pod različnimi imeni razvili v različnih deželah, npr. Polichinelle, Pickelkaring, Jancsi Paprika, Gianni Maccaronni itd.



Slika 19: Jože Pengov z lutko Gašperčka - Franz Pocci: Čarobne gosli, 1951 (www.lgl.si)

č) Farsa

V lutkovnem gledališču je zelo pogosta zvrst, saj so skoncentriranost dejanja, akcije in znakovnost kot nalašč za lutko, ki se izkaže kot idealen posrednik še posebej v primerih moralnih, seksualnih, tabuiziranih ali vulgarnih tem. Zaradi lutkine neživosti ji je v farsu odpuščena njena konkretizacija, kar gledalcu prinaša obilo smeha, asociacij, prijetnih nerodnosti itd.

Med najbolj znanimi ljudskimi lutkovnimi farsami je češka Rakvičkarna ali Farsa o krsti. V tradicionalnem gledališču so jo igrali predvsem z ročnimi lutkami, saj

gibčnost, dinamičnost, eksplozivnost, grotesknost in še nekatere druge tipične lastnosti ročnih lutk omogočajo, da farsa zaživi v vsej svoji podobi.

d) Satira

V lutkovnem gledališču praviloma ne govorimo o satiri kot čisti dramski zvrsti, ampak jo povezujemo z grotesko, farso, parodijo, kabaretnimi ali revialnimi nastopi. Po Trefaltovem mnenju predstavlja posledico sinkretičnosti komedijskih zvrsti. Njena posebnost se neposredno navezuje na lutkovno gledališče; primeri, kjer satira obravnava politično, družbeno ali moralno (ne)vrednoto so zmeraj namenjeni samo odraslim, saj jih otroci zaradi premajhnih življenjskih izkušenj, znanja, vedenja in kritičnega pristopa do sveta še ne zmorejo dojemati.

V času nastajanja tradicionalnega ljudskega gledališča so se izoblikovali lutkovni tipi, namenjeni predvsem odraslim. Največ satiričnih prvin ima oz. je imela francoska ljudska lutka Polichinelle, ki je kritizirala oblast, visoko družbo in cerkev. Polichinelle je nasprotoval vsem: svoji ženi, otrokom, družbenemu redu, ubijal je otroke, prevaral smrt in nasprotoval božjemu redu. Skratka, bil je anarhist in kritik vsega, kar je bilo okrog njega. Podobno vlogo kot Polichinelle je v angleških ljudskih lutkovnih igrah Punch & Judy imel Punch, v Rusiji pa Petruška.

e) Basen

Pogost spremljevalec repertoarjev lutkovnih gledališč je t.i. dramatizirana basen. Gre za kratke strnjene zgodbe s preprosto idejo, ki so ponavadi namenjene otrokom. S karakternimi stereotipi jih poučujejo o tem, kaj je prav in kaj ne; v tem primeru prevladuje didaktičnost, estetska funkcija pa je potisnjena v ozadje. V gledališču predstavlja personifikacija idealno sredstvo za doseganje gledališke iluzije, v lutkovnem gledališču pa je to del lutkovnosti celotnega organizma, zato jo je tam tudi lažje doseči.

f) Dramatizirana pravljica

Dramatizirana pravljica predstavlja pogosto dramsko obliko lutkovnega gledališča. Temelji na mešanju resničnega in neresničnega dejanja. Naivno prikazovanje realnosti je samoumevno, s tem pa je povezana tudi naivna fiktivna realizacija človeških želja, hotenj in iluzij, etičnih norm in splošnih življenjskih resnic.

Tradicionalno lutkovno gledališče je v 19. stoletju doživljalo preobrazbo. Izginjati je začelo gledališče, namenjeno odraslim, nastajati pa je začela potreba po umetnosti za otroke, ki bi jih vzgajala in obenem razvijala njihovo fantazijo. Tako so se vulgarni in groteskno spačeni Punch, Kasperl in Petruška morali umakniti zgodbam o dobrem in zlem, pravici in krivici in drugih vrednotah, ljudski lutkarji pa so se morali prilagoditi novim razmeram in repertoarju, namenjenem izključno za otroke. U. Trefalt meni, da se lutkovno gledališče in dramatizirana pravljica nista združila zaradi priljubljenosti pri otrocih, ampak zaradi harmonije, ki vlada med njima. Idealna prenašalka pravljice na lutkovni oder je bila in je še vedno marioneta na nitki.

g) Moderna pravljica

V lutkovnem gledališču se je razvijala skupaj s tehnološkim razvojem lutke in lutkovnega gledališča (prihod javajke v Evropo, tehnična izpopolnitev marionetnega odra). Jan Malík je v 30. letih 20. stoletja postavil temelje moderne lutkovne pravljice in novega realizacijskega nastopa. Staro ljudsko pravljico je prilagodil fantazijskemu svetu sodobnega otroka, poudaril njegov intimni svet, strah pred vzgojo, kaznijo in odgovornostjo in tako je nastala Žogica Nogica, ena najbolj igranih pravljič sodobnega lutkovnega gledališča. Tekst Žogice Nogice je prilagojen marionetnemu odru in tekočemu traku, ki omogoča razvijanje zgodbe. Posebnost teksta se kaže tudi v njegovi preprosti zgradbi, zaradi česar je pravljica lahko razumljiva tudi predšolskemu otroku. Vsem prvinam tradicionalnega ljudskega lutkovnega gledališča pa se Malík vendarle ni odrekel – ohranil je sodelovanje publike pri razreševanju dramatičnih situacij. Za Žogico Nogico

lahko rečemo, da je postala model moderne lutkovne pravlјice, kar je moč opaziti tudi pri Zvezdici Zaspanki F. Miličinskega Ješka.



Slika20: Zvezdica Zaspanka iz istoimenske lutkovne predstave avtorja F. Miličinskega Ješka (<http://www.lgl.si>)

Na začetku razvoja modernih pravlјic je v glavnem prevladovala marionetna tehnika, po drugi svetovni vojni pa so v ospredje stopile tudi druge lutkovne tehnike, npr. lutke na palici, ploske lutke, senčne lutke, lutke predmet, lutke igrače idr. Posebej prelomni primer sodobne lutkovne pravlјice predstavlja Sinjemodri Peter Gyule Urbana, ki govori o rasnih razlikovanjih.

Rečemo lahko, da je 20. stoletje s pojavom moderne pravlјice v lutkovnem gledališču prineslo lutkovne tekste, napisane nalašč za lutke, kar predstavlja nadvse pomemben korak na poti osamosvojitve te gledališke veje.

3. LUTKARSTVO V EVROPI

O razvoju lutkarstva v Evropi je predvsem od druge polovice 19. stoletja naprej bilo zapisanega že veliko. Stoletje in pol zatem, natančneje leta 1998, je Henrik Jurkowski na novo izdelal pregled evropskega lutkarstva, v katerem je želel predstaviti zgodovino lutk na ozemlju, ki se razteza od Atlantika do Urala. Pri tem pa je, kot je sam povedal, naletel na nekatere težave. Eno izmed težav mu je predstavljalo časovno zaostajanje lutkarstva za drugimi oblikami umetnosti, zaradi česar je bilo težko časovno razmejiti zgodovino lutk in njenih stopenj. Ker se ni razvijala v skladu z ustaljenimi kulturnimi obdobji, ampak je imela svoj lasten zgodovinski ritem, je ni bilo mogoče razdeliti oz. popredalčkati v ustaljena obdobja. Pa vendar je kljub temu nastala pregledna zgodovina lutk, ki kot vir lutkarskega navdiha ohranja splošno kulturo, predstavlja nepretrgani tok uporabljenih lutkovnih tehnik, slogov in načinov odrske postavitve, pri tem pa kot vir lutkarskega navdiha ohranja splošno kulturno ozadje.

Izvor lutk in lutkarstva je predstavljen že v predhodnem poglavju, zato se na tem mestu osredotočimo na razvoj lutkarstva v Evropi skozi posamezna zgodovinska obdobja.

3.1 Antika

Evropsko gledališče naj bi se rodilo v Grčiji, v obrednih čaščenjih v čast bogu vina in plodnosti, Dionizu. Ta obredna čaščenja so pravzaprav bila radostna praznovanja, povezana z obredi plodnosti in spolnim pretiravanjem, ki se je včasih končalo celo v orgijah. Čaščenja so bila povezana s čaščenjem mrtvih, ki so se spremenili v demone plodnosti. Nekateri znanstveniki so mnenja, da so bile takšne predstavitve smrti in ponovnega rojstva duha naravnega življenja, poosebljenega v Dionizu, prvi zametki gledališke umetnosti. Tukaj lahko najdemo prvotno uporabo verskih kipov v pobožni gledališki predstavi, v kateri je bila božja figura prevladujoči element igre, v njej pa so igralci s svojo predstavo

potrjevali božansko verodostojnost. Njihovo delovanje bi lahko razumeli kot domiselno vdihnitev življenja v kip oz. oživitev s pomočjo čaščenja.

V tem obdobju se je pojavila prva beseda, s katero so poimenovali lutke – *neurospaston*. Beseda je sestavljena iz dveh delov: besede *neuro*, ki pomeni živec in so jo prevzeli vsi evropski jeziki, in besede *spaston*, ki pomeni nenamerno gibanje (krče) in jo še vedno uporabljajo v medicini.

