

UNIVERZA V MARIBORU
PEDAGOŠKA FAKULTETA
Oddelek za predšolsko vzgojo

DIPLOMSKO DELO

Petra Sobočan

Maribor, 2012

UNIVERZA V MARIBORU
PEDAGOŠKA FAKULTETA
Oddelek za predšolsko vzgojo

Diplomsko delo
RAZVOJ LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA
NA SLOVENSKEM

Mentorica:
doc. Sabina Šinko

Kandidatka:
Petra Sobočan

Maribor, 2012

Lektorica: Metka Sobočan Sarjaš, prof. slovenščine in sociologije

Prevajalka: Monja Kolbl, prof. angleščine

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici docentki Sabini Šinko za nasvete, vodenje in strokovno pomoč pri nastajanju diplomskega dela.

Posebna zahvala gre mojim staršem, mami Cveti in atiju Tunču za podporo, razumevanje, potrpežljivost in motivacijo skozi celotni študij.

Hvala mojemu fantu Leonu za potrpežljivost, vzpodbudo, podporo in pomoč pri oblikovanju diplomske naloge, sestri Metki za pomoč in lektoriranje ter nečakinji Izi za razvedrilo.

Hvala sestrični Sari, ki me je med njenim otroštvom navdušila nad delom z otroki in posledično za študij predšolske vzgoje.

UNIVERZA V MARIBORU PEDAGOŠKA FAKULTETA

IZJAVA

Podpisana **Petra Sobočan**, rojena 25. 09. 1982, študentka Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru, smer predšolska vzgoja, izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom ***Razvoj lutkovnega gledališča na Slovenskem*** pri mentorici doc. Sabini Šinko avtorsko delo. V diplomskem delu so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni; teksti niso prepisani brez navedbe avtorjev.

POVZETEK

Diplomsko delo z naslovom Razvoj lutkovnega gledališča na Slovenskem je teoretično in zajema podrobnejši zgodovinski pregled razvoja lutkovnega gledališča na Slovenskem od samih začetkov do danes. Obravnava specifične razlike med gledališčem in lutkovnim gledališčem. Predstavljen je Milan Klemenčič, ki je t. i. oče slovenskega lutkarstva in ostali začetni lutkovni ustvarjalci – lutkarji, njihovo spopadanje z mnogimi težavami, ki so jih spremljale ves čas lutkovnega razvoja. Opredeljene so različne tehnike lutk, ki se tekom razvoja lutkovnega gledališča na slovenskih tleh s pomočjo animatorjev kakovostno razvijajo in nadgrajujejo. Tako je tudi z lutkovnimi predstavami, ki otroke uvajajo v etiko in estetiko, v dobro in lepo, so njihova prva čitanka in razvedrilo hkrati. Lutkovna umetnost je prava umetnost, ki je namenjena tudi odraslim. V lutkovnem gledališču se prepletajo likovnost, glasba, dramskost, dramska igra, animacija, filmskost in lutkovna igra. Odločilen pomen za razvoj lutkovnega gledališča je bil nastanek prvega poklicnega lutkovnega gledališča. V razvojnem, materialnem, prostorskem in kulturnem smislu je lutkovno gledališče na Slovenskem doživelo največji razcvet v osemdesetih letih dvajsetega stoletja in se uspešno razvija še danes v slovenskih poklicnih, polpoklicnih, amaterskih in ljubiteljskih lutkovnih gledališčih in skupinah.

KLJUČNE BESEDE: lutkovno gledališče, lutkovne tehnike, Milan Klemenčič, razvoj, lutkovne predstave, lutkovna umetnost, slovensko lutkarstvo.

ABSTRACT

The thesis entitled Development of the Slovenian puppet theater in theoretical and includes detailed historical overview of the Slovenian puppet theater from its beginnings until today. It discusses specific differences between the theater and the puppet theater. It also presents Milan Klemenčič who is, so-called, father of Slovenian puppetry and other pioneers of puppetry - puppeteers, their dealing with many problems that accompanied them throughout the puppet development. The thesis defines the various puppetry techniques which are, in the course of development of puppet theater in the Slovenian territory, developed and upgraded with the help of animators. That also applies to puppet shows that introduce children with ethics and aesthetics, the good and the beautiful, and are their first readers and also entertainment. The puppet art is real art, which is also meant for adults. The puppet theater combines visual art music, dramatics, acting, animation, and puppet plays. The creation of the first professional puppet theater was of decisive importance for the development of the puppet theatre. In the developmental, material, spatial and cultural sense, a puppet theater in Slovenian thrived the most in the 1980s, and is still successfully developing in the Slovenian professional, semi-professional, and amateur puppet theaters and groups.

KEYWORDS: puppet theater, puppetry techniques, Milan Klemenčič, development, puppet shows, puppet art, Slovenian puppetry

KAZALO

1. UVOD	1
2. GLEDALIŠČE (Kaj je gledališče? Razlaga pojma.)	3
2.1. GLEDALIŠKI ODER	3
2.2. SCENOGRAFIJA	4
2.3. GLEDALIŠKI IGRALEC	4
2.4. DRAMSKO BESEDILO	4
2.5. VRSTE DRAMSKIH TEKSTOV	5
2.5.1. TRAGEDIJA	5
2.5.1.1. Zvrsti tragedije	5
2.5.2. KOMEDIJA	5
2.5.2.1. Vrste komedij	6
2.5.3. GROTESKA	6
2.5.3.1. Tipa groteske	6
2.5.4. FARSA	6
2.5.5. SATIRA	7
2.5.6. BASEN	7
2.6. REŽISER	7
3. LUTKOVNO GLEDALIŠČE (Kaj je lutkovno gledališče? Razlaga pojma.)	8
3.1. REŽISER V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU IN SODELAVCI	9
3.2. GLEDALIŠKI PROSTOR IN LUTKOVNI ODER	9
3.3. SCENA IN GLASBA V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU	10
3.4. LUTKAR	11
3.5. ZVRSTI TEKSTOV V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU	11
3.5.1. TRAGEDIJA	11
3.5.2. KOMEDIJA	12
3.5.3. GROTESKA	12
3.5.4. FARSA	12
3.5.5. SATIRA	13
3.5.6. DRAMATIZIRANA BASEN	13
3.5.7. DRAMATIZIRANA PRAVLJICA	13
3.5.8. MODERNA PRAVLJICA	14
4. SLOVENSKI LUTKARJI	15
4.1. MILAN KLEMEMČIČ	15

4.1.1. MILAN KLEMENČIČ SLIKAR IN FOTOGRAF	17
4.1.2. MILAN KLEMENČIČ SCENOGRAF IN KOSTUMOGRAF	17
4.2. IVAN LAH	18
4.3. JOŽE PENGOV	19
4.4. NIKO KURET	20
4.5. EDI MAJARON.....	21
4.6. CVETO SEVER.....	22
4.7. OSTALI SLOVENSKI LUTKARJI	23
5. LUTKE.....	24
5.1. MARIONETE ali LUTKE NA NITKAH.....	24
5.2. ROČNE LUTKE.....	25
5.3. LUTKE NA PALICI.....	25
5.4. JAVAJKE	26
5.5. PLOSKE LUTKE	26
5.6. MIMIČNE LUTKE.....	27
5.7. SENČNE LUTKE.....	27
5.8. MASKE.....	28
6. LUTKOVNO GLEDALIŠČE KOT LJUDSKE ŠEGE V ZAČETKU	20.
STOLETJA.....	28
7. RAZVOJ UMETNIŠKEGA LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA NA	
SLOVENSKEM	29
8. MILAN KLEMENČIČ V MESTNEM DOMU (1920–1924).....	31
9. LUTKOVNO GLEDALIŠČE ATENA (1924–1927)	34
10. GAŠPERČEK, JURČEK, PAVLIHA – POSKUSI PODOMAČENJA... 36	
10.1. GAŠPERČEK – PRVI POSKUS PODOMAČENJA	36
10.1.1. SLOVENSKA IZVIRNA BESEDILA V MARIONETNEM GLEDALIŠČU	
.....	37
10.2. JURČEK – DRUGI POSKUS PODOMAČENJA.....	38
10.3. PAVLIHA – TRETJI POSKUS PODOMAČENJA	39
11. SOKOLSKO MARIONETNO GLEDALIŠČE IN NJEGOVA VLOGA	40
12. USTANOVITEV IN DELOVANJE JUGOSLOVANSKE LUTKOVNE	
ZVEZE	42
13. DELOVANJE PARTIZANSKEGA LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA	
MED DRUGO SVETOVNO VOJNO	47

14. NASTANEK PRVEGA POKLICNEGA LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA V SLOVENIJI	51
15. RAZVOJ LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA V ŠESTDESETIH LETIH. 59	
15.1. POMEN PREDSTAVE SINJA PTICA MAURICEA MAETERLINCKA ZA LUTKOVNO GLEDALIŠČE.....	64
16. RAZVOJ LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA V SEDEMDESETIH IN OSEMDESETIH LETIH	67
16.1. VSEBINSKA IN LIKOVNA OSAMOSVOJITEV LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANA	67
16.2. MALI SODELOVALNI PROJEKTI LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANA	74
16.3. ORGANIZACIJA IN DEJAVNOST AMATERSKEGA LUTKARSTVA V SEDEMDESETIH LETIH.....	77
16.4. LUTKOVNO GLEDALIŠČE KOROŠKIH SLOVENCEV	82
16.5. LUTKARSTVO MED SLOVENCİ V ITALIJI	87
17. RAZVOJ LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA OD DEVETDESETIH LET DO DANES	90
17.1. LUTKOVNO GLEDALIŠČE MARIBOR	90
17.2. LUTKOVNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA.....	96
17.3. MINI TEATER LJUBLJANA.....	104
17.3.1. ROBERT WALTL USTANOVITELJ MINI TEATRA.....	104
17.3.2. IVICA BULJAN SOUSTANOVITELJ MINI TEATRA.....	105
17.3.3. PREDSTAVITEV MINI TEATRA LJUBLJANA	105
17.3.4. NAGRADE IN PRIZNANJA ZA UMETNIŠKO USTVARJANJE MINI TEATRA LJUBLJANA.....	106
17.3.5. LUTKOVNA NOMADSKA AKADEMIJA – PUPPET NOMAD ACADEMY	108
17.4. OSTALA SLOVENSKA LUTKOVNA GLEDALIŠČA IN SKUPINE	110
17.4.1. AEIOU GLEDALIŠČE ZA DOJENČKE IN MALČKE.....	110
17.4.2. GLEDALIŠČE GLEJ.....	110
17.4.3. GLEDALIŠČE IZ DESNEGA ŽEPKA.....	111
17.4.4. GLEDALIŠČE KONJ.....	111
17.4.5. GLEDALIŠČE LABIRINT	112
17.4.6. GLEDALIŠČE LUTKE ZAJEC	112
17.4.7. GLEDALIŠČE ZAPIK	113
17.4.8. HIŠA OTROK IN UMETNOSTI	113
17.4.9. GLEDALIŠČE IN LUTKE JSKD	114

17.4.10. TEATER ZA VSE JESENICE.....	114
17.4.11. LUTKOVNO GLEDALIŠČE FRU-FRU	114
17.4.12. LUTKOVNO GLEDALIŠČE KORUZNO ZRNO	115
17.4.13. LUTKOVNO GLEDALIŠČE KRANJ	115
17.4.14. LUTKOVNO GLEDALIŠČE NEBO	115
17.4.15. LUTKOVNO GLEDALIŠČE PUPILLA	116
17.4.16. LUTKOVNO GLEDALIŠČE »UŠ«.....	116
17.4.17. LUTKOVNI STUDIO LUTKARNICA KOPER	116
17.4.18. LUTKOVNO GLEDALIŠČE TRI	117
17.4.19. PRIPOVEDNO GLEDALIŠČE GDČ. BAZILIKE.....	117
17.4.20. TEATRO PAPELITO.....	117
17.4.21. TEATRO MATITA	118
17.4.22. USTANOVA LUTKOVNIH USTVARJALCEV	118
18. VLOGA LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA PRI KULTURNI VZGOJI OTROK.....	118
19. SKLEP.....	122
20. LITERATURA IN VIRI.....	125

KAZALO SLIK

Slika 1: Milan Klemenčič.....	15
Slika 2: Avtoportret Milan Klemenčič, »Jaz se fotografiram v ogledalu«, 1903 .	17
Slika 3: Milan Klemenčič z družino ob odru gledališča Miniature lutke, Ljubljana, 16. 12. 1939	18
Slika 4: Ivan Lah	19
Slika 5: Jože Pengov z lutko Gašperčka (Franz Pocci: Čarobne gosli, 1951)	20
Slika 6: Niko Kuret	21
Slika 7: Edi Majaron	22
Slika 8: Cveto Sever.....	23
Slika 9: Franz Pocci: Gašperček slikar (Šturje, 17. 08. 1913)	30
Slika 10: Čarobne gosli (F. Pocci)	32
Slika 11: Prva slovenska marionetna lutkovna igra	33
Slika 12: Doktor Faust (Faust vzame Gašperčka v službo)	34
Slika 13: Udeleženci kongresa UNIMA pred ljubljanskim magistratom. Klemenčič drugi z leve.....	45
Slika 14: Jurček in trije razbojniki (lutke iz satiričnega programa PLG – 31. 12. 1944)	49
Slika 15: Mestno lutkovno gledališče (Lutkovno gledališče Ljubljana je bilo kot Mestno lutkovno gledališče ustanovljeno leta 1948).....	51
Slika 16: Martin Krpan (premiera: 21. 04. 1950, Mestno lutkovno gledališče) ...	53
Slika 17: Lutkovna igra Žogica Marogica, uprizorjena leta 1951	54
Slika 18: Težave Peteršiljkove mame (premiera: 17. 11. 1957, MLG – ročne lutke)	57
Slika 19: Rdeča kapica (premiera: 21. 12. 1961, MLG – marionete)	59
Slika 20: Volk in kozlički (premiera: 22. 07. 1961, MLG – ročne lutke).....	60
Slika 21: Tigerček Peter (Hanna Januszewska)	63
Slika 22: Sinja ptica (premiera: 21. 04. 1964, Pionirski dom Ljubljana, LG – marionete)	64
Slika 23: Zlata ptica (premiera: 25. 04. 1974, LGL – marionete).....	69
Slika 24: Hiša tete Barbare (premiera: 13. 12. 1975, LGL – ročne lutke)	71
Slika 25: Gugalnica (premiera: 04. 04. 1978, LGL – marionete)	72
Slika 26: Kozlovska sodba v Višnji gori (premiera: 19. 06. 1981, Glavni trg v Višnji gori)	73

Slika 27: Veliki Kikiriki (Nace Simončič).....	75
Slika 28: Lutke strička Jurja (Edi Majaron).....	79
Slika 29: Lutkovno gledališče Maribor.....	95
Slika 30: Lutkovno gledališče Ljubljana	103
Slika 31: Mini teater Ljubljana	109

1. UVOD

O razvoju lutkovnega gledališča na Slovenskem je le malo zapisanega, zato smo se v to področje lutkovne umetnosti na slovenskih tleh odločili podrobneje poglobiti. Na izbrano temo diplomskega dela je malo literature, tako smo se veliko posluževali internetnih virov.

Z diplomskim delom želimo predstaviti specifične razlike med gledališčem in lutkovnim gledališčem, težavne začetke slovenskega lutkarstva, posameznike, ki so bili najbolj zaslužni za razvoj lutkovnega gledališča na Slovenskem, kakovosten napredek pri lutkah – lutkovnih tehnikah in razvoju lutkovnih iger, razvoj lutkovne umetnosti in razcvet lutkovnih gledališč po celotni Sloveniji.

Lutkovno gledališče je prav gotovo umetnost z manj številnimi zgodovinskimi izkušnjami kot dramsko gledališče, vendar je zaradi svoje zgoščene sintetičnosti toliko zanimivejše in toliko bolj neznano. V sebi združuje likovnost, dramskost, glasbo, dramsko igro, animacijo, filmskost ... skoraj vse, kar je umetnost napletla skozi stoletja in tisočletja. Lutkovno gledališče si je s pomočjo zbiranja izkušenj in sinkretizacije umetnosti ustvarilo nov, povsem specifičen umetniški jezik. Za osnovo si je vzelo oživljanje mrtve snovi s pomočjo lutkovne iluzije, kar moramo dobro poznati, preden začnemo ustvarjati v lutkovnem gledališču. (Trefalt, 1993, str. 10)

Lutkovna igra je nastala na slovenskem pod tujimi vplivi in po tujih zgledih, v svojih starih in improviziranih oblikah pa ni neposredno vplivala na poznejše organizirane oblike slovenskega lutkarstva v dvajsetem stoletju.

Milan Klemenčič je zaslužen za rojstvo slovenskega lutkarstva. Bil je vsestranski umetnik, ki je lutkovni umetnosti ostal predan do smrti in pustil bogato zapuščino za slovensko lutkarsko dejavnost.

Lutkovna umetnost zajema tri različna področja, in sicer je gledališka dejavnost, je otroška ustvarjalna igra in je vzgojno in terapevtsko sredstvo. Slovenska lutkovna umetnost je na svoji poti razvoja naletela na velike ovire in se zato

razvijala zatikajoče in obotavljivo. Po razširjenosti in po svojem vplivu so lutkovni odri pomembno in odločujoče vplivali na razvoj slovenskega lutkarstva.

Slovenska lutkovna dejavnost se je začela zelo hitro razvijati od leta 1945 naprej. Po drugi svetovni vojni je slovensko lutkovno gledališče ustanovilo stalno in profesionalno lutkovno gledališče.

Lutke v lutkovnem gledališču imajo nostalgičen pomen na posameznikovo otroštvo, predstavljajo nekakšno zgodovinsko obdobje posameznikovega razvoja. Lutke imajo dušo, vdihne jim jo lutkar – animator, ko s svojim mojstrstvom oživi les, papir, tkanino, vrvico in žice. Lutke in lutkovna igra je skozi zgodovino bila najprej uprizorjena za odraslo publiko, kasneje za otroke, danes pa se odvijajo kakovostne lutkovne predstave za otroke in odrasle.

V diplomskem delu predstavljamo podrobnejši zgodovinski pregled razvoja lutkovnega gledališča na Slovenskem od začetka 20. stoletja do danes.

2. GLEDALIŠČE (Kaj je gledališče? Razlaga pojma.)

Gledališče je področje igralskih umetnosti, ki se ukvarja z igranjem zgodb pred občinstvom s pomočjo govora, giba, glasbe, plesa, zvoka in z razkošno predstavo oziroma z enim ali več elementi drugih igralskih umetnosti. Poleg standardnega pogovornega sloga se lahko gledališče izvaja tudi v drugačnih oblikah, kot so opera, balet, mimika, kabuki, kitajska opera, lutkovno gledališče, glumaška igra, improvizacijsko gledališče, kabaret ali pantomima. (Citirano po: <http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Gledališče>) Pridobljeno: 21. 11. 2011

Gledališče si lahko razlagamo kot skupno ime za uprizoritveno dejavnost, v njem se uprizarjajo dramska, operna, baletna ter druga odrska dela. Torej je ustanova za uprizarjanje prej naštetih odrskih del in prostor za prikazovanje ter ogled gledaliških predstav tudi na prostem, ponavadi z dvigajočo se dvorano, sedeži za gledalce in z odrom za nastopajoče.

Poznamo več vrst gledališč. Ta so: ansambelsko gledališče, antiiluzionistično, avantgardno, bulgarsko, delavsko, dramsko, dvorno, eksperimentalno, epsko, filmsko, glasbeno, jetniško, kletno, komercialno, letno, malo gledališče, mestno, mladinsko, naturalistično, narodno, operno, otroško, poklicno, pogojno, potujoče, repertoarno, sejensko, šolsko, študentsko, totalno, ulično, vojaško, zasebno gledališče in žepno gledališče. (Gledališki besednjak, 1981).

2.1. GLEDALIŠKI ODER

Oder je prostor v gledaliških dvoranih, koncertnih dvoranih, v opernih hišah in na drugih kulturnih prizoriščih, ki je namenjen umetniški produkciji oziroma nastopajočim ustvarjalcem in poustvarjalcem. To so večinoma glasbeniki, igralci ali plesalci. Oder je kot arhitekturni element zasnovan tako, da občinstvu predstavlja osrednjo vizualno in akustično točko, v obseg katere najlažje obrača svojo pozornost. Odri so večinoma leseni, pogosto so dvignjeni nad tlemi oziroma je njihova izhodiščna ravnina višja os prvih vrst sedežev v parterju. (Citirano po: [http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Oder_\(gledališče\)](http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Oder_(gledališče))) Pridobljeno: 21. 11. 2011

2.2. SCENOGRAFIJA

V modernem smislu je to veda in umetnost organizacije odra ter gledališkega prostora. V metonimističnem smislu sama scenografija pomeni tisto, kar izhaja iz scenografskega dela. (Pavis, 1997, str. 657)

Scenografija spada na področje gledališke in filmske umetnosti. Tesno pa je povezana z arhitekturo in likovno umetnostjo, saj so za oblikovanje prostora igre ali filmske zgodbe potrebni prav likovni in arhitekturni elementi. V Slovenji se še ne pojavlja kot samostojna stroka, tako delo scenografov opravljajo akademsko šolani slikarji in diplomirani arhitekti. Pomembni scenografi so Milan Klemenčič, Ivan Vupotič in Bojan Stupica. (<http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Scenografija>) Pridobljeno: 21. 11. 2011

2.3. GLEDALIŠKI IGRALEC

Gledališki igralec je igralec v gledališču, ki samostojno, vendar pod neposrednim umetniškim vodstvom gledališkega režiserja, umetniško oblikuje like iz prestavljajočega dramskega besedila in jih igra v gledaliških predstavah. (Citirano po: http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Gledališki_igralec) Pridobljeno: 21. 11. 2011

Ko igralec igra vlogo ali uteleša → dramsko osebo, se umešča v samo jedro gledališkega dogodka. Je živa vez med besedilom in avtorjem, režiserjevimi napotki za igro in pogledom ter poslušanjem gledalca. (Pavis, 1997, str. 341)

2.4. DRAMSKO BESEDILO

Dramsko besedilo je zvrst književnega besedila v obliki dialogov. Uprizoritve dramskega besedila pa lahko vidimo tudi v gledališču. (http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_literarnih_pojmov) Pridobljeno: 21. 11. 2011

2.5. VRSTE DRAMSKIH TEKSTOV

2.5.1. TRAGEDIJA

Tragedija je v grškem kultnem gledališču prikazovanje nekega žalostnega, pomembnega ali grozljivega dejanja. Navadno prikazuje protislovja brez izhodišč in vsebuje dve tragični gibalni: eno je tragična situacija, drugo pa tragični karakter. (Trefalt, 1993, str. 78)

V grški dramatiki je pri situacijski tragediji dramski junak postavljen v tragične okoliščine, tako jih mora obvladati in se z njimi spoprijeti. Karakterna tragedija pa nosi vzrok tragičnosti v karakterju dramskega junaka. Tako pojem tragičnosti kot tragedija se je skozi čas vse do danes spreminjala in razvijala. (Trefalt, 1993)

2.5.1.1. Zvrsti tragedije

Posebne zvrsti tragedije so *heroične drame* ali – v sodobnem gledališču – *optimistična tragedija*, v kateri junak umre, ideja pa ostaja in živi dalje. Drama je posebna odrska zvrst, najbližja tragediji. Razvila se je v času meščanskega razsvetljenstva. Drama prikazuje neko tragično dejanje, vendar z manjšo vzvišenostjo in se ponavadi konča spravljivo. *Melodrama* je včasih pomenila zvezo med dramskim tekstom in glasbo. Kasneje se je melodrama razvila v obliko, kakršno poznamo danes in ki združuje tragedijo, meščansko dramo, solzavo komedijo in burleskno komedijo. (Trefalt, 1993, str. 79)

2.5.2. KOMEDIJA

Za komedijo imamo več razlag, saj naj bi bila bolj zapleten pojem kot tragedija. V komediji se konflikt reši s smehom, vrednota pa se pokaže za nevrednoto. Najpogosteje se komično karakterizirajo nasprotja, nesoglasja; na primer razdor, nasprotje med lepim in grdim, velikim, pomembnim in ničevim, nesmiselom in razumom, sliko in idejo ter nujo in svobodo. Komičnost poudari določene značajске lastnosti, kot so slabosti, nemoralnosti, nizka hotenja ljudi, poudari pa tudi zunanost človeka. (Trefalt, 1993)

2.5.2.1. Vrste komedij

Poznamo tri vrste komedije, in sicer karakterno komedijo, situacijsko komedijo in komedijo zapleta. Glavno vlogo pri karakterni komediji ima komični junak, ki se dela, da je nekaj več, kot je v resnici. Pri karakterni komediji je poudarek na človeških slabostih, nečimrnostih, ko pa se poudarjajo človeške čednosti, vrline, pa so le-te pretirane, ponarejene. (Trefalt, 1993)

Situacijska komedija temelji na komičnih situacijah. Bistvo situacijske komike je ponavljanje, inverzija, avtomatizem, paralelizem, naključje itd. (Trefalt, 1993, str. 80)

Komedija zapleta pa temelji na komični igri. Tu pa kopičenje zapletov, spletk, ovir, zamenjav, neposredno vpliva na razvijanje in oviranje dramskega dejanja. (Trefalt, 1993)

2.5.3. GROTESKA

Groteska skoraj vedno združuje tragično in komično. Ustvarjalcem je omogočala prikazati nered in labilnost tega sveta z značilno surovo komiko, s pretiravanji, s tesnobo, z deformacijo likov, z ostrimi nasprotji, s pretiranimi liki in situacijami. Uprizoritve grotesk so v tradicionalnem in sodobnem gledališču pogosto izraz norčavo nenavadnega ali tragikomičnega odnosa ustvarjalcev do sveta. Nekatere groteske vsebujejo občutek nesmiselnosti in odtujene eksistence. (Trefalt, 1993, str. 81)

2.5.3.1. Tipa groteske

V sodobnem gledališču poznamo dva tipa grotesk, in sicer prvi je brechtovski, drugega pa zaznamo znotraj absurdnega gledališča. (Trefalt, 1993)

2.5.4. FARSA

Farsa je po izvoru kratka ljudska igra z grobo komično igro, v nekaterih primerih s satirično tendenco. Farsa ima v svojem osnovnem gledališkem poslanstvu

preprosto funkcijo, zabavati občinstvo. Mogoče je ravno zaradi svoje zvrstne lahkotnosti ostala zvesta gledališču vse do danes. Farsa izpolnjuje vse zahteve komedije, še več, omogoča v svoji interpretaciji plebejsko neposrednost, prostaštvo brez ovir in se loteva problema brez ovinkarjenj, navideznega tabuiziranja in skrivanja. (Trefalt, 1993, str. 83)

Pri farsii gre pravzaprav za lov za časom, saj se v njej ne pripoveduje, ampak liki dajejo vtis, kot da nimajo dovolj časa. Za farso je značilno lovljenje, situacijska presenečenja, skrajno neprijetni trenutki, shematizirana pa so tudi vsa dejanja, liki in situacije. (Trefalt, 1993)

2.5.5. SATIRA

Satira je v svojem izvoru posmešljena pesem, kritična do družbenih in osebnih pomanjkljivosti. Pozneje se je satira razvila v literarno delo, ki se loteva družbene kritike s humorjem in z estetsko komiko. Satirska igra je najstarejša oblika stare grške drame. (Trefalt, 1993, str. 84)

Satira je osebna izpovedna oblika, ki je lahko napisana kot drama, pesem, roman. Srečamo jo v različnih komičnih, dramskih zvrsteh, in sicer: satirična komedija, satirična farsa, groteska, burleska itd. Avtor satire večkrat uporabi hiperbolo, saj s pretiravanjem negativni lik v satiri pripelje do absurdnosti. (Trefalt, 1993)

2.5.6. BASEN

Basen upoveduje animističen in animalističen pogled na svet, personifikacija žive in nežive narave je njen razpoznavni znak. Ravno personifikacija živali daje basni še dodatno sporočilno dimenzijo in je za razliko od groteske, satire ali farse skoraj vedno didaktična s poudarjenim naukom. (Trefalt, 1993, str. 85)

2.6. REŽISER

Oseba, ki je zadolžena za postavitev igre in prevzame estetsko in organizacijsko odgovornost za uprizoritev z izborom igralcev in interpretacijo besedila, ob uporabi odrskih možnosti, ki jih ima na voljo. (Pavis, 1997, str. 641)

Režiser je oseba, ki nadzira tehnološko izdelavo filma ali uprizoritev gledališkega dela in odgovarja za umetniško podobo. Njegove dejavnosti so različne. Določi celotni umetniški vidik gledališkega dela ali filma, ima nadzor nad vsebino in scenarijem, gibalno in dramsko vodi igralce, določa tehnične podrobnosti ter sodeluje s skladatelji, ki izdelajo glasbo. (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Režiser>)
Pridobljeno: 21.11.2011

3. LUTKOVNO GLEDALIŠČE (Kaj je lutkovno gledališče? Razlaga pojma.)

S tem pojmom označujemo gledališče, v katerem nastopajo lutke oziroma predmeti, ki jih oživljajo (animirajo) animatorji oziroma igralci, pri čemer poznamo gledališče ročnih lutk, marionetno gledališče, gledališče javank, naglavne ali ploske lutke, senčno gledališče itn.; v sodobnem času se je pojem lutkovnega gledališča razširil in zdaj zajema različne oblike pojavljanja lutke v kombinaciji z animatorjem oziroma igralcem; tako lahko npr. nastopa kot lutka tudi živo človeško telo, predstavljeno na specifičen – lutkovni – način. (Lukan, 1996, str. 10)

Lutkovno gledališče je prav gotovo umetnost z manj številnimi zgodovinskimi izkušnjami kot dramsko gledališče, vendar je zaradi svoje zgoščene sintetičnosti toliko zanimivejše in toliko bolj neznano. V sebi združuje likovnost, dramskost, glasbo, dramsko igro, animacijo, filmskost ... skoraj vse, kar je umetnost napletla skozi stoletja in tisočletja. Lutkovno gledališče si je s pomočjo zbiranja izkušenj in sinkretizacije umetnosti ustvarilo nov, povsem specifičen jezik. (Trefalt, 1993, str. 10)

Kdor želi ustvarjati v lutkovnem gledališču, mora poznati vse specifike lutkovnega gledališča. Osnova lutkovnega gledališča je oživljanje mrtve snovi s pomočjo lutkovne iluzije. Glavno izrazno sredstvo lutkovnega gledališča je torej mrtva snov, figura ali lutka, ki jo obvladuje živ človek, lutkar, animator. Lutkovno gledališče delimo na več zvrsti: Marionetno lutkovno gledališče, ročno lutkovno gledališče, črno gledališče, plosko lutkovno gledališče, senčno lutkovno gledališče, tradicionalno Wayang gledališče itd. Lutkovno gledališče lahko

poimenujemo tudi totalno ali absolutno gledališče, saj v njem nastaja nešteto novih zvrsti, te se med seboj združujejo in sestavljajo nove. (Trefalt, 1993)

3.1. REŽISER V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU IN SODELAVCI

Režiser v lutkovnem gledališču si mora (za razliko od dramskega režiserja) izmisliti poleg scene tudi like, njihove podobe in način animacije, zato je likovnik navzoč pri ustvarjanju uprizoritvenega koncepta in je nepogrešljiv tesen sodelavec lutkovnega režiserja. Tudi dramaturg že na samem začetku priprave koncepta usodno vpliva na izbor tehnologije lutk, tehniko lutk in odra in skupaj z režiserjem in likovnikom razmišlja o najidealnejši sintezi teksta in lutkovne tehnike. (Trefalt, 1993, str. 133)

Režiser si mora prebrati lutkovni tekst, pri katerem je pozoren na splošni prvi vtis in ne na podrobnosti. Analizirati mora tekst, like, odnose, konflikte, razišče avtorja, njegovo literaturo in pomen v umetnosti. Lahko pa analizo avtorja opusti, tako se prepustimo fantaziranju, v tem primeru je tekst samo inspiracija. Za lutkovno gledališče je tako nekoč kot danes pomembna vrednota timsko delo. Ta »lutkovni« tim sestavljajo režiser, lutkarji, likovnik, dramaturg, glasbeni opremljevalec, tehnolog lutk, tonski mojster, šepetalec ali sufler, lučni mojster ali osvetljevalec odra, tehnični vodja, asistent režije in skladatelj ali svetovalec za glasbo. (Trefalt, 1993)

3.2. GLEDALIŠKI PROSTOR IN LUTKOVNI ODER

Pod pojmom gledališki prostor razumemo predvsem oder in dvorano. Gledališki prostor je lahko v stavbi ali zunaj nje, obstajajo najrazličnejši načini in oblike gledališkega prostora, odvisno od uprizoritvenih namer. Njej se prilagodijo tehnične in interpretacijske posebnosti uprizoritve. (Trefalt, 1993, str. 18)

Dvorana je prostor, ki je namenjen gledalcem. Dvorana je pomembna za nastajanje uprizoritev, od nje je odvisen tako način predstave, kot tudi scena, velikost lutk in možnost uporabe živega igralca pred sceno. (Trefalt, 1993)

Dvorane za lutkovne predstave navadno nimajo ne balkonov in ne lož. Zaradi miniaturnosti lutkovnega gledališča, poudarjene minimalističnosti gibov in posameznih specifik lutk, vodenih od spodaj ali zgoraj, je najprimernejši parter. Za lutkovni oder so najboljše plitke in široke dvorane, ki omogočajo gledalcu idealno preglednost odra. Idealna velikost dvorane v lutkovnem gledališču je približno 200 sedežev v parterju. (Trefalt, 1993, str. 23)