Lutka je torej verskega izvora. Zanimivo je, da so bile obredne figure istega obdobja različnih velikosti, in sicer od 1 do 8 ellov ali več (ell je dolžinska mera, ki v različnih državah merila različno, tj. od 70 do 114 cm). Način upravljanja figur je bil odvisen od njihove velikosti: duhovnik, verski služabnik ali igralec je neposredno vodil majhne, en ell velike lutke, velike svečeniške figure pa so bile vodene od znotraj ali pa so imele vgrajen mehanizem. Vodilo jih je lahko tudi več ljudi. Pozneje je moral lutkar, ki je s svojimi lutkami želel oponašati smrtnike, njihovo velikost ustrezno zmanjšati.

Verska figura je sčasoma postala posvetna lutka, ki je namesto nesmrtnega božanstva predstavljala ljudskega smrtnika. Ta postopek preobrazbe verske lutke je seveda trajal dalj časa - medtem, ko sta grška komedija in tragedija že cveteli, je bila lutka še vedno v rokah duhovnikov in njihovih ministrantov. Le v redkih primerih je iz duhovniških rok prišla v posvetne roke, ki so počasi začele spreminjati njeno vlogo.

Današnja zapuščina »lutk« iz antičnega časa je velika, svetovni muzeji so polni egipčanskih, grških in rimskih figur, narejenih iz gline in terakote. Nekatere izmed teh figur so pogrebne, druge igrače. Znanstveniki predvidevajo, da so bile najdene figure z gibljivimi rokami in nogami najbrž vodene lutke. Posebno pozornost so vzbudile figure, ki so v svojih glavah imele pritrjeno žico, njihove noge pa so bile negibljive. Raziskovalci sklepajo, da so zaradi posebne tehnike vodenja bile namenjene zgolj za premikanje po zraku. Vse to so seveda zgolj predvidevanja, ki so nastala na podlagi videza in zgradbe lutk, njenih zmožnostih za govorjenje in

premikanje, ki pomagajo razjasniti bistvene dileme in vprašanja o vlogi lutk in njihovem kulturnem pomenu (Jurkowski, 1998, str. 32-46).

3.2 Srednji vek

S krščanstvom so lutke dotedanjega časa prešle v pozabo. Nova vera je ostro nasprotovala praznoverju in poganstvu starih ver, kakršni sta bili grška in rimska, zato ni bilo prostora za figurativne predstavitve božanstev.

Lutka je doživela zanimiv razcvet predvsem v 14. stoletju, ko so si prizadevali ustvariti umetnega, mehničnega človeka, androida. Cerkev je seveda ta prizadevanja močno obsojala, ustvarjalce androida pa krvavo preganjala. Kljub temu je srednjeveško lutkovno gledališče živelo in postalo zelo diferencirano.

H. Jurkowski meni, da je razvoj lutkarstva v tesni povezanosti z razvojem in funkcijo cerkvene arhitekture. Pravi, da naj bi se lutkovno gledališče rodilo kar dvakrat: prvič v ritualu in ceremonijah verskega tipa prvinskih družb, drugič pa v srednjem veku v krščanski cerkvi. Razvoj evropskega lutkarstva je močno narasel v 10. stoletju, ko so v romanskih cerkvah začeli nadgrajevati oltarje. Prenosni nastavki so zamenjali t.i. krilne oltarje, ki so jih pometali iz cerkve, med svoje rekvizite pa so jih kot ilustrativno gradivo sprejeli potujoči pevci. Tako naj bi se v Španiji in Franciji razvilo gledališče, im. *retable*, ki se je nato razširilo po vsej Evropi. V tovrstnih predstavah je pripovedovalec stal pred odprtim oltarjem in komentiral posamezne dogodke. Prvotno preprosto animacijo je sčasoma zamenjala doslednejša animacija. Na podlagi tega predvidevajo, da je prav tip gledališča *retable* predstavljal veliko večino lutkovnih gledališč 15. in 16. stoletja, ki je sprva bilo sakralnega značaja, nato pa se je hitro preoblikovalo v posvetno gledališče. V posameznih deželah je dobilo različno ime, čeprav je po funkciji in obliki bilo povsod enako. V Angliji so ga imenovali *motion*, v Nemčiji *Bildwek* ali *Himmelreich*, na Poljskem *Tabernakulum*. Ta vrsta gledališča se je kot tip ljudskega teatra (Poljske jaslice) na vzhodu Evrope ohranila vse do 20. stoletja.

Drug vidik razvoja gledališča predstavljata lutka v ljudskem lutkovnem gledališču in lutka med izobraženci. Tip ljudskega gledališča predstavlja t.i. *miniaturno gledališče*, ki se v Evropi pojavlja od 16. stoletja naprej in je povezano z izročilom ročnih lutk. V Franciji ga imenujejo *kastelet*, kar pomeni lahko, prenosno gledališče z dvema ali tremi lutkarji in razvito gledališko arhitekturo.



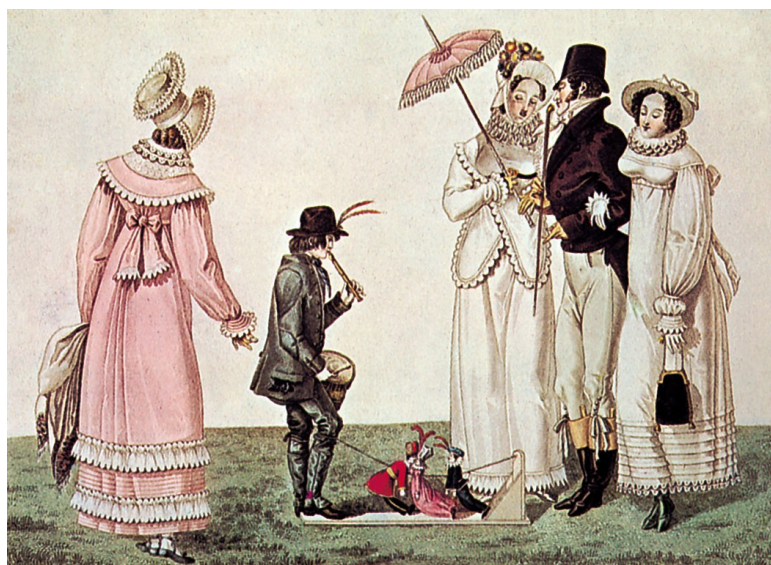
Slika 21: Potujoči lutkar s svojim kasteletom (Jurkowski, H., 1991)

Priljubljene so bile tudi lutkovne scene, prirejene za lutkarje soliste. Lutkar je nad seboj nosil sceno v obliki hišice, sam pa se je prekril s tuniko, ki jo je na gležnjih privezal tako, da so bila vidna samo njegova stopala. V Rusiji se je v 16. stoletju razvil podoben tip gledališča, ki se je povezoval s tradicijo mima. Ti lutkarji so se im. *skomoroki*, bili so potujoči zabavnjaki, ki so se ukvarjali s teatrom, zraven pa mimogrede tudi kaj ukradli. Popularni so bili predvsem na območju od Bolgarije do Ukrajine, poznal jih je tudi Bizanc (Jurkowski, 1991 str. 32-37).

3.3 Renesansa in barok

Od 14. stoletja naprej so družbene in politične razmere postopno pričele rušiti srednjeveški univerzalizem. Ljudske oblike srednjeveškega gledališča so se

neprestano spreminjale. V zgodnjem obdobju renesanse je potujoči igralec še vedno prenašal svoj *bavastel*, *Himmelreich* ali *retablo*, a je v tem času že pripadal umirajoči dobi. Lutkarstvo je pripadalo »nižjim« oblikam zabave, ki ni imelo nič skupnega z resnično umetnostjo, lutke pa niso bile zanimive kot osebnosti, ampak zgolj kot gibljivi ročni izdelki. V tem času so začela nastajati dela, ki so opisovala različne vrste lutk in lutkovnih tehnik. Tako so bile predstavljene t.i. *marionnette à la planchette* (marionete z eno ali več vrvicami), gledališče s ploskimi figuricami, vrvično lutkovno gledališče,...



Slika 22: Tipična *à la planchette* predstava, Piémont, 19. stoletje (Jurkowski, H., 1991)

V 17. stoletju, ko se je začelo obdobje baroka, se je izoblikovalo pet področij, ki se nanašajo na posebne in pomembne gledališke vrste. Zibelko renesančnega in baročnega lutkarstva najverjetneje lahko prisodimo Italiji, saj se je v njej rodila t.i. *commedia dell'arte*, ki se je nato razširila po vsej Evropi. Gre za komedijo z maskami, komedijo tipskih junakov, improvizacij in akrobatskih spretnosti. Najbolj znana je po živih igralcih, a je tudi v drugih oblikah ohranila značilnosti svoje vrste. Mednje prištevamo *mešano commedio*, v kateri nastopajo igralci in lutke, in *čisto lutkovno commedio*, kjer lutke nadomestijo maske in igralce. Junaki tovrstne komedije so se pozneje razvili v junake ročnih lutk, kot so npr. Pulcinella, Polichinelle, Punch ipd.

Iz Italije izvira tudi *lutkovna opera*, ki se je nato, tako kot *commedia dell'arte* razširila po vsej Evropi. Izvajali so jo lutkarji različnih narodov. Nekateri so pri tem skušali slediti italijanskemu vzoru, drugi so ga parodirali, tretji pa dodali nekaj novih, ustvarjalnih zamisli. Italijanskemu lutkarstvu je v razvoju sledilo francosko lutkarstvo, ki se je hvalilo s svojo izvirnostjo. Francozi so razvili t.i. *sejemsko gledališče*, v katerem so za razvedrilo večinoma ponujali slavne Polichinellove dialoge in *komično opero*. Po drugi strani pa so z Italijani tekmovali tudi Angleži, ki so vedeli, kako italijanski vzorec združiti s svojimi obrtniškimi zmožnostmi in smislom za humor, iz česar so nastali potujoči komedijanti, ki so potovali po vsej Evropi in novo obliko lutkovnega gledališča med drugim odnesli tudi v nemško lutkovno gledališče. Peta lutkovna vrsta se je razvila v Španiji kot gledališka oblika, ki je ohranila staro izročilo verskih iger o življenju svetnikov, hkrati pa je uporabila tehnične izume, ki so lutkovnim igram omogočili tekmovanje z igralskimi skupinami (Jurkowski, 1998, str. 82-158).