Lutkovni oder se v klasični obliki uporablja pri hitri spremembi scene ali prizorov. To je lahko vrtljivi oder, pogrezljiv oder, pogosta je tudi uporaba scenskih vozičkov in predoderje ali proscenium. Ponavadi se na odru uporablja paravan, katerega višina je od 175 do 180 centimetrov. V lutkovnem gledališču poznamo več vrst odrskih prostorov. Odrski prostor, ki je namenjen samo lutkam, odrski prostor, ki je namenjen samo lutkam in živemu igralcu – partnerju, potem lutkam in živemu igralcu – lutkarju, in odrska mizascena, ki ima likovni pomen in vpliva na dramatičnost. (Trefalt, 1993)

3.3. SCENA IN GLASBA V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU

Scena v lutkovnem gledališču ima dve funkciji. Prva funkcija je, da na eni strani obdaja lutko in ji določa način gibanja, druga funkcija pa je, da scena zakriva lutkarja. V lutkovnem gledališču likovnik opravlja delo scenografa in kostumografa, režiser pa določi atmosfero, ki jo scena izraža. V scenske elemente spadajo scena, kostumi, oder, lutke in materiali, ki se v lutkovni predstavi uporabijo. Pomembne so tudi barve, ki imajo različne pomene. Primer črne barve, ki lahko pomeni žalost, mir, noč, eleganco; bela barva je barva nedolžnosti; rumena zlata, blišča, sonca; rdeča je simbol ognja, ljubezni, strasti; modra je barva hladnosti, deklet in žensk; zelena je na primer barva upanja. Tudi kostumi imajo pri sceni v lutkovnem gledališču posebno vlogo. S kostumom se karakterizira lik, kostum lutki omogoči prosto gibanje, kostum dopolni tudi česar lutka ne more izraziti z obrazom. Lutkina tehnološka posebnost določi rekvizit, ki je pogost spremljevalec lutk in lutkarjev. (Trefalt, 1993)

Lutkovna scena mora biti prilagojena tehnološki posebnosti in velikosti lutk; pri marionetnih lutkah je brez stropov in podbojev, pri lutkah vodenih od spodaj, je

scena brez poda in pragov, pri klasičnih lutkah so bili temeljni elementi lutkovne scene prospekt in stranske kulise. (Gledališki besednjak, 1981, str. 308)

Glasba ima v lutkovnem gledališču posebno vlogo, predvsem pri uprizoritvah za otroke. Ne samo, da ustvarja atmosfero in emotivno dopolnjuje določene situacije (stopnje napetosti), po strašnih prizorih pa gledalca sprosti, ampak ustvarja tudi globinsko sintetičnost – povezavo med različnimi umetnostnimi prvinami, kar je značilno in specifično za lutkovno umetnost. Glavni glasbeni elementi so melodija, tempo, dinamika, harmonija in barvitost. (Trefalt, 1993, str. 113)

3.4. LUTKAR

Lutkar je posrednik med avtorjem in občinstvom, med režiserjem in občinstvom in med likovnikom in občinstvom. Z lutkarjem lahko režiser izrazi svojo idejo uprizoritve. (Trefalt, 1993, str. 151)

Dejstvo je, da brez lutkarja, lutkovno gledališče ne bi obstajalo. Drži tudi ta trditev, da je lutkovna uprizoritev oživljanje mrtve snovi – lutke in tako je lutkar glavni akter, ki to lutko, mrtvo snov oživlja. Lutkarjeve dejavnosti so: seznaniti se mora z glasbenimi vložki, melodijami in petjem, skrbeti mora za vidljivost lutke, čistost v gibanju in gestikulacijah, zadolžen je za tehnično in interpretacijsko brezhibnost govora v vseh govornih položajih, v dikciji, slušnosti in razumljivosti, obvladati mora tekst, lastnosti lutke, memorira mizasceno, pri svojem delu mora biti pozoren tudi na najrazličnejše rekvizite, paravane, stene in zaves. (Trefalt, 1993)

3.5. ZVRSTI TEKSTOV V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU

3.5.1. TRAGEDIJA

Lutkovno gledališče se ni nikdar poistovetilo s tragedijo. Ne le zaradi lastnosti in vsebine tragedije, ampak predvsem zaradi specifičnosti lutkovnega gledališča. lutka je znak, simbol ali metafora, ki ne prenese globljih psiholoških dejanj. Težko izpolnjuje zahteve po karakterni tragediji, melodrami ali drami. Lutke ne moremo primerjati z živim igralcem, ker ima svoje posebne specifik. in nam

vselej dokazuje, da je le oživljena snov. Mogoče se je lutka ravno zaradi svoje nadčloveškosti, prispodobe in metaforičnosti še najbolj približala tragediji z grotesko. (Trefalt, 1993, str. 79)

Za lutkovno gledališče sta značilna kontrastnost in koncentriranost odrskega dejanja. Seveda se v lutkovnem gledališču pojavljajo tudi resne teme z globjo filozofsko in sporočilno noto. (Trefalt, 1993)

3.5.2. KOMEDIJA

V lutkovnem gledališču je komedija nekako parodija na tragedijo. Parodija postavi lutko v svoboden, samorealizacijski položaj. Parodija se je v lutkovnem gledališču ohranila vse do danes. (Trefalt, 1993)

3.5.3. GROTESKA

Grotesko pogosto zaznamo v lutkovnem gledališču. Najpogostejši liki groteske v ljudskem lutkovnem gledališču so bili ruska ročna lutka Petruška, ročni lutki anglosaških dežel Punch in Judy, ročna lutka ali marioneta. V Nemčiji Kasperl in slovenska inačica Kasperla je marioneta Gašperček. Tako ročna lutka Pavliha, kot marioneta Gašperček, vsebujeta vse lastnosti tradicionalnih junakov v lutkovnem gledališču. (Trefalt, 1993)

V tradicionalnem ljudskem lutkovnem gledališču je groteskno vlogo igral Gašperček. To, da je poosebljen znak, nam dokazuje njegov tekst, poln vulgarnosti, duhovičenj, fraz, kletvic, kvant, domislic in humorja. Gašperček tudi vizualno ustreza čisti znakovnosti: nima stanovske obleke, je nedoločljive starosti, nedoločljivega spola (ruska varianta, Petruška), ima velik nos, znak zapitosti. (Trefalt, 1993, str. 82)

3.5.4. FARSA

Farsa je zelo pogosta zvrst v lutkovnem gledališču. Dejanja v njej so koncentrirana, veliko je akcije, znakovnosti, to pa je ravno prav za to lutko, saj je lutki zaradi »neživosti« odpuščena konkretizacija. (Trefalt, 1993)

Farse se v sodobnem gledališču pogosteje oprijemajo satire. Distanca in nadgled, ki ju vsebuje satira, postavlja farso v funkcijo, ko ni več le gola zabava, ampak postane parodija v destilirani obliki.

V tradicionalnem lutkovnem gledališču so farso igrali predvsem z ročnimi lutkami. Gibčnost, dinamičnost, eksplozivnost, grotesknost in še mnogo drugih tipičnih lastnosti ročne lutke omogočajo, da farsa zaživi v svoji idealni podobi. (Trefalt, 1993, str. 83)

3.5.5. SATIRA

V lutkovnem gledališču praviloma ne govorimo o satiri kot čisti dramski zvrsti, temveč jo povezujemo z grotesko, s farso, s parodijo, s kabaretnimi ali revialnimi nastopi in z nekaterimi kratkimi oblikami komedij. (Trefalt, 1993, str. 84)

V lutkovnem gledališču vidimo satiro kot posledico sinkretičnosti komedijskih zvrsti. Torej mnogo satiričnih elementov vsebuje groteska, tudi v farsu zaznamo satirični – kritični pogled, s svojo znakovnostjo in karikaturnostjo pa prvine satire pridobijo nekatere komedije. Satira je neposredno navezana na lutkovno gledališče. (Trefalt, 1993)

3.5.6. DRAMATIZIRANA BASEN

Dramatizirana basen je zelo pogost spremljevalec repertoarjev lutkovnih gledališč. To so kratke strnjene zgodbe s preprosto idejo. Ponavadi so dramatizirane basni namenjene otrokom. S karakternimi stereotipi (dobra miška, zvita lisica, požrešni medved, hudoben volk, pameten zajček itd.) jih poučujejo o tem, kaj je prav in kaj ne. V tem primeru je estetska funkcija lutkovnega gledališča v ozadju in prevladuje didaktičnost. (Trefalt, 1993, str. 86)

3.5.7. DRAMATIZIRANA PRAVLJICA

V lutkovnem gledališču se pogosto pojavlja dramatizirana pravljica. V pravljici se prepletajo resnična in fantazijska dejanja. Značilni za njo so miti, srečen konec, ponavljanja, magične številke, dobro vedno zmaga nad zlim, šibki liki premagajo močnejše itd. V 19. stoletju je počasi začelo izginjati tradicionalno ljudsko

lutkovno gledališče namenjeno odraslim in začelo nastajati lutkovno gledališče za otroke z namenom vzgoje in razvijanja fantazije. (Trefalt, 1993)

Lutkovno gledališče in dramatizirana pravljica se nista združila zaradi priljubljenosti pri otrocih, temveč sta postala priljubljena zaradi harmonije, ki vlada med njima, posebej med marioneto in pravljico. Marioneta na nitki je idealna prenašalka pravljič na lutkovni oder. (Trefalt, 1993, str. 87)

3.5.8. MODERNA PRAVLJICA

V lutkovnem gledališču se je moderna pravljica razvijala skupaj s tehnološkim razvojem lutke in lutkovnega gledališča (prihod javajke v Evropo, tehnična izpolnitev marionetnega odra). (Trefalt, 1993, str. 87)

Temelje za moderno pravljico je v 30. letih 20. stoletja postavil Jan Malík. Ukvarjal se je s prilagoditvijo stare ljudske pravljice fantazijskemu svetu sodobnega otroka. Tako je dal poudarek na otrokov intimni svet, strah pred vzgojo, kaznijo, odgovornostjo. Takrat je nastala najbolj igrana pravljica v sodobnem lutkovnem gledališču *Žogica Nogica*. Zanj je bilo značilno epsko razvijanje zgodbe, preprosti dialogi otrokovega besednjaka, liki iz resnično – nadrealističnega sveta, preprosta zgodba razumljiva tudi predšolskemu otroku in prilagojen marionetni oder. *Žogica Nogica* je nekako postala model za moderno lutkovno pravljico. Tega modela se je posluževala tudi *Zvezdica Zaspanka* Frana Milčinskega – Ježka. Moderna pravljica je torej napisana za lutkovno gledališče, določena je tehnika lutk, izvedba koncepta uprizoritve, upoštevana je osnovna estetska specifičnost lutkovnega gledališča, izraznost in znakovnost lutke. Najprej je prevladovala marionetna tehnika, kasneje po drugi svetovni vojni pa so prišle na plan tudi druge lutkovne tehnike, in sicer: lutke na palici, ploske lutke, senčne lutke, lutke predmeti, lutke igrače. Te so se bolj približale sodobnemu otroku. Primer prelomne sodobne lutkovne pravljice je *Sinjemodri Peter* avtorja Gyule Urbana, govori pa o rasnih razlikovanjih. (Trefalt, 1993)

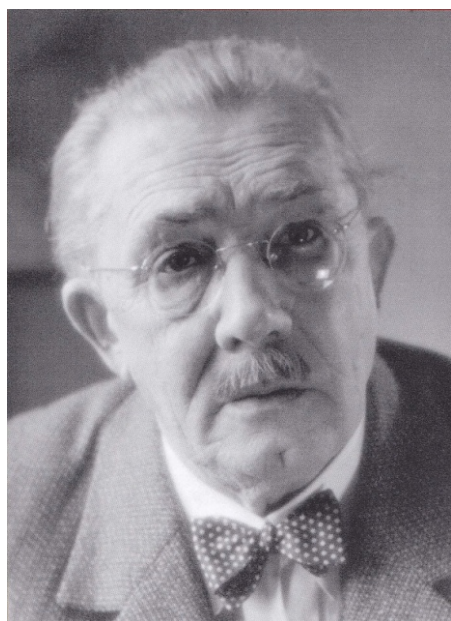
Dvajseto stoletje je s pojavom moderne pravljice v lutkovnem gledališču prineslo lutkovne tekste, ki so bili napisani nalašč za lutke, in pomeni pomemben korak za osamosvojitve te gledališke vaje. (Prav tam, str. 88)

4. SLOVENSKI LUTKARJI

4.1. MILAN KLEMEMČIČ

»Moje glavno slikarsko delo je bilo marionetno gledališče in moje slikarske razstave so bile marionetne predstave. Če tega poklicani niso hoteli vedeti ter so to prezrli, potem se ne da tu nič napraviti.«

Milan Klemenčič



Slika 1: Milan Klemenčič

(Laboda, 2011, str. 129)

Milan Klemenčič velja za prvega slovenskega lutkarja in očeta slovenskega lutkarstva. Rojen je bil v Solkanu leta 1875, umrl pa v Ljubljani leta 1957. Rodil se je očetu Štefanu in materi Ani Verdikon, žal pa je že v rani mladosti osirotel. V Gorici se je prvič srečal z Reccardinijevimi lutkami. Najprej je obiskoval Goriško nato pa še Tržaško gimnazijo. 1891 leta se je vpisal na Beneško slikarsko akademijo, leta 1892 pa na akademijo Brera v Milanu. Leto za tem je odšel v Munchen na Schmidtovo slikarsko šolo, po dveh mesecih pa je prestopil v Hollosyevo. V letnem semestru je bil sprejet na Akademijo, tu je do leta 1894 hodil v Gysisovo in Herterichovo šolo. Istočasno je obiskoval gledališki tečaj pri K. Lautenschlagerju. Leto za tem je služil enoletni vojaški rok kot prostovoljec pri mornarici, nato pa je nekaj časa potoval po Egiptu in Bližnjem vzhodu. Ko se je vrnil, je bil zaposlen kot sodniški uradnik, služboval pa je v Bovcu in Gorici.

1903. leta se je z družino preselil v Štrunje in opravljal službo sodnega kanclista v Ajdovščini. V prostem času je slikal. Slikar Milan Klemenčič se je torej šolal ob romantični tradiciji italijanskega in zlasti nemškega marionetnega gledališča. Svoje domače Malo marionetno gledališče je predstavil javnosti leta 1910. Že decembra 1910 je začel z lutkovnimi predstavami v Malem lutkovnem gledališču. Štrunje tako postane rojstni kraj prvega slovenskega lutkovnega gledališča. Kasneje je postal vodja Slovenskega marionetnega gledališča (1920–1924), prvega (pol)poklicnega lutkovnega gledališča na Slovenskem, ki je delovalo v Mestnem domu, v zgradbi, kjer danes »stanuje« tudi LGL (Lutkovno gledališče Ljubljana). Ustvarjalni vrh pa je Klemenčič dosegel z gledališčem Miniature lutke in igro *Doktor Faust* (1938). Po prenehanju tega lutkovnega gledališča, v katerem je sodeloval tudi z Lahom, Jarcem in Šorlijem, se je razočaran vrnil k slikarstvu. Vendar pa se je leta 1936 znova vrnil k lutkarstvu. V svojem stanovanju v Ljubljani je prirejal lutkovne predstave z novimi miniaturnimi lutkami. Medtem so ga izvolili za častnega predsednika lutkarske zveze Jsle, kasneje pa še za predsednika jugoslovanskega lutkarskega saveza. Milan Klemenčič je bil zelo pomemben v lutkarstvu, vendar pa je bil tudi slikar in celo fotograf. Njegove fotografije so bile pomembne zlasti za preteklost Goriške, leta 1900 in po njem. Slikarska dela pa obsegajo žanr, tihožitje, krajino in portret. Ko je živel v Ljubljani od prve svetovne vojne in po njej, prevladujejo pri njegovem slikarstvu primorski motivi, kasneje pa ljubljanski in gorenjski motivi. V slikarstvu se je posvečal tudi krajini na dolenskem in Jadranu. V portretih pa je upodobil nekatere pomembne domačine, nato sorodnike in prijatelje, pa tudi nekatere znane osebnosti tedanjega časa. Čeprav je bil dober slikar, do samostojne predstave za časa njegovega življenja ni prišlo. Po njegovi smrti pa so leta 1976 v Goriškem muzeju razstavili celotno Klemenčičevo umetniško dejavnost. Razstavljeni so bili olja, osnutki in študije, scenski in kostumski osnutki ter lutke. Klemenčič je sam izdelal osnutke, lutke, kostume in scene. V repertoarju lutkovnih iger se je vezal največ na tuja dela, veliko manj na domače avtorje izvirnih slovenskih besedil. Klemenčičeve lutke iz vseh treh obdobj, iz Šturij, iz delovanja Slovenskega lutkovnega gledališča v Ljubljani in miniaturne lutke, so še ohranjene, in sicer jih hrani Lutkovno gledališče Ljubljana. (<http://www.tic-ajdovscina.si/?Ing=slo&vie=cnt&id=2006010612293809>) Pridobljeno: 22. 11. 2011

4.1.1. MILAN KLEMENČIČ SLIKAR IN FOTOGRAF



Slika 2: Avtoportret Milan Klemenčič, »Jaz se fotografiram v ogledalu«, 1903

(Laboda, 2011, str. 5)

Milan Klemenčič (1875–1957), realist, usidran v tradiciji 19. stoletja, je bil sicer sopotnik slovenskega impresionizma, a je v svoje slikarstvo le izjemoma vnašal novosti. Nepretrgano je ustvarjal v pejzažu in portretistiki, akti so bili omejeni bolj na akademski študijski proces. S fotografijo pa je presegel dokumentarno rabo, ki je bila v času njegovega uveljavljanja že splošno sprejeta pomoč pri iskanju motivov in kot skicirka. Dobro seznanjen z novostmi na področju fotografije je Milan Klemenčič avtor prvih barvnih posnetkov v slovenski fotografiji. V prvem obdobju njegovega ustvarjanja, na rojstnem Primorskem, izstopajo številne obsoške in vipavske krajine, v portretistiki pa je treba poudariti izjemno kakovostno in pogosto ukvarjanje z avtoportreti, ki jih je veliko tudi v fotografiji. Za leta, ki jih je preživel v Ljubljani po prvi svetovni vojni, je značilno vračanje k motivom iz mladosti, ki jih je na podlagi skic in fotografij ponovno slikal. Izmed teh svojevrstno oživiljenih motivov je treba omeniti posebno *Solkan* in druge krajine, vezane na Vipavsko. Klemenčičevo slikarstvo pomeni kakovostno nadaljevanje realizma, pri fotografiji pa ga upravičeno štejemo med najizvirnejše in najnaprednejše ustvarjalce. (Laboda, 2011, str. 19)

4.1.2. MILAN KLEMENČIČ SCENOGRAF IN KOSTUMOGRAF

Milan Klemenčič je bil tudi scenograf in kostumograf. Leta 1920, ko je sprejel ponudbo konzorcija, je med dopustom skiciral osnutke dekoracij za operne in dramske uprizoritve. Osnutke dekoracije za opero Otta Nikolaija *Vesele žene*

windsorske, scenske skice za opero Thaïz Julesa Masseneta, scenske in kostumske skice za Shakespearovo komedijo *Sen kresne noči*, ki jo je narisal v fantazijskem in ne več v grškem slogu, in skice za opero Rista Savina *Lepa Vida*. Savo Klemenčič je za Slovenski gledališki muzej zbral natančne podatke očetove kostumografske in scenografske zapuščine. V tem seznamu so omenjene še predstave, za katere je Milan Klemenčič skiciral kostume in sceno, in te so *Hasanaginica*, *Tosca*, *Manon*, *Judith* in *Robinson ne sme umreti*. Motil ga je njegov status, saj ni imel možnost uveljavljati svoje avtorske zamisli, namreč realizacija njegovega dela je bila odvisna od drugih, sam pa nikoli ni rad sprejemal kompromisov, tako je zdržal le eno leto, potem pa se vrnil v službo na sodnijo in k svojim lutkam v marionetno gledališče, kjer pa je vse stvari lahko reševal sam. (Laboda, 2011)



Slika 3: Milan Klemenčič z družino ob odru gledališča Miniaturene lutke, Ljubljana, 16. 12. 1939 (Laboda, 2011, str. 5)

4.2. IVAN LAH

Ivan Lah se je rodil 9. decembra 1881 v Trnovskem pri Ilirski Bistrici. Bil je slovenski pisatelj, publicist, prevajalec in profesor na gimnaziji. Umrli pa je v Ljubljani, 18. maja, leta 1938. (http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Ivan_Lah) Pridobljeno: 22. 11. 2011

Lah je študiral slavistiko, klasično filologijo, filozofijo in pedagogiko v Pragi, kjer je leta 1910 doktoriral. Med leti 1911 in 1914 je opravljal delo časnika pri liberalnih listih *Jutro* in *Dan*. Med prvo svetovno vojno je bil sprva zaradi naprednih nazorov zaprt in interniran, kasneje je bil vojak na ruski fronti, kjer je

bil tudi ranjen. Po končani vojni se je zaposlil kot profesor na mestni ženski gimnaziji v Ljubljani. Kot pisatelj se je Lah zgledoval pri različnih avtorjih. Sprva je pisal novele pod vplivom ruskih romantikov in realistov, pod Cankarjevim vplivom pa impresionistične črtice in novele o ženskih likih. Gojil je tradicionalno zgodovinsko povest in roman v Jurčičevem slogu iz časov turških vpadov na slovensko ozemlje ter gradil like iz obdobja Ilirskih provinc. Lah je bil tudi pomemben prevajalec iz češkega jezika. Pripravil je izbor češke lirike Češka antologija (1992), prvi prevedel poetično povest Maj (1911) in Češke pravljice (1922). Dr. Lah je bil tudi med pobudniki in ustanovitelji Slovenskega marionetnega gledališča in je zanj napisal prvo slovensko lutkovno igro Sneguljčica, prvič uprizorjeno leta 1920. (Citirano po: http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Ivan_Lah) Pridobljeno: 22. 11. 2011



Slika 4: Ivan Lah

(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Ivan_Lah.jpg) Pridobljeno: 22. 11. 2011

4.3. JOŽE PENGOV

Jože Pengov je živel med leti 1916 in 1968. Bil je direktor in umetniški vodja, režiser, dramaturg, igralec, lutkar, pisec, prevajalec, publicist in pedagog, promotor lutkovne umetnosti doma in po svetu, ki je s svojim raziskujočim in natančnim, trdim delom in prefinjenim občutkom za poetiko predmetnega sveta postavil temelje sodobnemu slovenskemu lutkovnemu gledališču in mu visoko dvignil ceno na svetovni lutkarski sceni.

Ukvarjal se je z amaterskim in marionetnim gledališčem. Leta 1937 je sodeloval z Frantom Milčinskim v lastni oddaji Jožek in Ježek na radiu. Leto kasneje se je pridružil Niku Kuretu in njegovi »Pavlihovi družini«, kar pa je trajalo le do

začetka druge svetovne vojne. Doma je imel majhen oder ročnih lutk, ki ga je uporabljal za zasebne uprizoritve v domačem krogu. V Mestnem lutkovnem gledališču Ljubljana, ki je bilo ustanovljeno 1948. leta, je Jože Pengov leta 1950 postal direktor in umetniški vodja, takrat pod njegovim vodstvom se je začelo Mestno lutkovno gledališče Ljubljana »vzpenjati«. Po uspešni predstavi Jana Malika *Žogica Marogica* in po marionetnih igrah *Mojca in živali*, *Zlata ribica* in *Obuti maček* je Pengov leta 1968 Mestno lutkovno gledališče Ljubljana zapustil. Lutkovno gledališče Dravljje je prevzelo njegovo ime, tako se imenuje KUD Lutkovno gledališče Jože Pengov. Sled je pustil tudi v slovenskem filmu in televiziji. (http://www.sigledal.org/geslo/Jože_Pengov) Pridobljeno: 22. 11. 2011



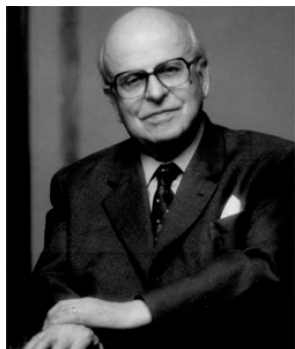
Slika 5: Jože Pengov z lutko Gašperčka (Franz Pocci: Čarobne gosli, 1951)
(http://www.lgl.si/images/uploads/P_0_sepia.JPG) Pridobljeno: 22. 11. 2011

4.4. NIKO KURET

Niko Kuret, akademik in lutkar je živel med leti 1906 in 1995. Rodil se je v Trstu in leta 1930 že diplomiral iz romanistike in primerjalne književnosti, leta 1946 pa še iz etnologije. Najprej je delal kot srednješolski profesor v Kranju, Novem mestu in Ljubljani. Leta 1956 pa je doktoriral. Bil je višji znanstveni sodelavec in znanstveni svetnik na ISN. Leta 1991 je postal redni član SAZU. Pisal je teoretične članke o gledališču in prirejal stare slovenske ljudske igre, sintetično in analitično je prikazal ljudsko gledališče, raziskoval liturgične igre, letne šege in maske. Kuret je začetnik uvajanja filma v slovensko etnologijo. (<http://alpha.zrc-sazu.si/isn/predhodniki.htm>) Pridobljeno: 22. 11. 2011

V Sloveniji se je prvi intenzivneje ukvarjal z ročnimi lutkami Niko Kuret. Leta 1934 je v prosvetnem društvu v Kranju odprl oder ročnih lutk, tako da bi mogel poleg amaterskega gledališča za odrasle postreči s čim tudi otrokom. Napravil je osnutke za glave ročnih lutk in jih dal izdelati rezbarju. (Verdel, 1987, str. 66)

Intenzivneje je začel sodelovati pri ljubljanskem radiu, ki je leta 1939 oddajalo lutkovne igre iz Pavlihove družčine (lutka Gašperček – poslovenjeno Pavliha) preko radia. Lutkovno gledališče v radiu je bilo razširjeno tudi po Evropi. Na začetku so igralci besedila brali, kasneje so v radijskem studiu postavili oder za ročne lutke in tam igrali lutkovne igre. Na lutkovne igre so bili povabljeni otroci iz vrtcev, ki so bili spodbujeni k besednemu sodelovanju. Do začetka druge svetovne vojne je Pavlihova družčina redno igrala. Niko Kuret si je prizadeval še, da naj bi z lutkovno igro bil seznanjen vsak otrok, da bi se z lutkami tudi doma sam igral. (Verdel, 1987)



Slika 6: Niko Kuret

(<http://alpha.zrc-sazu.si/isn/images/Predhodniki/Kuret.jpg>) Pridobljeno: 22. 11. 2011

4.5. EDI MAJARON

Edi Majaron, rojen v Ljubljani leta 1940, je slovenski režiser, lutkar in violončelist. Majaron je na Akademiji za glasbo v Ljubljani dokončal študij violončela in deloval kot violončelist – solist v Simfoničnem orkestru RTV Slovenija. Kasneje se je povsem predal lutkarstvu in na tem področju dosegel vidne uspehe doma in v tujini, leta 1988 je prejel nagrado Prešernovega sklada. Režiral je okrog 90 predstav v lutkovnih gledališčih Evrope na besedila Aristofana, Shakespeara do sodobnih slovenskih avtorjev Puntarja, Dekleve, Makarovičeve, itd. Mnoge njegove predstave so gostovale po najpomembnejših svetovnih lutkovnih festivalih in mu prinesle številne nagrade in priznanja.

Majaron deluje kot redni profesor za področje lutkarstva na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, občasno predava tudi po drugih evropskih univerzah. Objavlja članke s področja lutkovne zgodovine in vloge lutke v vzgoji. Leta 2006 je prejel Nagrado republike Slovenije za življenjsko delo na področju pedagogike. (http://sl.wikipedia.org/wiki/Edi_Majaron) Pridobljeno: 22. 11. 2011

Majaronove predstave so prepoznavne po sporočilu, ki ga posreduje občinstvu skozi izbor ustrezne lutkovne tehnike, največkrat v soigri igralca in lutke, in ker je profesionalni glasbenik, zna uravnotežiti glasbeno govorico z ritmom animacije. Edi Majaron deluje tudi v okviru mednarodne lutkarske organizacije UNIMA. Glasbeno je opremil svojo predstavo *Čarobni studenec* leta 1992, za katero je napisal tudi lutkovni tekst. (http://www.sigledal.org/geslo/Edi_Majaron) Pridobljeno: 22. 11. 2011



Slika 7: Edi Majaron

(<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/MajaronEdi.JPG>)

Pridobljeno: 22. 11. 2011

4.6. CVETO SEVER

Cveto Sever je slovenski lutkar, ki se je rodil v Ljubljani 5. julija 1948. (http://sl.wikipedia.org/wiki/Cveto_Sever#cite_note-0) Pridobljeno: 22. 11. 2011

Cveto Sever je začel kot amaterski igralec pri Prešernovem gledališču v Kranju; prve izkušnje z lutkovnim gledališčem si je nabiral pri Lutkovnem gledališču v Kranju, ustanovljenem leta 1967. (Verdel, 1987, str. 195)

Sever je sprva nastopal v amaterskih gledališčih od 1980 pa se kot samostojen umetnik posveča lutkovnemu ustvarjanju. Leta 1988 je v Kranju ustanovil Malo

lutkovno gledališče. Kot lutkar solist je na gostovanjih po Sloveniji odigral več tisoč lutkovnih predstav in sodeloval tudi na mednarodnih lutkovnih festivalih. Za izredne ustvarjalne in poustvarjalne dosežke na lutkovnem področju je prejel Linhartovo plaketo. (Citirano po: http://sl.wikipedia.org/wiki/Cveto_Sever#cite_note-0) Pridobljeno: 22. 11. 2011

Sever se je v lutkovnih uprizoritvah posvetil načelu otroške igre, tako lahko v lutkovni igri zamenja položaje. Lahko je pripovedovalec in je hkrati povezovalec z občinstvom, lahko se tudi umakne v dogajanje in ustvari stalnico v uprizoritvi, tako je zmožen interpretirati lutkovne vloge in animirati na primer lutko cesarja ali psa. Ob uspehih, ki jih je dosegel kot solo igralec – lutkar, je v Sloveniji prebudil veliko zanimanje za »komorno obliko« lutkovnega gledališča. (Verdel, 1987)



Slika 8: Cveto Sever

(<http://www.s-gms.ms.edus.si/obcina/sd98/images/vrtiljak.jpg>) Pridobljeno: 22. 11. 2011

4.7. OSTALI SLOVENSKI LUTKARJI

Omeniti moramo še imena slovenskih lutkarjev, ki so del zgodovine slovenske lutkovno gledališke umetnosti in tiste, ki še dandanes delujejo, brez katerih si ne moremo predstavljati lutkarstva na Slovenskem. Ti lutkarji so: Igor Cvetko, Alice Čop, Kajetan Čop, Polde Dežman, Milenko Doberlet, Saša Dobrila, Peter Dougan, Agata Freyer, Gašper Jarni, Saša Kump, Silvan Omerzu, Ajša Pengov, Nace Simončič, Jelena Sitar, Eka (Alenka) Vogeltnik, Joso Zidarič in Robert Waltl. (http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_lutkarjev) Pridobljeno: 24. 11. 2011

5. LUTKE

Lutko lahko definiramo kot gledališki, snovni odrski simbol, ki predstavlja dramski lik in je voden posredno ali neposredno s pomočjo lutkarja. (Trefalt, 1993, str. 11)

Lutka je glavno izrazno sredstvo lutkovnega gledališča. Lutka je avtonomna in ima samosvoje znakovne elemente. Zunanji znaki so: lutka lahko leti, razpade, se ponovno sestavi, pri njej lahko funkcionira samo en del telesa. Pomembna pri lutki pa je tudi notranja specifičnost in estetska funkcija lutke. Lutka daje poseben vtis že, če se usede na stol, si prižge cigareto, naredi torej vsakdanje opravilo in tako izvabi navdušenje gledalcev iz dvorane. Lutka je umetna, homogena in stilno ter materialno enotna skupaj s sceno in rekviziti. Lutka združuje obe strani gledališke dialektike, tako živo kot neživo, saj je s svojim zunanjim delovanjem neživa, mrtva snov, ker pa se tudi giblje in govori je tudi živa. (Trefalt, 1993)

5.1. MARIONETE ali LUTKE NA NITKAH

Marionete so lutke, ki so vodene od zgoraj navzdol. Nekatere marionete so vodene na nitkah, druge na žici. Prav zaradi navezanosti na nitke ali žice, so gibi marionete mehki, lahko tudi melanholično nekoordinirani, gibanje in reakcija celega marionetnega telesa je počasna. (Trefalt, 1993)

Oživljanje marionete je eden najzahtevnejših procesov izmed vseh lutkovnih tehnik. Tehnološka plat marionete je vitalnega pomena. Njena teža mora biti pravšnja, ne pretežka in ne prelahka. Uporablja se lipov les z dodatki penaste gume, stiropora, šolske gobe itd. Težišče lutke mora biti točno določeno in obtežiti jo je treba s svincem na točno določenih mestih, tako da pri navezavi posamezni udi pravilno padejo. (Trefalt, 1993, str. 48)

Profesionalnim in ljubiteljskim lutkarjem pomenijo lutke na nitkah, strokovno imenovane marionete, kraljice med vsemi lutkami. Marioneta »zna« hoditi, plesati, leteti, skakati, itd. Lutka na nitki je za vsakega lutkarja izziv, saj jo ne drži neposredno v rokah, ampak njeno gibanje usmerja preko vodila na krajših ali daljših nitih. (Varl, 1995)

5.2. ROČNE LUTKE

Ročne lutke so vodene od spodaj navzgor. Poznamo več tehnologij ročnih lutk. Najznačilnejša je klasična oblika na prstih, kjer kazalec rabi za glavo, palec in sredinec ali pa vsi trije preostali prsti so lutkine roke. (Trefalt, 1993, str. 49)

Ročna lutka ima hitre, energične gibe in je vezana na fiktivno podlago, v katero se lahko skrrije, pogrezne. Je izredno gibljiva in dinamična lutka. Tehnološke posebnosti ročne lutke so majhna roka, nima mimike in bogata uporaba rekvizitov, ki so v realistični velikosti, glede na roko. Z ročno lutko v modernem lutkarstvu 20. stoletja, uprizarjajo preproste lirske igre, ljudske pesmi in vzgojno didaktične teme, recimo basni v vrtcih in šolah. (Trefalt, 1993)