3.4 Razsvetljenje

Kljub družbenim in političnim razlikam, ki so se pojavile v celotni Evropi, je razsvetljenje omogočilo nastanek racionalnega pogleda na svet in demokratizacijo književnosti in gledališča. V nasprotju s prejšnjimi mitološkimi in aristokratskimi težnjami je gledališče v času razsvetljenstva obravnavalo probleme in etična načela novega razreda.

Če je lutkarstvo pred tem časom zaostajalo za glavnim tokom kulture, se je v dobi razsvetljenstva to spremenilo. Pojavljati so se začeli novi elementi in sorodne vrste zabave, ki je predvsem v Angliji postalo enakopravni družabnik drugim gledališkim vrstam. Tisti, ki so imeli žilico za satiro, so v lutkarstvu odkrili možnosti za alternativno kariero. V drugi polovici 18. stoletja se je tako na angleški, kot tudi na mednarodni lutkovni sceni pojavila nova vrsta zapletenih marionet na nitkah, imenovana *fantoccini*, ki so lahko izvajale razne trike in preobrazbe.

Vzporednico angleški »zlati dobi« predstavlja bulvarsko gledališče. Kljub temu, da so se komedijanti še vedno morali boriti proti monopolu francoske opere in komedije, se je njihov položaj pričel izboljševati.

Na splošno velja, da so se evropski lutkarji počasi začeli umikati iz družabništva z akrobati in rokohitrci. Spremenili so svoje okolje in razvili nove vrste razvedril, ki so jih potujoči lutkarji pogosto vključili v svoje predstave. Po vsej Evropi so gostovali novi modni spektakli, predstave s senčnimi igrami in avtomati, pa tudi mehansko gledališče s ploskimi figurami. Izjemo tega časa so predstavljali nekateri umetniki, ki so v Nemčiji z lutkami skušali uprizoriti nekaj literarnih besedil, na Poljskem pa političnih satir.

Kot je iz navedenega razvidno, so posebne politične in družbene razmere v posameznih evropskih državah omogočile razvoj raznovrstnih razvedril, ki so jih izvajali ljudje različnih družbenih slojev. Pri tem preseneča dejstvo, da so potujoče skupine, ki so se razkropile po vseh evropskih državah, prikazovale skoraj enake vrste predstav (Jurkowski, 1998, str. 159-226).

3.5 Romantika

V času romantike je nova usmeritev vplivala na vse sestavine življenja, od politike in vrenja zatiranih narodov, ki so se borili za svojo neodvisnost, do rastočih družbenih hotenj nižjih družbenih plasti. V tem času se je razširil pogled na človeško družbo, povečalo se je zanimanje za vse umetniške oblike, vključno z ljudsko kulturo in folkloro. Vse te plati romantike pa so se seveda odražale tudi v lutkovnem gledališču.

V srednji Evropi je že v tistem času prevladoval občutek neenakosti med ljudsko in popularno umetnostjo, ki je prisoten še danes. Med obema vrstama umetnosti je jasno določena meja, tako da lahko obe enostavno prepoznamo. Po drugi strani pa sta si med seboj tudi podobni - povezani sta z »visoko kulturo«. Izkoristili sta njena dela in teme in jih prilagodili lastnemu razumevanju in ravni svojih

gledalcev. Ne ena, ne druga nista nikoli bili ustvarjalni. Tako so si tudi lutkarji pogosto sposodili različne privlačne domislice in literarne teme drugih izvajalcev. Kot primer lahko vzamemo potujoče lutkarje, ki so v svoje predstave (npr. *Don Juana*) vključili prizore drugih predstav (npr. *Fausta*). Še danes ni znano, kdo je pravzaprav bil avtor teh sprememb, dejstvo pa je, da jih je mnogo lutkarjev sprejelo in tudi uporabljalo. Podobno velja tudi za igre o Punchu in Judy, v katerih najdemo mnogo prizorov, ki so jih ustvarili različni lutkarji, kasneje pa so si jih posamezni lutkarji prisvojili in prilagodili.

Rečemo lahko, da je (z izjemo nekaterih nemških romantičnih in postromantičnih umetniških skupin) večina sodobnih lutkovnih skupin pripadala ljudskemu in popularnemu gledališču. Njihove dejavnosti so se dogajale na različnih ravneh romantičnega gibanja. V začetku 19. stoletja so predstavljale raznovrstne predstave, s katerimi so skušali zadovoljiti različne potrebe občinstva. Pri tem je najbolj izstopalo češko lutkovno gledališče, v katerem je nastopila izmenjava vrednot med ljudskim (podeželskim) in popularnim (mestnim) lutkarstvom. Zanimivo je bilo predvsem zato, ker je podeželsko gledališče imelo vse značilnosti mestne umetnosti. Ta pojav dokazuje, da družbeni izvor umetnosti ni bil odločilen dejavnik v razvoju lutkovnega gledališča, ker je vpletanje lutkovnega gledališča v kulturne in ideološke tokove imelo enak pomen (Jurkowski, 1998, str. 227-268).

3.6 Devetnajsto stoletje

V 19. stoletju so številne lutkarske skupine odkrile prednosti igranja v stalnem gledališču. To velja tudi za francoska kavarniška gledališča in kletna gledališča v Belgiji in Italiji. Razvoj lutkarstva tega časa je bil odvisen od družbene vloge, ki jo je začelo prevzemati lutkovno gledališče.

Lutkarji so izjemno veliko časa posvetili enostavnemu prikazovanju nenavadnih zanimivosti, od voščenih figur, avtomatov, mehanizmov, do trik marionet. Velikokrat so jih celo združili v eno predstavo in ji dodali pridevnik »gledališka«,

pa čeprav je uprizoritev gledališke igre zapolnila le manjši del posamezne predstave. Veliko so tudi potovali, saj so zaradi svojega skromnega repertoarja (na sporedu so imeli zgolj eno ali največ dve igri) morali nenehno iskati novo občinstvo. Enaka usoda je doletela tudi t.i. mehanike in razkazovalce voščenih del, ki so ostali brez dobička, če so se predolgo zadržali v določenem mestu. Z izrazom mehanik so označevali vse razkazovalce avtomatov, gledališča *Theatrum Mundi* in novosti iz sveta fizike in optike. O večini mehanikov danes ne vemo kaj dosti – vemo le to, da jih je bilo veliko, njihove predstave pa so si bile med seboj bolj ali manj podobne. Razkazovalci *Theatrum Mundi* so v glavnem prikazovali spektakularne in vznemirljive dogodke, pokrajine in arhitekturo slavnih mest.

Posamezne vrste so med seboj za prevlado tudi tekmoval. Sprva je prikazovanje avtomatov tekmovalo z lutkovnim gledališčem. Nato so avtomati utonili v pozabo, vodilno vlogo pa so prevzele nove lutkovne vrste, varietejske predstave, sestavljene iz posameznih in nepovezanih dejanj, ki so jih predstavljali kratki in zabavni izbruhi spretnosti in nadarjenosti (Jurkowski, 1998, str. 322-348).

3.7 Dvajseto stoletje

V začetku 20. stoletja se je razumevanje lutke in lutkarstva še dodatno razširilo. Na eni strani je postal pomemben material, iz katerega je bila lutka narejena, na drugi strani pa materialnost lutke scenska vrednota. Končno so lutko nehali istovetiti z živim igralcem.

V 50. letih 20. stoletja je Evropa razvijala svojo teorijo lutkovnosti. Razširjali so dimenzije lutkovnega gledališča in njegove umetniške funkcije, ki v prvi plan postavlja estetsko, umetniško in izpovedno funkcijo lutke. Spremembe lutkovnega gledališča so povezane s splošnimi spremembami na področju umetnosti, literature in gledališča.

V 60. letih postane gledališkost lutkovnega gledališča njegova največja vrednota, lutka pa scenski element. S tem je postopoma izgubljala lastnosti scenskega junaka, saj je vso težko nosil igralec. Tako je nastopila instrumentalizacija lutke; kot posledica dezintegracije junaka in evropske kulture je lutka postala predmet, rekvizit.

Danes lutka v večjem delu Evrope služi le lutkarju, ki skrbi za komunikacijo oz. odnos s publiko. V dezintegriranem gledališču so odnosi na odru precej zamotani, povečano je tudi njihovo število. Scenski jezik v tem času postane bogatejši, lutka kot scenski predmet pa odpre nove poti v lutkovnem gledališču celo navadnim, vsakdanjim predmetom (Jurkowski, 1991, str. 41-45).

4. LUTKARSTVO NA SLOVENSKEM

Pojav lutkarstva na Slovenskem sicer ne sega v čas prazgodovine (tako kot npr. v Evropi), a je kljub temu za razvoj slovenske kulture velikega pomena. O njegovem razvoju skozi čas je do danes zbranega le malo gradiva, še posebej takega, ki bi sistematično in kronološko predstavilo razvoj lutkarstva v posameznih časovnih obdobjih.