Med ročne lutke štejemo tudi prstne lutke in naglavne lutke. Prstne lutke imamo na rokavički ali na goli roki, te so ponavadi prvi stik malčka z lutko, ob kateri si med igro razvija motoriko prstov in komunikacijo. Naglavne lutke pa so nadgradnja ročne lutke in so malo večje kot klasične ročne lutke, vodimo pa jih z obema rokama. (Varl, 1997)

5.3. LUTKE NA PALICI

Lutka na palici je vsak predmet, vsaka figura, ki jo nataknemo na lesen količek, na palico in s pomočjo te palice – vodila premikamo. (Varl, 1995, str. 4)

Lutka na palici se zelo pogosto uporablja. Uporabljajo jo tako pedagogi, ker je namenjena tako predšolskim in šolskim otrokom, saj je tehnološko preprosta in lahko z njo odlično in enostavno animiramo, kot tudi profesionalni lutkarji in lutkarji amaterji. Lutko na palici lahko vodimo z živo roko, lahko z vodili, brez vodil, lahko pa je lutka na dveh palicah (Varl, 1995)

Lutka na palici se je razvila iz javajke v 20. stoletju in ji pravimo tudi poenostavljena javajka. (Zapiski Lutkovno gledališka vzgoja z metodiko, 2002)

5.4. JAVAJKE

Javajka je lutka, ki je vodena od spodaj navzgor. V Evropo prihaja iz otoka Java, kjer so doma tako imenovane Wayang lutke. (Trefalt, 1993, str. 53)

Klasična javajka je narejena dokaj realistično. Prapore si funkcionira. Poleg glave ima plastično polno izdelan tudi trup, ki ima znotraj v sredini cevčico skozi katero gre vodilo glave. Na to cevčico je pritrjeno držalo, s katerim premikamo glavo. V vratnem delu ima to vodilo tudi sklep, da lutka lahko kima. Roke so z usnjene vrvic ali nitke. V dlan je nameščeno vodilo, ki usmerja gibanje roke, klasična javajka nima vidnih nog. Držimo jo v sredini pasu. V levi roki jo držimo, z desno upravljamo vodili. Ta lutka ne more ničesar prijati. (Zapiski Lutkovno gledališka vzgoja z metodiko, 2002)

Javajka je po svojih sposobnostih najpopolnejša lutkovna oblika, nekateri pravijo, da najpopolnejše posnema človeško gibanje in izraznost. Združuje princip gibčnosti in princip mehkih in melanholičnih gibov. Oder javajke je brez omejitev. Javajka ima bogato izrazno gestikulativnost, je natančna in minimalistična, zato z njo uprizarjajo zahtevne, tekstovno bogate teme, sem spadajo lirični, pravljичni, tragični in glasbeni teksti. (Trefalt, 1993)

Javajka je zelo atraktivna lutka, elegantna v gestah in odločna v gibanju. (prav tam, str. 55)

5.5. PLOSKE LUTKE

Ploske lutke uvrščamo med lutke, vodene od spodaj navzgor. Vsebujejo prvine javajk ali marionet, vodenih od spodaj, vendar je njihova posebnost in zanimivost ravno v dvodimenzionalnosti. Izdelane so iz lepenke, lesenih plošč ali kovine in so podobno kot marionete, vodene od spodaj, pritrjene na paličico z držalom ali žico. Tehnološko so ploske lutke precej zahtevne, saj celotna tehnologija lutke temelji na dovršeni mehaničnosti, ki je tekoča in omogoča natančne in obvladujoče gibe lutk. (Trefalt, 1993, str. 58)

Ploska lutka je vsak lik, ki ga izrežemo iz kartona ali vezane plošče, pritrdimo na osnovno vodilo in mu naredimo kak gibljiv sklep. Nima tretje dimenzije – debeline. (Varl, 1997, str. 5)

Ploske lutke omogočajo izvedbo liričnih in poetičnih tekstov, najpogosteje so uporabljene in namenjene otrokom. Pripovedovalec in povezovalec pa vzpostavi tesnejši stik med plosko lutko in gledalcem. (Trefalt, 1993)

5.6. MIMIČNE LUTKE

V želji čimbolj karikirano posnemati človeka je nastala lutka, ki s poudarjenim gibanjem čeljusti spominja na odpiranje ust pri človeku, ali odpiranje in zapiranje gobca pri živalski figuri. (Varl 1997, str. 4)

Mimične lutke so vodene od spodaj navzgor. Tehnološko temeljijo na principu naglavne ali čeladne lutke in lutkarjeve dlani, ki je vtaknjena v izoblikovano lutkino glavo. Lutkar drži roko nad višino svoje glave. Zgornji štirje prsti dlani rabijo za zgornjo čeljust lutkine glave, palec pa za premikanje spodnje čeljusti lutke. Mimične lutke imenujemo tako zaradi bogatih mimičnih sposobnosti, kar sicer ni značilno za lutke. (Trefalt, 1993, str. 59)

Med mimične lutke spadajo ročne mimične lutke, naglavne mimične lutke in mimične lutke z vodilom. (Varl, 1997)

Mimična lutka se najpogosteje uporablja za kabarejske nastope, varieteje, televizijske nastope, parodije, groteske in konverzacijske nastope (Muppet show, Spitting image, lutka z govorcem iz trebuha). (Trefalt, 1993, str. 60)

5.7. SENČNE LUTKE

Senčne lutke so vodene od zadaj. Glavni odrski prostor je platno, ki je z zadnje strani osvetljeno. Lutke so iz različnih materialov, od neprosojnih, kar daje črno-belo kontrastno senco, do prozornih in obarvanih lutk. (Trefalt, 1993, str. 61)

Za senčne lutke je pomembna kvaliteta materiala, lahko je usnje, plastika, papir, postavitve luči v senčnem gledališču, glasba, ki daje magičen prizvok, kvaliteta platna, na katerega se projicira senca. Platno je lahko iz strojene kože, blaga, papirja. Senca lutke omogoča izjemno fantazijsko razsežnost, pri izvedbi pa moramo biti natančni in razumljivi v gibanju in govoru, tukaj ni improvizacije. S senčno lutko lahko izražamo čustva, zato z njimi uprizarjajo tragedije in opere. (Trefalt, 1993)

5.8. MASKE

Maska je skrivnostni predmet, ki ga najdemo v vseh kulturah. Je odraz človekove nenehne nuje: skriti se za obličje nekoga drugega, postati nekdo drug. Ob vsem tem pa je maska likovni izdelek, s katerim se izraža kultura posameznega naroda. Svojo pravo uporabnost (funkcijo) in vrednost dobi tisti hip, ko jo človek uporablja; to pomeni, ko jo napolni s svojo energijo. (Varl, 1997, str. 4)

Med lutke uvrščamo tudi maske, ki pa niso čisto tipične lutke. Razdelimo jih na tri skupine. Obrazne maske, naglavne maske in maske celega telesa. Z masko si torej zakrijemo obraz, glavo ali celotno telo. Z obrazno masko si lahko zakrijemo ves obraz ali samo njegov gornji del, pravimo ji tudi krinka. Naglavne maske skrijejo našo glavo, maske celega telesa pa skrijejo cel trup z rokami in nogami ter glavo. (Varl, 1997)

6. LUTKOVNO GLEDALIŠČE KOT LJUDSKE ŠEGE V ZAČETKU 20. STOLETJA

Slovinci naj bi do nastopa Milana Klemenčiča leta 1910 sploh ne imeli svojega lutkovnega gledališča. V Sloveniji so do takrat gostovale italijanske in nemške skupine. Igro *Pravda za mejo* je leta 1942 Boris Orel opisal v Etnologu, uprizorili so jo v bližini Ptuja na neki svadbi s posebnimi lutkami. Niko Kuret je z ljubljanskim Etnografskim muzejem po drugi svetovni vojni na terenu to raziskal in ugotovil, da je ta igralna oblika razširjena v ljudskih šegah in izsledil ostanke lutkovnega, tradicionalnega lutkovnega gledališča.

Središča takih lutkovnih iger so bila v Sloveniji na Ptujskem polju, v okolici Stične, v Suhi krajini, v Zgornji savinjski dolini in Šaleški dolini. Največkrat so jih igrali ob različnih praznovanjih, vsebina pa je bila iz neposrednega življenja ljudi, npr. obdavčitve, pravljanje za mejo. Zanimivosti teh različnih lutkovnih iger v ljudskih šegah so bile ročne lutke s križem, vodi jih igralec, ki leži pod klopjo, potem lutka igra s pantomimo vse, kar mu govorijo, vzklikajo gledalci. (Verdel, 1987)

»Posebnost slovenske ljudske lutkovne igre je, da je tu pa tam nastopal živi igralec, naj bo že kot sodnik, gospodar ali starešina.« (Verdel 1987, str. 11)

Te oblike lutkovnih iger niso imele nobenega vpliva na poznejše oblike lutkovnega gledališča na Slovenskem. (Verdel, 1987)

7. RAZVOJ UMETNIŠKEGA LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA NA SLOVENSKEM

Začetki umetniškega lutkovnega gledališča so seveda povezani z Milanom Klemenčičem. Ko je v Sloveniji gostovalo marionetno gledališče s Hrvaške in s svojimi lutkovnimi predstavami navdušilo krajane, se je Milan Klemenčič odločil, da postavi lastno marionetno gledališče. Tako se je tudi dokončno posvetil lutkovnemu gledališču, pri tem pa mu je zelo pomagala tudi izkušenost za slikarja. V svoji delavnici je ogromno časa posvetil snovanju in rezljanju lutk ter odru. Tako je čez nekaj časa imel vse pripravljeno za lutkovno predstavo. Deset centimetske velike marionete in oder so bili končani, za osvetljavo je poskrbel z pravimi petrolejkami in svečami, naštudiral je tudi besedilo. Na lutkovno predstavo »*Mrtvec v rdečem plašču*« je 22. decembra 1910 v svoj dom povabil svojo družino in prijatelje in pa nekatere otroke iz ulice. Pri tej lutkovni predstavi je tudi improviziral, kar je bilo značilno za Malo marionetno gledališče. Gledalci so bili nad lutkovno predstavo navdušeni. Igralca in govorca sta bila Klemenčič sam in njegova žena Pepca. Po predstavi si je Milan Klemenčič zapisal vse spodrsaljaje in napake pri marionetah in to kasneje tudi popravil. Pri tej prvi predstavi je bil še sam režiser, igralec, osvetljevalec itd., kasneje pa so mu pomagali tudi njegovi otroci in pa žena. Sam pa je bil zelo navdušen in zadovoljen z uprizoritvijo te lutkovne predstave in odzivom samih povablencev, da je začel

prevajati še nove igre iz italijanščine, kasneje pa burke Franza Poccija. To je bil torej temelj njegovega prvega lutkovnega gledališča v Šturjah, pozneje pa bistven del repertoarja v Ljubljani. (Verdel, 1987)

Ohranili so se tile prevodi: *Mrtvec v rdečem plašču* – prvič 22. decembra 1910; Franz Pocci, *Začarani princ* – prvič 5. novembra 1911; Franz Pocci, *Kralj Lavrin* – prvič 26. decembra 1911; Franz Pocci, *Kraljevič Nagelj in kraljična Lilija* – prvič 3. avgusta 1913; Franz Pocci, *Gašperček slikar* – prvič 17. avgusta 1913; in pa *Trojčki iz Damaska* – prvič 31. avgusta 1913. (Verdel, 1987, str. 15)



Slika 9: Franz Pocci: Gašperček slikar (Šturje, 17. 08. 1913)
(Laboda, 2011, str. 37)

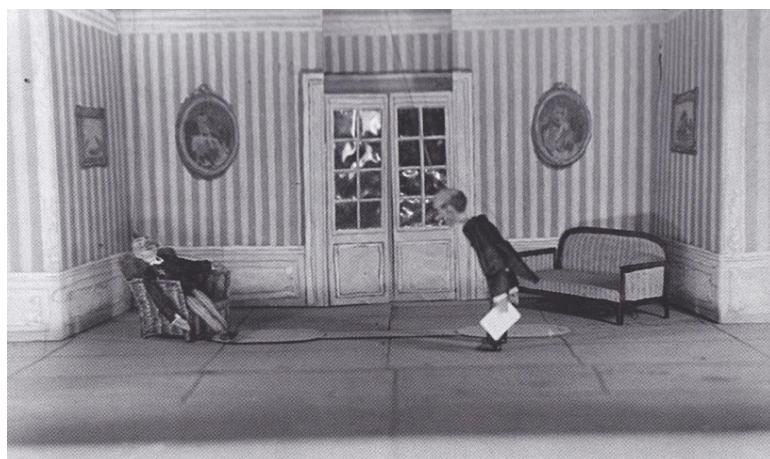
Milan Klemenčič je hotel z Malim marionetnim gledališčem pokazati, kako naj bi izgledalo dobro marionetno gledališče. Ob začetku prve svetovne vojne je bil vpoklican v vojno, v Gradec, tako so se mu njegovi načrti prekrižali, vendar pa je tudi med vojno uprizarjal lutkovne predstave, sicer v nemščini, gledalci pa so bile žene častnikov. Njegovo delovanje v Avstriji ni imelo velikega vpliva na njihovo lutkarstvo, ker je igral majhnemu krogu ljudi.

Prva svetovna vojna je za četrto stoletja ustavila slovensko marionetno gledališče, nato pa je slovensko marionetno gledališče doživelo prerod. (Verdel, 1987)

8. MILAN KLEMENČIČ V MESTNEM DOMU (1920–1924)

Milan Klemenčič se je po prvi svetovni vojni vrnil k svoji družini v Ljubljano. Še vedno je premišljeval na ustanovitev marionetnega gledališča za širšo javnost, vendar pa so mu manjkali primerni prostori, ustanova, ki bi ga podprla v njegovi zamisli in pa igralci, da bi s tem začel. Takrat mu je njegov prijatelj Oton Župančič povedal za dr. Ivana Laha, ki je študiral v Pragi, se nad lutkarstvom navdušil, prinesel s seboj lutke z željo, da v Sloveniji ustanovi marionetno gledališče. Dr. Ivan Lah pa je propagiral in se tudi sam zavzemal za ustanovitev slovenskega marionetnega gledališča, objavil je celo v Slovenskem narodu (tisk) oklic, katerega je Milan Klemenčič sestavil že leta 1912 v Šturjah. Po prvi svetovni vojni, ko so bile na novo ustanovljene države Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev, je bil čas za novi poskus in potrebno je bilo tudi dokazati, da je lutkovno gledališče resna umetnostna panoga. Klemenčič pa je poudaril tudi tuje avtorje, ki so z veseljem pisali za taka gledališča. Razložil pa je tudi položaj Slovencev, in sicer v tem smislu, da za mladino pri nas ni nobenih primernih zabav, da je veliko kinematografov, ki so polni nekvalitetnih vsebin in da so zelo pomembna kvalitetna gledališča z dobro vsebino. Povedal je še, da marionetno gledališče izpolni manjkajoče vrzeli za otroška srca, da otroci potrebujejo dobre lutkovne igre, tako se vsebine različnih pravljič, kot so pravljice tujih pisateljev *Sneguljčica*, *Rdeča kapica*, *Pepelka*, vtisnejo v otrokov spomin v pozitivnem smislu in da prav to naši otroci potrebujejo. Nadaljuje še s tem, da imamo tudi pri nas veliko dobrih del, ljudskih pravljič, ki bi jih lahko obdelali za mladino, prikazana bi bila v mladinskem gledališču, s tem bi spodbujali razvoj mladinske književnosti pri nas in tako bi izpodrini tuja dela. Po tem oklicu so sledili še drugi, ki so prav tako poudarjali pomen in potrebo marionetnega gledališča v Sloveniji. Že skoraj so se vse dogovorili, kdo bo vodja marionetnega gledališča, kakšna bo njegova plača, odobrili so celo kredit za postavitev odra, a žal se to ni zgodilo. Lutkarji so tako nastopali brezplačno. Gledališki konzorcij je postavil pogoj, da naj bi marionetno gledališče odigralo sto predstav, vendar pa temu ni bilo tako, zaradi več razlogov, saj igralci niso bili plačani, morali so prevajati tuja besedila, saj ni bilo lastnih slovenskih besedil, ni bilo niti primernih prostorov. Lahko bi se reklo, da jim je marsikdo metal kolena pod noge. Tako jih je tudi oblast podcenjevala, ignorirala in s tem kazala odnos do tega marionetnega gledališča. Marionetno gledališče je zato za nekaj let prenehalo delovati. Leta 1919 je Milan

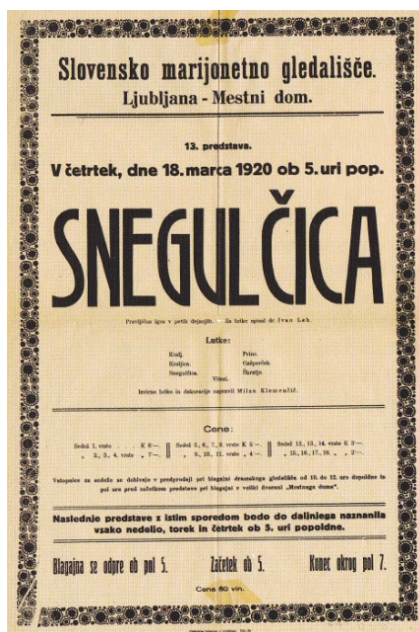
Klemenčič zaprosil za enoletni dopust in tako začel še bolj intenzivno izdelovati marionete in postavljati oder. Zdaj so bili v Mestnem domu prostori zagotovljeni, sicer zelo neprimerni za marionetno gledališče, prostor je bil prevelik, uporabljal pa se je tudi za druge prireditve, tako so dostikrat odpadle lutkovne predstave, dvorana je bila velika, oder pa majhen, bilo pa je tudi premalo igralcev, saj so bili preobremenjeni. A kljub vsemu temu, so bili veseli, da so našli »streho pod glavo«. Na premieri igre *Čarobne gosli* leta 1920 so bili glavni igralci, ki so si razdelili različne vloge, Milan Klemenčič, Milenko Doberlet, Savo Klemenčič, Tinca Kordonova in Krista Čubej. Po premieri so bile pozitivne in negativne kritike. Ves čas so imeli težave s prostorom, s pomanjkanjem denarja za kurjavo, glasbenike in prostor. Kljub vsem tem težavam je bila prva sezona popoln uspeh, saj so igro *Čarobne gosli* ponavljali dvajsetkrat, kar je bilo za tisti čas ogromno. (Verdel, 1987)



Slika 10: Čarobne gosli (F. Pocci)

(Laboda, 2011, str. 31)

Milan Klemenčič je za vsako predstavo pripravil nove lutke, naslikal nove dekoracije, preizkusil in postavil nove svetlobne učinke. Vse to so ljudje hvalili, kritizirali pa so nekatere animatorje, igralce in zato se je Klemenčič odpovedal vlogi Gašperčka, ki ga je do zdaj vedno igral in se odločil, da bo samo še režiser, ki bo nadziral igralce, lutkovno igro, sceno, animiranje. Prihodnja premiera je bila krstna uprizoritev prve slovenske marionetne igre, ta je bila pravljica *Sneguljčica*, ki jo je predelal dr. Ivan Lah. Obetali so si, da bo zdaj več pisateljev napisalo slovenska besedila, slovenske lutkovne igre. To se ni zgodilo, zato se je Milan Klemenčič vrnil k igram Franza Poccija in sezono končal z *Obutim mačkom*. Ta prva sezona je bila najuspešnejša. (Verdel, 1987)



Slika 11: Prva slovenska marionetna lutkovna igra
(Laboda, 2011, str. 53)

Drugo sezono so začeli 19. februarja 1921 z novi prologom dr. Ivana Laha in s Poccijevo igro *Začarani princ*. Neugodne razmere in njihove posledice so se v celoti pokazale šele v tej drugi sezoni. Težave so se tako nakopičile, da je bilo delo močno prizadeto. Proti koncu sezone so morali zaradi pomanjkanja denarja marsikatero od predstav odigrati v nezakurjenih prostorih in nazadnje sta se Milan Klemenčič in dr. Ivan Lah odločila za nekakšen protestni shod marionet. Dne, 20. marca 1921, so marionete protestirale proti nemogočim razmeram, v kakršnih morajo delati, in se norčevale iz davčnih bremen. Glavni govornik je bil seveda Gašperček. Izvirno besedilo se žal ni ohranilo in tako ne vemo, kako konkretni so bili protestni govori proti krivcem te revščine, vendar so potekali v razmerah, ki so jih kritizirali – v nezakurjenem prostoru. (Verdel, 1987, str. 23)

Vmes je Milan Klemenčič delal še kot ravnatelj marionetnega gledališča, vendar mu za to delo niso plačali. Tretja sezona je bila odprta 15. oktobra 1922. Gledališče je tokrat ostalo pri uprizoritvah starih, preizkušenih iger. Marionetno gledališče je v tej sezoni imelo zelo bogat, raznovrstni repertoar. Z lutkovno gledališko ekipo Milana Klemenčiča je sodeloval tudi režiser Fran Lipah. Uprizarjale so se igre Franza Poccija in prolog dr. Ivana Laha *Rožencvet in Lilijana*, Klemenčičeva predelava *Doktor Faust* in igri *Mrtvec v rdečem plašču* ter *Trojčki iz Damaska*, ki ju je Milan Klemenčič prevedel iz Reccardinijeve zbirke. (Verdel, 1987)



Slika 12: Doktor Faust (Faust vzame Gašperčka v službo)

(Laboda, 2011, str. 102)

V četrti sezoni se je marionetnemu gledališču pridružil Miran Jarc, ki je pomagal pri obdelavi besedil in odrski glasbi. Prevajala so se nova Poccijeva besedila, preko tiska so prosili za finančno pomoč, predstave so bile večkrat odpovedane in zanimanje gledalcev je začelo pešati. Po stoti, jubilejni predstavi, je 20. januarja 1924 bila uprizorjena dokončna zadnja predstava Franza Poccija, *Gozdni kralj Lavrin* in to je bil začasni konec. (Verdel, 1987)

9. LUTKOVNO GLEDALIŠČE ATENA (1924–1927)

Ko je Milan Klemenčič odložil funkcijo ravnatelja marionetnega gledališča, so končali sezono 1924. Tako je gledališče naletelo na težavo, saj so morali izprazniti dvorano marionetnega gledališča in so provizorično postavili marionetno gledališče v prostorih Atene, v Mladiki. Prostor v Ateni so bili prvotno namenjeni ženskemu telovadnemu društvu. Nova umetniška vodja sta bila Miran Jarc in Savo Klemenčič. Igralce sta prosila, naj še naprej sodelujejo pri lutkovnih predstavah, imeli pa so problem glede lutk, saj se je Milan Klemenčič umaknil in tako več ni delal novih lutk. Morali so se znajti in stare lutke kostumirati in te iste marionete uporabiti za več iger. Pozitivne strani preselitve marionetnega gledališča k Ateni so bile te, da so predstave dobile intimnost, namreč prostor v Mladiki je bil malo nižji, naloga igralcev pa je bila, skrb za nove igre in prevode, sestavljanje programa, vaje in igranje.

15. februarja 1925 so odprli sezono kot marionetno gledališče Atena s *Princem Rožencvetom in princeso Liljano*. Takrat je bil gonilna sila za razvoj slovenskega

lutkarstva Miran Jarc. Prvo izvirno slovensko besedilo je bilo uprizorjeno 1. marca 1925 z igro Mirana Jarca, *Razbojnik Maroz*. Druga uprizorjena igra s slovenskim izvirnim besedilom pa je bila enodejanka *Gašperček na kavi*, dr. Ivana Laha. Na programu pa je bila tudi igra *Obuti maček* Franza Poccija. Na igro dr. Ivana Laha so letele kritike, da so mnogi prizori bili napisani za odrasle, tako ta igra ni bila primerno obdelana za otroke. 15. marca 1925 so obnovili igro *Čarobne gosli*, z igro *Doktor Faust* pa je marionetno gledališče končalo svojo prvo sezono.

Ker so ljudje bili mnenja, da je lutkovno gledališče poceni ljudska umetnost in umetnost za otroke, je Miran Jarc zaman pozival književnike, naj pomorejo k pravi poslovenitvi Gašperčka. Miran Jarc je ostal eden od pomembnejših pisateljev, ki je pisal, sodeloval in se bojeval za marionetno gledališče. Druga sezona se je začela 3. januarja 1926 z uprizoritvijo igre Mirana Jarca, *Gašperček, čarovnik in zdravnik*. Sledile so Poccijeve igre, med drugimi igra *Ujeti medved, Kraljevič Tugomil*. V tej sezoni je bilo največ slovenskih krstnih uprizoritev, težava pa je bila, da ni bilo več primernih lutk za nove igre. Želeli so si novih iger, lutk in rekvizitov, vztrajali so pri trditvi, da je marionetno lutkovno gledališče zelo pomembna panoga in da je namenjena tako odraslim kot otrokom. Začetek tretje sezone je bil 9. januar 1927 in igra *Božični drevešček v nebesih*, po povesti Fjodorja M. Dostojevskega. Krstna uprizoritev te igre je bila v Zagrebu. 30. januarja 1927 so spet zaigrali izvirno slovensko igro *V kraljestvu palčkov ali Gašperčkov junaški čin*, avtorja Demeterja Dworskyega. Tako so končali tretjo sezono.

Telovadno društvo Atena je izdalo letno poročilo in poudarilo vedno večje probleme marionetnega gledališča. Marionetnemu gledališču je grozil polom in to zaradi nekaterih pomembnih stvari, ki so bile prisotne. Milan Klemenčič je povedal, da so bile težave, ker ni bilo slovenskih marionetnih iger, saj ni bilo tudi izročila, bilo je sicer dosti tujih del, vendar premalo prostovoljnih ljudi, ki bi igre prevedli in predelali. Prevajali so le dr. Ivan Lah, Miran Jarc, Savo Klemenčič, dr. Ivo Šorli in sam Milan Klemenčič. Igralci so bili preobremenjeni, prostori so bili neprimerni in predragi, javnost pa je sicer pozitivno reagirala na lutkovne predstave, vendar jih premalo finančno podpirala. Po besedah Milana Klemenčiča, bi vse to mogli spremeniti na boljše in bi tako rešili marionetno gledališče, vendar se to žal ni zgodilo. Zadnji poskus oživitve marionetnega gledališča sta bili

uprizoritvi dveh izvirnih slovenskih iger *Previdni Uhu in kresna noč* in pa *Nespretni Toma*. Tako je sledil dokončni pokop marionetnega gledališča. Leta 1933 je dr. Ivan Lah opozoril na usodo marionet, njihovo vrednost in predlagal, naj jih podarijo muzeju. To se ni zgodilo, saj se jih je veliko izgubilo med vojno, nekatere so bile uničene ali ukradene. Obstaja upanje, da bi se jih še kaj našlo v Sloveniji ali Italiji. (Verdel, 1987)

10. GAŠPERČEK, JURČEK, PAVLIHA – POSKUSI PODOMAČENJA

10.1. GAŠPERČEK – PRVI POSKUS PODOMAČENJA

Klemenčičevo Malo gledališče je imelo repertoar prevodov Poccijevih iger in ostalih iger italijanskega izvora, ki jih je sam prevajal iz Riccardinijeve zbirke. Jedro repertoarja prvega javnega gledališča so bile večinoma igre Franza Poccija. Grof Franz Pocci je bil literat, slikar, skladatelj in lutkar in je trajno vplival na razvoj poklicnega gledališča. S svojim vplivom je dosegel odprtje lutkovnega gledališča v Münchnu in zanj napisal večino iger. Med leti 1858 in 1876 do smrti je napisal za gledališče 53 iger in prologov. Te danes sodijo tudi med klasiko lutkovnega repertoarja. Njegova besedila so vsebovala pravljичne snovi, nekaj je bilo njegovih lastnih izmišljotin, nekaj pa so na njegov slog pisanja vplivale tudi pravljice bratov Grimm. Poccijev glavni junak je bil Gašperček Larifari. Poccijeve najboljše igre so hudobne satire, v katerih kritizira politične razmere na dvoru in obstoječo vrednostno in moralno predstavo meščanskega razreda. Gašperčku je dal oster jezik, ki v igri *Čarobne gosli* razkrinka dvolično razmerje družbe do genija. (Verdel, 1987)

Nevednost postane božanska in neumnost humor; umetnik ima svobodo norosti, pa čeprav je v resnici norec. (Verdel, 1987, str. 42)

Lik Gašperčka se v tej igri poigrava z besedami, jih napačno uporablja, karikira. Tudi v igri *Sovji grad* ima Gašperček enako šaljivo karakteristiko. (Verdel, 1987)

Franz Pocci je bil med največkrat igranimi tudi v slovenskem marionetnem gledališču. Vendar ga ni bilo tako lahko prevajati v slovenščino. Ravno uporaba

različnih jezikovnih plasti pri Gašperčku Larifariju je narekovala skrben prevod, da ne bi šlo v izgubo nič kritične jedkosti (Prav tam, str. 43)

V prvi uprizorjeni igri *Čarobne gosli* je Gašperček požrt in zmeraj odrezav, ampak ne namiguje več toliko na gledališko življenje, kavarniško filozofijo ter vijuganje med govornimi položaji. Igre tako izgubijo satiričen navdih in poslovenjenje se je deloma posrečilo.