Prva, ki je skušala kar se da pregledno prikazati slovensko lutkarstvo skozi čas, je *Helena Verdel*. Z disertacijo *Lutkarstvo na Slovenskem*, ki je izšla 1987. leta, je Verdelova na dunajski univerzi končala študij na Inštitutu za gledališko znanost Filozofske fakultete. Kot je že sama zapisala v uvodni besedi, je snov omenjenega dela razdelila kronološko in po lutkovnih odrih, ki so po razširjenosti ali po svojem vplivu (bili) odločujoči za razvoj slovenskega lutkarstva. Pri tem se je še posebej opirala na primarno gradivo, kot so lutkovne igre in lutke, saj le-te po njenem mnenju najvestneje pričajo o praksi lutkovnega gledališča, obenem pa tudi kažejo odnos lutkarjev do gledalcev in obratno.

Na podlagi spoznanj H. Verdel in D. Krek, ki je v reviji *Lutka* 33 (1980, str. 3-9) prav tako predstavila *Kratek pregled razvoja lutkarstva na Slovenskem*, se bomo tudi mi osredotočili na razvoj lutkarstva skozi čas na domačih tleh, nato pa pod drobnogled vzeli tudi lutkarstvo današnjega časa.

4.1 Slovensko lutkarstvo skozi čas

O tem, kdaj naj bi se na slovenskih tleh odigrala prva lutkovna predstava, še danes ni enotnih mnenj. Medtem, ko nekateri raziskovalci menijo, da je bila predstava igre Raj jezuitskih šolarjev, uprizorjena leta 1670, prva lutkovna predstava, drugi temu oporekajo. Dolgo je namreč veljalo, da Slovenci pred letom 1910, ko je nastopil Milan Klemenčič, sploh nismo imeli lutkovnega gledališča. Na sejnih so

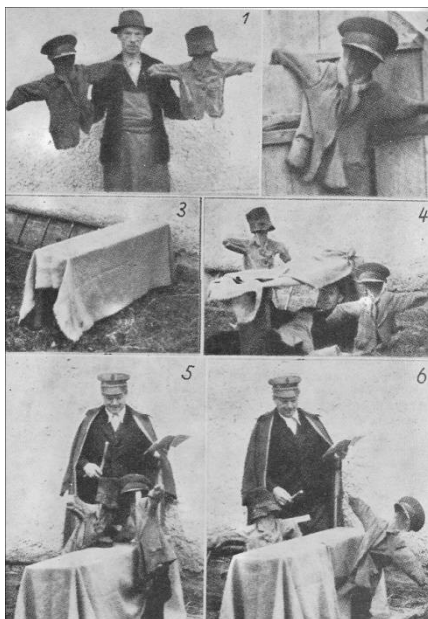
sicer gostovale nemške in italijanske skupine, a o samostojnih oblikah lutkarstva do tedaj ni bilo sledu.

Leta 1942 je Boris Orel v časopisu Etnolog opisal igrsko šalo z naslovom *Pravda za mejo*, ki je bila uprizorjena na neki svatbi v bližini Ptuja. V tej predstavi je eden izmed sodelujočih pri svoji pantomimični igri uporabil tudi posebne ročne lutke (Krek, 1980, str. 3).

Lutkarstvo v ljudskih šegah

Po drugi svetovni vojni je Niko Kuret skupaj z Etnografskim muzejem začel raziskovati ostanke ljudskega, tradicionalnega gledališča. Izsledki njihovih raziskav so zelo zanimivi. Ugotovljeno je bilo, da so se predstave, ki so obravnavale snovi iz neposrednega življenja ljudstva (pravdanje za mejo, obdavčitev,...), igrale predvsem ob praznovanjih. Za to vrsto lutkovnega gledališča je značilno, da je bil igralec skrit pod klopjo, igral pa je z lutko, katere temeljno ogrodje je predstavljal lesen križ, čezenj vržen jopič in nanj posajen klobuk. Ponavadi je lutkar igral z dvema preprostima lutkama, ki sta se sporekli in stepli, pomiril pa ju je igralec sodnik. Ta oblika naj bi k nam prišla prek Panonije in Male Azije (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 340).

Druga različica take lutkovne igre je, da lutkar sam s pantomimo igra vse, kar mu kličejo gledalci, ki se največkrat razdelijo v dva tabora in podpihujejo kmeta, da se pravda za mejo. Igra tako dobi dodatno, realistično dimenzijo. Čeprav v ljudskih igrah ni bilo osrednje osebe, kakor npr. pri Rusih Petruška, pri Nemcih in Avstrijcih pa Kasperl, so igre kljub temu z omenjenimi vrstami gledališča ročnih lutk imele skupne točke. Za vse je značilen pretep, ki se največkrat sproži na koncu prizora, pa tudi kratkost predstav. Središča takih lutkovnih iger so bila na Ptujskem polju, v okolici Stične, v Suhi krajini, Šaleški dolini in v Zgornji Savinjski dolini. Verdelova meni, da ta oblika lutkovne igre ni imela nikakršnega vpliva na poznejše oblike lutkovnega gledališča, saj se je začela pravzaprav iz nič in se ravnala po popolnoma drugačnih zgledih in izročilih (Verdel, 1987, str. 9-11).



Slika 23: Lutkovna predstava z »lileki« iz Ptujkega polja
Vir: Kuret, N. (1991). Zanimiva oblika ljudskega lutkarstva na Slovenskem. *Lutka*, 45/46.

Slovenska lutkovna gledališča

Za začetek razvoja umetniškega lutkovnega gledališča na Slovenskem je zaslužen Milan Klemenčič, ki je leta 1910 v svojem stanovanju v Ajdovščini uprizoril predstavo Malega marionetnega gledališča. Z ročno izdelanim odrom in 10 cm velikimi lesenimi marionetami je za posebej izbrane povablence (svojo družino, otroke iz ulice in družinske prijatelje) uprizoril predstavo z naslovom *Mrtvec v rdečem plašču* (Verdel, 1987, str. 14).

Po prvi svetovni vojni se je preselil v Ljubljano in skupaj z dr. Ivanom Lahom, avtorjem prve slovenske lutkovne igre, priredbe Sneguljčice, leta 1920 ustanovil t.i. SLOVENSKO MARIONETNO GLEDALIŠČE. Prva predstava tega gledališča je bila uprizorjena leta 1920, zadnja pa leta 1926, ko so zaradi pomanjkanja primernih prostorov in finančnih sredstev morali končati. V tem času so izdelali več kot 100 lutk in preko 60 različnih scen. V štirih zaporednih sezonah je bilo uprizorjenih 12 daljših in 4 dodatna krajša dela, 4 prologi in daljši prizor Protestni shod lutk. Celoten repertoar je odigralo 5 igralcev (Krek, 1980, str. 3).

V obdobju 1924-1927 je bilo dejavno LUTKOVNO GLEDALIŠČE ATENA. Njihova prva predstava *Princ Rožencvet in princesa Liljana* je bila uprizorjena leta 1925, ko so odprli sezono. Zaradi pomanjkanja marionetnih iger, preobremenjenosti igralcev, ki so morali igrati po več vlog naenkrat, neprimernih prostorov in pomanjkanja financ je tudi to gledališče bilo obsojeno na propad.

V času pred drugo svetovno vojno je v Sloveniji živelo veliko Čehov, ki so delovali v okviru lastnih kulturnih društev. Tako so tudi pri nas začeli postavljati marionetne odre in pripravljati predstave, sprva v češčini. Prvo češko marionetno gledališče je nastalo leta 1921 v Mariboru, kjer je pozneje stopilo v sodelovanje skupaj z mariborskim Sokolom. Tako je nastalo SOKOLSKO MARIONETNO GLEDALIŠČE, ki je 1922. leta predstavilo svojo prvo uprizoritev. Polagoma so se tej težnji pridružile tudi druge sokolske organizacije in tako je v okviru kulturnih odsekov telovadnih društev Sokol do konca 30-ih let nastalo 47 marionetnih odrov. Njihov repertoar je obsegal predvsem prevedena češka besedila, deloma pa tudi slovenski repertoar z glavnim junakom *Gašperčkom*, ki so ga konec 30-ih let preimenovali v *Jurčka*. V Ljubljani so bili dejavni 3 odri: Sokol Tabor pod vodstvom Josa Zidariča (od 1927), Sokol Narodni dom pod vodstvom Vekoslava Kovača (od 1929) in Sokol Vič pod okriljem Metoda Paternostra (od 1927). V Mariboru je deloval Ernest Vranc na Taboru od l. 1931, na Studencih pa od 1934 Ciril Hočevnar. Znano je, da so sokolski lutkovni odri bili združeni v zvezo, ki je imela stroga pravila, za kakovostno rast in razvoj pa so med drugim skrbeli tudi s tečaji in tekmovanji. Njihov pomen je predvsem v množičnosti, kar pa se tiče umetniškega prispevka pa lahko rečemo, da meril Klemenčičevega odra niso nikoli dosegli (Verdel, 1987, str. 51-65 in Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 340-341).

Na pobudo sokolskih odrov so 1930. leta ustanovili JUGOSLOVANSKO LUTKARSKO ZVEZO, ki je tri leta pozneje organizirala 4. kongres mednarodne zveze lutkarjev Unima v Ljubljani.

Konec 30-ih let je delovalo kar nekaj nesokolskih lutkovnih skupin, najperspektivnejše med njimi so bile:

- od l. 1925 marionetni oder na gimnaziji v Murski Soboti (vodja Cvetko Ščuka);
- od l. 1933 marionetni oder na gimnaziji v Celju (vodja Cvetko Ščuka);
- od l. 1934 prvi oder ročnih lutk, ustanovljen v Kranju (vodja Niko Kuret) – 1939. leta se preimenuje v Pavlihovo družčino.