Poccijev jezik so nekateri njegovi prevajalci narobe razumeli, in ga tako tudi prevedli. Tak je bil dr. Ivo Šorli, ki pravi, da so Poccijevi teksti zastareli in banalni. Gašperček je bil preglasen, zmeraj lačen, odrezav, nespoštljiv, govoril je v narečju in zato so kritiki kritizirali prevode in daljše samogovore, ki jih je imel Gašperček, saj naj bi bili nezanimivi zaradi jezikovnih igrarij, v prevodih pa so bili dolgočasni. Prevode bi moral pregledati lektor, ker so preveč spominjali na nemški izvirnik in premalo je bilo vsebinskih sestavin, ki bi vzpostavljale slovensko stvarnost. (Verdel, 1987)

Poccijeve igre so utrdile sloves marionetnega gledališča kot Gašperčkovega gledališča, zato ljudje niso bili tako zlahka pri volji odpovedati se glavnemu igralcu. Moral je biti središče vseh iger in tako so se morali avtorji ozirati na to pri vsakem novem prevodu. (Prav tam, str. 44)

Ker v drugi sezoni v *Zakletem kalifu* ni bilo Gašperčka, je to sprožilo negodovanje ljudi, zato je dr. Ivan Lah to igro predelal, malo spremenil zgradbo, Gašperčku dodelil večjo vlogo, da so bili gledalci in tisk zadovoljni. Italijanski bratec Facanapa, ni bil tako prepričljiv kot Poccijev hudomušni Gašperček, prav zaradi tega je Facanapa ostal gost, Gašperček pa je postal naš. (Verdel, 1987)

10.1.1. SLOVENSKA IZVIRNA BESEDILA V MARIONETNEM GLEDALIŠČU

Za Slovensko marionetno gledališče so bile nujno potrebne slovenske igre. Tedanji literati niso hoteli pisati za marionetno gledališče. Dr. Ivan Lah je takrat napisal *Sneguljčico*, z obdelavo in izbiro snovi je poskušal zadovoljiti pričakovanja v marionetnem gledališču. (Verdel, 1987)

Pravljico o pasivni dobri kraljični in njeni hudobni nasprotnici, ki uporabi vsako stvar, samo da bi se znebila neljube sovražnice, moralno igro o dobrem in zlu, v kateri so igralka pasivne in nebogljene, igralci pa dejavni in popadljivi, je poskušal narahljati s tem, da je v dogajanje vpletel šaljivca Gašperčka. (Verdel, 1987, str. 45)

Za dr. Ivana Laha je bil Gašperček šaljivec, ki je gledalce nasmejal. Miran Jarc pa je bil prepričan, da je Gašperček nasprotje jalove filozofije, človeške neumnosti in domišljavosti in je zastopnik zdravega realizma, ki se človeški prenapetosti smeje. Miran Jarc je v sezoni 1923/24 napisal igro *Razbojnik Moroz*, v katero je kot glavnega junaka postavil Gašperčka. Sledila je igra *Gašperček, čarovnik in zdravnik*, kjer je bil Gašperček prav tako v glavni vlogi. Zadnja igra Mirana Jarca za marionetno gledališče je bila *Kraljevič Tugomil* in z njo se je Gašperček poslovil. (Verdel, 1987)

10.2. JURČEK – DRUGI POSKUS PODOMAČENJA

Člani Sokola na Taboru so se prvi pri sokolski organizaciji poskusili odločno odmakniti od iger, nastalih pod češkim vplivom. Ujeti v konvencije časa pa še malo niso mislili Gašperčka črtati, temveč je bil izhodišče vseh razglabljanj. Na novo opredeljeni Gašperček naj bi dajal slovenskim avtorjem možnost, da bi slovensko lutkovno gledališče dobilo nove vsebinske poudarke. Jurček naj bi bilo novo ime starega šaljivca iz lutkovnih iger. (Verdel, 1987, str. 62)

Ime Jurček so izbrali, ker je bilo zelo znano med slovenskim ljudstvom in ker se je Jurček kdaj tudi zmotil kot vsak otrok in se iz tega tudi nekaj naučil. Jurček je imel tudi večjo didaktično noto in iz njegovega lika so lažje ločevali dobro in slabo, snov zgodbe pa je bila iz vsakdanjega življenja. Tako je Gašperček s svojimi pravljimi motivi in norčavostjo počasi izginil. Vendar pa so avtorji prepočasno pisali nova besedila in so se le-ta nekako še povezovala s preteklostjo. Ta dela so bila: *Jurček gre na Triglav* (Daro Svetlič), *Jurček na morju* (Mitja Ribičič), *Jurček na Marsu* (Jože Šorn) in *Jurček smučar* (Janez Grünfedl). V teh delih so namesto pravljicnih snovi dobili otroške pustolovščine. To so bile »Sokolske igre«, ki so dajale prednost narodni zavesti, tako je Jurček kljub svoji razposajenosti in igrivosti vedno znova spoznal, kako lepa je njegova domovina

Jugoslavija. Poučna vsebina iger je bila o morju, gorah, Triglavu, zemlji. Tu pa se je pojavil problem, namreč prevelik poudarek je bil na govorjenju in premalo na vizualnosti, likovnosti, kar pa je zelo pomembno za lutkovno gledališče. Leta 1939 so pri Sokolu na Taboru izdali list Sokolski lutkar in v njem so objavili igro *Jurček gre na Triglav*. (Verdel, 1987)

Jurček je pokazal nastavke za nov razvoj, ki pa se je mogel do kraja uresničiti šele po drugi svetovni vojni. Polagoma je izgubil v dogajanju posebej poudarjeni položaj, nazadnje pa je samo ime še spominjalo na starega šegavca. (Verdel, 1987, str. 65)

10.3. PAVLIHA – TRETJI POSKUS PODOMAČENJA

Lutkovno gledališče v Sloveniji je imelo pred vojno osrednji lik vse obvladujočega šaljivca, ker so hoteli lutkovno gledališče podomačiti, so morali napraviti osrednjo osebo v slovenskem okolju in teh poskusov je bilo dosti. Klemenčič je iz Kasperla naredil Gašperčka, pri Sokolu pa je iz Gašperčka nastal Jurček. Niko Kuret pa je iz razvajanega pobalina brez starosti Gašperčka in Jurčka postavil domače in iz zgodovine in slovenske pripovedi znano ime Pavliha. Pavlihove lastnosti so bile zvitost, premetenost, navidezna neumnost, s katero smeši okolje obremenjeno z normami in predsodki, bil je pretepaški, težave je večkrat reševal s palico in vzel si je stvari, do katerih je mislil, da ima pravico. Kasneje, pred vojno, se je Pavlihi pridružil še drug lik Kljukec, po drugi svetovni vojni pa sta imela Pavliha in Kljukec vsak svoje značilne posebnosti. Niko Kuret je poskušal Pavliho v besedilih za lutkovno gledališče povezati s snovmi iz ljudskega izročila, vendar mu to ni uspelo in tako je ostalo kritično slovensko gledališče ročnih lutk le pobožna želja. (Verdel, 1987)

Pavliha je bil sicer kot oseba, ki ji gre za življenje z drugačnimi moralnimi predstavami in vrednotenji, kakor so bila v navadi in prijetna, kritičen nasproti okolju, vendar so igre že zdavnaj izgubile povezavo z družbenimi danostmi. (Verdel, 1987, str. 73)

11. SOKOLSKO MARIONETNO GLEDALIŠČE IN NJEGOVA VLOGA

V Sloveniji je pred drugo svetovno vojno živelo veliko Čehov. Pri nas so imeli lastna kulturna društva, postavljali so marionetne odre in igrali lutkovne predstave najprej samo v češčini. Prvo marionetno češko gledališče je nastalo leta 1921 v Mariboru. Češki klub je Sokolu dal na razpolago svoj oder, na katerem so bile leta 1922 uprizorjene lutkovne igre za otroke v slovenščini. Ivan Lavrenčič, ki je bil v stiku z Milanom Klemenčičem, je vodil oder in poskrbel za najuspešnejšo sezono leta 1924, kjer so lutkovne predstave igrali vsako soboto. Kmalu po uspešno končani sezoni, je ta oder iz neznanih vzrokov prenehal delovati. Ljubljanski marionetni oder pa je leta 1923 ustanovil Vaclav Skrušny. Na tem odru so sprva igrali lutkovne predstave samo v češkem jeziku, marca leta 1927 pa so po zanimanju Sokola na Taboru odigrali igro *Začarani gozd* v slovenskem jeziku. Nekaj časa so potem na tem odru izmenično uprizarjali lutkovne predstave v češkem in slovenskem jeziku. V letoma 1928/29 si je društvo Sokol lahko privoščilo svoj oder v Narodnem domu in leta 1930 odprlo marionetno gledališče z igro *Gašperček išče stanovanje*. Počasi so si tudi druge sokolske organizacije želele prebuditi navdušenje za marionetno gledališče. Najmočnejše so bila razvita središča v Ljubljani in Mariboru. Posamezne skupine so igrale v različnih okoliščinah. Klemenčičevo gledališče je bilo še enotno, igrali so samo z lutkami marionetami, ki jih je sam naredil. Tudi ostali odri so večinoma uprizarjali igre z marionetami, največkrat serijske izdelave, ki jih je bilo mogoče preprosto voditi. Odri so iskali možnosti, da bi dobili posebej za njih izdelane marionete. Lahko so si jih sami izdelali, ali so jih naročili pri rezbarju. Ob prehodu serijske izdelave marionet na lastno izdelavo, so nastali stilni prelomi. Zunanost marionet je bila razmeroma predpisana. (Verdel, 1987)

Njeno sorazmerje je bilo prilagojeno človekovemu, obrazne poteze jasno izdelane; nič nenavadnega ni bilo več lutke preoblačiti, da so lahko nastopale v več igrah. Pri tem so zlasti v močnejših skupinah razdeljevali tudi vloge. Če se je le dalo, sta bila govorec in animator dve osebi. To pa ni hkrati pomenilo, da je odpravljena praksa spreminjanja glasu. Še naprej so karakterizirali vloge s preinterpretacijami; vloge, ki so jih govorili z normalnim glasom, so bile rajši izjema kakor pravilo. (Verdel, 1987, str. 53)

Pojavilo se je precej razlik v kvaliteti lutk, predstav, animacije. Razlike so se kazale zaradi različnih finančnih položajev in nadarjenosti članov med posameznimi odri. Vsak oder je bil na neko stvar ponosen, na sceno, marionete, tehnične podrobnosti, različne efekte. (Verdel, 1987)

Še danes ni dognano, kdo je imel najlepši oder, kdo je delal umetniško najdragoceneje in kdo je bil največkrat novotarski. Tabor, Narodni dom, Studenci, vsak oder si je prisojal, da je kažipot v zadevah lutkovnega gledališča.

Število odrov je stalno raslo. V letu 1933 je bilo v vsej Jugoslaviji 51 odrov, pri teh 22 čeških, leta 1939 pa je bilo po podatkih Vekoslava Kovača že samo v Sloveniji 47 odrov. (Prav tam, str. 53)

Nastajali so novi odri in se tudi ukinjali zaradi finančnih težav. Sokolski odri so bili člani Jugoslovanske lutkovne zveze, ki je nastala leta 1932. Nastali so tudi amaterski odri z novo stopnjo organizacije. Organizirale so se delavnice in tečaji, kjer so se naučili vodenja marionet, izdelovanja marionet in teorije lutkarstva. Prirejale so se tudi tekmovanja, ki so bila merilo vsakokratnega razvoja. Z njimi so poskušali odpraviti igračkanje in otročarije, zato so tekmovanja potekala po strogih pravilih. Točkovali so animacijo, recitacijo in režijo. Ocenjevali so trije sodniki in njihovi namestniki, ki pa sami niso pripadali nastopajočim. Pravila so obravnavala red na odru, vedenje igralcev pri skušnjah, vedenje na predstavah in odgovornost posameznih delovnih področij. Glavni »gospodar« predstav je bil režiser in nihče se ni smel vmešavati v njegovo delo. (Verdel, 1987)

Večina odsekov lutkovnih gledališč je imela izvoljene odbore in tako sorazmerno avtonomijo v odseku za kulturo. Moč in število raznih funkcij sta se ujemala z močjo odra in njegovega izročila. Kdor je zanemarjal svoje dolžnosti, je bil po pravilih izključen iz odseka. (Prav tam, str. 55)

Sokolsko društvo je imelo velik pomen v kulturi, saj so imeli knjižnice, amatersko gledališče, glasbene skupine, plesne prireditve in marionetni oder. Če si bil torej član Sokola, si si to lahko štel v čast.

Na začetku so bile lutkovne predstave vaba za otroke, saj je bila vstopnina majhna, imele so pozitivne kratke igre, ki so pritegnile otroke. Kmalu pa je marionetno gledališče s svojimi igrami postalo vzgojni in tudi narodnostni

element. Vodilo sokolskih lutkarjev je bilo namreč vzgajati otroke z lutkami. S pomočjo marionet so pri Sokolu podajali moralne kategorije, niso pa nič govorili o družbenem okolju. Pri Sokolskem društvu so bili mnjenja, da so za lutkovne predstave bolj dovzetni otroci kot odrasli. Za njih je pomenilo lutkovno gledališče široko področje možnosti sodelovanja, oblikovanja lastnih zmožnosti in osebnostni razvoj. Ko so pripravljali osnutke za novega glavnega junaka Jurčka, so preko besedila postavili tudi didaktične smernice, vlogo ozaveščanja osamosvajalne in narodnostne naloge je opravljalo tudi slovensko lutkovno gledališče. (Verdel, 1987)

Ptujski Sokol je odkril možnost, da pri naprednih akcijah krepi narodno samozavest tudi z lutkovnim gledališčem, zato je to delo priporočal tudi v listu Sokolski lutkar. Pri tem jim je bilo pred očmi zlasti to, da je v gledališču veliko večja sugestivna moč kakor v govorjenju, tako da je najprimernejši propagandni pripomoček. (Prav tam, str. 58)

S predstavami v slovenščini so ljudem dokazali, da je slovenščina kulturni jezik in je vredna ohranitve. Računali so tudi na to, da bo kdo sam pripravljen ustanoviti lutkovno gledališče. Ta način propagiranja lutkovnega gledališča je bil znan iz Ptujja. (Verdel, 1987)

Do danes so se skoraj vse te marionete izgubile. Komaj je še kaj pričevanj iz tistega časa. Med vojno je bilo veliko gledališč uničenih z inventarjem vred. Nekaj jih je prestalo okupacijo, na primer v Ljubljani, kjer je italijanska fašistična mladinska organizacija GILL prevzela oder v Narodnem domu. Ko so Italijani odšli, je vodja odra, Lojze Kovač, rešil lutke pred prihajajočimi Nemci. Tako se je vsaj nekaj marionet ohranilo. Te so v zasebni lasti, nekaj jih ima tudi Lutkovno gledališče Ljubljana, tu pa tam pridejo na dan tudi fotografije iz kakšne zapuščine. Kar je bilo rešenega, je predstavljalo temelje povojnih odrov. (Prav tam, str. 59)

12. USTANOVITEV IN DELOVANJE JUGOSLOVANSKE LUTKOVNE ZVEZE

Ob ustanovitvi prvih lutkovnih gledališč v Jugoslaviji, v Ljubljani in Zagrebu, so si njihovi navdušenci vedno prizadevali uresničiti svoje zamisli o lutkovnem

gledališču. Za vzgled so jim bila tuja, popolna lutkovna gledališča. Skupaj so si prizadevali, da bi dosegli uresničevanje vsebinskih smernic. Imeli so finančne stiske, pomanjkanje besedil, šibko organiziranost, rahle medsebojne povezave in zaradi vseh teh težav je bilo nujno ustanoviti društvo, ki bi te razmere popravilo. Najprej so hoteli ustanoviti oder pri ženskem telovadnem društvu Atena, kasneje so poskušali oživiti oder, ki so ga dobili od Klemenčiča, na koncu so prišli do ugotovitve, da morajo ustanoviti zvezno društvo, ki bi lutkovna gledališča podpiralo organizacijsko in tako poskrbelo za nastanek nadaljnjih odrov. Zgled jim je bila vsekakor Mednarodna zveza marionet Unima (Union internationale des marionettes), ki je bila ustanovljena 20. maja 1929 v Pragi in je sodelovala z zastopniki Bolgarije, Nemčije, Francije, Avstrije, Romunije in Češkoslovaške. V Unimi sta bila dva uradna jezika, francoščina in nemščina. Načrti Unime so bili širjenje umetnosti lutkovnega gledališča, pospeševanje zveze med ustvarjalci lutkovnih gledališč vseh držav, tesne povezave med kulturnimi delavci in mirovnopolitični cilji. (Verdel, 1987)

Po tem zgledu naj bi bila tudi v Jugoslaviji ustanovljena nadstrankarska organizacija, v kateri naj bi bili zastopani vsi priznani jugoslovanski narodi in njihova lutkovna gledališča. (Verdel, 1987, str. 75)

Za ustanovitev jugoslovanske lutkovne zveze so povabili k sodelovanju vse kulturne in umetniške kroge, vsa naša kulturna društva, predstavnike državnih oblasti, mest, občin, umetnike, akademike, torej vso slovensko, hrvaško in srbsko javnost. Načrti Jugoslovanske lutkovne zveze so bili izpeljati, da bo lutkovno gledališče priznано kot umetniška institucija; ustvariti skupno vodstvo lutkovnega gledališča, ki naj bi dajalo smernice in skrbelo za to, da se ta panoga umetnosti širi; spodbuditi kraljevo upravo, da bo v njenem proračunu predviden denar za lutkovno gledališče; spodbuditi pisatelje k pisanju iger, ki bi bile humoristične in v katerih bi bile opisane narodne posebnosti; ustvariti vsem narodom skupno lutko, ki bi zastopala Jugoslavijo na mednarodnih kongresih; in izdajati svoj časopis.

Postavili so začasno zvezo, ki so jo sestavljali člani Sokola, češko kulturno društvo, Atena in drugi strokovnjaki. Vsi skupaj so sestavili začasne statute. Njihova pomembna naloga je bila konstituiranje, potem sestava programa in pa razjasnitev med zvezo in člani. (Verdel, 1987)

Jugoslovanska lutkovna zveza je pristopila k Unimi in poskušala pri posameznih članih doseči vpliv v šolah in v izobraževalnem programu učiteljišč in izobraževalnih zavodov. Prvenstvena naloga je bila pri ministrstvu za kulturo uveljaviti spoznanje, da gre pri lutkovnem gledališču za umetniško institucijo. Tako priznanje bi prineslo s seboj daljnosežne finančne koristi (Prav tam, str. 76)

Pojavile so se finančne težave, saj so dobili denar le od občine Ljubljana, ne pa tudi od ministrstva za kulturo in ne od kraljevega dvora. Začasni odbor na ustanovnem kongresu leta 1932 ni poročal o nobenih bistvenih uspehih. Uspelo jim je le, da so Zvezi dali veljavna pravila, nekatere institucije so imele razumevanje za lutkovno gledališče, niso pa zbrali denarja za časopis in tudi literati niso pokazali pripravljenosti, da bi napisali kakšno igro. Za učinkovito delo Zveze so postavili pravila posameznih funkcij in njihovih področij. Zmenili so se celo, kaj bi se zgodilo ob razpustu Zveze in komu bi pripadlo premoženje. V odbor so bili včlanjeni tako člani iz Ljubljane, kot tudi Sokoli. Izvolili so predsednika dr. Václava Buriana, ob debati o pravilih Zveze pa je Ernest Vranc predlagal tudi pedagoške smernice. Po njegovem mnenju bi Jugoslovanska lutkovna zveza mogla pri svojem delu zastopati literarne in umetniške vrline in sodobno pedagoško smer, torej tudi vzgojni vidik lutkarske ideologije. O tem predlogu še niso debatirali na tem kongresu. Ko so uredili tudi vprašanje pravil, je Zveza lahko začela zares delati. Med posameznimi gledališči so se povezali z poverjeniki, katerih funkcija je bila zastopati Zvezo in želje članov odbora večjih okrožij, ter zbiranje članarine, ki je bila edini redni dohodek Zveze. In spet zaradi finančnih težav je bilo omejeno delovno področje, prioriteta je bila izgradnja servisnih dejavnosti in javna dela. Unima jim je omogočila prevajanje besedil čeških avtorjev. Po letu 1933 je Jugoslovanska lutkovna zveza zelo malo vsebinsko delala, začeli so se prepiri glede delavcev znotraj Zveze. Jugoslovanska lutkovna zveza je sodelovala z Unimo, udeležili so se tudi kongresa Unime v Ljubljani, morali bi plačati članarino, a spet niso imeli denarja. Za Unimo so bili glasovi Jugoslovanske lutkovne zveze pomembni predvsem, ker bi z njihovo pomočjo poleg nemščine in francoščine postal uradni jezik Unime tudi češčina.



Slika 13: Udeleženci kongresa UNIMA pred ljubljanskim magistratom. Klemenčič drugi z leve.
(Laboda, 2011, str. 84)

Na izrednem občnem zboru je 2. julija 1933 predsednik dr. Václav Burian podal nekaj pomembnih predlogov za sodelovanje v Jugoslovanski lutkovni zvezi med področnimi enotami Ljubljane, Maribora, Zagreba in Beograda, ki pa so veljali le nekaj časa. Ti predlogi so bili: postavitve izvršnih odborov, v katerih so bili predsednik, tajnik in finančni referent, vsaka področna enota bi zase izdelala nova pravila in ne bi bilo poverjenikov, preprečitev prenakopičenja funkcij. Nastala so nova nesoglasja v Zvezi, vendar pa so vsi poudarjali pomen lutkovnega gledališča pri vzgoji za mir. Na kongresu, ki je potekal v Ljubljani, so se sestali zastopniki Jugoslavije, delegati iz Češkoslovaške, Amerike, Romunije, Avstrije in Francije. Sprejeli so predlog, da je postala tudi češčina eden od uradnih jezikov Unime, izvolili so novega predsednika Josefa Skupa, prejšnji dr. Veselý pa je postal častni predsednik Unime, govorili so tudi o tem, da se lutkovna Zveza narodov zavzema za bratsko sožitje narodov vsega sveta. Ko so bile notranje zadeve urejene, so sledila še predavanja, razstava in pisan večer z igrami gledališč iz Jugoslavije in tujine. (Verdel, 1987).

Kongres in njegov uspeh sta pomagala Jugoslovanski lutkovni zvezi za nekaj časa do ugleda in spoštovanja pri oblasteh, finančna pomoč pa je bila kljub temu le minimalna in ni mogla pokriti niti desetinke pripadajočih stroškov. (Prav tam, str. 83)

V tem času je Zveza izročila Sojku častno diplomo za častnega člana Zveze. Sojko je bil Čeh in zaradi tega je prišlo do novega spora. V imenu Ljubljanskega Sokola je Švigelj izrazil nezadovoljstvo glede tega dogodka. Sokoli so bili namreč

mnenja, da si to diplomo ne zasluži, saj ni bil lutka. Šviglja so Sokoli 16. oktobra 1933 izključili iz Zveze, saj po njihovem mnenju ni imel pravice govoriti v imenu Ljubljanskega sokola. Z izključitvijo Šviglja so se strinjali tako Sokoli kot tudi Zveza in zadeva je bila končana. Zveza je spet poskušala izboljšati svoj finančni položaj. Izdali so propagandno brošuro, naj bi izpeljali tudi propagandne večere, slovenske avtorje so prosili, naj pišejo igre za Zvezo brezplačno in naj se celo odpovedo avtorskim pravicam. V Pragi je bila ustanovljena Zveza slovanskih lutkarjev, njen predsednik pa je postal dr. Václav Burian, generalni tajnik pa dr. Veselý. Ko se je bližala letna skupščina Jugoslovanske lutkovne zveze, se je zaostriло vprašanje decentralizacije. Mladen Širola ni pravočasno izdelal načrt za reorganizacijo in odbor je sklenil uveljaviti sklep izrednega letnega občega zbora, tu pa naj bi uredili tri enote. Mladen Širola in Kovačič naj bi postavila svoji kandidatni listi za prihodnji letni občni zbor v Zagrebu. Ker je Širola napovedal svoj odstop, so sklenili, da bo letni občni zbor v Ljubljani. (Verdel, 1987)

Organizacijska struktura v Zvezi je ostala ista, izvršni odbor so izoblikovali z ljudmi iz Ljubljane, samo namestniki predsednikov so prišli iz območij Zagreba, Beograda in Ljubljane in tako zastopali svoje področje v predsedstvu. S to koncesijo so hoteli doseči, da bi v Zvezo včlanili več odrov. (Prav tam, str. 85)

Ob koncu poslovne dobe je Zveza imela 52 članov, od tega 23 odrov in 39 drugih članov. S to številko niso bili preveč zadovoljni, saj je bilo v Jugoslaviji 75 izvršujočih odrov. V Beogradu so sprejeli resolucijo, ki zahteva lutkarsko razbremenitev prevelikih fiskalnih dajatev, potem razširiti panogo lutkarstva in jo z zakonskimi ukrepi sistematizirati kot del javne prosvete, spremeniti finančni zakon, da ne bi zaviral lutkarske umetnosti in vzgojnega dela, nazadnje pa so zahtevali tudi izposlovanje primernih subvencij. Nastal je konflikt med Sokolom in Zvezo. Joso Zidarič je izstopil iz zveze in se zaposlil v Medžupnem lutkovnem odboru Sokola. Sokol je ustanovil Medpokrajinski lutkovni oder, tu je postalo jasno, da je organizacija Zveza nadomestljiva. To je bilo za Zvezo nedopustno in zato so se na seji 19. septembra 1934 odločili, da sokolski odri ne morejo več biti člani Zveze. Jugoslovanska lutkovna zveza je prosila Sokole za pojasnilo, vendar ga sprva ni dobila. Kasneje pa so svojo odločitev pojasnili s tem, da so se ušteli že z njihovo članarino, saj naj Zveza ne bi dala nič denarja in zato je bil to za Sokole zapravljen denar. Za Zvezo je bil to hud udarec, saj je ravno članarina bila glavni

vir dohodkov in največ so je dobili ravno iz sokolskih odrov, ki so bili najštevilčnejši. Veliko denarja pa so imeli tudi odborniki Sokola. Zaradi tega spora med Zvezo in Sokoli, je njihovo delo tri leta stagniralo. Prišlo je tako daleč, da je dr. Burian hotel Zvezo razpustiti, premoženje pa bi pripadlo Sokolu. V Sokolu so v bistvu želeli reorganizacijo Zveze v svojo prid, zavedali pa so se tudi, da Unima ne bi bila navdušena ob morebitni razpustitvi Zveze, pa še slabo bi bilo za slovanski blok v Unimi, zato so želeli Zvezo prilagoditi, ne pa razpustiti. Za dosego prilagojene Zveze, so imeli Sokoli dobre možnosti. Imeli so denar in člane, zato so postavili Zvezi določene pogoje. Predsednik Zveze mora biti nekdo, ki se strinja s sokolsko ideologijo, v odboru pa taki ljudje, ki sodelujejo v lutkarstvu in so prijatelji sokolstva, Sokoli prirejajo lutkarske tečaje in edicije ter tiskajo priročnike. In tako se je Zveza 9. maja 1937 na četrtem občnem zboru vdala in sprejela predloge Sokolov. (Verdel, 1987)

Sokolski odri so se znova včlanili v Zvezo. Povezavo s člani je bilo treba znova doseči, obnoviti poverjenjstva. Zvezi se je posrečilo še enkrat oživiti servisno dejavnost in jo razširiti. V bistvu je bilo delo Zveze usklajeno z delom Sokola in tako so dajali dosežki ene ugled drugemu. Šlo je za isto ideološko smer in delovanje pod dvema imenoma. (Prav tam, str. 87)

13. DELOVANJE PARTIZANSKEGA LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA MED DRUGO SVETOVNO VOJNO

Zaradi druge svetovne vojne je bilo delo lutkovnega gledališča onemogočeno. Različno usodo so dobili tudi različni odri. Nekatere odre je prevzela italijanska fašistična mladinska organizacija GILL, ta jih je uporabila za svoje propagandne namene, drugi odri so propadli, ker so bili med vojno uničeni. Naprej je igralo nekaj redkih odrov ročnih lutk za zaključen krog gledalcev. Niko Kuret je poskušal vzbuditi težnjo po lastnem, malem gledališču za družinski krog, s knjigo *Pavliha*. (Verdel, 1987)

Partizansko lutkovno gledališče je nastalo iz resnične potrebe po kulturni dejavnosti, ki pa bi obenem imela prepričevalno izpovedno moč o obstoječih političnih razmerah, in sicer v stilnih okvirih lutke. (Verdel, 1987, str. 88)

Zelo pomemben lutkar v tem času je bil Lojze Lavrič, ki je sicer deloval že pred vojno. Zaposlen je bil v tiskarni Triglav, v prostem času pa je začel decembra 1943 rezljati marionete. Njegove lutke niso imele posebnega koncepta in zamisli glede izoblikovanja prihodnjega lutkovnega gledališča. Avgusta 1944 je bil Lojze Lavrič prestavljen v Grafični atelje centralne tehnike Komunistične partije Slovenije in po pripovedi Alenke Gerlovič je s seboj prinesel štiri lutke: Jurčka, telovadca, plesalko in moško figuro, ki še ni imela točno opredeljene vloge. Nekateri sklepajo, da je Lojze Lavrič z lutkami, ki jih je izdeloval za partizansko lutkovno gledališče, ostal zvest sokolskemu izročilu, vendar pa je sam povedal, da bo »njegov« Jurček imel vlogo partizanskega kurirja. Lutka Jurček, ki jo je izrezljal Lavrič, se je bistveno ločila od prejšnjih, nastalih pred vojno. Ta Jurček je bil bister, prijazen, nasmejan fant, brez norčevske čepice, predolgega nosu, zaostrene brade in brez zanj značilnega norčevskega oblačila.

Nekateri Sokoli trdijo, da je prav takšna, če ne še bolj izrazita značilna zunanost lutke Jurčka nastala že pred vojno, vendar ni nedvomnih dokazov, da bi to trditev potrdili. Želeli pa so si zunanost Jurčka prilagoditi novim vsebinam, zato so v Medžupnem lutkovnem odboru vabili člane, naj do 29. decembra 1936 dajo svoje predloge za novega Jurčka, da bo ta dokončno nadomestil starega Gašperčka. Začetnik nove lutke naj bi bil Ciril Hočevlar.

Lojzetu Lavriču so v Centralni tehniki pomagali sodelavci. Vsi skupaj so se strinjali, da bi mogla lutkovna igra prevzeti naloge agitpropovega gledališča. Menili so, da lažje z lutkami kot pa z živimi igralci podajo umetnost političnega gledališča. Nikolaj Pirnat je naredil osnutke lutk Hitlerja, esesovca, italijanskega fašista, belogradista in Pavlihe za kratek kabaretni program. Lutke Pirnata se ločijo od Lavričevih po izrazu in predvsem so njegove lutke napadalne karikature fašističnih okupatorjev. Lutke Nikolaja Pirnata so bile likovno naprednejše kot lutke poprej. Pri kabaretnem programu je sodelovala tudi Alenka Gerlovič, ta pa je bil končan decembra 1944. Vsebina kabareta je bila parodija na polom fašistične nadvlade, norčevali so se tudi iz karikature italijanskega fašista. Glavni junaki italijanski fašist, esesovec in belogradist so razmišljali o negotovi prihodnosti, o delu, o svojih interesnih področjih. Sporna je bila melodija pesmi Lili Marleen, ki se je spremenila v simbol okupatorja. V kabaretu nastopi tudi lutka Hitler, ki ima negativen prizvok in je tarča norčevanja. Pojavita se še lutki klovn in telovadec, ki izvajata umetnije. Gledališki program je bil ponovljen za

ново leto 1945. Za samostojni kulturni program kratki prizori niso bili dovolj, niso pa mogli zaigrati niti za širšo javnost, saj so njihov nastop fašističnega terceta črtali. Če so hoteli z lutkovnim gledališčem nastopati tudi samostojno, je bilo potrebno napisati igro z besedilom, ki bi ustrezala trenutnemu času in razmeram. Tako je Alenka Gerlovič napisala igro *Jurček in trije razbojniki*, vendar pa uprizoritve te igre ni bilo, ker jo je preprečila vojna. Zgodba igre *Jurček in trije razbojniki* pripoveduje o vojnem času, o treh pozitivnih junakih, o Jurčku, o Franci, ki je zaljubljena v partizana Pavliho in o treh negativnih razbojnikih, o vodji tolpe Nemcu Fricu, njegovemu italijanskemu pajdašu Benitu in o prestrašenemu slugi, belogradistu Janezu. Trije razbojniki so zažgali Jurčkovo hišo in njegove starše odpeljali v taborišče. Jurček se zateče k Franci, ki je zaljubljena v Pavliho in ne v izdajalca belogradista, ki se je želel z njo poročiti. Franca, Jurček in Pavliha odidejo k partizanom in skupaj osvobodijo Jurčkove starše. Pavliha vse tri razbojnike po kratkem boju ubije z eno kroglo, ker so jih obsodili na smrt. V tej zgodbi zmaga dobro nad zlim. Zlo je prikazano kot premagljivo s pomočjo partizanov. Podane so jasne odločitve in meje, usoda razbojnikov in odmera kazni je posledica razsodbe sodišča, izrečena je moralna sodba. Marionete za to igro so bile večinoma narejene, nekaj pa jih je izrezljal Lojze Lavrič. Imeli so prenosni oder s kulisami, z lutkami so improvizirali. (Verdel, 1987)



Slika 14: Jurček in trije razbojniki (lutke iz satiričnega programa PLG – 31. 12. 1944)

(<http://www.lgl.si/images/uploads/lgl-tr6.jpg>) Pridobljeno: 26. 11. 2011

Premiera lutkovne igre *Jurček v Črmošnjicah* je bila februarja 1945. Z njo so najprej gostovali v Črnomlju, igra pa je vsebovala tudi nekaj kabaretnih točk. Lutka Hitler je bila simbol groze in na začetku ga je improviziral Mileko

Doberlet. Imeli so idejo, da bi improvizirali sodni prizor, kako Hitlerja obsodijo na smrt. Igralci, ki so animirali lutke v tej lutkovni igri, so se menjavali in na koncu niso pokazali interesa, da bi postali lutkarji. Sestavili so novo skupino animatorjev, ki je gostovala po vaseh z igrami *Jurček in trije razbojniki* in s kabaretno točko *Lili Marleen, telovadec in klovn*. Program je torej ostal enak, organizacijski vodja pa je postal Stane Majcen – Krpan. Ker ti igri nista bili dovolj za celovečerni program, je imel Pavliha pred vsako predstavo nagovor, na koncu pa so še peli partizanske pesmi. Vloga Hitlerja je bila po prebrani njegovi osmrtnici, ukinjena. (Verdel, 1987)

Lojze Lavrič in Alenka Gerlovič, še od prve skupine, sta z novinci vadila program. Naredili so nov, boljši oder, ves inventar naložili na vprežni voz in pripravili gostovalno turnejo po slovenskem osvobojenem ozemlju. Igrali so za otroke, odrasle, ranjence: hrana in prenočevanje sta bila improvizirana – značilno za partizansko življenje na splošno – večinoma so dobivali pomoč od krajevnih aktivistov. Pogosto je bilo treba gostovanja spremeniti zaradi še trajajočih bojev. Teden dni po osvoboditvi se je skupina vrnila v Ljubljano, kjer je v eni od stalnih hiš dajala predstavo za predstavo pred prenapolnjeno dvorano. (prav tam , str. 95–96)

Nikoli niso uresničili načrtov, da bi bilo gledališče kot kulturna institucija, del odseka za ljudsko prosveto in ne del Centralne tehnike. Ni se uresničil tudi predlog, da bi literati Mile Klopčič, Tone Seliškar in Vitomil Zupan pisali moderna besedila za lutkovno gledališče, primerna predvsem za mladino. Čeprav so o tem tekli pogovori in že bile postavljene smernice, se pisatelji žal, povabilu avgusta 1944, niso odzvali. Želeli so si tudi izločitev lutkovnega gledališča iz Centralne tehnike in priključitev le-tega k Slovenskemu narodnoosvobodilnemu svetu, vendar se odgovorni niso mogli zediniti, ali naj partizansko lutkovno gledališče priključijo oddelku za ljudsko prosveto, ali naj postane del propagandne komisije pri Izvršnem odboru Osvobodilne fronte. Vse to pa ni vplivalo na delo lutkovne skupine, saj večinoma o teh predlogih niso nič vedeli. Alenka Gerlovič je temu pravila papirnato gledališče. Bila je namreč mnjenja, da do nastanka partizanskega lutkovnega gledališča nikoli ne bi prišlo, če bi čakali na pristojne, ki bi organizacijsko odprli poti, pridobili moč in sestavili koncept. Šlo je namreč za

skupino posameznikov, ki so z voljo, veseljem in ustvarjalnim delom bili zaslužni za nastanek partizanskega lutkovnega gledališča. (Verdel, 1987)

Kmalu po vojni je gledališče prevzela Zveza mladine Slovenije. Igralska skupina se je ves čas menjala. Po gostovalni turneji po Primorju je bil oder še v letu 1945 izročen Lojzetu Kovaču, ki je v Narodnem domu (danes TVD Partizan) organiziral nov oder. Nekaj let je bila igra redno na programu. Ko je grozilo, da bodo marionete propadle, je posegla vmes Ljudska prosveta in jih obnovila. Nekaj časa so jih pri lutkarskih tečajih uporabljali za demonstracijo in preden so jih dokončno izročili Muzeju revolucije, so lutke leta 1952 ob praznovanju desetletnice prve slovenske brigade še enkrat postavile na oder svoj program. Po turneji so se vrnile v muzej in na plan so jih potegnili spet šele leta 1983, ko so praznovalle svojo štiridesetletnico. (Prav tam, str. 97)

14. NASTANEK PRVEGA POKLICNEGA LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA V SLOVENIJI

Boj za poklicno lutkovno gledališče je imel v Sloveniji že tradicijo. Začel ga je Milan Klemenčič, nadaljeval Niko Kuret in tudi po vojni se prizadevanja v tem smislu niso pretrgala; kot zgleda za to lahko navedemo Staneta Majcna - Krpana, pa tudi leta 1945 ustanovljeno iniciativno društvo za ustanovitev poklicnega lutkovnega gledališča. (Verdel, 1987, str. 98)



Slika 15: Mestno lutkovno gledališče (Lutkovno gledališče Ljubljana je bilo kot Mestno lutkovno gledališče ustanovljeno leta 1948)

(http://www.lgl.si/images/uploads/MLG_fasada.JPG) Pridobljeno: 15. 01. 2012

S poklicnim lutkovnim gledališčem bi lahko v Ljubljani in njeni okolici potešili kulturne potrebe otrok. Najprej so se pogovarjali, da bi ustanovili mladinsko gledališče, vendar so se odločili za postavitev lutkovnega gledališča za otroke po predlogu Janka Vertina. Ni bilo izvedljivo, da bi takoj ustanovili popolno poklicno gledališče, so si pa dokaj hitro priskrbeli denar za polpoklicno gledališče. Naleteli so na težave, ker ni bilo strokovnjakov, ki bi njihove načrte uresničili, kljub temu pa je bila zdaj profesionalizacija gledališča mogoča. Zavrnili jih je Lojze Kovač, ki je sicer imel izkušnje, a je imel veliko dela z obnavljanjem odra v Narodnem domu. Vodstva organizacije ni želel prevzeti niti Milan Klemenčič, ki je svojo odločitev argumentiral, da noče mladim vsiljevati svoje umetnostne usmeritve in da je za kaj takšnega prester. Janko Vertin je našel novega, primerne sodelavca Cirila Jagodica in začela sta iskati prostore, sodelavce, igre in primerne predloge za dramatiziranje. Ciril Jagodic je imel malo izkušenj iz lutkarstva, ni bil vezan na nobeno izročilo, zato je iz repertoarja takoj izločil Jurčka. S to potezo se je gledališče bolj osredotočalo na iskanje besedil. Odločili so se za igro *Udarne brigada*, Antona Ingoliča. Zgodba *Udarne brigade* govori o mlademu fantu Borčku, ki ga Nemci z njegovimi starši odpeljejo v Srbijo, pozabijo pa na njegovo igračo, ki ostane v Sloveniji. Borčkova igrača pa se odloči in odide za njim v Srbijo. Gledališče je z uprizoritvijo te igre upoštevalo obstoječe konvencije pri izbiri snovi in pri likovni obdelavi. Dramatizacija in realistična obdelava lutk sta spominjala na sokolsko izročilo, element oživiljene igrače pa je ustrezal potrebam lutkovnega gledališča. Zaradi težkih razmer, v kakršnih je delalo lutkovno gledališče, je bilo potrebno na drugo premiero počakati. Lutkarji so z marionetami gostovali v različnih prostorih, ker primernih niso našli, veliko moči in časa pa jim je vzel prevoz marionetnega odra iz kraja v kraj ter postavljanje in pospravljanje le-tega.