Poleg teh sta pomembno vlogo imeli tudi skupina Akademskega kolegija v Ljubljani (Boris Orel) in dijaško lutkovno gledališče v Mariboru (Sergej Vrišer, Branko in Ivan Kocmut).

Druga svetovna vojna je sicer za nekaj časa prekinila razvoj slovenskega lutkarstva, a misel nanj in o njem ni nikoli zares mirovala. L. 1944 je na osvobojenem ozemlju v Črmošnjicah nastalo PARTIZANSKO LUTKOVNO GLEDALIŠČE, ki je leto pozneje uprizorilo prvo lutkovno predstavo z naslovom *Jurček in trije razbojniki*. Tekst zanjo je napisala Alenka Gerlovič, lutke (marionete) pa izdelal Lojze Lavrič. Gledališče je s to predstavo potovalo po Sloveniji, leta 1945 pa se je razšlo. Njegovo vlogo je prevzela obnovljena skupina V. Kovača iz ljubljanskega Narodnega doma, poleg te skupine pa je v okviru TVD Partizan oživelo še nekaj drugih sokolskih odrov (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 341).

Rečemo lahko, da je imel boj za poklicno lutkovno gledališče v Sloveniji svojo tradicijo: začel ga je M. Klemenčič, nadaljeval N. Kuret, po 2. svetovni vojni pa še Stane Majcen–Krpan in 1945. leta ustanovljeno iniciativno društvo za ustanovitev poklicnega lutkovnega gledališča. Z letom 1948 smo ga končno dobili. To je bilo LUTKOVNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA, ki se je sprva imenovalo Mestno lutkovno gledališče, po ponovni osamosvojitvi leta 1967 pa je dobilo ime, ki ga ima še danes: Lutkovno gledališče Ljubljana.



Slika 24: Napis na fasadi Lutkovnega gledališča v Ljubljani (<http://www.lgl.si>)

Oktobra 1948 je bila v dvorani Mestnega gledališča prva premiera. Z marionetami so odigrali Šornovo priredbo Ingoličeve *Udarne brigade*. S prihodom Jožeta Pengova 1950. leta se je Lutkovno gledališče Ljubljana začelo pospešeno razvijati, pri tem pa je bilo tako uspešno, da je v Jugoslaviji postalo celo vodilno lutkovno gledališče. Marionete, ki so jih uporabili v prvih predstavah, so 1951. leta zamenjale ročne lutke, med katerimi je več let nastopal burkež *Pavliha*. V prvih sezonah so uprizarjali predvsem dela slovenskih avtorjev, a so po mnenju večine najboljše uprizoritve J. Pengova temeljile predvsem na priredbah tujih del. Lutkovno gledališče Ljubljana goji skoraj vse lutkovne zvrsti, od marionet, ročnih lutk, javajk, do mimičnih in senčnih lutk. Predstave komornih miniatur in scenskih spektaklov so namenjene tako otroški, kot tudi odrasli publiki. V tem gledališču so se izpopolnjevali in strokovno razvijali (Krek, 1980, str. 5; Verdel, 1987, str. 98-112; Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 341 in http://www.sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledalisce_Ljubljana):

- umetniški vodje:
 - 2007 - Jelena Sitar Cvetko
 - 1999 – 2007: Barbara Hieng Samobor
 - 1989 – 1999: Mojca Kreft
 - 1988 – 1989: Alenka Pirjevec
 - 1985 - 1987: Matija Milčinski
 - 1979 – 1984: Edi Majaron
 - 1977 – 1979: Albert Kos

- 1968 – 1976: Matjaž Loboda
 - 1950 – 1968: Jože Pengov (neformalni umetniški vodja)
- režiserji: Jože Pengov, Polde Dežman, Nace Simončič, Dušan Hrovatin, Matjaž Loboda, Matija Miličinski, Edi Majaron),
 - gledališki likovniki (stana oblikovalca Mara Kralj in Slavko Hočevnar ter gostje Tone Kralj, France Mihelič, Tomaž Kržišnik, Peter Černe, Zlatko Bourek, Jože Tisnikar, Alenka Vogelnik) in
 - glasbeniki (Bojan Adamič, Borut Lesjak, Mojmir Sepe, Uroš Krek, Jože Privšek, Lojze Lebič, Jani Golob).



Slika 25: Lutkovno gledališče Ljubljana (<http://www.theatre-architecture.eu/si>)

Po Sloveniji so vseskozi bili prisotni tudi AMATERSKI LUTKOVNI ODRI, ki so uspešno delovali v okviru šol, vrtcev, kulturnih društev in ustanov. Skupščina slovenskih lutkarjev je pomenila začetek nove organiziranosti slovenskega lutkarstva in skupaj z Revijo omogočila večjo povezanost stroke ter hitro širitev novih idej, pristopov in oblik. Vsakoletno združeno srečanje je namreč omogočilo pregled amaterskega dela, napredka in stranpoti, obenem pa zabrisalo drugačnost in različne naloge posameznih skupin (Verdel, 1987, str. 159-170).

Za razvoj lutkarstva sta na območju Ljubljane pomembna predvsem LUTKOVNO GLEDALIŠČE JOŽE PENGOV s sedežem v Dravljah in LUTKOVNA

SKUPINA PIONIRKEGA DOMA v Ljubljani. Prvo je nastalo kot krožek z imenom Lutkovno gledališče Kljukec in uradno zaživelo leta 1954 z uprizoritvijo *Rdeče kapice*. Pozneje je delovalo kot Lutkovno gledališče Dravljje, leta 1970 pa je dobilo sedanje ime, tj. Lutkovno gledališče Jože Pengov. Tekom svojega delovanja je z repertoarjem, novo tehnologijo in estetiko močno vplivalo na ustvarjalne spremembe ter vzgojilo pomembne ustvarjalce, kot so Stane Košir, Maja Solce, Edi in Zdenko Majaron. Leta 1975 je gledališče dobilo umetniško vodjo, igralko in režiserko Heleno Zajc, ki je tedanji repertoar razširila na svetovno klasiko (O. Wilde, Molière), predvsem pa na slovenska izvirna besedila (D. Zajc, B. A. Novak). V njihovih predstavah nastopajo poklicni igralci, ki na podlagi različnih lutkovnih tehnik raziskujejo odnos igralca do lutke. Že od začetka 80-ih let v gledališču delujeta otroška in mladinska skupina. Svojo veličino je gledališče med drugim dobilo tudi na gostovanjih po številnih svetovnih festivalih (Poljska, Nemčija, Kanada, Švedska, Hrvaška), festivalu otroka v Šibeniku in na bienalu jugoslovanskega lutkarstva v Bugojnu ter predstavah za slovenske rojake v Evropi in Ameriki (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 341, 344).



Slika 26: Dom krajanov Dravljje, v katerem deluje Lutkovno gledališče Jože Pengov (Šobar Zajc, H. in Svetina, I., ur., 2008)

Podobno aktivna je bila v Ljubljani tudi lutkovna skupina Pionirskega doma. Pedagoško delo lutkovnega oddelka že od leta 1963 deluje na dveh ravneh: splošno pedagoško delo v tečajih oz. razredih in posebno pedagoško delo v

lutkovnem ansamblu, ki ga sestavljajo najbolj nadarjeni posamezniki. Pod vodstvom L. Kovačiča je lutkovna skupina Pionirskega doma razvila oblike ustvarjalnih lutkovnih delavnic, iz katerih je izšla generacija mlajših poklicnih lutkarjev in pedagogov, med katere prištevamo Jeleno Sitar, Avo Lokošek, Barbaro Bulatović, Sašo Jovanoviča, Matejo Bizjak, Ireno Rajh, Andrejo Hočevnar in Sonjo Kononenko (Krek, 1980, str. 7 in Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 341).

Poklicno gledališče je dobil tudi Maribor, in sicer leta 1974. Takrat je bilo iz dveh amaterskih skupin (Malo gledališče lutk Pobrežje in Lutkovno gledališče KUD Jože Hermanko) ustanovljeno LUTKOVNO GLEDALIŠČE MARIBOR. Ob njem je že od leta 1960 zelo uspešno delovalo Lutkovno gledališče Kamnica in še nekaj drugih skupin severovzhodne Slovenije, ki jih je v okviru Zveze kulturnih organizacij Maribor uspešno vodil Tine Varl. Lutkovno gledališče Maribor je v glavnem uprizarjalo komorna dela slovenskih avtorjev v vseh lutkovnih tehnikah, njihova posebnost pa so predstave s poudarjenimi glasbenimi prvinami, npr.:

- S. S. Prokofjev: *Peter in volk*;
- B. Bartók: *Leseni princ, Pegam in Labergar*;
- J. Sitar: *Armando in Joli, Lesena zgodba*;
- A. Lokošek: *Muc vasuje*.

Lutkovno gledališče Maribor so vodili Bojan Čebulj, Tine Varl, Karla Godič, Katarina Klančnik Kocutar, Breda Varl in Mojca Redjko, v njem pa so največ režirali Janez Jemec, Edi Majaron, Jelena Sitar, Danilo Vranc in Tine Varl. Likovniki, ki so sodelovali z Lutkovnim gledališčem Maribor so Milan Bizovičar, Marija Lucija Stupica, Janez Vidic, Agata Freyer in Breda Varl. Tudi to gledališče je na mednarodnih festivalih (Poljska, Japonska, Hrvaška) prejelo vrsto priznanj, pogosto pa je, podobno kot Lutkovno gledališče Jože Pengov, nastopalo tudi na festivalu otroka v Šibeniku in na bienalu jugoslovanskega lutkarstva v Bugojnu. Posebej pomembno in omembe vredno je sodelovanje Lutkovnega gledališča Maribor z amaterskimi lutkovnimi gledališči na avstrijskem Koroškem in Štajerskem (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 345).



Slika 27: Današnje Lutkovno gledališče Maribor (<http://www.lg-mb.si>)

Pri pregledu razvoja lutkarstva na Slovenskem pa nikakor ne moremo mimo lutkarstva na Koroškem. Prvi podatki o lutkarstvu tega področja segajo v 50. leta, ko so bili v seznamu slovenskih odrov, ki je izšel v časopisu Obzornik leta 1951, omenjeni tudi odri v Avstriji živeče slovenske manjšine. Od leta 1975 naprej je na Koroškem delovalo več skupin: skupina Lutke Mladje v Celovcu (mentorja T. in B. Varl), nato od 1979. leta v Šmihelu, pomembna je bila tudi lutkovna skupina slovenskih študentov na Dunaju, občasno pa so delovale tudi nekatere druge skupine (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 342).

V 80-ih letih prične ustvarjati prva generacija režiserjev, izšolanih na ustreznih tujih visokih šolah, pomemben pa je tudi doprinos diplomiranih igralcev slovenske akademije za gledališče, radio, film in TV (AGRFT). V drugi polovici 80-ih in na začetku 90-ih let so se pričele pojavljati na novo nastajajoče profesionalne skupine in gledališča, kot so npr. Papilu, Freyer teater, Mini teater in Društvo lutkovnih ustvarjalcev.

Za današnji čas menijo, da je slovensko lutkarstvo v prehodnem obdobju. Waltl pravi, da je moč slutiti čas novih iskanj in da so odprte prav vse poti v estetsko in vsečloveško. Meni, da si pravega, zdravega in neverjetno dolgočasnega

provincionalizna lutke, čeprav so jih tja venomer umeščali, niso mogle nikoli zares privoščiti in da se v svojem boju za mesto v svetu novih umetnosti lutka počasi, a z gotovostjo prebija k umetnosti, ki je vredna njene človeške brezmejnosti (Waltl, b.d., pridobljeno 20. 1. 2011 iz http://www.sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledalisce_na_Slovenskem_-_zgodovinski_pregled).

4.3 Slovensko lutkarstvo danes

V današnjem času še vedno tako na območju celotne Slovenije, kot tudi v zamejstvu, aktivno delujejo različne ljubiteljske in poklicne lutkovne skupine, društva in gledališča. Z namenom pospeševanja lutkovne kulture in razvijanja strokovne ravni lutkovne umetnosti so občasno ali pa celo redno organizirane razne lutkovne prireditve.

Prva pregledna srečanja in tekmovanja so nastala v 20-ih letih 20. stoletja, prirejali so jih takratni sokolski lutkarji. V 50-ih letih pa so mariborski lutkarji pričeli z organizacijo regionalnih srečanj, ki so nato prerastla v letna srečanja lutkovnih skupin celotne Slovenije. Organizacijo teh srečanj je prevzela Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Leto za letom se srečanj, ki potekajo v več stopnjah (občinska, regijska, zaključna prireditve Linhartovega srečanja amaterskih gledališč), udeležuje 40-60 amaterskih in poklicnih lutkovnih skupin. ***Zveza kulturnih društev Slovenije (ZKD)*** še danes deluje kot nevladna organizacija, to pomeni, da njen ustanovitelj ni vladna ali politična organizacija, da nobena vladna organizacija ali njen transmissijski organ ne pogojuje odločanja ZKD Slovenije niti glede kadrov, niti glede vsebine, da so sredstva, s katerimi se financira ZKD Slovenije, pridobljena na javnih razpisih za nevladne organizacije in da vsebine svojega dela organi ZKD Slovenije ne podrejajo političnim kriterijem (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 343; Pogosta vprašanja – FAQ. (b.d.), pridobljeno 21. 1. 2011 iz <http://www.zveza-kds.si/faq.html>).

Slovenski lutkarji so pod okriljem Mednarodne zveze lutkarjev *Unima* v 80-ih letih s pomočjo kulturnih skupnosti organizirali več mednarodnih prireditev, na katerih se je slovenska lutkovna dejavnost izkazala kot pomemben prispevek k ustvarjanju svetovnega lutkarstva. Leta 1988 je v Ljubljani potekal 1. mednarodni festival lutkarskih šol, 1992 pa 16. kongres in svetovni festival Unima'92, ki so ga organizirali Unima Slovenija, Cankarjev dom Ljubljana in Lutkovno gledališče Ljubljana. Festivala se je udeležilo več kot 700 lutkarjev iz 37 držav. Za tem so se mednarodni lutkovni festivali v organizaciji Lutkovnega gledališča Ljubljana zvrstili še v letih 1995, 1997, 1998, 2000, 2002, 2004, 2006, 2008 in 2010 (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 343, Festival lutke 2010 (b.d.), pridobljeno 21. 1. 2011 iz http://www.lgl.si/index.php/festival_lutke).



Slika 28: Reklamni letak festivala Lutke 2010 (<http://www.lgl.si>)

Organizacija gledaliških srečanj, izobraževanja, strokovna pomoč društvom in izdaja gledaliških publikacij so tri področja, ki jih danes ureja gledališka dejavnost *Javnega sklada Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD)*. Njihova primarna naloga je predvsem svetovanje tistim projektom gledaliških in lutkovnih skupin ter organizatorjem prireditev, ki so pomembne za izobraževanje in izmenjavo izkušenj na vseh nivojih dejavnosti. Svetovanje je na voljo od oblikovanja ideje projekta, pa vse do zadnjega dejanja na odru. JSKD obenem

nudi tudi pomoč, ki jo razumemo predvsem v smislu vsebinske pomoči, npr. izdelave režijskega koncepta predstave ali svetovanju pri tehnoloških rešitvah, izdelavi scene, lutk ipd. Strokovna služba za gledališko in lutkovno dejavnost JSKD ponuja pomoč pri organizaciji in izvedbi samostojnih projektov in prireditev za ljubiteljska, šolska in mladinska gledališča ter lutkovne skupine. Pod okriljem JSKD so vsako leto organizirane delavnice, ki so namenjene vsem mentorjem, režiserjem, animatorjem in tehnologom otroških in odraslih lutkovnih skupin. Delavnica Lutkovna šola 2011, ki se bo v letošnjem letu odvijala v Novem mestu, je zasnovana kot serija zaporednih sobotnih terminov, v katerih bodo udeleženci obdelali vse aspekte lutkovnega ustvarjanja, od režijskega koncepta, priredbe teksta, likovne zasnove pa vse do izdelave lutk in njihove animacije. Poleg tega pa JSKD vsako leto z namenom prikazati najbolj kakovostne in reprezentativne predstave lutkovnih skupin razpisuje tudi Srečanje lutkovnih skupin Slovenije, s katerim želi med drugim vplivati tudi na kakovostno rast ljubiteljske lutkovne produkcije. (Gledališče in lutke, (b.d.), pridobljeno 21. 1. 2011 iz <http://www.jskd.si/gledalisce-in-lutke.htm>).

Pri pregledu slovenskega lutkarstva v današnjem času pa nikakor ne moremo mimo ***Ustanove lutkovnih ustvarjalcev (ULU)***, ki ji predseduje lutkar, režiser in likovni ustvarjalec Silvan Omerzu. To je prostovoljna, strokovna, nepridobitna in nadstrankarska organizacija lutkovnih ustvarjalcev, ki se profesionalno ukvarja z lutkovno dejavnostjo. ULU je bila ustanovljena leta 2001 z namenom skrbeti za razvoj gledališke kulture in lutkovne umetnosti, kvaliteto lutkovne stroke, navezovanje stikov s sorodnimi lutkovnimi organizacijami v tujini in za strokovno izpopolnjevanje na področju lutkovne umetnosti. Od leta 2001 organizira lutkovni bienale, tj. osrednji lutkovni festival, ki predstavlja prerez slovenske lutkovne ustvarjalnosti zadnjih dveh let, poleg tega pa še izdaja strokovno literaturo ter prikazuje razstave lutkovnih in likovnih ustvarjalcev. Pod okriljem ULU trenutno deluje 25 ustanov in posameznikov:

- Barbara Bulatović (Ljubljana),
- Društvo Hiša otrok in umetnosti (Ljubljana),
- Društvo Koruzno zrno (Slovenska Bistrica),

- Društvo lutkovnih ustvarjalcev (Ljubljana),
- Društvo Zapik (Ljubljana),
- Gledališče Glej (Ljubljana),
- Gledališče iz desnega žepka (Ljubljana),
- Gledališče Konj (Ljubljana),
- Gledališče Labirint,
- Gledališče Lutke čez cesto (Kranj),
- Gledališče Lutke Zajec (Ljubljana),
- Gledališče Papelito (Ankaran),
- GUD Kranjski komedijanti (Kranj),
- Krščanska kulturna zveza/Christlicher (Celovec),
- KUD Teater za vse (Koroška Bela),
- Lutkar Cveto Sever (Selca),
- Lutkovna skupina Uš (Koper),
- Lutkovno gledališče Fru-Fru (Ljubljana),
- Lutkovno gledališče Kranj,
- Lutkovno gledališče Ljubljana,
- Lutkovno gledališče Nebo (Kranj),
- Lutkovno gledališče Maribor,
- Lutkovno gledališče Tri (Kranj),
- Pripovedno gledališče gospodične Bazilike (Ljubljana).