Ko so rešili vprašanje prostorov, so se posvetili resnemu delu. K delu so poskušali pritegniti profilirane umetnike. Pripravljali so igro *Martin Krpan*. Scenograf je bil Lado Skrušni, režiser pa priznani Milan Skrbinšek. Posebna kvaliteta Mestnega lutkovnega gledališča je bila uresničitev prizadevanj sodelovanja umetnikov, ki niso izključno sodelovali samo z lutkovnim gledališčem. (Verdel, 1987)



Slika 16: Martin Krpan (premiera: 21. 04. 1950, Mestno lutkovno gledališče)

(Po stopinjah lesene Talijske, 2008, str. 25)

Uprizoritev *Martina Krpana* je bila poskus, kako to za slovensko narodno kulturo pomembno postavo, ki je bila v raznih časih različno interpretirana, na novo postaviti na lutkovni oder. (Prav tam, str. 100)

Milan Skrbinšek je svoje delo zaradi preobremenjenosti predal Jožetu Pengovu. Jože Pengov je skoraj dve desetletji odločilno oblikoval in razvijal Mestno lutkovno gledališče. Rodil se je v Ljubljani 19. februarja 1916. Po maturi je nekaj časa študiral rudarstvo in se hkrati že ukvarjal z amaterskim in marionetnim gledališčem. Leta 1937 je sodeloval s Franetom Milčinskim pri lastni radijski oddaji *Jožek in Ježek*. Leto kasneje se je pridružil Niku Kuretu in Pavlihovi družini, vendar pa so nehali sodelovati zaradi vojne. Jože Pengov je deloval tudi med vojno. Bil je vodja arhiva plošč pri radiu, doma pa je imel majhen oder ročnih lutk, ki ga je uporabljal samo za zasebne uprizoritve. Izjema je bila javna predstava za otroke in invalide domobrancev, ki pa jo je uprizoril zaradi pritiska kulturnega referenta okrožne uprave. In prav zaradi te predstave je bil po vojni leta 1946 postavljen pred sodišče, saj naj bi z njo kršil splošni kulturni molk. Obtožbo proti njemu so zavrnil in utemeljili, da je šlo za enkratno dejanje in ni nikomur škodovala. V prid so mu šteli, da sam med vojno ni politično deloval. Sodeloval je pri uprizoritvi druge predstave Mestnega lutkovnega gledališča *Martin Krpan*, ki pa ni ravno ustrezala njegovim zamislim za lutkovno gledališče, ampak jo je uredil po navodilih Milana Skrbinška. Tretja uprizoritev gledališča je bila igra Jana Malíka, *Žogica Marogica*. Pri tej predstavi se je temeljito spremenil repertoar. Jan Malík v marionetni igri *Žogica Marogica* uporablja pravljичne motive in hkrati ponazarja Pengovo pojmovanje z razlikami med človeškim in

lutkovnim gledališčem. Vsebinsko ta igra ponudi nekaj novega in se tudi formalno in po igralni tehniki loči od vseh prejšnjih predstav. Pri izdelavi lutk, stiliziranih marionet je pomagala oblikovalka lutk Ajša Pengov. Pripomogla je k novi likovni usmeritvi lutke.

Pozitivne kritike je doživelo Mestno lutkovno gledališče s predstavo *Žogica Marogica*, saj je v Ljubljani utrdilo zgleden avantgardni oder. (Verdel, 1987)



Slika 17: Lutkovna igra *Žogica Marogica*, uprizorjena leta 1951
(Verdel, 1987)

Žogica Marogica je bila zavrnitev vseh tistih, ki so v lutkovnem gledališču videli le pomanjšani človeški oder. Tako pojmovanje se je moralo načelno upirati Pengovovim nazorom o samostojnosti lutkovnega gledališča kot umetnostne oblike. Simbolnost lutke je bila sicer tudi že pred drugo svetovno vojno predmet številnih diskusij, vendar so se pri praktičnem delu diametralno s tem čedalje bolj prizadevali za posnemanje človeka zvesto po naravi. Ker je bilo lutkovno gledališče tako togo podrejeno tej obliki, ni moglo prestopiti okvira atrakcije, to pa je brezpogojno nujno potrebno, če naj ga sprejmemo kot umetnost. (Prav tam, str. 102)

Jože Pengov je bil mnenja, da mora lutkovno gledališče brez človeškega, najti lastno sporazumevanje. To pa se zgodi, ko so na novo opredeljene vse komponente, temeljne za uprizoritev in preizkušena njihova uporabnost v tem mediju. Absolutno gledališče pa lahko dosežemo, če imamo v ravnotežju vse elemente kot merilo stvari. Treba pa je poznati vlogo in uporabnost vsake podrobnosti delčka v celoti, prisotno mora biti formalno oblikovanje in sistem lutk

odvisen od vsebine ali snovi. Vsako lutkovno igro je potrebno ponavadi igrati z drugačnim sistemom lutk. Posamezna tehnika je najboljše izvedljiva, ko je prisotna logična enost med lutko in besedilom in še, ko gledalec zazna iluzijo, vodljivost in izrazno moč lutke. Jože Pengov je ločil dva sistema lutk, po funkciji in po izrazu. Po njegovem mišljenju nam marionete ponudijo fantazijo, poezijo, pravljlično sliko, nežnost, ne pa vesele razgibanosti in razigranosti, tako simbolizirajo nežnost in pasivnost. Ročne lutke pa simbolizirajo aktivnost in moč, torej so razposajeno resnične, v njih lahko razberemo grotesko, parodijo, veselje, neugnanost, poštenost ter zvitost. Trdil je tudi, da lahko lutkovno gledališče obdrži popolno avtohtonost napram človeškemu, če upošteva ustrezno tehniko in vrsto lutk ter ustrezno besedilo. (Verdel, 1987)

Pod vidikom ubranosti vseh prvin, ki je vrhovno načelo uprizoritev, so se v Mestnem lutkovnem gledališču pod vplivom Jožeta Pengova v marionetnem gledališču uveljavljale pravljlične snovi, ki so dajale prednost romantiki in simbolizmu. Usmeritev na predelavo pravljic je bila videti jasno uzakonjena, saj se je morala vsaka še tako izvrstna uprizoritev v človeškem gledališču umakniti marionetni uprizoritvi, če sta bili merjeni z merilom kar največje mogoče iluzije, kakor je Jože Pengov utemeljeval tudi z zgledi. (Prav tam, str. 103)

Jože Pengov je povedal, da ga predstava s pravljlično vsebino lahko prepriča samo v lutkovnem gledališču in ne v živem gledališču. Le lutka lahko v pravljlični iluziji deluje pristno. Živ igralec je postavljen iz resničnega sveta na oder in ne more ustvariti harmonije in iluzije. Pengov je bil prepričan, da je bilo ravno zaradi tega lutkovno gledališče že na taki stopnji razvoja kot človeško gledališče leta 1655 z Molièrom, saj so lutke razumeli kot otroško gledališče. Lutkovno gledališče je v iskanju istovetnosti najprej uporabljalo znane pravljice, ki so bile bližje otrokom. Pripovedovali so jih na romantičen način, imele so moralno poučne namene, dobro je zmagovalo, zlo izgubljalo, zlo pa ni bilo tudi vedno neznansko slabo, prisoten je bil humor in pedagoške vsebine, s katerimi so se predstavili slovenski avtorji. V lutkovni igri *Mojca in živali*, so Mojco, ki je ukradla med, najprej kaznovali, kasneje pa poudarili njene pozitivne lastnosti, njeno pridnost, skromnost, simpatičnost, prijateljstvo in solidarnost. Pravljlični svet junakov je bil sprejemljiv tako za pozitivne like kot tudi nekatere negativne. Primer negativnega

junaka, ki se spreobrne v dobrega človeka, je bil Ceferin iz igre *Zvezdica Zaspanka*.

Scena igre *Žogica Marogica* Lada Skrušnega se po slikarskem slogu in abstraktnosti likovnih elementov ni povsem ujemala s stiliziranimi in pesniško ustreznimi marionetami Ajše Pengov. Jože Pengov je počasi odpravljal pačenje glasu animatorjev lutk, saj je trdil, da tak način otroke poneumlja. Pačenje in maličenje glasu lutk je bilo v navadi pri Klemenčiču in Sokolih. Sam pa je težil k stiliziranju posameznih sestavin slušne in vidne oblike lutk, vedno je našel ustrezen glas marionet v skladu z njihovo zunanostjo in značajem, vseh mu je bila tudi preinterpretacija. S pomočjo načina, ki je temeljil na zakonitosti marionet, z njihovimi zmožnostmi in pomanjkljivostmi, so lahko dosegli učinek iluzije in popolni posnetek človeškega gibanja. Delo stiliziranih marionet Ajše Pengov je za njo uspešno nadaljevala Mara Kralj. Upodabljala je lutke, ki so imele razmerje med glavo in trupom 1 : 3, uporabljala je izzive iz neposrednega okolja, večkrat so bili ljudje v tipiziranih potezah likovno ujeti v lutkah, ki jih je sama zasnovala. Počasi so se vsebinske možnosti romantične estetike izčrpale, zato so poskusili z Bevkovo igro *Lenuh poležuh*, ki je pravljica, združiti z realističnejšo zgodbo. Z igro *Igračke na cestah* pa so vzeli elemente iz sveta sodobnih igralk. (Verdel, 1987)

Leta 1951 je Mestno lutkovno gledališče dobilo k stalnemu marionetnemu odru še oder za ročne lutke. To je bilo mogoče, ko so tudi za ta sistem lutk našli primerne prostore in jih adaptirali. Medtem ko je Jože Pengov na marionetnem odru uspešno izpeljal novo dramaturško zamisel, pa je na odru za ročne lutke ostal v utečenih tirih Pavlihovega izročila. Pavliha kot ljudski tip je bil videti še naprej poroštvo za zahtevano stvarnost. Poseg nazaj je imel svoje vzroke. Nekatere je izluščil Pengov sam iz tradicije ročnih lutk, glede drugih pa sta izročilo šaljivca in s tem pogojena dramaturgija še tako prevladovala, da se nihče niti malo ni spraševal o upravičenosti take usmeritve. (Prav tam, str. 107)

Ljudski junak Pavliha v slovenskem jezikovnem območju ni imel tradicije, uporabljal je pogovorno slovenščino in oblečen je bil v kranjsko narodno nošo, kot tudi pred letom 1945. Pavlihov soigralec Kljukec je tudi govoril v pogovorni slovenščini in tako so bile uprizoritve iger »domače« obarvane. Pavliha je povezoval splošna besedila in slovensko okolje, s pomočjo lokaliziranja so se igre

dotaknile slovenske stvarnosti. Lik Pavlihe se ni nikoli samokritično ukvarjal z družbenimi razmerami v Sloveniji, skrbel pa je za družbeno romantiko in ustrežljivost. Ko je bil zasnovan za otroško razvedrilo, je bil vzgojno brezhiben, rad je pomagal, se šalil, bil je prijazen, zvit in pravičen. Lik Kljukca se tukaj prvič samostojno izoblikuje kot Pavlihov prijatelj, pred vojno pa je sicer nastopal kot Pavlihov vrstnik. Kljukec je imel zanimivo karakteristiko. Deloval je, kot da je malo omejen, bil je zvit in prebrisan, rad se je počutil udobno in zato ni bil kaj preveč delaven.

V Mestnem lutkovnem gledališču so leta 1951 odprli oder ročnih lutk z igro *Težave Peteršiljkove mame*. K sodelovanju so pritegnili slovenskega pisatelja Franeta Milčinskega, ki je za Pavliho napisal več kratkih iger s poučno vsebino. Vzgojne poučne cilje sta otrokom kazala Pavliha in Kljukec.

V besedilih iger *Hudobni graščak*, *Težave Peteršiljkove mame* ter *Pavliha in pošast* so na začetku prevladovala smiselna in logična dogajanja, integrativno vlogo pa sta imeli besedna in situacijska komika. Nastopil je nov avtor Nace Simončič, ki je zaznal izgubljanje tradicionalne funkcije Pavlihe. Uveljavila se je igriva narava, osamosvajali sta se situacijska in besedna komika, pojavilo se je več krajših dramskih prizorov z vsakokratnim vrhom, lutkovne igre so dobivale več značilnosti čiste improvizacije, to pa je ustrezalo animatorjema Pavlihe in Kljukca, Jožetu Pengovu in Nacetu Simončiču. (Verdel, 1987)



Slika 18: *Težave Peteršiljkove mame* (premiera: 17. 11. 1957, MLG – ročne lutke)

(Po stopinjah lesene Taliže, 2008, str. 72)

Oblika pavlihajad je dolgo veljala za klasično sodelovalno gledališče za otroke. Te so spodbujali, naj pomagajo z vzkliki, opazovanjem, štetjem. Dejanskega poteka dogajanja seveda niso mogli nič spremeniti. Kljub temu je bil uspeh predstave odvisen od tega, koliko se je posrečilo otroke zanimirati za besedno

sodelovanje. Ponudili so jim preprost vzorec dogajanja, tako da so se lahko kaj hitro odločili, komu morajo pomagati in komu odreči pomoč. Vloge so bile strogo razdeljene, čeprav je bila mišljena enotnost med gledalci in igralci. Od improvizacijske umetnosti igralcev je bilo odvisno, ali je bilo mogoče iluzijo tudi vzdržati, saj je predstava v resnici potekala po natančno določenih konvencijah. Obe strani sta poznali meje svojih akcijskih možnosti, to pa je še okrepilo igrivo naravo predstave in povzročalo šaljivost. (Prav tam, str. 110)

Lutkovne igre s klasičnimi besedili so igrali na tridelnem odru. Pavliha je bil šaljivec, Kljukec pa ljubezniv fant. Na odru ročnih lutk so sceno le nakazali in dopolnili z rekviziti. Za razliko od odra za marionete, je stilizacija glav ročnih lutk temeljila na geometrijskih oblikah in je potekala bolj strnjeno. Spremenil se je tip Pavlihe, to se je zaznalo v besedilih in njegovi zunanosti. Izgubljal je dolg nos in na koncu bil podoben ostalim lutkam. V igri *Babica* Naceta Simončiča, ki je bila zadnja Pavlihova uprizoritev, je izgubil tudi klobuk. S to igro so se zaključile pavlihajade na odru Mestnega lutkovnega gledališča. Oder ročnih lutk je v vseh letih delovanja pavlihajad imel pomembno družbeno nalogo. V letu 1952 si je Mestno gledališče priskrbelo »modri avtobus«, s katerim so gostovali po celi Sloveniji in tako omogočili tudi podeželskim otrokom ogled lutkovnih predstav. V treh mesecih so obiskali sedemdeset krajev, odigrali sto predstav in imeli 22 000 gledalcev. S tem so podeželskim prebivalcem omogočili doživetje lutkovne umetnosti in kulture. Izpostaviti je potrebno umetniško osebnost Jožeta Pengova, ki je prvih deset let poskrbel za ugled lutkovnega gledališča na visoki umetniški ravni, ki je bila uveljavljena v jugoslovanskem in mednarodnem okviru. Poskrbel je tudi za izobraževanja lutkarjev s strokovnimi seminarji, saj takrat niso obstajale šole za animatorje, dramaturge in režiserje. Tako so se izobrazili strokovni sodelavci in gledališki delavci, ki so svoje znanje prenašali na druge odre. Na odru v Dravljah so bili ti gledališki delavci Edi Majaron, Zdenka Majaron in Majda Površič. V začetku šestdesetih let je gledališče zaključilo s pavlihovskim, romantičnim programom. V vseh teh letih so imeli več uspeha s pridobivanjem sodelavcev na likovnem področju kot pri slovenskih avtorjih za pisanje besedil. Nekajkrat so za lutkovno gledališče napisali besedila France Bevk, Vida Traufer, Lily Novy in Frane Milčinski. Lutkarji so sami predelovali besedila in pisali igre, da so napolnili gledališki repertoar. Leta 1958 so celo razpisali nagrado za nove igre, vendar s tem ni bilo veliko uspeha. (Verdel, 1987)

Osamosvojitve od lastnih, pomembno postavljenih in polagoma odrevenelih oblik je na obeh odrih nastala predvsem zaradi tujih besedil in predlog. (Prav tam, str. 112)

15. RAZVOJ LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA V ŠESTDESETIH LETIH

Na obeh odrih Mestnega lutkovnega gledališča so poskrbeli za likovno preobrazbo z novimi besedili, ki niso bila samo romantično pravljичno obarvana. Besedila so sicer imela še pravljичne prvine, a so bila predelana kot znanstvena fantastika, ironizirana in skrajno pretirana na podlagi znanih pravljic. Da bi se znebili romantične usmeritve marionetnega odra, so izvedli prve poskuse že v petdesetih letih z igrama *Lenuh poležuh* in *Igračke na cestah*. Ta smer se je nekako nadaljevala tudi v začetku šestdesetih let. Spet se pojavi *Žogica Marogica* Jana Malíka, ki nakazuje drugačno, modernejšo pojmovanje pravljic. Mešanje pravljичnih oseb iz starih izročil s sodobnimi osebami zaznamo v igri *Čarobna vrečka*. Za razliko od ironiziranih oseb pri Malíku in humorno sladkobnih pri Milčinskem uporabi Mirko Mahnič druge možnosti za dramatizacijo igre *Rdeča kapica*. V tej dramatizaciji pretirava in stopnjuje zlobnost in hudobnost volka in pretirava v uporabi pomanjševalnic v govoru Rdeče kapice in njenih prijateljev. Volk izgubi smešno komponento. Ta oblika pravljичne obdelave je bila edina na odru Mestnega lutkovnega gledališča. Marionetni oder se je začel razvijati v smer tehnicizma, značilnosti lutkovnega gledališča pa so kazale podlage novih besedil. (Verdel, 1987)



Slika 19: Rdeča kapica (premiera: 21. 12. 1961, MLG – marionete)

(Po stopinjah lesene Talijske, 2008, str. 102)

Pomemben korak k moderniziranju je bila uprizoritev *Ostržka* Jožeta Pengova, sloneča na klasičnem besedilu. Mara Kralj je pod vplivom Slavka Hočevarja očistila oblike marionet, ne da bi se odpovedala zase značilni navezanosti na karikaturu. Pengovu se je posrečilo doseči sinhronizacijo vseh stilnih prvin. Še enkrat je dokazal čut za skladnost med besedilom, sistemom lutk in njihovo posebej funkcionalno združitvijo pri uprizoritvi. (Verdel, 1987, str. 114)

Več življenja v predstavi, z zahtevnejšo animacijo kot pri *Ostržku*, so dosegli z lutkovno igro *Sinja ptica*. Zaradi organizacijskih napak in težkih razmer se je prepočasi uveljavljala modernizacija na marionetnem odru. Posamezne premiere so imele včasih zelo dolge presledke. Med decembrom 1961 in marcem 1963 ter med decembrom 1964 in junijem 1967 ni bilo nobene premiere na marionetnem odru, zato so vmes določene predstave ponavljali. Modernizacija na odru ročnih lutk je potekala hitreje in bolj preprosto. S slovom lika Pavlihe, so se začele nove tehnike, vsebine in dramaturški prijemi. Ob koncu pavlihajad in klasičnih oblik ročnega lutkarstva, so prehajali na moderna besedila. Na novo so se predstavili na odru za ročne lutke z igro *Volk in kozlički* Jana Grabowskega. Oder se je spremenil, vpeljali so novo lutkovno tehnologijo, lutko javanko, ki je dajala nove možnosti za animacijo. Na odru so se pojavili deloma ločeni recitatorji in animatorji z lutkami, vodenimi od spodaj. Lutka je bila omejena na geometrijske temeljne prvine in pri tem sta se pojavila dva postopka, indukcija in dedukcija. Po temu načinu stilizacije se je tudi na splošno nadaljevalo likovno oblikovanje. Slavko Hočevar je pri igri *Volk in kozlički* uporabljal rustikalne snovi, ki so dale hladnim oblikam humornega in prijaznega besedila potrebno toplino. (Verdel, 1987)



Slika 20: *Volk in kozlički* (premiera: 22. 07. 1961, MLG – ročne lutke)

(Po stopinjah lesene Taliže, 2008, str. 98)

Slavko Hočevar je tudi več kot deset let odločilno oblikoval likovno preobrazbo odra za ročne lutke ali natančneje povedano »odra z lutkami, vodenimi od spodaj« — zakaj minil je čas absolutne prevlade ročne lutke, brž ko sta namesto nje prišli javanka in lutka na palici s svojimi posebnimi zahtevami in možnostmi. Vodilno načelo umetniškega dela Slavka Hočevarja sta bili preprostost in jasnost; pri tem se je glede zadnjega oziral na otroke. (Prav tam, str. 116)

Ročne lutke so imele veliko možnosti lutkovnega razvoja, s svojo nesorazmernostjo so bile primerne za groteske. Ko so stopnjevali vtis grotesknega in igro sorazmerij, so nadomestili les z lažjimi snovmi, s stiroporom ali penasto gumo. Od vsake snovi pa je bilo odvisno ustrezno likovno oblikovanje. Nov vrh pri izpopolnjeni ubrani poti in obogateni z novostmi je bila uprizoritev igre *Malega strahu Bavbava* Jožeta Pengova. Zgodba loči po izdelavi in tehniki, svet strahov in svet človeka. Pirati so mimične lutke, ustvarjene iz penaste gume, njihove roke pa so orokavičene roke igralcev. S tem so omogočili humoren groteskni vtis. Svet strahov so prikazali z javankami, ki so zgodbi dale pesniški učinek. S tem, ko so kombinirali ti dve vrsti lutk, so že v naprej sugerirali karakter posameznega lika. Jože Pengov je mešal tehnike zaradi logične posledice in besedila igre in ne zaradi veselja nad eksperimentiranjem.

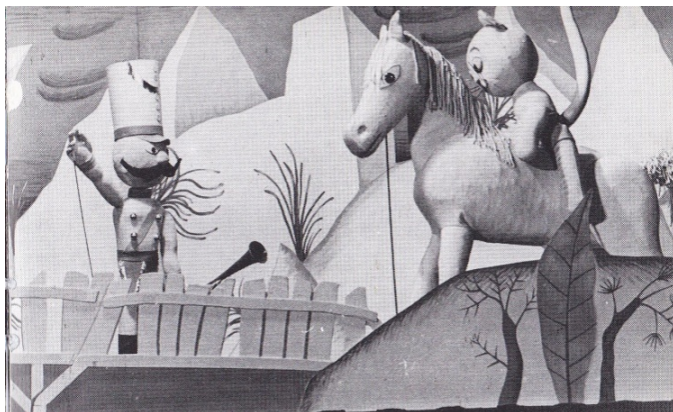
Na poti v moderno so prišli v gledališče mlajši režiserji, ki so poskušali uresničiti svoje predstave o modernem lutkovnem gledališču. Tako so se kombinirale različne tehnike, sodelovala sta tudi lutka in človek. To je bilo lepo razvidno v lutkovni igri *Užaljeni medvedek*. Lutkovno so predelali umetnost, literaturo in film. Dušan Hrovatin je bil izvrsten gledališki in filmski animator, režiral je lutkovno igro *Radovedni slonček*, za katero je sceno naredil Bine Rogelj, s posrečenimi lutkami in funkcionalno sceno v tej igri je odprl novo, globinsko dimenzijo lutkovno gledališkega prostora. Po isti poti kakor Jože Pengov pri igri *Sinja ptica* je šel Dušan Hrovatin pri uprizoritvi igre *Tigerček Peter*. Zdaj je sceno in lutke za lutkovne predstave oblikoval en avtor in tako je bila zagotovljena stilna enotnost. Pri uprizoritvi igre *Tigerček Peter* je bil ustvarjen vtis oživiljene slikanice, v ospredje je stopila vidna komponenta, pogovor pa je bil potisnjen v ozadje dogajanja. V šestdesetih letih je z iskanjem novih oblik, animacijskih možnosti in vsebin, gledališče dobilo likovne in scenske novosti. Še vedno se je pojavljalo pomanjkanje domačih besedil, saj je primanjkovalo slovenskih

avtorjev, ki bi pisali slovenska besedila za lutkovno gledališče. Zato so največje uspehe in novosti dosegli s predstavami tujih predlog. V teh letih so prevladovali češki in poljski avtorji, ki so tudi določali dramaturško smer lutkovnega gledališča. (Verdel, 1987)

Po dolgih letih pavlihajad so zdaj prevladovale živalske zgodbe. Basen je bila priljubljena oblika za prenos avtorjevih namenov. Težišče je bilo v konfliktu med odraslimi in otroki ali pa v konfliktu med skupino, ki določa normo, in posameznikom. Ni šlo več samo za otroke, ki naj bi jih poučevali in jim poskušali z lutkovnim gledališčem vcepljati etična načela; ogledalo so podržali odraslim, se pravi njihovi nevednosti, nerazgledanosti in domišljavosti nasproti otrokom. Neposredno učenje je potekalo kvečjemu še na enakopravni podlagi, na primer med igračo in otrokom — *Užaljeni medvedek* — ali na ravni družbenega ravnanja — *Prašički*. Čas na prvi pogled jasnih, podjetnih junakov je minil, namesto njih so stopili tako imenovani pasivni, ki delujejo manj iz lastne pobude, bolj iz vloge obstrancev. Njihov konflikt z okoljem se razvija iz njihove drugačnosti, spojene z željo, naj bi jih jemali resno in sprejeli v svojo sredo. (Prav tam, str. 118)

Tako vsebinsko smer lahko zaznamo v igri *Tigerček Peter* Hanne Januszewske. Tigerček Peter ima neznačilen karakter za tигра. Je zelo strahopeten, nič nima poguma in zato se ostali tigri iz njega norčujejo, hočejo se ga odreči in iz njega trgajo tigrovske proge. Ker ni pogumen kot ostali tigri, ga je sram in zato se odloči in gre iskat več poguma. Vendar je vsak poskus zaman. Šele, ko zboli njegova mati in gre tigerček Peter ponoči, v nevihti po zdravnika, mu vrnejo tigrovske proge in postane junak. Za razliko od lika Pavlihe, ki je dejaven junak, vodja igre in ga je strah le, ko hočejo poudariti večjo smešnost v zgodbi, junak tigerček Peter doživlja zapuščenost, izobčenje, zgodba ga pripelje do pustolovščine, sam reši svoje težave in se spremeni tako, da postane bolj samozavesten. Odrasle pa v njihovem svetu kritizirajo in o njih razglabljajo. Oblika basni, ki predstavlja medčloveške odnose in odvisnosti, ne rešuje več situacij z nestvarnimi močmi, ampak rešitev najde glavna oseba sama. Z zgodbo *Tigerček Peter* in podobnimi so poskušali imeti več občutka za otroke in njihove težave, poudarjali so medčloveške odnose, vedenje v skupini, ne pa toliko družbeno okolje. Odrasli predstavljajo moč, imajo negativne lastnosti, slabo

prenašajo pritisk in za razliko od otrok, so agresivni. Otroci postanejo objekt idealiziranja in ne samo objekt poučevanja. (Verdel, 1987)



Slika 21: Tigerček Peter (Hanna Januszewska)
(Verdel, 1987)

Gledališčniki so vsekakor računali na otroke in njihove potrebe. Ciljna publika so bili otroci, na njih so se usmerili in to je bilo razumljivo. Mestno lutkovno gledališče je obstajalo zaradi otrok in delalo za otroke. Gledališki umetniki so bili mnenja, da je lutkovno gledališče otroško gledališče. Vendar pa lutkovno gledališče ni bilo samo otroško gledališče, bilo je raznovrstno in pisano. Mestno lutkovno gledališče je imelo etično in estetsko vzgojno vrednost. V mestnem lutkovnem gledališču so se spopadali s slabimi delavnimi možnostmi, prostorsko so bili omejeni. Hoteli so si izboljšati ta položaj, trdili so, da jih potrebujejo otroci, razširiti so si želeli umetniške razvojne možnosti. Namesto, da bi jih uvrstili med umetniške institucije, so jih dokončno uvrstili med pedagoške, kar pa je bilo daleč od cilja lutkovnega gledališča. To se je zgodilo leta 1963, ko so Mestno lutkovno gledališče priključili zavodu Pionirski dom. Združitev je pokazala odločilne dejavnike, ki so dajali vrednost lutkovnemu gledališču. V šestdesetih letih je imelo gledališče največje krize, pripravilo pa je svojo najboljšo predstavo *Sinja ptica*. Težav, ki so se pojavile pri obstoju gledališča pod pokroviteljstvom pedagogike, se niso mogli rešiti in vedno so nastajale nove. Še vedno se je lutkovno gledališče podrejalo le pedagogiki in ker ga niso mogli opredeliti niti kot umetnost za otroke, ker se položaj ni izboljšal, so se začeli zavzemati za osamosvojitve. Jože Pengov je v pismu Niku Kuretu navedel nekaj razlogov, zakaj želi, da se lutkovno gledališče prizna kot umetniška institucija in ne kot pedagoška. Povedal je, da z umetnostjo lutkovnega gledališča, posredujejo mladim moralne in estetske vrednote, da z lutkami pedagoško usmerjajo otroke k

delu in tako nudijo pomoč pri razvijanju otrokovih različnih talentov in da je v lutkovnem gledališču združen največji kompleks umetniško ustvarjalnih komponent, tudi likovno ustvarjanje in tehnologija lutke. V letu 1967 je bilo ustrezno zahtevam gledališča. Lutkovno gledališče so izločili iz Pionirskega doma in mu priznali status umetniške institucije. Takoj po izločitvi se je Mestno lutkovno gledališče iz praktičnih razlogov preimenovalo v Lutkovno gledališče Ljubljana. Še vedno so ostajali enaki problemi, na začetku še ni prišlo do praktičnih posledic. Pojavile so se pomembne spremembe. Jože Pengov, ki je lutkovnemu gledališču dolgo dajal umetniški pečat, ga je leta 1968 zapustil. Tako se je odločil, ker ni več videl možnosti za nadaljnji umetniški razvoj. Imel je tudi osebne razloge, doma mu niso upoštevali priznanj, ki jih je dobil v tujini za svoje uprizoritve. V vseh teh letih so bila prisotna nesoglasja tudi v kolektivu, zato so za Pengovom odšli še nekateri. (Verdel, 1987)

15.1. POMEN PREDSTAVE SINJA PTICA MAURICEA MAETERLINCKA ZA LUTKOVNO GLEDALIŠČE

Dne 21. aprila je bila v Mestnem lutkovnem gledališču premiera *Sinje ptice* Mauricea Maeterlincka. Uprizoritev velja za vrh ustvarjanja Jožeta Pengova in je v celoti dala smer nadaljnjemu delu gledališča. Zamisel je zahtevala vsega skupaj tri leta priprav. Izbira igre je bila opravičljiva zaradi številnih prvin, ki so v nji in so gledališču igralca skoraj onemogočale uprizoritev, potrebam lutkovnega gledališča pa so bile dobrodošle. (Verdel, 1987, str. 122)



Slika 22: Sinja ptica (premiera: 21. 04. 1964, Pionirski dom Ljubljana, LG – marionete)

(Po stopinjah lesene Taliže, 2008, str. 116)

Maeterlinckovo *Sinjo ptico* je predelal dramaturg gledališča dr. Janko Kos. Za predelavo se je odločil, ker je vsebina zgodbe prvotnega dela vsebovala simbole in primerjave, ki niso bile več značilne za takratni čas v lutkovnem gledališču. Besedilo *Sinje ptice* je skrajšal, zmanjšal je število nastopajočih oseb, posegel je v samo zgradbo drame in spremenil idejno smer avtorja. Med izvirnikom in predelavo se kažejo razlike že v prvem prizoru. V izvirniku *Sinje ptice* grda starka čarovnica Beryluna pove otrokoma Mitilu in Tiltili, naj gresta iskat sinjo ptico, da jima diamant, ki bi jima pomagal spoznati skrito bistvo stvari, sama pa se s pomočjo kamna, ki ima posebno moč, spremeni v mlado lepotico. Tako skriva svojo bit in notranjo resnico, človek pa v zaslepljenosti in hirearhiji sam ne more spoznati bistva stvari, diamant pa kaže pravo vrednost stvarnega sveta. V Kosovi predelavi *Sinje ptice* ne obstaja dimenzija skrite resničnosti, diamant je le navaden pripomoček čarodejstva, z njim pa predmetni svet oživi in govori. Kos spremeni v svoji predelavi enega od glavnih motivov Maeterlincka, v obrobnege, nekatere njegove prizore pa celo črta. Maurice Maeterlinck je *Sinjo ptico* poimenoval pravljična igra v dvanajstih podobah, združena v pet dejanj, Kos pa je imel v predelavi *Sinje ptice* le sedem podob, ki so bile razdeljene v dve dejanji. V izvirniku je dvanajst podob, in sicer: Pri drvarju, Pri vili, V deželi spomina, Na dvoru noči, Pred zastorom, Na gradu veselja, V gozdu, Na božji njivi, Pred zastorom, V kraljestvu prihodnosti, Slovo in Prebujenje. V predelavi so v enem dejanju tri podobe: Pri drvarju, Pri vili in V deželi spomina; v drugem dejanju pa so štiri podobe, in sicer: Na dvoru noči, V gozdu, Slovo in Prebujenje. V zgodbi *Sinja ptica* zaznamo v gradu veselja nasprotje med stvarnim veseljem in navidezno srečo. Prava sreča, ki traja večno, je veselje pod milim nebom, v gozdu, zelenju, nedolžno mišljenje in materinska ljubezen. Navidezna sreča ni pristna, zadovolji nas trenutno in traja kratek čas. V Kosovi predelavi otroka na potovanju spremlja vila, v izvirniku pa otroka na potovanju spoznavata, kako s pomočjo luči prehoditi pot človeškega naklonjenega razuma. Črtani ali zamenjani so tudi spremljevalci kruh, ogenj, voda, mleko in sladkor. Ni več povezave med snovjo in notranjim bistvom. Isti v obeh, izvirniku in predelavi, ostajajo pes, ki je simbol zvestobe, mačka, ki je simbol neodvisnosti in zlo. (Verdel, 1987)

Iskanje resnice, katere popolni izraz je sinja ptica kot simbol spoznanja in upanja, se spremeni v sanjsko potovanje dveh otrok, ki nazadnje v sinji ptici najdeta utelešenje sreče v prijateljstvu in ljubezni so bližnjega. Izvirnik in predelava

poudarjata vsak svoj vidik, ki sta za razlago sinje ptice kot simbola pomembna. (Prav tam, str. 125)

Spremeni se vloga mačke, ne zagovarja in brani več neodvisnosti, postane hudobna in spletkarska. Sinja ptica predstavlja prijateljstvo in ljubezen do bližnjega. Lutkovno gledališče ima možnosti, da izpovedi, izgubljene v besedilu nadomesti z drugimi ali pa jih oživi v likovni upodobitvi. Janko Kos je dal prednost preprostejši pripovedi, Maeterlinckov pa simbolnemu svetu. Kos je bil mnenja, da Maeterlinckovi simboli niso bili v skladu s časom in se jih je zato sam večinoma odpovedal. Sporna je bila simbolna izpovedna moč, ki je vsebovala upanje in podobe, ki so do danes izgubile svojo idejno vrednost.