Po podatkih, ki jih je za STA zbrala in predstavila Maja Čehovin (Ob svetovnem dnevu – lutkarstvo v Sloveniji še živi, 2009, elektronski vir), naj bi člani ULU letno odigrali med 3500 in 4000 predstav, od tega okoli 700 v ljubljanskem in mariborskem gledališču.

Iz navedenega je razvidno, da ima tudi lutkarstvo na Slovenskem bogato tradicijo, pa čeprav je prisotno šele dobro stoletje. V tem času smo na tem področju veliko pridobili in prav je, da to, kar imamo, spoštujemo in ohranjamo tudi v prihodnje. Slovensko lutkarstvo bo zagotovo živelo tudi v prihodnje, tako da bomo lahko čez

kakšno desetletje ali pa morda celo prej ponovno napisali in dopolnili kronologijo našega domačega lutkarstva.

4.3 Lutkarstvo v slovenskih medijih

O lutkarstvu je bilo skozi čas veliko zapisanega v t.i. lutkovni publicistiki, pojavilo pa se je tudi na televizijskih sprejemnikih.

Enciklopedija Slovenije (1992, str. 342) navaja, da lutkovna publicistika zajema samostojne publikacije in prispevke o lutkovnih vprašanjih v dnevnem in periodičnem tisku. Prvi prispevki so nastali leta 1919 v časopisih *Slovenski narod*, *Naprej*, *Jutro*, *Slovenec*, *Učiteljski tovariš* in *Tabor*. Takšni in drugačni zapisi so omogočali spremljanje razvoja lutkarstva do 2. svetovne vojne. Leta 1939 je začelo izhajati prvo strokovno glasilo, list *Sokol*, ki ga je urejal Jože Štorn. Niko Kuret je leta 1942 izdal prvi slovenski lutkovni priročnik z naslovom *Pavliha*, leto pozneje pa še zbirko besedil *Pavlihov oder*. Po 2. svetovni vojni je v *Novih obzorjih* o lutkarstvu pisal Emil Smasek, ki je v letih 1950-61 urejal zbirko besedil *Lutkovni oder*. V 50-ih letih so besedila izdajali še Prosветni servis, Zveza kulturnih organizacij Slovenije ter založbi Mladinska knjiga (v zbirki *Mladi oder* so objavljali Svetlana Makarovič, Dane Zajc, Alenka Goljevšček, Boris A. Novak) in Univerzum (*Pojdimo se gledališče*). Izšlo je tudi kar nekaj knjig lutkovnih iger, med katerimi je najpomembnejša knjiga *Lutkovne igrice* avtorice Jane Miličinski. Leta 1954 je Tone Ljubič izdal priročnik *Lutkarski krožek na šoli*, štiri leta za tem pa je izšlo še delo Marije Vogelnik z naslovom *Ročne lutke*. Lutkarstvo je vključeno tudi v knjige, kot so npr. *Slovenski gledališki leksikon* (1972), *Živo gledališče* (1975) in *Gledališki besednjak* (1981). Leta 1979 je bila natisnjena knjiga *Partizansko lutkovno gledališče* avtorice A. Gerlovič in 1987 *Zgodovina slovenskega lutkarstva* avtorice H. Verdel.

O lutkarstvu so pisali tudi v literarnih revijah in časopisih. V Mariboru sta konec 50-ih let izhajali reviji *Pavliha* (1956-57) in *Lutkar* (1958-62). Leta 1966 je pod okriljem Prosветnega servisa začela izhajati revija *Lutka*, v kateri so objavljali teoretične, zgodovinske, pedagoške in estetske prispevke. Leta 1970 jo je prevzela

Zveza kulturnih organizacij Slovenije, urejali pa so jo L. Kovačič (do 1973), E. Majaron (1974-83) in J. Sitar (1984-2000). Podobno kot Lutka je članke o lutkarstvu objavljala tudi druga strokovna periodika: *Slovenski etnograf* oz. *Etnolog*, *Maske*, *Dokumenti SGM*, *Otrok in družina*, *Vzgoja in izobraževanje*. Članke o lutkarstvu pa vključujejo tudi nekateri priročniki (*Ciciban*, *Pionir*, *Kurirček*, *Pionirski list*) in kritiški zapisi v časnikih *Delo*, *Dnevnik*, *Večer* in *Mladina* (Enciklopedija Slovenije, 1992, str. 343).

Lutke so zaživele tudi na televizijskih ekranih. Pred približno petdesetimi leti, ko je začela delovati prva slovenska javna televizija, so lutke dobile svoje mesto v otroškem in mladinskem programu. Lutkovni program je takoj postal sestavni del celotnega TV programa, njegov stalni repertoar ali včasih celo vodilni program posamezne ustvarjalne sezone. Ustvarjalci tega programa so bili mojstri lutkovnega oblikovanja in ustvarjanja, ki so s svojim delom ustvarili kvaliteto slovenskih lutkovnih odrov. Za kvalitetne TV programe so poskrbeli Jože Pengov, Nace Simončič, Andra Avčin, Mara Kralj, Slavko Hočevnar, Marija Lucija Stupica, Črt Škodlar, Staš Potočnik, Jože Rode, Fran Miličinski, Milena Ogorelec, Frane Puntar, Matija Miličinski, Jože Vozny, Peter Dougan, Breda Hrovatin, Eka Vogelnik, Maja Bavdaž Solce, Brane Solce idr. Vsebinsko so oddaje posegale v svet slovenskih in drugih narodnih pravljič, svetovno znanih pravljič in slovenske klasične ali sodobne literature. Nekaj nanizank je bilo tudi vsebinsko izvirnih.

V času predvajanja otroškega in mladinskega programa so večinoma bile predvajane nanizanke v obsegu 10-13 delov, najbolj pa sta izstopali dolgoletni znameniti seriji oddaj za najmlajše TIK-TAK in Z BESEDO IN SLIKO. Od leta 1962, ko je nastala prva lutkovna nanizanka Butalci, pa do danes se je zvrstilo veliko lutkovnih oddaj, med njimi npr.: Kljukčeve dogodivščine I in II, Kurir Gregec, Drejček in trije Marsovčki, V znamenju dvojčkov, Pravljičice iz lutkarjevega vozička ali Trinajst veselih, Zverinice iz Rezič, Zgodbe o Poluhcu, Slovenske ljudske pravljič, Prgišče priljubljenih pravljič, Ku-ku, An ban pet podgan, Pozabljene pravljičice iz babičine skrinje, Vesela Hišica,...

Posebno poglavje v televizijski zgodovini lutkovnega oddelka se je odprlo leta 1965, ko je nastala Zvezdica Zaspanka, prvi slovenski celovečerni lutkovni film. V celotni zgodovini otroškega in mladinskega televizijskega programa, v katerem so nastopale lutke, je bilo veliko lutkovnih nadaljevank, serij in oddaj. Zagotovo je posebno mesto oddaja Radovedni Taček, danes pa je med najmlajšimi gledalci popularen predvsem Ribič Pepe s svojim Kakadudujem.



Slika 29: Ribič Pepe z lutko Kakadudu (<http://ribicpepe.si>)

5 ZAKLJUČEK

Tekom raziskovanja in proučevanja položaja in razvoja lutkarstva, pa tudi posameznih elementov, ki imajo pomembno vlogo pri nastajanju in končni uprizoritvi lutkovne predstave, smo preverjali na začetku zastavljene raziskovalne hipoteze. Po končanem raziskovanju smo se dokopali do zanimivih spoznanj, na podlagi katerih smo zastavljene hipoteze tudi potrdili.

1. Hipoteza:

Glede na to, da slovenski kulturnozgodovinski razvoj na vseh področjih z zamudo skuša slediti razvoju evropskega prostora, predvidevamo, da je tako tudi v lutkarstvu - lutkarstvo na slovenskih tleh v razvoju sicer sledi lutkarstvu v Evropi, vendar za njim zamuja.

Zastavljeno hipotezo smo potrdili. Res je, lutke so se v evropskem prostoru in seveda tudi na drugih celinah pojavile veliko prej, kot pa v Sloveniji. Izvor lutke in lutkovnega gledališča sega v čas pradavnine, medtem ko je lutka k nam zagotovo prišla šele v začetku 20. stoletja. Obstajajo sicer teorije, po katerih naj bi na naših tleh bila odigrana prva lutkovna predstava leta 1670, zagotovo pa drži dejstvo, da Slovenci domačih lutkarjev pred dr. Nikom Kuretom nismo imeli. Tudi sam razvoj lutk in lutkarstva je na naših tleh potekal počasneje kot npr. v Evropi. Kljub temu pa moramo reči, da je zgodovina in tradicija slovenskega lutkarstva pestra in raznolika, pa čeprav je prisotna šele dobro stoletje. Pod vplivom lutkarstva in drugih dežel se je nepretrgano razvijala in skušala slediti novostim, ki so zajele tuji prostor in s tem prispevala pomemben delež k razvoju slovenske kulture.

2. Hipoteza:

V preteklih desetletjih oz. stoletjih so se slovenski izobraženci zbirali predvsem v večjih mestih, kjer so s svojim delovanjem med drugim vplivali tudi na kulturni razvoj mesta. Predvidevamo, da je bilo tako tudi na področju slovenskega lutkarstva. To pomeni, da se je lutkarstvo v Sloveniji najhitreje in najmočnejše razvijalo v večjih slovenskih mestih, kot sta npr. Ljubljana in Maribor.