Jože Pengov je pritegnil k sodelovanju znanega slovenskega upodablajočega umetnika Franceta Miheliča. Prvič v zgodovini Mestnega lutkovnega gledališča se je zgodilo, da je isti slikar zasnoval marionete in sceno, te so bile zato zelo enotne. France Mihelič je bil znan po ekspresionistični fantastiki, s pomočjo katere je obdeloval motive iz mitologije, šeg in vraževerja, ustvaril je motive, ki so neposredno povezani s slovenskim izročilom ter njegovim trajnim povečevanjem. Med drugimi je ustvaril tudi cikel kurentov. Svoj slog je prenesel v lutkovno gledališče. Mihelič je lutke izdeloval iz različno obdelanega lesa, z marionetno tehniko pa so mu na začetku pomagali izkušeni strokovnjaki, saj se prej sam z njo ni srečal. Njegove lutke so bile bizarnih oblik, z njimi je predstava vsebovala grotesknost. Glasbo za te predstave z bizarnimi oblikami lutk je napisal Uroš Krek. (Verdel, 1987)

Predelava Janka Kosa, ki je poudarjala predvsem oživljeni stvarni svet, in lutke Franceta Miheliča so omogočile režiserju Jožetu Pengovu, da je izpeljal razširjeni pojem animacije. Scena in lutka nista bili več ločeni, temveč sta predstavljali enoto; gibanje je bilo vse obsegajoče in obenem funkcionalno podrejeno besedilu. (Prav tam, str. 126)

Miheličeva likovna umetnost je zaživela v novem vzdušju in oživljeni dekoraciji v nekakšen žlahtni film. Jože Pengov pa je s svetlobnimi efekti v marionetno gledališče vpletel načelo črnega gledališča. V predstavi je bilo ozadje gosta črnina, lutke so bile osvetljene le do pasu, glasba je bila turobna in grozljiva, lutke

pa so bile »čudne prikazni in spake«, ki so bile podobne stvorom iz Miheličevih grafik.

Predstava *Sinja ptica* je Francetu Miheliču prinesla Prešernovo nagrado za likovni del, Jože Pengov pa je z njo dokazal, da je zmožen ustvariti predstavo iz mnogoternosti, ki daje izrazno moč, je smiselno usklajena in elementarna. Sodelovanje treh uglednih umetnikov, ki so sodelovali pri strnjeni uprizoritvi, je vplivalo tudi na nadaljnje ustvarjanje lutkovnega gledališča. Jože Pengov pa je teoretično razglabljal o svojem delu v vrsti člankov O režiji lutkovne igre, ki jih je objavljajl. Pengov je povedal, da je lutkovna predstava oživitev lutkovne umetnosti in da idealno lutkovno gledališče mora imeti za vsako predstavo enotnega likovnega ustvarjalca scene in lutk. Pomembno je bilo tudi, da sta pri izbiri besedil druga na drugo vplivali oblika in vsebina. V Mestnem lutkovnem gledališču so se zato zavzemali za nove sodelavce, ki bi se prilagajali na sodobno upodablajočo umetnost, ki bi koristila izraznosti in izvirnosti lutkovnega gledališča. (Verdel, 1987)

16. RAZVOJ LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA V SEDEMDESETIH IN OSEMDESETIH LETIH

Če je bila za pot iz romantičnega izročila v moderno značilna abstinenca domačih, slovenskih avtorjev, je za začetek sedemdesetih let značilno prizadevanje gledališča, da bi slovenske avtorje vključilo v oblikovanje repertoarja. Kakor so bili vsi dotedanji poskusi sporadični, tako so tedaj postali sistematični. Sledil je prodor modernejšega likovnega oblikovanja, ki je dobljene izkušnje uspešno uporabilo tudi pri domačih besedilih. (Verdel, 1987, str. 141)

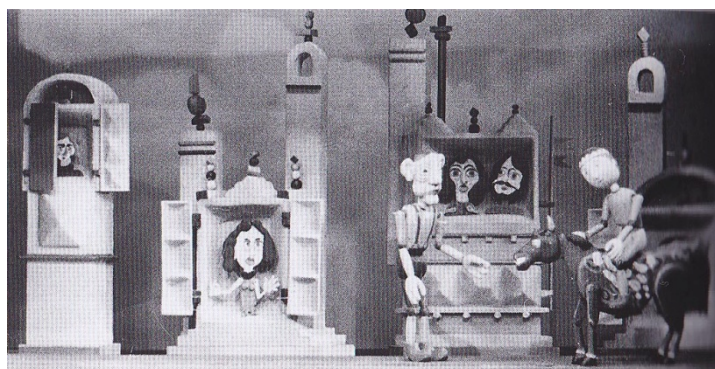
16.1. VSEBINSKA IN LIKOVNA OSAMOSVOJITEV LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANA

Začetki vsebinske in likovne osamosvojitve Lutkovnega gledališča Ljubljana so bili težki. Predolgo časa niso iskali stike za sodelovanje s slovenskimi avtorji, v lutkovnih gledališčih tudi niso uporabljali slovenske otroške in mladinske književnosti, čeprav je bila izvrstna in je je bilo dosti. Pomanjkljivo je bilo družbeno priznanje lutkarstvu in zaradi tega se slovenski avtorji niso toliko

zavedali posebne dramaturgije lutkovnega gledališča. Dokaj hitro so potem premagali te ovire in leta 1972 so v Lutkovnem gledališču Ljubljana uprizorili tri premiere iger v domačih besedilih in le eno v tujem. Uprizorili so igro *Butalci* Frana Milčinskega, katero je na novo predelal in dramatiziral Matija Milčinski, ki je v tej igri satirično izkoristil prvine. Z izpovedjo igre *Butalci* je ciljalo bolj na odraslo publiko, saj zgodba govori o zabitih in omejenih prebivalcih Butal, v njej so družbenopolitična namigovanja, igra je satirično obarvana in *Butalci* Matije Milčinskega so karikatura Slovencev in njihovih značilnih lastnosti. Za igro *Butalci* je lutke zasnoval Kemal Selmanović, to so bile mimične lutke iz penaste gume s predimenzioniranimi glavami, s širokimi usti, ki karikirajo neumnost, čeljustavost in pijančevanje, lutke telesa skoraj niso imele in to uničeno sorazmerje je dalo predstavi groteskno, grobo noto.

Lutkovno gledališče je dobilo nova slovenska avtorja Franeta Puntarja in Svetlano Makarovič, ki sta bila zelo pomembna za slovensko lutkarstvo, za vsa lutkovna gledališča. Lutkovnemu gledališču je zdaj dobro kazalo, dobili so številna besedila slovenskih avtorjev, iskali so nove sodelavce tudi na likovnem področju oblikovanja in režije. V preteklosti je v lutkovnem gledališču na likovnem področju blestel Slavko Hočevnar, zdaj pa so prihajali novi umetniki s svojimi izkušnjami in individualnimi likovnimi izrazi. Na marionetnem odru so se poskušali umakniti zgledu Jožeta Pengova in preizkusiti nove tehnične in likovne možnosti. Spreminjali so proporce lutk, jih oblikovali na novo in se ravnali po svojih novih pravilih. Istega leta, 1972, so se pojavile nove težave. V Lutkovnem gledališču Ljubljana je izbruhnil požar v mizarni in izdelovalnici lutk, narejena je bila nepopravljiva škoda. Zgorele so številne lutke, med njimi tudi oprema in lutke iz uspešnih iger *Sinje ptice* in *Zvezdice Zaspanke*. Avtorska agencija jim je prepovedala igrati igro *Slavček*, češkega avtorja Fantiška Pavlička. Lutkovno gledališče Ljubljana ni imelo za uspešno potezo sodelovanje z televizijo leta 1973. Usmerili so se torej tudi k filmskemu mediju, prepletale so se meje filmskega in teatralnega, posledica pa je bila prekrivanje uprizoritev *Deklice Delfine in lisice Zvitorepke*. Morali so ubrati pravo mero filmskega elementa, torej filmskih vložkov in pa vnašanje v uprizoritve posebnosti filmske dramaturgije. To je bil čas eksperimentiranja v tehniki. Uporabljali so filmske projekcije, posnetke na trak, preizkušali so nove možnosti in jih vgradili v predstavo. Tehnična plat je ostala v ozadju, v ospredju pa je bila animacija. Tudi s sodelovanjem televizije in

Lutkovnega gledališča Ljubljana je nastala zelo uspešna predstava *Zlata ptica*, ki jo je po stari slovenski ljudski pravljici napisal Dušan Jovanović. Pohvalilo jo je tako občinstvo kot tisk. Za sceno in lutke je poskrbel spreten likovni oblikovalec Tomaž Kržišnik, ki je ob prvine ljudske kulture postavil individualni likovni izraz. Lutke razodevajo anatomijo, so preproste, jasne, scena pa je barvita in slikovita. Tomaž Kržišnik je dobil za uspešno likovno oblikovanje nagrado Prešernovega sklada. Igra *Zlata ptica* je za nekaj let ostala edina uprizoritev, ki je črpala iz ljudskega izročila. (Verdel, 1987)



Slika 23: *Zlata ptica* (premiera: 25. 04. 1974, LGL – marionete)

(Po stopinjah lesene Taliže, 2008, str. 184)

Po tem uspehu so v začetku sedemdesetih let še dosledneje nadaljevali programsko politiko. Njihov cilj je bil iskanje novih sodelavcev, režiserjev, likovnih oblikovalcev, avtorjev in vsi ti bi lahko svoje umetniške predstave in zamisli uresničili v lutkovnem gledališču. Prednost so dajali slovenskim avtorjem in na uprizarjanje poslanih iger. Bolj jim je bilo pomembno, da umetnostni razvoj ni stagniral in ni bil enostranski kot pa relativna kakovost, tako so tolerirali marsikateri spodrseljaj. (Verdel, 1987)

Tako so se po petih letih, razen dveh izjem, zvrstili na odru izključno slovenski avtorji. Na podlagi izkušenj, dobljenih v letih med 1974 in 1979, so pozneje lahko zahtevneje postavili pogoje za izbor. (Verdel, 1987, str. 145)

V tem hitrem razvoju Lutkovnega gledališča Ljubljana so nastali resni problemi, ki so ogrožali njegov obstoj. Problem je bil prostorska stiska, zahtevali so boljše igralne prostore in lastno gledališče, vendar jim odgovorni niso ugodili. Kompromise so morali sprejeti režiserji in likovni oblikovalci obeh dvoran, za

ročne lutke in za marionete. Želeli so si razširitve odrskega prostora in tesnejšega stika s publiko, vendar je bilo to težko uresničljivo. Lutkarji so se upravičeno pritoževali, saj so jim bile onemogočene nekatere možnosti nadaljnjega razvoja. Leta 1976 so v Lutkovnem gledališču Ljubljana zaradi nemogočih razmer mogli zaprti oder ročnih lutk in to je bil za njih hud udarec. Po treh predstavah so izgubili uprizoritev igre *Že, že, kaj pa poklic* Dragutina Dobričanina, ker niso našli primerne prostora in to je bilo žalostno, saj so s tem poskušali nove možnosti lutkarstva. Nove oblike animacije s ploskimi lutkami so iskali na podlagi kart. Gledališče je moralo upoštevati tempo birokracije. Lutkovnemu gledališču Ljubljana je moralno podporo dajal tisk. Še vedno je bila osrednja hiša lutkovnega gledališča v Sloveniji brez dvorane in to je bil velik problem. Težave z upravno ignoranco je imelo že slovensko umetnostno lutkovno gledališče Milana Klemenčiča, zdaj tudi Lutkovno gledališče Ljubljana, kar je vsekakor oviralo vsestranski in enakomeren umetnostni razvoj. Da bi še dalje obstajal oder ročnih lutk, so se ubadali z vprašanjem organizacijskega obvladovanja prostora in izoblikovanjem repertoarja v novih razmerah. Zaradi prostorske stiske so uprizarjali manjše uprizoritve, uresničili so male projekte, ki so imeli svoje posebnosti. Kako se je gledališče prilagodilo novim razmeram, so dokazali z uprizoritvijo igre *Marjetica in zmaj*. Zgodba je bila humoristična, sloneča na stari pravljici o groznem zmagju. S to igro je gledališče dobilo primerno potovalno predstavo. V tem času je lutkovno gledališče v Ljubljani začelo sodelovati z američanom Geraldом Stuebbnom, ki je zanj napisal igro *Živi na soncu mož* in nad njo sta bila navdušena Tomaž Kržišnik in Zvone Šendlbauer, bila sta namreč mnenja, da je ta igra fascinantna samorastniška likovna nadstavba.

Lutkovno gledališče Ljubljana je izgubilo oder za ročne lutke, pojavile pa so se še nemogoče utesnjene razmere na marionetnem odru. Na marionetnem odru se prvič neposredno pritegne v dogajanje še igralec, njegove roke postanejo simbol dobrega, v soigri z marionetami pa igralčevo telo hudobna pošast. Igralec in animator stopita izza paravana in tako prideta bolj do izraza. Zanimivo je, da se to zgodi prav na marionetnem odru, za katerega velja, da se raje oklepa svojih izročil. Tukaj se pojavi nov način, ki telo in njegove dele prefunkcionira v lutko in dobi posebne simbolne pomene. Z igrama *Marjetica in zmaj* ter *Hiša tete Barbare* poskušajo razširiti igralni prostor in premagati klasično zamejitev odra, se pa tu kaže način odprtega igranja, kjer gre za odnos med lutko in igralcem, ki sta zaradi

vlog zamenjana. Podobni primeri, kjer so igralci nastopali tudi kot pripovedovalci, so se pojavljali že v preteklosti, so se pa zdaj kazale nove oblike animacije, oblikovanje prostora, raziskovali so se novi estetski učinki ter nove zakonitosti. Na začetku je igralec še kaj nastopil v svoji postavi, še vedno pa niso odstranili paravana. (Verdel, 1987)



Slika 24: Hiša tete Barbare (premiera: 13. 12. 1975, LGL – ročne lutke)

(Po stopinjah lesene Talijske, 2008, str. 202)

Ta nova oblika se je uveljavila leta 1978 z uprizoritvijo igre *Resnične pravljice*. V tej igri je bila upoštevana globina odra, igralci so plesali, smiselno usklajevali svoje gibanje z gibanjem lutke in ga prenašali nanjo. (Verdel, 1987)

Prehod od igralca in animatorja, skritega za paravanom, v igralca in animatorja, vidnega za vse gledalce, ni bil preprost. Igralec je bil izpostavljen kritičnemu pogledu gledalcev, moral se je naučiti prostorsko in telesno igrati, ne da bi pri tem pozabil na svojo funkcijo in lutko v njeni vlogi potiskal v ozadje s svojo premočno telesno ali mimično navzočnostjo. (Prav tam, str. 148)

Za ta korak se je gledališče odločilo zaradi potrebe po novih izraznih možnostih in dimenzijah odrskih izkušenj. Tisk je tokrat sprejel dejstvo, da je igralec ob lutki, dokaj ravnodušno, pojavili so se tudi dvomi, da bi lahko taka oblika otroke begala, vendar so s prakso dokazali, da je šlo za mero in dramaturško potrebo. S tem novim načinom gibanja, animacije in telesnosti, so ovrgli tradicionalne norme in odpravili ali preoblikovali klasično načelo ter težili k novim stilnim izrazom. Ti začetki novega načina gibanja so bili povezani z uvedbo novih snovi. V igri *Medvedek zleze vase* je bila nova snov pleksi steklo. Z uprizoritvijo *Gugalnice* je bila zavestna odločitev, da se je gibanje marionet prelomilo z dotedanjim,

realnosti prilagojenim načinom. Z oddaljevanjem resničnosti in specifičnosti gibanja lutk, so se začela uresničevati Pengovova teoretična razglabljanja, ki so slonela na še neraziskani in neizkoriščeni poetični možnosti marionet. (Verdel, 1987)



Slika 25: Gugalnica (premiera: 04. 04. 1978, LGL – marionete)
(Po stopinjah lesene Talijske, 2008, str. 223)

Od začetkov iskanja novih smeri v igranju *Medvedek zleze vase*, *Beli konjič*, *Gugalnica* teče ravna črta k uprizoritvam *Malega princa* in *Sanj o govoreči češnji*. Sistem lutk je kot izbirni kriterij izgubil nekaj pomena; z drobljenjem tradicionalnih norm je zrasla samozavest neskončnih kombinacijskih možnosti lutkovnih tehnologij in tehnik, s tem pa je delitev na dva sistema izgubila smisel. (Prav tam, str. 149)

Lutkovno gledališče Ljubljana je iskalo nove delovne prostore in posledično možnosti za nastope. Začeli so sodelovati z Mladinskim gledališčem v Ljubljani. Uprizorili so predstavo *Guliver velik in majhen*, kar je izredno pritegnilo zanimanje tiska in tako dobilo veliko publiciteto. Do leta 1979 je bilo za lutkovno gledališče značilno, da so prevladovala slovenska besedila. Po tem letu pa so odprli vrata tudi prevedenim igram, tujim režiserjem in upodablajočim umetnikom, tudi takšnim, ki prej niso imeli opravka z lutkovnim odrom. Uprizorili so igri *Pravljničarjeve pravljice* in *Guignolom v težavah*. V prvi igri so za besedilo, glasbo, likovno oblikovanje in režijo, odgovarjali Čehi, za drugo pa Poljaki. Pozneje so začeli sodelovati še z jugoslovanskimi režiserji. Prvič po triintridesetih letih je bil uprizorjen zelo znan jugoslovanski avtor lutkovnih iger, Stevan Pešić. S to potezo so razvili, preizkusili ter izčrpali lastne ustvarjalne

potenciala in odprli meje jezika, ki so bile za kulturo zelo potrebne. Lutkovno gledališče se je dokončno potrdilo kot umetniška institucija s predstavo *Kozlovska sodba v Višnji gori* v režiji Mirana Herzoga. Herzog je iz obeh besedil sestavil dramaturško celoto, Svetlana Makarovič pa je napisala lutkovno parafrazo na humoresko Josipa Jurčiča. V Sloveniji so bila uspešna besedila, ki so slonela na stari pripovedi ali tradicionalni pravljici, v katerih je nekdo izpovedal svojo idejo in jih približal občinstvu z moderno pisavo. Ponovno se je uspeh kazal v časopisnih kritikah. Predstava *Kozlovska sodba* je vsebovala ogromno likovnih, animacijskih in gledaliških znakov, slovenski jezik v besedilu je omogočal gledalcem dodatno količino razvedrila, zelo dobro je bilo razumevanje dogajanja na odru. V tej predstavi so bile možnosti lutke izkoriščene do skrajnosti, uprizoritev pa je bila zabavna za otroke in satirično ogledalo za odrasle, ker je vsebovala dvoumnostne situacije, nizanje gegov in poigravanje z besedami in glasovi. *Kozlovska sodba* je bila zaradi izrazite komunikativne poteze in sposobnosti združevanja publike gostovalna predstava. Gostovala je v tujini, na Kitajskem, v Franciji, Italiji, Avstriji in na dvojezičnem področju, na Koroškem. (Verdel, 1987)



Slika 26: *Kozlovska sodba* v Višnji gori (premiera: 19. 06. 1981, Glavni trg v Višnji gori)

(Po stopinjah lesene Talijske, 2008, str. 265)

Na podlagi pozitivnih odzivov prejšnje predstave in pozitivnega umetniškega razvoja je Lutkovno gledališče Ljubljana dalo v svoj repertoar predstavo *Božanska komedija* v režiji Zlatka Bourka, ki je bila namenjena izključno odraslemu občinstvu. Gledališče za otroke so sprejeli tudi kot gledališče za odrasle. Konec leta 1981 je lutkovno gledališče izgubilo še marionetni oder in tako je postal prostorski položaj nevzdržen. Zato se je mesto Ljubljana lotilo resnih ukrepov za dokončno rešitev vprašanja prostorov. Sprejeli so program načrtov za obnovo primernih prostorov za Lutkovno gledališče Ljubljana v

Mestnem domu. Novi prostori so bili končani leta 1984 in tako so se lutkovnemu gledališču odprle nove možnosti. Ob petintridesetletnici so izdali almanah, v katerem je takratni umetniški vodja Edi Majaron povedal cilje, ki jih v prihodnosti želijo doseči pri oblikovanju repertoarja. Repertoar mora biti raznolik, dovolj širok za gledalce, za najmlajše in najstarejše, mora pa biti razdeljen na predšolske otroke in šolsko mladino. Lutkovno gledališče mora gostovati tudi po Sloveniji, da lahko lutkovno umetnost doživijo tudi otroci iz vrtca in prvega razreda šole, ki ne morejo priti v Lutkovno gledališče Ljubljana. Repertoar naj bo večinoma slovenski, sodelovati morajo s slovenskimi avtorji. Odprti pa bodo tudi za druge kulture z njihovimi klasičnimi in sodobnimi deli. V Sloveniji naj bi se uprizarjala tudi dobra besedila, ki jih napišejo jugoslovanski avtorji. Ostati morajo zvesti in ohranjati izročila prejšnjih generacij. Čas pa bo pokazal, kaj bo Lutkovno gledališče Ljubljana od tega široko zasnovanega koncepta dejansko izpolnilo glede na svoje zmožnosti. (Verdel, 1987)

16.2. MALI SODELOVALNI PROJEKTI LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANA

Zaradi tehničnih delovnih sprememb, novih vsebinskih in prostorskih zamisli ter izgube dvorane za ročne lutke leta 1978 je Lutkovno gledališče Ljubljana ustvarilo male sodelovalne projekte. Seveda si je lutkovno gledališče želelo še naprej uprizarjati predstave z ročnimi lutkami, te so predstavljale tudi velik del repertoarja, zato so postali bolj prožni glede prostorov. Že v preteklosti so se morali glede prostorov ves čas prilagajati, da so si zagotovili nadaljni lutkovni razvoj, če bi namreč čakali, da bi se prostorska vprašanja hitro in njim v prid uredila, bi vsekakor stagnirali. Veliko se je spremenilo glede dimenzij odrskega prostora in predstav »na kolesih« od petdesetih let pa do poznih sedemdesetih. Zdaj so bile nove uprizoritve, nove lutkovne tehnike, improviziranja je bilo zelo malo, bilo je več rekvizitov, zato so rabili večji prostor. Lutkovno gledališče je zato sprejelo v svoj repertoar male projekte. Z malimi projekti so lahko omogočili lutkovno predstavo z najmanj igralci in scenskimi predmeti, lahko so jo prilagodili vsem odrskim prostorom. S to novo usmeritvijo so dobili idejo o sodelovalnih projektih, od formalnih podobnih usmeritev se je razlikovala po načinu dela. Občinstvo ni bilo več izključeno, publiko so jasno definirali, to so bili otroci stari od štiri do osem let. Otroci so pri predstavah tudi udeleženi, zato lutkovni igralci

hodijo v otroške vrtce, se z otroki igrajo, pripovedujejo jim zgodbe ter improvizirajo majhne predstave. Ukvarjajo se z metodo dela z otroki. Vsak tak sodelovalni postopek pa se razvija drugače, ima drugačne postavke in težišča. Z igro *Pod to goro zeleno* so začeli s sodelovalnimi postopki, ker je bil to začetek, so po igranju v otroškem vrtcu dobili različne spodbude in jih nato popravili. Druga igra v otroškem vrtcu je bila *Veliki Kikiriki*, pri njej se je že intenzivneje izoblikovala igralska improvizacija, prvotnega besedila je bilo le petdeset odstotkov, razvila se je delovna metoda igralcev, ki so sodelovali z otroki v vrtcih. Igralci so v otroškem vrtcu otrokom pripovedovali zgodbe, katerih del ni imel nič skupnega z vsebino planirane predstave. Naloga igralcev je bila vzpostaviti stik z otroki, sprejemati njihove želje in spodbude. Iz tega pristopa k delu, iz teh ur kramljanja naj bi igralci dobili pomembne izkušnje za stike, ki so posledično bili zelo pomembni za posamezne predstave v ljudskih šolah in otroških vrtcih. Ko so igralci otrokom pripovedovali in so otroci pripovedovali tudi zgodbe igralcem, so imeli otroci pomemben vpliv na igro. Igre pa so bile seveda prilagojene otrokom v zgradbi, izvedbi, strukturi dialoga in zamisli. S tem je bil vpliv skrajno omejen. Še največ vpliva so imeli otroci pri igri *Veliki Kikiriki*, kjer so pomagali dosoditi primerno kazen za tatinsko lisico. O tem je poročal Matjaž Lobode, ki je bil voditelj in pobudnik sodelovalnih projektov. (Verdel, 1987)



Slika 27: *Veliki Kikiriki* (Nace Simončič)

(Verdel, 1987)

Ta oblika pa je ostala poskus brez trajnosti, saj pri malih projektih ne gre predvsem za skupno pripravo iger, ki naj močneje odseva položaj in vprašanja otrok, temveč za konkretne izkušnje s prihodnjim občinstvom, da ne bi bili več navezani samo na navdih izvajalcev; tako je mogoče dobiti pomembna spoznanja za dramaturgijo in izvedbo, primerno starosti gledalcev. (Verdel, 1987, str. 156)

Dramaturgija je nekako podobna pavlihajadam v zadnji fazi njihovega obstoja, izvajalci pa se prilagodijo zmožnostim koncentracije ter dojemanja na tej starostni stopnji. Bistvo dela in uspeha pa je dosežena povezava med igralci in otroki. Pri sodelovalnih projektih sami igralci vidno igrajo s svojimi lutkami, na neposredno vprašanje lahko dobi odgovor igralec, otrok ali lutka, v primeru, da ga dobi igralec, animirano lutko spremeni v rekvizit in s tem sama predstava nekako zanemari bistvene postavke lutkovnega gledališča. Igralec ostaja viden, a je le izvajalec, ki lutki posoja gibanje in glas, otrok pa se z lutko, ki predstavlja kakšen lik in igra vlogo, zabava. Matjaž Lobode je zagovornik malih projektov, njegova želja je, da naj se neposredna oblika stikov, ki je nekako vezana na paravan, umakne posredni, torej svobodnejši. Naloga igralcev je, da v igrivi obliki spodbujajo otroke, da sami prostovoljno posegajo v dogajanje igre. Igralec je igralni vodja, ki sodeluje z otroki, jih spodbuja k dejavnosti, vendar ne dovoli, da bi otroci sami prevzeli igro in jo vodili naprej po svoje. To je namreč igra s pravili, od igre do igre se spreminja sodelovanje glede na temeljno zamisel igre. Sodelovalne dejavnosti so večinoma besedne, a jih poskušajo razširiti. Igra *Vrtec pri stari kozi* je nadaljevanje pravljice o volku in sedmih kozličkih. Zgodba govori o postaranem volku in ostareli kozi. Pri tej igri se je sodelovalno gledališče zadovoljilo z besednim sodelovanjem, saj so otrokom dali lutke ter jih spodbujali, da so pripovedovali prejšnjo zgodbo, samo pravljico. Problemi se pojavijo, ko se sodelovalno gledališče ne zadovolji z besednim sodelovanjem otrok, ki so vključeni v igro. Pri teh uprizoritvah gre za zgodbo, ki je v sebi zaprta in jo hočemo povedati otrokom, torej ni svobodne improvizacije brez trdno postavljenega dogajanja. Otroci dobijo vloge, ki se jih ne naučijo, tukaj sicer lahko nastane iluzija, vendar na tak način otroci neomejeno več ne sodelujejo in se iz igralca spremenijo v gledalca. Ker je v naprej določen koncept igranja in uprizoritvene prakse, se pojavi meja med sodelovalnim gledališčem in zlorabljanjem otrok za dokazni predmet. Igralec mora upoštevati ustvarjalnost otrok in jih sprejeti za enakopraven subjekt, mora biti tenkočuten in upoštevati pri igrah metode dela. Pri uprizoritvah nastane gledališka predstava ali igra, kar je odvisno od igralnega prostora, kjer jo igrajo. V gledališkem prostoru je navadno gledališka predstava, v majhnem, intimnem prostoru vrtca, pa igre. (Verdel, 1987)

Sodelovalni projekti tako dvojnost zelo poudarjajo, saj je njihova naloga postavljati mostove med gledališčem in skupno igro. Otrokom naj bi olajšali vstop

v svet gledališča — in ker ni zamisel brez skrite misli, naj bi po tej poti pridobivalo občinstvo, ki bo v poznejših letih gledališče sprejemalo kot bistveno sestavino svojega kulturnega življenja. (Prav tam, str. 158)

16.3. ORGANIZACIJA IN DEJAVNOST AMATERSKEGA LUTKARSTVA V SEDEMDESETIH LETIH

Z listom Lutka se je znova okrepilo zanimanje lutkarjev za vzajemno in povezano delo. Maribor je dal pobudo, da bi obnovili redna srečanja lutkarjev. Na njih so poročali, kaj in kako delajo lutkarji, kakšno je njihovo prizadevanje na oblikovnem in besedilnem področju. Na prvem srečanju leta 1971 so bili lutkarji iz Maribora in okolice, ki so imeli zelo razvejano amatersko dejavnost in kakovostne stalne skupine, ki so uprizarjale igre po celi Sloveniji. Skupaj je bilo prisotnih pet skupin. Na začetku je bilo to srečanje skromno, kasneje pa se je lepo razvilo. Tudi drugo srečanje lutkarjev leta 1972 je potekalo v Mariboru. Na njem so ugotovili, da morajo imeti vseslovenska srečanja in ne le regionalna in zato je Maribor prosil za sodelovanje na organizacijskem področju Združenje gledaliških skupin Slovenije. Ta institucija je potem organizirala srečanje vseh evidentiranih skupin, ki so se med seboj spoznavale in pogovarjale, ni pa bil toliko poudarek na predstavitvi najboljših dosežkov. Uredili so tudi prvo skupščino slovenskih lutkarjev, ki se je srečevala enkrat na leto, bila je sestavni del zaključnih prireditev in začetek nove, samoupravno zasnovane organiziranosti slovenskega lutkarstva; z njeno pomočjo je nastalo tesnejše medsebojno sodelovanje med čisto vsemi dejavniki na področju lutkarstva in lutkovne kulture.

V začetku sedemdesetih let je zaradi takega tesnega sodelovanja nastal prelom na amaterskem področju. List Lutka je imel pozitiven vpliv na spodbuden medsebojni stik in odpiranje navzven pri izbiri besedil in na oblikovalnem področju. Amaterski odri so poudarjali ustvarjalnost in novo iskanje pri vsebinski in oblikovni preusmeritvi, drugi odri pa so bolj upoštevali izročila. Amaterski odri so odklonili nastopajočo lutko, ki spreminja in pači glas, saj naj bi bila umetniško sporna in otroke poneumljala. Negativno kritiko je doživel tudi Pavliha, ki je še pred nekaj leti bil primeren za posredovanje človeških lastnosti. Kar je bilo prej sprejeta norma, zaželena in didaktično brezhibna, je bila zdaj odločno zavrnjena. Znebiti so si želeli tradicije in priti do nove izraznosti. Nad tem dogajanjem pa niso bili navdušeni vsi lutkarji, nekateri so namreč menili, da pavlihajade otroci

radi in zelo dobro sprejemajo in je v njih dosti vzgojnih efektov in niso razumeli koristi, da bi pavlihajade ukinili. Številni lutkarji so dvomili v nove ideje in zamisli amaterskih odrov tudi zato, ker so bile v petdesetih in šestdesetih letih pri pavlihajadah in predelavah pravljič ne glede na literarno vrednost v ospredju predvsem posredovanje norm, toga zamisel vlog in poučnost. Tipičen zgled drugačnega gledanja na tradicionalne snovi in na besedilo je bila *Rdeča kapica*. *Rdeča kapica* v dramatizaciji Staše Jelić je postala uspešnica na amaterskih odrih v času po vojni, pogosto pa so jo igrali še v sedemdesetih letih. V sredini sedemdesetih let jo je zamenjala nova predelava, ta je del igre *Lutke strička Jurja* in ta še danes sodi med najbolj igrana besedila amaterskih odrov. Med obema predelavama so razlike, ki kažejo drugačno gledanje lutkarjev na medij in drugačen pogled lutkarjev na gledalca, otroka. (Verdel, 1987)

Predelava Staše Jelić je v bistvu potrebam ročnih lutk prilagojena dramatizacija pravljičice o Rdeči kapici. S pogovorom, ki konkretizira medsebojna razmerja nastopajočih, daje občinstvu zgolj poučno interpretacijo pravljičice. Od vsega začetka je v ospredju nujnost, kako otroke poučevati in voditi. Rdeča kapica je pridna, ustrezljiva, delavna in živi idilično v hišici z mamo, ki jo varuje in ji daje dobre nasvete. (Verdel, 1987, str. 161)

Pri Staši Jelić in njeni dramatizaciji pravljičice *Rdeča kapica* je volk hudoben, prekanjen, Rdečo kapico hitro spelje na led, saj se ta z njim pogovarja in ga uboga. Rdeča kapica pozabi na mamine nasvete in posledica tega so neprijetnosti, ki jih nato ima z volkom. Volka na koncu vržejo v vodnjak, ker je lagal, goljufal in hotel požreti babico in Rdečo kapico, zato je sledila kazen. Rdeča kapica pa je kaznovana za neubogljivost, nauči se, da je ubogljivost pomembna lastnost in da moreš biti pozoren, do koga si vljuden in ustrežljiv (v tem primeru volka). Pedagoška smer je hotela iz pravljičice pregnati surovost (pobijanje volka je naletel na večji odpor), zato volka zaprejo v živalski vrt, namesto, da ga ubijejo. S tem so sicer odpravili odkrite represalije, nedotaknjen pa je ostal temeljni obrazec, ta je bil brezkonfliktni odnos med otroki in odraslimi, v katerem je bilo prisotno idealiziranje ter prilagajanje normam odraslih. Vse drugače pa poteka v lutkovni igri *Lutke strička Jurja*. To igro je po čeških motivih predelal Edi Majaron. V ospredju lutkovne uprizoritve je že od začetka igrivost. Igra se začne, ko stric Jur pride na oder in otrokom ponudi pravljičice. V kovčku ima spravljene lutke, iz

kovčka mu smukne lutka deklice s košarico, napolnjeno z dobrotami, a še brez imena. Stric Jur da deklici ime Rdeča kapica in prične se zgodba. Oba ustvarita povsem novo situacijo. (Verdel, 1987)



Slika 28: Lutke strička Jurja (Edi Majaron)
(Verdel, 1987)

Na podlagi znane pravljice so s takim igrivim vstopom v nji nastopajoče stereotipne vloge ironizirane in šaljivo predelane. Oblačenje in iskanje imena pokažeta, da je predstava igra, ki je ni treba nikomur jemati resno. Ravno tako nekonvencionalen je tudi potek dogajanja. Za igro je popolnoma nepomembno, ali je Rdeča kapica pridna, delavna ali sicer polna siceršnjih vrlin. (Prav tam, str. 162)

Volk ujame Rdečo kapico z zvijačo in se ne ozira na njeno ustrežljivost ali dobrodušnost. Hudo ga mori njegova vloga, zato babici najprej dovoli, da izgine, sam pa se vleže v mehko posteljo. Ko zaspi, ga zmoti Rdeča kapica, tako se komaj znajde in jo z goljufijo prepriča, da je on njena babica. Rdečo kapico spravi za paravan in upa, da bo zdaj imel mir. Striček Jur, ki je pravi pravljicar, ne dovoli, da se tako pravljica konča, zato v kovčku najde preobleko za lovca. Lovca neusmiljeno pretrese, babico pa spravi na plan. Na konec pravljice *Lutke strička Jurja* vpliva igrivo ravnanje s klišeji vlog. Tako volka preoblikujejo v psa, ta pa ostane pri babici. Volk se naveliča vloge zahrbtnega in hudobnega volka, sam je ves hripav in zaspan. Tega volka prištevajo med antipravljice, ki uporabljajo motive in elemente znanih pravljic, vendar jih z novimi kombinacijami predelujejo in potujejo. Med stilne pripomočke spada razgaljanje in ironiziranje klišejev. S težnjo ironiziranja in potujevanja počasi opuščajo didaktična prizadevanja. V lutkovnem gledališču začnejo resno razglabljati o vsebini iger, to pa sega čez površno zavračanje te brutalnosti.

Nekatere posamezne skupine so prevzemale le novejša besedila. Na amaterskih odrih so radi igrali besedila čeških in poljskih avtorjev, še posebej, če so bila ta

besedila basni ali pravljice. Kljub temu, da je list *Lutka* pospešeno objavljala besedila slovenskih avtorjev, na amaterskih odrih od sredine sedemdesetih let in naprej ni dosegla močnejše usmeritve na domače avtorje. Poklicna odra v Ljubljani in Mariboru in polpoklicno lutkovno gledališče v Dravljah so pospeševali sodelovanje s slovenskimi avtorji in jih spodbujali k pisanju. Slovenska avtorja Dane Zajc in Frane Puntar sta pisala besedila z večjo literarno vrednostjo, njune igre so bile izvzete iz običajnih klišejev in kljub temu, da so jih objavljali v *Lutki*, so jih zelo malo igrali. Večina odrov jih ni igrala, ker jim niso ustrezale njune snovi in predelave, igre so bile samosvoje in manj primerne za običajno dožemanje otrok. Zelo radi pa so imeli Svetlano Makarovič, ki je z priljubljeno obliko basni, izpovedovala svoj pogled na svet in se na videz prilagodila potrebam po preprostem načinu pripovedovanja.

Še vedno so bili nekateri mnenja, da je lutkovno gledališče otroško gledališče in ta predsodek je vplival na izbiro besedil. Leta 1974 so v Kranjskem lutkovnem gledališču uprizorili igri *Micka se predstavi* in *Janez kranjski Janez*, ki sta bili parodiji na slovenske veseloigre, vendar je ta način bil izjema. Začelo se je opuščanje tradicionalnega. Temeljiteje in manj problematično je potekalo na likovni ravni, kot pa opuščanje vsebinskih norm. Slavko Hočevar je v prvih številkah *Lutke* napisal vrsto člankov in z njimi močno vplival na likovno oblikovanje amaterskih odrov. V poklicnem gledališču v Ljubljani, pa je to že zdavnaj vpeljal v prakso. Več izrazne moči pri likovni karakterizaciji tipa je prisojal geometrijskim temeljnim oblikam (stožcu, piramidi, kvadru), manj pa odvečnim podrobnostim. (Verdel, 1987)

Nadaljnja pomembna stvar pri uveljavljanju novih likovnih oblikovalnih načinov so bile nove snovi — na primer penasta guma — ki so v skladu s posebnimi lastnostmi omogočale likovnim oblikovalcem nove oblike, sorazmerja velikosti in s tem tudi boljšo prilagoditev v besedilu izrečenemu sporočilu. (Prav tam, str. 167)

Na začetku so take novosti upoštevale le redke skupine. Lutkovno gledališče Jože Pengov, je že konec šestdesetih let postavilo nova merila za amatersko dejavnost, saj so se s svojimi uprizoritvami ozirali na moderne oblike animacije in likovnega oblikovanja. V začetku sedemdesetih let so na vsakoletnih srečanjih dosegli hitro razširitev novih idej. Skoraj vsi odri so se v nekaj letih odpovedali malim ročnim

lutkam in pripadajočemu preprostemu paravanu in začeli preizkušati nove tehnologije in oblike animacije. Začeli so oblikovno izkoriščati odnose nastopajočih oseb, marsikaj je bilo jasno izraženo z likovnim jezikom, zato je posledično govorni dialog izgubil nekaj pomena. Iskali so možnosti sodelovanja med lutkarjem in lutko. Oblika sodelovanja, ko je ob lutki upoštevan tudi igralec, se je pojavila v uprizoritvah *Tobija* ter *Lutke strička Jurja*. Ta oblika je hitro dobila privrženca in se razširila. Uveljavljen pojav je v lutkovnih gledališčih v Sloveniji in tudi drugod vodil do nasprotujočih si stališč. Odrski prostor se je individualno na novo oblikoval, običajni paravan pa se je začel drobiti. Igralec in animator sta zaigrala pred gledalčevimi očmi z lutko v roki in se pokazala iz skrivališča za paravanom. S to obliko gledališča so rade delale poskuse skupine, ki so imele dobre igralce, ki so lahko telesno in prostorsko nastopali. Leta 1978 se je tem tokovom pridružilo poklicno gledališče v Ljubljani z uprizoritvijo igre *Resnične pravljice*. Že prej pa sta si te oblike prisvajali gledališči Kranj in Jože Pengov. Nekateri so te nove oblike dela v lutkovnem gledališču kritizirali, med njimi je bila Stanka Godnič, pa tudi Marjan Belina. Ker so intenzivno delali, je naraščalo število skupin, zato so se osrednja srečanja razširila na pokrajinska srečanja, ta pa so predstavljala uvodno izbiro sodelovanja na končnih prireditvah. Leta 1974 so pritegnili k sodelovanju obe poklicni lutkovni gledališči, kasneje pa številne šolske skupine in srečanja so spremenili v ilustracijo celotnega ustvarjanja tega področja. V organizaciji Zveza prijateljev mladine so pripravili srečanje šolske skupine že v prvih letih. Amaterske in šolske skupine so imele različne funkcije in različna središča. Maribor je vodil na področju amaterskega lutkovnega gledališča, reorganiziralo se je šolsko gledališče v Pionirskem domu v Ljubljani. Spremenili so se formalni in vsebinski poudarki. Leta 1976 so imeli dvojno srečanje na istem kraju in ob istem času, vendar neodvisno drugo od drugega. Na vsakoletnih amaterskih srečanjih so vedno nastopale šolarske skupine. Združili so srečanja šolarjev, ko niso več dobili subvencijskih virov. Hoteli so namreč javno nastopati in predstavljati svoje dosežke. Ko so združili srečanja, je bil viden celoten pregled napredka amaterskega dela. Malo so se edino bali, da bi bolj ocenjevali le estetsko stran lutkovnega gledališča, ne pa tudi ostale vidike, ki so prav tako pomembni.

Že na začetku je bila na letnih srečanjih dobra organiziranost, amaterji so imeli pripravljene dejavnosti na način, da bi dvignili in razširili umetnost lutkovnega gledališča. Skupine so lahko naročile besedila, sceno, dramaturške razčlenitve in

strokovnjake. Kasneje pa so dali več poudarka na lastno ustvarjalnost, vsaka skupina je delala iz svoje okolice ali iz sebe, pomembno je bilo obrtno znanje. Na podlagi kritike družbe in z lastnim delom so skupine dozorele v lastni identiteti na tem kulturnem področju. (Verdel, 1987)

16.4. LUTKOVNO GLEDALIŠČE KOROŠKIH SLOVENCEV

Za Koroško je veljalo, da dajo veliko na domovinsko čast, izročilo, tovarištvo, zavzemajo se za svobodo in nerazdeljeno Koroško. Naučili so se, da govorijo slovenščino le doma z družino in v hlevu. V zgodovini so koroški Slovenci vedno oporekali asimilaciji, saj so želeli uporabljati slovenski jezik, s tem ohranjati svojo identiteto in ponos. Glede napredujoče asimilacije so bili najbolj ogroženi otroci. Avstrijci so namreč hoteli z asimilacijo že otrokom odvzeti slovensko zgodovino in samozavest, saj bi tako postali poslušni državljani avstrijske oblasti, prav tako pa se jim kasneje ne bi postavljali po robu. Na Koroškem so bili zelo pozorni tudi na ureditev šolstva, ki je lahko pospeševalo asimilacijo. Leta 1958 je spodletel edini resni poskus, da šola naj ne bi bila samo pripomoček za asimilacijo. Zadnjega oktobra 1945. leta je koroški Heimatdienst izsilil odpravo ukaza, v katerem je bil v prvih treh šolskih stopnjah obvezen skupni pouk v obeh deželnih jezikih. V septembru 1958 je sledil odlok, po katerem so lahko otroke odjavili od pouka slovenščine in s tem so se na stežaj odprla vrata nemški narodnosti na Koroškem. Doseči so želeli veliko odjav, zato so uporabljali vsemogoče pripomočke, najbolj učinkovit pa je bil gospodarski pritisk. Koroškim Slovencem so v zameno, da so se stoodstotno odpovedali pouku v slovenskem jeziku, dajali v zakup nepremičnine in s tem so slovenski delavci postali gospodarsko popolnoma odvisni. O tem je pisal celo socialistični časopis, državna policija je zato delala poizvedbe, vendar na način še večjega ustrahovanja ljudi. Tamkajšnji šolski ravnatelj je zahteval od šolske oblasti ustrezna navodila, kako naj učijo slovenske otroke v nemškem jeziku, če ga ne razumejo, od slovenščine pa so se odjavili. Avstrijci so torej spodbujali asimilacijo na vsak način. Otroke koroških Slovencev so že od začetka prepričevali, da je njihova materinščina brez kakršnekoli koristi, njihova kultura pa manj vredna in je zato ni potrebno razvijati. Zaradi gospodarskega in političnega položaja koroških Slovencev je snovanje njihove kulture dobilo drugačno dimenzijo. Čeprav je bila kultura izraz narodne identitete koroških Slovencev, je igrala na političnem in gospodarskem področju obrobno

vlogo in ni mogla uveljaviti svoje pravice. Slovenska kultura dobi manifestativno naravo, z njo naj bi sugerirali enotnost navzven, v manjšini pa jo pospeševali. Procesi diferenciacije so se v kulturnem snovanju zelo težko uveljavili, ker so bili Slovenci izpostavljeni stalnemu pritisku. Bistvo dela je bilo večinoma gojenje tradicionalnih kulturnih izraznih oblik, primer teh oblik so ljudski plesi in ljudske pesmi, na gledališkem področju pa dajo prednost snovem iz deželnega okolja. Kultura ni bila enolične narave, govorila je iz časa, ukvarjala se je z vprašanji sodobnosti in posledično njihovo večplastnostjo. Pri skupnem snovanju kulture so imeli v preteklosti tudi otroci pravico do udejstvovanja. Otroci so imeli možnost ustvarjalnih dejavnosti pri slovesnostih ob materinskih dnevih in božiču. Sodelovali so tudi v okviru farne mladine, tu so ustvarjali, igrali v uprizoritvah, vendar se igre niso nanašale na potrebe otrok. Od sredine sedemdesetih let je bilo gledališče za otroke napredno v izraziti formalni in vsebinski obliki. Gledališče za otroke je bilo najbolj povezano z lutkovnim gledališčem in ta občasno delujoči gledališki medij se je obračal naravnost na otroke, ampak je bil dolgo časa edini, ki je imel to lastnost. (Verdel, 1987)

Prve zapiske o obstoju lutkovnega odra imamo v časopisu Obzornik iz leta 1951; v seznamu slovenskih odrov so omenjeni tudi odri v Avstriji živeče slovenske manjšine. Kako močno so sodelovali z društvom slovenskih lutkovnih gledališč, kateri sistem lutk so uporabljali in katera besedila so igrali, ni razvidno. Tudi o občasnih poskusih v nadaljnjih letih vemo le iz ustnega izročila. (Verdel, 1987, str. 220)

V petdesetih letih je Janez Rovnan sam izrezljal ročne lutke in imel v katoliškem slovenskem domu Marjanišče na raznih ministrantskih srečanjih kratke predstave z ročnimi lutkami z glavnim junakom Pavliho. Petru Stickerju pa je dal pobudo, naj začne z lutkovnim gledališčem. Konec šestdesetih let so bili ti občasni poudarki zelo pomembni, saj ni bilo takrat skoraj nič kulturne ponudbe za otroke. Peter Sticker je na začetku sam igral otroškim skupinam v župnih srenjah, kasneje pa je v Pliberku sestavil mladinsko skupino. Iz časopisa *Lutka* je dobil ideje o načrtih za oder, za lutke in za eno od prvih uprizorjenih besedil, lutkovno igro *Hudobni graščak*. Njegov oder je obstajal od leta 1968 do leta 1971. Ob istem času se je začela z lutkovnim gledališčem ukvarjati še druga skupina, ki je želela s tem gledališčem otrokom približevati materinščino. Vodja te skupine je bil Janko

Messner, ki je pobudo črpal iz časopisa *Lutka*, pa tudi iz predstav ljubljanskega lutkovnega gledališča, ki jih je obiskoval. Messner je prosil slovenske lutkarje za pomoč pri delu skupine. Pomagal mu je Danilo Vranc, ki je bil vodja KUD Jože Hermanko. Leta 1968 je nastala pod njegovim vodstvom uprizoritev *Težave Peteršiljkove mame*, za katero so lutke iz penaste gume sami izdelali člani skupine, učenci slovenske gimnazije. Kasneje so uprizorili še igro *Hudobni graščak*, po njej pa se je pobuda za lutkovno gledališče in lutkovne predstave izgubila, čeprav je bila velika potreba po takih predstavah. Ti poskusi in začetki so bili znak, da so se začeli Slovenci osamozaveščati, načrtovali so način posredovanja materinščine otrokom, ob katerem so doživeto uživali v predstavi. S tem so poskrbeli za dopolnilo slovenščine vsem institucijam, predvsem otroškemu vrtcu in šoli, te so se namreč s slovenskim jezikom ukvarjale zelo malo, ali pa zaradi orodja asimilacije čisto nič. Slovenščina je izgubila kot občilo pomen in razvojno potenco in ostala brez pomena za tehtna življenjska območja, saj so jo Avstrijci izrinili iz javnih uradov. V vsakdanjem dogajanju se je govoril nemški jezik, le malo v zasebnosti se uporabi slovenščina. To dejanje je bilo seveda sovražno in diskriminatorno. Tudi mediji so imeli negativen vpliv pri uporabi slovenščine. Koroškim Slovincem niso omogočili niti ene oddaje v materinščini in s tem otrokom še dodatno obremenili odnos do nje. Ker ni bilo institucij, kjer bi spodbujali ali sploh omogočali slovenski jezik, so se morali Slovenci na kulturnem področju za otroke zanašati na lastno pobudo. Želeli so, da bi slovenščina postala tudi kulturni jezik. Poskušali so ustvariti prostor, v katerem otrok slovenščino na novo odkriva, z njo povezuje pozitivne vrednosti in ta prostor je bilo lutkovno gledališče. Na Koroškem so po nekaj letih znova poskušali poživiti lutkarsko dejavnost. Pobudo za to je dalo Mariborsko lutkovno gledališče, ki je leta 1974 znova prebudilo zanimanje za lutkarstvo na Koroškem z dvema predstavama, *Zajček Dideldajček* in *Peter in volk*. Kasneje so skupaj s Krščansko kulturno zvezo in s Koroško dijaško zvezo ustanovili za koroške Slovence lutkovni oder. Organizacijsko plat je prevzela prva, druga pa naj bi dala v ta namen potrebne igralce. Mariborsko lutkovno gledališče jim je za prvo predstavo dalo lutke. Režiser in mentor skupini je bil Tine Varl iz Maribora in z njim je bil povezan razvoj modernega slovenskega lutkovnega gledališča na Koroškem.

Na premiero igre *Kozika Lizika* je skupina Lutke mladje povabila 18. aprila 1975. Med predhodnicami in skupino Lutke mladje je bila razlika na estetsko likovnem področju in na jezikovnem območju. Skupini Petra Stickerja in Janka Messnerja sta po deželi hodili s tradicionalno preprostim gledališčem ročnih lutk in s predstavami, v katerih je imel glavno besedo Pavliha. Skupina Lutke mladje pa je bila v Sloveniji deležna modernizacije amaterskega lutkarstva. Zunajgledališko območje, pa jima je bila skupna poteza. Glavni cilj lutkovne igre *Kozika Lizika* je bil v tem, da so otrokom pokazali, da se jim ni potrebno sramovati njihove materinščine, slovenskega jezika. Zunanje okoliščine so soodločale o delovnem programu skupine Lutke mladje, ker niso imeli na voljo stalnega odra in so morali s predstavami pokrivati dokaj veliko področje. Recept za uspeh so bile uprizoritve, s katerimi so se zlahka prilagajali različnim prostorom. (Verdel, 1987)

Igrati so morali po šolah, v majhnih društvenih prostorih, na deželi, v župniščih, poredkeje na pravem odru, ki so ga zmogle samo večje slovenske organizacije na dvojezičnem področju. Da bi dosegli kar največ otrok, je Krščanska kulturna zveza predstavo najprej ponudila deželnemu šolskemu svetu kot dopolnilo k pouku slovenščine. Ko je bilo to zavrnjeno, so stopali po navadni poti v stik s šolami ali s slovenskimi društvi. Ker je bilo za otroke le prav malo ponudb, se skupini Lutke mladje ni bilo treba pritoževati nad povpraševanjem. (Prav tam, str. 223)

To delo je bilo zelo pomembno, kar se je kazalo tudi organizacijsko. Za program so se zavzemali koroški Slovenci in Slovenci iz matične Slovenije, ti so ga bili pripravljeni dejavno podpreti na vseh področjih. Po lutkovni igri *Kozika Lizika*, ki je doživela velik uspeh, so organizirali seminarje v Izoli, na katerih so seznanjali udeležence z delom in jim olajšali vključitev. Skupina se je vpeljala v teorijo in prakso lutkovnega gledališča, rodile so se ideje in izdelovale potrebne lutke. Seminar je postal stalna sestavina programa in z njim so vsako leto začeli sezono. K delu so pritegnili strokovnjake, ki so prevzeli režijo, izbirali besedila in delali osnutke za lutke. Vzpon amaterstva je bil zagotovljen, saj so istočasno delali podobno delo tudi v Sloveniji. Smernice, ki so bile poudarjene v Sloveniji, je prevzela skupina Lutke mladje. Ta skupina je bila ponosna, da se je na enem področju prištevala med avantgardo v Avstriji, ki je bila znana po Kasperltheaterju ali prevladujočem Gašperčkovem gledališču. Nastala je tesna

povezava med slovenskim lutkovnim gledališčem na Koroškem in lutkovnim gledališčem v Sloveniji. Ta povezava je skupini Lutke mladje pomagala do novih nastopov in pomembnim vezem s posameznimi lutkovnimi odri v Sloveniji in posledično so vse pogosteje v Avstriji gostovali lutkovni odri iz Slovenije. Lutkovno gledališče je z dobrom likovnim učinkom imelo nastope tudi za nemško govoreče občinstvo, za otroke in njihove matere. Skupino Lutke mladje so povabili na Teden gledališke igre, o kateri je pozitivno poročal tudi tisk. Dve leti po nastanku skupine Lutke mladje je nastala še druga skupina, da so lahko ustregli vsem potrebam po takih prireditvah. Za to drugo skupino sta bila zaslužna Andrej Mohar in Marjan Jernej. Z izbiro besedila za predstavo sta želela pokazati predvsem obravnavo družbenih konfliktov. Odločila sta se za najbolj priljubljeno in največkrat igrano lutkovno igro med koroškimi Slovenci, *Hudobni graščak*. Ob njej bi se naj otroci navajali premišljevali o socialnih krivicah, prilagajanju, zatiranju in odporu. Hotela sta pokazati svoje zmožnosti, ki sta jih dobila pri skupini Lutke mladje in zato brez pomoči strokovnjakov sestavila skupino, naredila primerne lutke iz penaste gobe in osnutek za preprost oder. Njuna skupina je formalno pripadala Slovenskemu kulturnemu društvu Bisernica, vendar je vse delo, organizacijsko in umetniško bilo opravljeno v njuni zasebni režiji. Finančno jih je podprla Slovenska prosvetna zveza, premiera igre *Hudobni graščak* je bila aprila, leta 1977. To delo se jima je dobro obneslo in skupina se je pridružila seminarju Koroške dijaške zveze in pod vodstvom Saša Kumpa so začeli študirati igro *Trije rokomavhi*. Lutke so dobili iz Slovenije, ker pa si niso sami izbrali besedila, režijo pa je tukaj prevzel Sašo Kump, je ta odločitev za njih pomenila korak nazaj. To ni bila več skupina, ki sama odloča o vsebini, ki je samostojna in osamosvojena od slovenskega lutkarstva. Po premieri *Treh rokomavhov*, so se vodjema med vsem pripadajočim delom nakopičile težave, ki so na koncu privedle do razpada skupine. Delo skupine Andreja Moharja in Marjana Jerneja se je prežgodaj končalo.

Izkazalo se je, da se je bolj obnesla organizacijska zamisel skupine Lutke mladje, pri njej so igralci naloge praktično izvajali in na vseh območjih so imeli dobro organizacijo. Delali so dosledno, gostovali pa tudi v najtežjih okoliščinah. Leta 1978 je nastal Oder mladje, dobili pa so tudi minibus in si z njim olajšali delo. V naslednji sezoni se jim je pridružila nova skupina, Katoliško prosvetno društvo Šmihel, ki jo je vodil slovenski strokovnjak Jože Vozny. Delovali so dobro na že preizkušenem načelu. Po enem letu je bila ustanovljena še bolj pomembna

skupina z Zile, ki je igrala priljubljeno povojno klasično delo Anne Vojkujkove – *Kako sta se kužek in muca igrala*. Nov vzgon je Zila dobila z ustanovitvijo odra, vendar se je kmalu pri njih kulturno življenje umirilo. Bolj živahno kulturno življenje pa je bilo v središčih, v Rožu in Podjuni. Čeprav so začeli dobro in bili glede delovanja Zile v prihodnosti optimistični, so po enem letu kulturnega delovanja končali z delom, tako sta ostali le še skupini Šmihel in Lutke mladje. Ostalo je lutkarstvo, ki se je v tem času dobro utrdilo. Vodja odra Lutke mladje, Tine Varl, je izšolal cele generacije lutkarjev in z dobrim slovesom odra, ki je bil ustvarjen na lutkovnem področju, navdušil druge skupine za to delo za krajši ali daljši čas. Gledališče za otroke je postalo pomembna sestavina v narodnem kulturnem razvoju. Organizacijski napor Krščanske kulturne zveze pa so v zadnjih letih pokazali tudi senčne strani takega sistema. Koroški lutkarji so bili navezani na Slovenijo, po njihovih zgledih so delovali v estetskih in vsebinskih normah, izbirali besedila in likovno oblikovali. Pokazatelj osamosvojitvenega dela je bil, ko so si koroški Slovenci sami izdelali lutke in izbrali besedilo. Zadnji tak poskus je bil leta 1984, ko je skupina mladih študentov pripravila igro *Hruške gor, hruške dol* pod vodstvom Tineta in Brede Varl. Nikoli niso iskali likovnega izziva v avstrijskem kulturnem območju in niso se povezovali z avstrijskim lutkarstvom in njihovim izročilom. Koroška bi morala biti na umetniškem in organizacijskem področju bolj samostojna, da bi lahko iz njihovih lutkarskih izrazov in prizadevanj bili spodbujeni tudi Slovenci in tako bi v vseslovenskem lutkarstvu enakopravno delovali. (Verdel, 1987)

16.5. LUTKARSTVO MED SLOVENCİ V ITALIJI

V predvojni Italiji razvoj slovenskega lutkarstva ni bil mogoč, saj je Slovencem fašistična Italija že po letu 1927 prepovedala kakršnokoli kulturno in politično dejavnost. Sokolu, ki je v Jugoslaviji predstavljal amatersko lutkarstvo, pa so fašisti leta 1921 onemogočili delovanje. Lutkarstvo med Slovenci v Italiji tako zasledimo šele po drugi svetovni vojni.

14. decembra 1947 je Marjan Maršič ustanovil pri Prosvetnem društvu Rojan v Trstu, lutkovni oder. Marjan Maršič je bil inšpicient in šepetalec pri Slovenskem narodnem gledališču v Trstu. V sezoni 1949/50 je ustanovila odsek za lutkarstvo Slovenskohrvaška prosvetna zveza. Vodil ga je Marjan Maršič, ki je bil vodja

odseka in na tem območju edini aktivni lutkar. Njegova dejavnost pa se pokaže v časopisih od leta 1950 naprej. S preprostim potujočim odrom je v obeh conah gostoval v šolah, po počitniških kolonijah in društvenih dvoranah. Ker je s težavo izpolnjeval svoje delo pri Slovenskem narodnem gledališču (SNG) in hkrati z lutkovnim odrom, je leta 1951 zaprosil za profesionalizacijo. Želel je, da bi se lutkovni oder priključil Narodnemu gledališču, na lutkovnem področju bi delovali dve osebi in po potrebi še honorarni delavci. S profesionalizacijo bi si namreč SNG s stalnim lutkovnim odrom privzgojilo nove igralce. Ta želja se mu ni uresničila in ostalo je vse po starem. Repertoar iger, ki jih je igral s preprostimi ročnimi lutkami, večinoma jih je sam izdeloval, je bil enak kot pri drugih amaterskih odrih Slovenije. Nekaj lutk mu je podarila Ljudska prosveta Slovenije. Uprizoril je igri *Kako sta se kužek in muca igrala* in pavlihajado *Težave peteršiljeve mame*. Maršič je ponavadi pred igro spregovoril nekaj uvodnih besed, ki so imele neko zvezo s predstavo. Verjetno pa je kdaj, glede na stanje v Sloveniji, Pavlihi polagala v usta antifašistična gesla, ali pa napisal igrice s tako vsebino, ker mu je Mira Presla napisala pismo, katerega vsebina je bila, igrice, ki jih uprizarja, morajo biti primerne duševni stopnji otrok, prilagojene otroku in naj bi jih pred uprizoritvijo dramski referent pregledal. Leta 1957 zasledimo zadnje zapiske lutkovnega odra Marjana Maršiča. SNG je zapustil leta 1958, z njegovim odhodom je lutkovna dejavnost v Trstu in okolici zamrla za nekaj let.

Leta 1966 se je začelo z lutkarstvom ukvarjati društvo Valentin Vodnik, ki ga je vodila Nerine Drašič Schwab. Lutke so si sposodili od Slovenske prosvetne zveze, poleti uprizorili lutkovno igro *Hudobni graščak* in potem je društvo Valentin Vodnik prenehalo z lutkovnim delovanjem do leta 1980. Leta 1980 so ženske pripravile lutkovno igro za dan žena *Petelin gospodar sveta*, prirejena je bila za odraslo publiko, saj je satirično obravnavala razmerje med moškim in žensko. Leto kasneje je bila uprizorjena igra Trdoglavček. Da ne bi lutkovna dejavnost omejena na društvu zamrla, je Nerina Drašič Schwab začela sodelovati z društvom in skupaj z osnovno šolo Prežihov Voranc so pripravili predstavo *Martin Krpan*. Pri delu z učenci se je spremenilo načelo dela. Pomembna je bila ustvarjalnost otrok, njihov odnos do snovi in do predstave. Zaposliti je bilo potrebno vseh petinštirideset otrok, ki so pri Krpanu sodelovali in iz vsakega otroka izvleči najboljše. Otroci so sami risali osnutke za maske, jih izdelali in napisali še besedilo. Po letu dni je po enakem načinu dela nastala predstava

Solzice Prežihovega Voranca. Skupina je z obema predstavama gostovala v Sloveniji, po Trstu in v Gorici.