Začetki razvoja slovenskega lutkarstva so vezani na ljudske šege in običaje različnih slovenskih krajev. Vsak kraj ima svoj lasten razvoj in zgodovino; večina temelji na ljubiteljskem oz. amaterskem lutkarstvu, ponekod pa je bil ta nivo presežen in se je pojavilo tudi na profesionalni ravni. Rečemo lahko, da so bila nekoliko bolj dejavna in v razvoju napredna predvsem tista mesta, v katerih so se srečevali in delovali ljudje, ki so na področju lutkarstva veliko doprinesli. To sta bila predvsem Ljubljana in Maribor, ki sta tudi med prvimi dobila poklicno lutkovno gledališče: Ljubljana že v letu 1948, Maribor pa 1974. Za to, da je lutkarstvo na Slovenskem živelo in se razvijalo so zaslužni tako posamezniki, kot tudi društva, v katerih so delovali. Prispevki društev iz številnih slovenskih krajev niso zanemarljivi, vendar glede na to, da sta Ljubljana in Maribor vseskozi imela vodilno vlogo, lahko tudi to hipotezo potrdimo.

3. Hipoteza:

Lutkarstvo se je od takrat, ko se je prvič pojavilo, pa vse do danes intenzivno razvijalo. Predvidevamo, da se je lutkarstvo, ki je bilo sprva amatersko, sčasoma profesionaliziralo.

Lutkarstvo v Sloveniji še danes živi. Z njim se ukvarjajo različne ljubiteljske in poklicne lutkovne skupine, društva in gledališča v številnih slovenskih mestih. Ustvarjalci, ki se v Sloveniji z lutkarstvom ukvarjajo poklicno, so združeni pod okriljem Ustanove slovenskih lutkovnih ustvarjalcev (ULU), ki ji predseduje lutkar, režiser in likovni ustvarjalec Silvan Omerzu. Ustanova trenutno združuje 25 članov, od tega dva javna zavoda (Lutkovno gledališče Ljubljana in Lutkovno gledališče Maribor), ostalo pa so neinstitucionalna lutkovna gledališča in samostojni člani.

V ljubiteljskih krogih pa lutkarji in lutkovna društva delujejo pod okriljem Javnega sklada Republike Slovenije za kulturne dejavnosti. Letno pripravijo veliko predstav, pa čeprav je društev, ki se redno ukvarjajo z lutkarstvom bolj malo. Med ljubiteljskimi skupinami na področju lutkarstva stalno delujejo večinoma osnovne šole in vrtci, v zadnjih letih pa je opazen tudi porast odraslih in mladinskih skupin. Na podlagi tega lahko tudi tretjo, zadnjo hipotezo, potrdimo.

Glede na ugotovitve, do katerih smo prišli na podlagi študija literature, virov in navsezadnje tudi preverjanja zastavljenih raziskovalnih hipotez lahko rečemo, da je lutkarstvo na Slovenskem v obdobju od svoje prve pojavitve pa vse do danes prehodilo že dolgo pot. Za to, da se je konstanto razvijalo in izpopolnjevalo so zaslužni nekateri posamezniki, ki so delovali in še delujejo v okviru različnih lutkovnih društev, zvez ali skladov. Čeprav je po besedah R. Waltla, predsednika zveze UNIMA v Sloveniji, lutkarstvo v Sloveniji v prehodnem obdobju, je moč slutiti tudi čas novih iskanj. Ob delu številnih nadarjenih ustvarjalcev se bo lutka počasi in z gotovostjo prebila k umetnosti, vredni človeške brezmejnosti.

6 VIRI IN LITERATURA

1. Ban, T. (2009). *Otrok ustvarja lutke*. Domžale: Tamaj.
2. Čehovin, M. (2009). *Ob svetovnem dnevu – lutkarstvo v Sloveniji živi (tema)*. Pridobljeno 18. 10. 2010, iz <http://www.sta.si/vest.php?s=f&t=0&id=x1373870&pr=3>
3. Dedakovič, M. (2000). Lutke in slovenska televizija. *Lutka* 57, revija za lutkovno kulturo, 14-21.
4. *Festival lutke 2010*. (b.d.). Pridobljeno 21. 1. 2011, iz http://www.lgl.si/index.php/festival_lutke
5. Freyer, A. (2007). *Lutke niso samo za otroke*. Pridobljeno 18. 10. 2010, iz <http://www.pozareport.si/?Id=politika&View=novica&novicaID=173>
6. *Gledališče in lutke*. (b.d.). Pridobljeno 6. 1. 2011, iz http://www.jskd.si/gledalisce-in-lutke/uvod_gledalisce.htm
7. Golub, Z. (2003). *Šolsko lutkovno gledališče z zbirko lutkovnih igric*. Nova Gorica: Educa.
8. Grile, U. (2002). *Analiza stanja na področjih kulture in predlog prednostnih ciljev*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.
9. Javornik, M., ur. (1992). *Enciklopedija Slovenije*. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga (knjiga 5: Krek – Marij.).
10. Jurkowski, H. (1998). *Zgodovina evropskega lutkarstva*. 1.izdaja. Novo mesto: Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi.
11. Jurkowski, H. (1991). Funkcija lutke in lutkovnega gledališča nekdaj in danes. *Lutka* 45-46, revija za lutkovno kulturo, 26-46.
12. *Kje smo?* (b.d.). Pridobljeno 6. 1. 2011, iz <http://www.lg-mb.si/o-nas/kje-smo/>
13. Križ, I. in Kotar, K. (2007). *Lutkarstvo na Dolenjskem*. Novo mesto: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, Območna izpostava: Dolenjski muzej.
14. Loboda, M. in Slivnik, F., ur. (2004). *Jože Pengov: Slovenski gledališki muzej Ljubljana, maj-oktober 2004*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

15. *Lutkovno gledališče Ljubljana in Šentjakobsko gledališče*. (b.d.). Pridobljeno 6. 1. 2011, iz <http://www.theatre-architecture.eu/si/db/?theatreId=278>
16. *Lutkovno gledališče Ljubljana*. (b.d.). Pridobljeno 20. 1. 2011, iz http://www.sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledali%C5%A1%C4%8De_Ljubljana
17. *Lutkovno gledališče Maribor*. (b.d.). Pridobljeno 20. 1. 2011, iz http://www.sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledali%C5%A1%C4%8De_Maribor
18. Mlakar Adamič, J. (1996). *Lutke in lutkarji*. Trbovlje: Revirski muzej Trbovlje.
19. Omerzu, S. (2010). *Avtomati, lutke, igralci = Automaton, puppets, actors*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
20. Ozimič, T. (2000). *Lutka v vzgojno-izobraževalnem procesu*. Diplomsko naloga. Maribor: Univerza v Mariboru, Oddelek za razredni pouk.
21. Polanec, N. (2007). *Lutkarstvo: zgodovinski pregled in predstavitev lutkovne skupine Kurja lojtra*. Maribor: Univerza v Mariboru, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
22. Pengov, J. (2004). *Slovenski gledališki muzej Ljubljana, maj-oktober 2004*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
23. *Pogosta vprašanja – FAQ*. (b.d.). Pridobljeno 21. 1. 2011, iz <http://www.zveza-kds.si/faq.html>
24. *Ribič Pepe*. (b.d.). Pridobljeno 6. 1. 2011, iz <http://ribicpepe.si/>
25. Šobar Zajc, H. in Svetina, I., ur. (2008). *V Dravljah je kraljestvo lutk: razstava ob 40. letnici Lutkovnega gledališča Jože Pengov Ljubljana*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
26. *The Muppet Show*. (b.d.). Pridobljeno 6. 1. 2011, iz <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheMuppetShow>
27. Trefalt, U. (1993). *Osnove lutkovne režije*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
28. Tokarev, S. A. (1974). *Vera v zgodovini narodov sveta*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
29. Tolmajer, N. (1994). *20 let mladinskega gledališkega in lutkovnega ustvarjanja na Koroškem*. Celovec: Krščanska kulturna zveza v Celovcu.

30. *Ustanova lutkovnih ustvarjalcev*. (b.d.). Pridobljeno 6. 1. 2011, iz <http://www.ulu.si/>
31. Varl, B. (1995). *Lutke na palici*. Šentilj: Aristej (Zbirka Moje lutke; 1).
32. Varl, B. (1995). *Lutke na nitkah*. Šentilj: Aristej (Zbirka Moje lutke; 2).
33. Varl, B. (1997). *Ročne lutke*. Šentilj: Aristej (Zbirka Moje lutke; 3).
34. Varl, B. (1997). *Ploske lutke*. Šentilj: Aristej (Zbirka Moje lutke; 4).
35. Varl, B. (1997). *Mimične lutke*. Šentilj: Aristej (Zbirka Moje lutke; 5).
36. Varl, B. (1997). *Maske*. Šentilj: Aristej (Zbirka Moje lutke; 6).
37. Vranc, D. (1999). *Lutkovno gledališče KUD Jože Hermanko Maribor: 1949–1974*. Maribor: Zveza kulturnih društev Maribor.
38. Waltl, R. (2004). *Lutkovno gledališče na Slovenskem – zgodovinski pregled*. Pridobljeno 18. 10. 2010, iz <http://www.mini-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=658>
39. Verdel, H. (1987). *Lutkarstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
40. Zorec, D. (2007). *Lutke iz domače delavnice*. 1. natis. Grosuplje: Knjigca.
41. *Zgodovina*. (b.d.). Pridobljeno 6. 1. 2011, iz http://www.lgl.si/index.php/zgodovina_lutke
42. *Zvezdica Zaspanka*. (b.d.). Pridobljeno 6. 1. 2011, iz http://www.lgl.si/index.php/predstave/predstava/zvezdica_zaspanka
43. Žigon, L. (1992). Metoda – lutka: lutka kot vzgojno in učno sredstvo. *Didakta*, str. 5-7.