Leta 1980 pa je nastala na Opčinah tudi lutkovna skupina v okviru tabornikov Rod modrega vala. V treh letih so uprizarjali igre *Zajček Dideldajček*, *Zvezdica Zaspanka* ter *Jurček in trije razbojniki*. Namen njihovih nastopov je bil vsaj delno enak kot namen lutkovnih skupin koroških Slovencev. Slovenski otroci v Italiji si namreč želijo lutkovnih igrice, lutkovne skupine iz Slovenije jih obiščejo le redkokdaj in zato so bili veseli lutkovnih iger, ki so jih igrali taborniki. Likovnica te skupine pa je bila Magda Tavčar. Leta 1986 je sodelovala pri eni izmed najbolj hvaljenih lutkovnih produkcij Slovencev v Italiji. (Verdel, 1987)

V sodelovanju s Kulturnim društvom Vesna, Kulturnim društvom Tabor in s taborniki z Opčin se je Marko Sosič, poklicni režiser, lotil *Kresne noči*. Dramatiziral je zgodbo iz Trdinovih *Bajk in povesti o Gorjancih*. Fantastični elementi te zgodbe so prav ponujali realizacijo z lutkami. Za likovnice si je pridobil Magdo Tavčarjevo, ki je imela izkušnje z izdelavo lutk, ter Giuliano Gerdol in Ano Tretjak, ki sta obe prvokrat izdelovali lutke. Prav tako neobremenjen je bil tudi njihov pristop k delu. (Verdel, 1987, str. 232)

Nič niso v naprej načrtovali, sproti so delali lutke in maske, tudi ob vajah, jih popravljali, izpopolnjevali, na koncu pa so jih prilagajali tudi igralcem, ki so z njimi upravljali. Skupina je imela s *Kresno nočjo* zelo velik uspeh tako v Italiji, kot tudi v Jugoslaviji, nastopali so tudi na pomembnih festivalih. Pri likovnem načelu dela *Kresne noči* se kaže značilen samosvoj pristop k lutkovni dejavnosti za Slovence v Italiji. Lutkarji ustvarjajo na področju lutkarstva iz lastnih ustvarjalnih moči. Dobre odnose in stike imajo z ustvarjalci in strokovnjaki iz Slovenije, udeležujejo se tudi srečanj, vendar že kot rečeno niso toliko odvisni od matice kot koroški Slovenci, niti pri izbiri besedila, niti pri likovnem deležu in režiji. Funkcije gledališča se zavedajo kot kraja zabave, družbene razprave, ne pa kot kraja vzgoje. Lutkarstvo Slovencev v Italiji si je ohranilo samostojnost in inovativno delovanje tudi za odre v Sloveniji in na tak način dosegajo na lutkovnem področju velike uspehe. (Verdel, 1987)

17. RAZVOJ LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA OD DEVETDESETIH LET DO DANES

17.1. LUTKOVNO GLEDALIŠČE MARIBOR

V Mariboru je leta 1922 nastalo sokolsko lutkarstvo, ki so ga vodile sokolske organizacije pod češkimi vplivi in večinoma tudi češkim vodstvom. (Vevar, 1998)

Lutkovna dejavnost je v Mariboru delovala v Zadružnem domu na Partizanski cesti, leta 1967 pa se je preselila na Rotovški trg, v prostore mariborske knjižnice. Lutkovno gledališče Maribor je postalo profesionalna poklicna ustanova leta 1973, kakovostno podlago za ustanovitev le-tega sta ustvarili Lutkovno gledališče KUD Jože Hermanko pod vodstvom Danila Vranca in Malo gledališče lutk DPD Svoboda Pobrežje pod vodstvom Tineta Varla. S prvimi profesionalnimi predstavami so začeli v sezoni 1974/75. (Obnova minoritskega samostana in izgradnja Lutkovnega gledališča, 2010)

Novo gledališče je kmalu po svoji ustanovitvi preseglo dotedanjo umetniško raven amaterskih lutkovnih odrov v Mariboru in okolici in se pri tem sprva zlasti oprlo na lastne režijske in oblikovalske moči, v repertoarju pa na različne novosti. Pozneje se je LGM bolj odprlo, sprva gostujočim slovenskim avtorjem, zatem (zlasti v devetdesetih letih) pogosto tudi tujim režiserjem. (Vevar, 1998, str. 79)

V začetku devetdesetih let so se na odru Lutkovnega gledališča Maribor zvrstile različne kakovostne lutkovne predstave. V šestnajsti sezoni leta 1990, je bila uprizorjena lutkovna igra *Nenavadna zgodba* Janeza Jemca, ki jo je sam likovno opremil in režiral, sledile so še *Navihane pravljice* Bojana Čebulja, *Uganke, zanke, zavozlanke* Jožice Roš in *Cicibanove zgodbe 3 ali O gobah, stonogi in plevelu* Jane Kolarič in dramaturga in režiserja Bojana Čebulja. Zadnje tri je likovno opremila Breda Varl. V naslednjih sezonah so se zvrstile še naslednje lutkovne predstave *Pravljica o velikanu Mrazaku*, *Bučovizija*, *Jajce*, *Solza polna smeha 2*, *Volk in sedem kozličkov*, *Muc vasuje, muc se ženi*, *Čarobni studenec*, *Skrivnost marmeladne kamrice*, *Stopicljaj ali Zgodba o počasnem dečku*, *Pepelka*, *Kralj Friderik Zobati*, *Mala čarovnica*, *Ko pride Zvezda*, *Igra o Rdeči kapici ali*

gospod pokukajva v ta zaboj, Žogica Marogica, Vodni mož in lepa Polona, Regratova roža, Veliki koncert, Porcelanasta muca in mnoge druge.

Ključnega pomena za Lutkovno gledališče Maribor v tem obdobju so bili naslednji posamezniki, Tine Varl in Breda Varl, prvi je bil režiser mnogim lutkovnim predstavam, druga je mnoge lutkovne predstave lutkovno zasnovala, opremila, oblikovala sceno in lutke, Edi Majaron, režiser in glasbenik, ki je kreativno oblikoval podobo predstav, potem slovenski literati, avtorji besedil, Janez Jemec, Jana Kolarič, Ava Lokošek, Darka Čeh, Feri Lainšček, Barbara Gregorič, Marjan Pungartnik in drugi. Sodelovali so tudi s tujimi avtorji besedil, likovniki in režiserji, predvsem s češkimi. S svojimi predstavami so gostovali po vsej Sloveniji in tudi v tujini. Uprizarjali so nova besedila, lutkovna, dramska, pa še priredbe poezije. V lutkovnih predstavah so uporabljali ročne lutke, javajke, ploske lutke, klasične marionete in senčne lutke. Zelo pomemben element v lutkovnih predstavah je glasba in mariborski lutkovni ansambel je izredno glasbeno sposoben. Večina lutkovnih predstav je instrumentalno in pevsko opremljena. V lutkovnem gledališču dajejo velik poudarek na jezik in kontinuirano lektorsko delo.

Mariborski lutkarji dosegajo s svojim delom in predstavami visoko kakovost. V devetdesetih letih delajo v težkih delovnih razmerah, a kljub temu presegajo načrtovano normo, saj pripravijo letno več kot 360 predstav, ki si jih ogleda 60 000 gledalcev. Uspehe dosegajo tako doma, v Mariboru, po celi Sloveniji in tujini. Gostovali so na Japonskem, Češkem, v Poljski, Angliji, Nemčiji, Avstriji, Italiji, Hrvaški in na Madžarskem. Utečen imajo šolski abonma, abonma za srednješolce in drugo populacijo mesta, igrajo predšolskim otrokom v vzgojno – varstvenih ustanovah, prirejajo lutkovne delavnice, razstave, v času počitnic pa organizirajo Poletni lutkovni pristan za najmlajše. Svoje predstave vključujejo tudi v medni kulturni program, sodelujejo s tujimi gledališči, lutkovne predstave pa za popestritev izvedejo tudi na trgih in ulicah.

Svojo identiteto si je v slovenskem lutkarstvu s svojim repertoarjem priboril mariborski ansambel, ki je v lutkovnih uprizoritvah izražal posebne pevske, glasbene sposobnosti članov. Na Rotovškem trgu so imeli lutkovni ustvarjalci tehnično skromno in tesno opremljeno prizorišče za lutkovne igre. Mariborski

lutkovni ansambel je izbiral dela tako tujih kot domačih avtorjev. Med tujimi so bili Malík, Grabowsky, Krilić, Wilkowsky, Paljetak, Florijan in Puntaf, med domačimi pa Rudolf, Suhodolčan, Slana, Kolaričeva, Goljevščkova in Makarovičeva. Umetniško vodstvo je poskrbelo za krstne uprizoritve domačih novih avtorjev, na primer Lainščka, Čeha, Gregorčiča, Pungartnika itd. ter za lutkovni oder razširilo krog literarnih ustvarjalcev in tako okrepilo količinsko in kakovostno domačo ponudbo besedil. V mariborskem lutkovnem gledališču so ustvarjali domači in tuji likovniki in režiserji. Od Bojana Čebulja, Danila Vranca, Tineta in Brede Varl, Janeza Jemenca do Edija Majarona, Agate Freyer, Bojana Martineca, Jelene Sitar, Branka Stojakovića, Matije Milčinskega in drugih. Pogosto so pri njih gostovali lutkarji iz Češke. Mariborsko lutkovno gledališče si je želelo pritegniti k ustvarjanju domače, mlade lutkovne ustvarjalce, ki so se izšolali na lutkovni visoki šoli v Pragi, ti pa doma niso videli nekih obetavnih perspektiv. Lutkovno gledališče Maribor je bilo producent in izvajalec mnogih lutkovnih uprizoritev, dober organizator in posredovalec lutkovne umetnosti, strokovni mentor in tudi materialna pomoč številnim nepoklicnim lutkarskim skupinam ter organizator lutkovnih festivalov, mednarodnega Poletnega lutkovnega pristana in nacionalnih Klemenčičevih dnevov. Želijo si novih prostorov, kjer bi sodobnejše in svobodnejše ustvarjali. (Letopis Lutkovnega gledališča Maribor, 1995)

Namen lutkovnega gledališča Maribor je bil pripravljane in redno igranje lutkovnih predstav za otroke in tudi odrasle doma, v domači dvorani, po vsej Sloveniji in v zamejstvu. V dobrih tridesetih letih delovanja, se je gledališče večkrat organizacijsko preoblikovalo, konec avgusta 2004 pa je Mestna občina Maribor postala ustanovitelj javnega zavoda Lutkovno gledališče Maribor, do jeseni leta 2010 pa je njihovo delovanje financiralo Ministrstvo za kulturo. Ko so se takrat preselili v prenovljene prostore minoritskega samostana na Lentu, jih je sofinancirala tudi Mestna občina Maribor.

Do jeseni leta 2010 je Lutkovno gledališče Maribor delovalo v dveh poslovnih sosednjih zgradbah, dvorana je bila na Rotovškem trgu, delavnica pa v najetih prostorih Lekarniške ulice na Taboru, kjer so skladiščili lutke in scenske elemente, ti pa so bili precej oddaljeni od prostorov, ki jih je uporabljalo Lutkovno gledališče Maribor. Na Rotovžu je omogočala majhnost odra Lutkovnega gledališča Maribor fleksibilnost scenskih predstavitev, predstave so bile mobilne

in redno gostujoče po vsej Sloveniji in tujini. Realizacija letnega programa je zajemala okrog 35–40% igranja na terenu. (<http://www.lg-mb.si/zgodovina>) Pridobljeno: 07. 05. 2012

V gledališču je bilo do septembra 2010 zaposlenih 15 delavcev: 6 igralcev, 3 tehnični delavci, 1 oblikovalka lutk in 5 delavcev uprave.

Letno je LGM pripravilo tri do štiri premierne uprizoritve. Gledališče je vsako leto ponavljalo še do 18 predstav iz prejšnjih sezon, ki so ali železni repertoar lutkovne klasike ali pa zelo uspele in si jih trg želi; skupaj v koledarskem letu od 350 do 400 izvedb. (Citirano po: <http://www.lg-mb.si/zgodovina>) Pridobljeno: 07. 05. 2012

Značilno za Lutkovno gledališče Maribor je bilo, da so ga vodili direktorji, ki so bili več mandatov hkrati še umetniški vodje in tako vtisnili trajni, prepoznavni pečat. Ti direktorji so bili od leta 1974 do 1992 Bojan Čebulj, od 1993 do 1998 Tine Varl, leta 1999 najprej Karla Godič, nato pa do leta 2004 Katarina Kančnik Kocutar, od 2004 do 2009 Breda Varl in od leta 2009 do danes Mojca Redjko. Naj omenimo še nekdanje in sedanje člane ansambla. Nekdanji so bili Ivo Sovič, Karla Godič, Mirko Černic, Petra Caserman in Branko Caserman. Sedanji pa so Metka Jurc, Aja Kobe, Maksimiljan Dajčman, Davorin Kramberger in Danilo Trstenjak.

Številne uprizoritve Lutkovnega gledališča Maribor so bile nagrajene. Od leta 2000 do 2009 so prejeli sedem nagrad otroške žirije 25 zlatih zvezdic na festivalih Lutkovni pristan Maribor za lutkovne igre *Tri o zajcu*, *Škrat Kuzma*, *Kakor napravi stari, je zmeraj prav*, *Janko in Metka*, *O mrožku, ki si ni hotel striči nohtov*, *Zakleta princesa*, *Princesa na zrnu graha*, *Balerina in Kladivo*, *Volk in kolzički*; Grand prix za najboljšo predstavo Mednarodnega lutkovnega festivača v Sarajevu za predstavo *Prihaja cirkus*; Grand prix otroške žirije na festivalu Lutkovni pristan Maribor za lutkovno predstavo *Pika Nogavička*; posebno nagrado za najboljšo predstavo za otroke in prvo nagrado otroške žirije za najboljšo predstavo na 5. Mednarodnem lutkovnem festivalu Praga 2001 za lutkovno predstavo *Prihaja cirkus*; leta 2009 so prejeli za lutkovno predstavo *Princesa na zrnu graha* nagrado otroške žirije na 2. Mednarodnem festivalu lutkovnih gledališč EU, Eurofest v Slupsku, Poljska. (http://www.sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledališče_Maribor) Pridobljeno: 07. 05. 2012

Pomemben dogodek za Lutkovno gledališče Maribor je selitev v nove prostore obnovljenega Minoritskega samostana ob reki Dravi, na Lentu, septembra 2010. Novi prostori za njih pomenijo nove pozitivne prostorske spremembe, dve dvorani, malo z osemdeset sedeži in veliko z dvesto štirideset sedeži ter prostor za shranjevanje lutk, scenskih elementov, rekvizitov in podobno. S tem se lahko uporablja raznovrstna sodobna lutkovna in gledališka tehnologija ter posledično lastna produkcija in izvedba gostujočih velikih predstav. Z novimi prostori pa se vzpostavi nova razširjena programska struktura, zaposlitev večjega števila novih delavcev, pa tudi nov način financiranja, s katerim bo omogočen kakovosten razvoj novo - starega lutkovnega gledališča Maribor. Z selitvijo Lutkovnega gledališča Maribor v nove prostore prenovljenega minoritskega samostana so si zadali nove cilje in naloge. Oblikovati želijo novo, celostno podobo, dodati različne programske vsebine, med te spadajo razstave, vodeni ogledi gledališča, studio ter dober sistem delavnic in izobraževanj, zaposliti nove ustrezne zunanje sodelavce specifičnih področij. Ustrezno, strokovno želijo usposobiti igralski kader in pripraviti sistem strokovnega izobraževanja. Povezali so se s praško DAMU, smeri Alternativno in lutkovno gledališče in z ljubljansko umetniško akademijo, ki v študijskem letu 2011/2012 omogoča izbirni študij lutkarstva. Skušali bodo vpeljati v svoj repertoar kompleksen program za širše občinstvo, da bodo imeli abonma za odrasle gledalce, ne le otroško gledališče. Lutkovno gledališče Maribor bo tudi koprodukcijski partner ljubljanskemu lutkovnemu gledališču in drugim slovenskim gledališkim institucijam, sodelovali bodo z nevladnimi organizacijami gledališke in lutkovne usmeritve in preverjenimi partnerji iz tujine. S priložnostnim programom lutkovnega studia nudijo lutkovno in gledališko izobraževanje srednješolcev, študentov, neodvisnih lutkovnih ustvarjalcev in tako omogočajo kakovostno lutkovno in gledališko ustvarjanje. Lutkovno gledališče Maribor nudi s področja lutkarstva in lutkovne umetnosti strokovne izobraževalne programe, ki so namenjeni otrokom v šolah in vrtcih ob kulturnih, tehniških in naravoslovnih dnevih. Nudijo izobraževanja tudi učiteljem, mentorjem dramskih, gledaliških in lutkovnih krožkov ter gledaliških klubov. Oblikovali so program celoletnega lutkovnega ustvarjanja za otroke dveh starostnih skupin (Miniminiriti), tudi v angleščini (Puppets Minority) ter dva programa za mladostnike. Imajo ustrezne pogoje, da lahko snemajo vse repertoarne predstave in to živo umetnost povežejo še z mladinskim in otroškim programom TV produkcije.

Organizirali bodo gostovanja drugih gledališč, skupin, posameznikov in vzpostavili stalno izmenjavo predstav z Lutkovnim gledališčem Ljubljana. Postavljena je tudi stalna muzejska razstava Lutkovnega gledališča Maribor. Vzpostavljajo sistematično izdajanje priložnostnih in strokovnih publikacij. Letno bodo razpisali natečaj za izvirna otroška dramska besedila namenjena lutkovnim uprizoritvam. Del stalnega programa je uveljavljen mednarodni lutkovni festival Poletni lutkovni pristan, ki poteka poleti in z novimi tehničnimi pogoji bodo povečali pestrost festivalske ponudbe. Mariborsko lutkovno gledališče bo izvajalo najpomembnejši nacionalni lutkovni festival – Bienale ULU, ki ga organizira Ustanova lutkovnih ustvarjalcev, kar je strokovno priznanje mariborskim lutkam in novim prostorom. Novo lutkovno gledališče Maribor mora biti prijetno in udobno za ustvarjalce in obiskovalce, da bo pomljivo in prepoznavno. (Obnova minoritskega samostana in izgradnja Lutkovnega gledališča, 2010)



Slika 29: Lutkovno gledališče Maribor

(http://www.lg-mb.si/f/pics/kontakt/LGM-stavba-krajša_b.jpg) Pridobljeno: 09. 05. 2012

Lutkovno gledališče Maribor danes deluje in domuje v prenovljenem minoritskem samostanu. Imajo dve dvorani, veliko in malo. Za njihovo delovanje poskrbijo različni pokrovitelji, tudi medijski. Zaposlenih imajo petindvajset delavcev, od tega šest v administraciji, osem v igralskem ansamblu, pet v tehnični službi, tri v delavnici, dve na blagajni in enega hišnega gospodarja. Direktorica in umetniška vodja je Mojca Redjko, igralci, animatorji pa so Maksimiljan Dajčman, Metka Jurc, Danilo Trstenjak, Elena Volpi, Anže Zevnik, Aja Kobe, Miha Bezeljak in Barbara Jamšek. Prirejajo različne delavnice in izobraževanja. Za vrtce in šole so te Za zaveso in 101 lutkovna fizika, Časovno okno; za posameznike pripravljajo Miniminiriti, Puppets Minority, Mezzariti (Celi človek, Živi predmet), Studio LGM in Pedagoške delavnice za odrasle. Ponujajo pa tudi Lutke na razstavi, kjer

si lahko obiskovalci pod strokovnim vodstvom ogledajo razstave in gledališče. Prirejajo tudi Natečaj za izvirno lutkovno predlogo. V Mariboru, v okviru Lutkovnega gledališča Maribor, priredijo Poletni lutkovni pristan, prirejajo pa tudi Bienale ULU. Letos bodo organizirali še Festival Prestopi. Imajo pester, raznolik program lutkovnih predstav, sodelujejo s slovenskimi in tujimi režiserji, vabijo, sodelujejo in prirejajo pa tudi lutkovne predstave iz tujine. Sami pa hodijo v goste s svojimi kakovostnimi predstavami po celotni Sloveniji in tujini. Za ustvarjalno delo prejemajo številne nagrade. (<http://www.lg-mb.si>) Pridobljeno: 09. 05. 2012

17.2. LUTKOVNO GLEDALIŠČE LJUBLJANA

Na pobudo Milana Klemenčiča, so takoj po 1. svetovni vojni ustanovili prvo pravo slovensko lutkovno gledališče, ki je zaživel v prostorih Mestnega doma v Ljubljani. Njegov umetniški vodja je bil do leta 1924 Milan Klemenčič, za njim sta prišla Miran Jarc in Savo Klemenčič. Med obema vojnama, od leta 1935 do začetka 2. svetovne vojne in nekaj let po njej, je Ljubljana dobila lutkovno gledališče zasebne narave, Klemenčičevo miniaturno lutkovno gledališče, namenjeno majhnemu krogu gledalcev, saj je bilo v ljubljanskem stanovanju Milana Klemenčiča. V okviru sokolskega lutkarstva je leta 1927 delovalo tudi ljubljansko lutkovno gledališče. Kasneje so si prizadevali ustanoviti stalno in profesionalno lutkovno gledališče. (Vevar, 1998)

Pomembne prelomnice v razvoju Lutkovnega gledališča Ljubljana so naslednje: leta 1948 Ljubljana ustanovi lutkovno gledališče z imenom Mestno lutkovno gledališče – MGL; leta 1950 gledališče dobi svojo lastno dvorano z marionetnim odrom na Levstikovem trgu; leta 1951 si lutkovno gledališče pridobi dvorano, oder ročnih lutk na Resljevi ulici; leta 1963 lutkovno gledališče ročne lutke prične delovati v okviru Zavoda Pionirski dom Ljubljana; leta 1967 se osamosvoji in se preimenuje v Lutkovno gledališče Ljubljana – LGL; leta 1978 izgubijo svoj oder Ročnih lutk na Resljevi cesti; leta 1980 si lutkovno gledališče pridobi malo dvorano na Židovski stezi 1 in jo poimenuje Kulturnica; leta 1981 se mora odpovedati marionetni dvorani na Levstikovem trgu, ostane brez matične hiše in gostuje po različnih dvorinah v Ljubljani in okolici; 1984 se vseli v nove prostore v Mestnem domu na Krekovem trgu; leta 1997 Veliki oder dobi še "mlajšega brata", Mali oder. (Po stopinjah lesene Talijske, 2008)

Lutkovno gledališče Ljubljana je prvič v svoji zgodovini dobilo ustrezen prostor leta 1984, ko se je preselilo v prenovljene prostore v Mestnem domu, takrat so lahko nemoteno umetniško ustvarjali. K sodelovanju so pritegnili najbolj uveljavljene gledališke pisce, oblikovalce in izvajalce. V tem času raje sodelujejo z domačimi kot s tujimi avtorji in nekako ne iščejo novih poti, ampak ostajajo pri tradicionalnih. (Vevar, 1998)

V letu 2008 je Lutkovno gledališče Ljubljana pod vodstvom Marjana Gabrijelčiča in umetniške vodje Jelene Sitar Cvetko izdalo ob 60-letnici prehojene poti Lutkovnega gledališča Ljubljana almanah *Po stopinjah lesene Talijske*.

V šestdesetih letih največjega in najstarejšega lutkovnega gledališča v Sloveniji so uresničili prehojene poti od ideje do predstave, od osnutkov do lutk, vlog, besedila in igre, do pozitivnih srečanj z gledalci. Lutkarji so ustvarjali virtuosno in pogumno ter verovali v lutke in njene neskončne izrazne možnosti. Lutkarji se postavljajo ob svoje lutke kot soigralci in kot njihovi pomočniki, razmišljajo o odnosu med njimi samimi in lutko. Igrajo doma, po Sloveniji in drugih celinah. Že dve desetletji gostijo mednarodni festival Lutke. Dokaz, da lutke enakovredno prispevajo k slovenski profesionalni gledališki produkciji, je sodelovanje Lutkovnega gledališča Ljubljana z gostujočimi uveljavljenimi režiserji z dramskega odra. Lutkovno gledališče Ljubljana je ob prelomu tisočletja predvsem profesionalna gledališka institucija. Gledališki ansambel sestavlja čedalje več igralcev z gledališke akademije. Večina predstav je namenjena otroškemu občinstvu, lotevajo pa se tudi izraznih sredstev lutkarstva za odrasle.

Šestdeseto obletnico Lutkovnega gledališča Ljubljana so praznovali 15. septembra 2008, med praznovanjem so odpihnili celo Zmaja Tolovaja. Istega leta so odprli še praznično obarvan festival LUTKE. (Po stopinjah lesene Talijske, 2008)

Med leti 1990 in 2008 so se v Lutkovnem gledališču Ljubljana zvrstile številne premiere lutkovnih igr, in sicer Mojca in živali, Prizori iz življenja stvari, Sivčkovi spomini, Ta veseli dan ali Cefizelj se ženi, Sovji grad, Kronan norec, Nekoč je bil kos lesa, Tramvajčica, Zakaj in vprašaj, Stvarjenje, Kresna noč, Oh, te princeze, Stotisočnoga, Slavec, Hudič in pastir, Gal med lutkami, Hudobni graščak, VDV (Velikanski dobrodušni velikan), Grofič prašič, Trdoglavček, Pepelka, Medena pravljica, Miklavžev večer, Cirkus Cigumigus, Ime na koncu

jezika, Gremo k babici, Večer poezije Lili Novy, Zarika in sončnica, Hočete peti z mano, Zgodba o Ferdinandu, Capek in Klara, Zimska pravljica, Zvezda in srce, Sedem na mah, Mala Lili, Maček Mačkursson, Kokoška Emilija, Črne maske, Najdeni zmajček, Čarobne gosli, Otrok in svet, Namišljeni bolnik, Brkonja Čeljustnik, Krava v cirkusu, Tacamuca, Mehurčki, Joža (Nazadek v Mačjem logu), Palčki na Samovskem griču, Rumeno čudo, Od ena do nič, Palčica, Nariši mi backa, Viteški turnir v Šiški, Mary Poppins, Kekec, Lalanit, Moje sanje, Očka, kje stanuje Miklavž, Spet kosovirji, Pravljica v modrem, Veliki kosovirski koncert, Peter Pan ali deček, ki ni hotel odrasti, Jamska Ivanka, Fantkov dan, Woyzeck, Mali bober in odmev, Cvetlični praznik, Podvodni mož, Cimetovček, Zvezdica Zaspanka, Sneguljčica, Ta veseli dan ali Matiček se ženi, Moj popek, Kako postaneš glavni, Ostržek, Juri Muri v Afriki, Zabava na Luni, Veveriček posebne sorte, Papageno igra na čarobno piščal, Kralj alkohol, Perzej, Ikarjev let, Ali Baba in štirideset razbojnikov, Hišica iz kock, Zgodba o dobrem volku, Zmajček, Zakaj ?, Kuna Kunigunda, Doktor Faust, Medved Pu, Labirint brez fint, Vihar, Ko smo bili še majhni, Labodje jezero, Svinjski pastir, Hrestač, Zakaj verjeti v zmaje, Predstavljajte si ... Odtrgana slušalka, Mojster Šivic in Luna, Peter zajec, Čarovnik iz Oza, Doktor Faust, Kreda, Hišica za punčke, Hamlet, Goske, Kdo je napravil Vidku srajčico, Poštarska pravljica, Naredi mi lutko, Vila Malina, Pasje popoldne, Deklica z violino, Čarovnička, Dobri Zlobko, Mala morska deklica, Kljukec s strehe, Krst pri Savici, Trnjulčica, Srečna Srečka in Lepotica ali Zver?

Te lutkovne predstave so režirali različni režiserji, domači in tuji. Boris Kobal, Matjaž Laboda, Zvone Šendelbauer, Alenka Pirjevec, Matija Milčinski, Mile Korun, Uroš Trefalt, Miran Herzog, Jan Zakonjšek, Slavko Hren, Polde Dežman, Marjan Bevk, Svetlana Makarovič, Nina Skrbinšek, Marjan Bevk, Alen Jelen, Božo Vovk, Jernej Slapernik, Barbara Hieng Samobor, Karel Brišnik, Mihail Vassilev, Saša Jovanović, Meta Hočevan, Diego de Brea, Maruša Geymayer - Oblak, Luna Ornik, Edi Majaron, Matjaž Pograjc, Urška Hlebec, Dušan Mlakar, Vito Taufer, Ana Vovk Pezdir, Janja Majzelj, Brane Vižintin, Barbara Bulatović, Jaša Jamnik, Jaka Ivanc, Katja Povše, Silvan Omerzu, Božo Vovk, Barbara Stupica, Jelena Sitar, Ajda Rooss Remeta, Sebastijan Horvat, Sanja Nesković Peršin, Eka Vogeltnik, Martina Maurič Lazar, Špela Stres, Katarína Aulitisová, Lubomír Píktor in Katja Kähkönen.

Z lutkovnimi predstavami so gostovali tudi po tujini, na Hrvaškem, Češkem, Japonskem, v Avstriji, Italiji, Belgiji, Norveški, Indiji, Poljski, Srbiji, Franciji, Kolumbiji, Črni Gori, Ukrajini, Mehiki, Avstraliji, Kitajski, Burkani Faso, Islandiji, Portugalski, Pakistanu, Iranu, Nizozemski, Madžarski in Nemčiji.

Lutkovno gledališče Ljubljana svoje lutkovne igre uprizarja na Malem odru LGL (Lutkovnega gledališča Ljubljana), Velikem odru LGL, Kulturnici LGL, Podstrehi LGL, v Tunelu LGL in na Odru pod zvezdami.

Za posamezne lutkovne predstave so si prislužili številne nagrade. Leta 1991, PIF, Zagreb, diplomu za *Sovji grad*; 1991, Festival monodrame v Zemunu, posebno nagrado za *Nekoč je bil kos lesa*; 1993, 26. PIF, Zagreb, priznanje za animacijo in uporabo več lutkarskih tehnik za *Hudič in pastir*; 1994, 27. PIF, Zagreb, veliko nagrado za najboljšo predstavo v celoti za *VDV (Velikanski dobrodušni velikan)*; 1998, Lutke 1998, Ljubljana, nagrado Mali princ za *Otrok in svet*; 1999, 10. Poletni lutkovni pristan, Maribor, nagrado otroške žirije 25 zlatih zvezdic za *Mehurčki*; 2001, 4. mednarodni festival lutkovnih gledališč Spectaculo Interesse, Ostrava, nagrado za najboljši netradicionalni avtorski projekt za *Nariši mi backa*; 2001, 9. mednarodni festival gledališč za otroke, Kotor, nagrado za režijo, nagrado za kreacijo lutk, nagrado za animacijo Kekca, nagrado za igralsko animatorsko vlogo Bedanca in Rožleta za *Kekec*; 2001, Zlata paličica 2001, Ljubljana, Zlato paličico za veliko žensko vlogo za *Fantkov dan*; 2001, 1. bienale lutkovnih ustvarjalcev, Maribor, nagrado za animacijo Doktorja, Taburmajorja, Stotnika in Mesarja za *Woyzeck*; 2003, Bienale ULU 2003, Maribor, dve nagradi za igro in animacijo za *Sneguljčica*; 2002, Mednarodni festival Lutkovni pristan 2002, Maribor, nagrad za režijo in Mednarodni festival Lutke 2002, Ljubljana, grand prix za *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*; 2003, Teden slovenske drame 2003, Kranj, nagrada za najboljšo predstavo v celoti in Mednarodni festival PIF 2003, Zagreb, nagrado za animacijo celotne ekipe, nagrado za scenski gib ter Bienale ULU 2003, Maribor, grand prix, tri nagrade za igro in animacijo za *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*; 2003, Gledališki festival TIBA, posebno nagrado za nove gledališke tendence za *Papageno igra na čarobno piščal*; 2003, Zlata paličica 2003, najboljša ženska vloga za *Perzej*; 2005, tretjo nagrado na Natečaju za nova lutkovna besedila za *Deklica z violino*, drugo nagrado za *Čarovnička* in prvo nagrado za *Dobri Zlobko*; 2006, 10. svetovni festival lutkovne umetnosti, Praga 2006, nagrado za priredbo klasične zgodbe in 2006, Mednarodni festival

Lutkovni pristan 2006, Maribor, nagrado za igro in animacijo, nagrado za likovno podobo predstave za *Labodje jezero*; 2006, 39. Mednarodni festival PIF 2006, Zagreb, nagrado za glasbo, nagrado za oblikovanje luči za *Hamlet*; 2008, 41. mednarodni festival PIF 2008, Zagreb, Hrvaška, nagrado otroške žirije za najboljšo predstavo za otroke, nagrado strokovne žirije za likovno zasnovu za *Trnjulčica*.

V Lutkovnem gledališču Ljubljana delajo številni delavci: izdelovalci scene in rekvizitov, izdelovalci kostumov, izdelovalci lutk, scenski tehniki, lučni mojstri, oblikovalci luči, lektorji, glasbeniki, njihovi asistenti, likovni snovalci, prevajalci, vodje predstav, avtorji besedil, dramaturgi, režiserji, igralci in animatorji, lutkarji. Vsi ti skupaj ustvarjajo lutkovne predstave. Lutkovno gledališče Ljubljana uporablja in izbira besedila lutkovnih iger od domačih in tujih avtorjev. Domači so Milan Jesih, Alenka Pirjevec, Niko Grafenauer, Dane Zajc, France Prešeren, Žanina Mirčevska, Svetlana Makarovič, Fran Levstik, Karel Čapek, Lila Prap, Ela Peroci, Tone Pavček, Ana Vovk Pezdir, Andrej Rozman Roza in mnogi drugi. Tuji avtorji besedil pa so Ervin Fritz, Franz Pocci, Astrid Lindgren, Hans Christian Andersen, Marko Radmilović, William Shakespeare, Frank Lyman Baum, Carlo Collodi, Amy MacDonald, Georg Büchner, Pamela Lyndon Travers, Renate Schupp, Lily Novy in drugi. (Po stopinjah lesene Talijske, 2008)

Programska struktura namenjena zlasti najmlajši publiki se je gibala med klasiko in sodobnostjo. Lutkovno gledališče Ljubljana je sodelovalo največ z različnimi domačimi avtorji besedil. Največ jih je napisala Svetlana Makarovič. Igralski ansambel sodeluje tudi z zunanjimi sodelavci in na leto pripravi približno šest premier in odigra na domačih prizoriščih in gostovanjih po Sloveniji ter v tujini okrog 460 predstav. Že ob petdeset letnici delovanja Lutkovnega gledališča Ljubljana so beležili več kot 2,5 milijona gledalcev. Uprizarjajo tudi uprizoritve za mladino in odrasle, ki so zahtevnejše. Občasno sodelujejo s slovensko televizijo in filmom, posnamejo pa jih občasno tudi tuje televizije. Z drugimi slovenskimi gledališči pripravljajo skupne uprizoritve. Imajo zelo bogato vsebinsko in tehnološko raznolikost programov in obsežno zbirko lutk, ki je pomemben del slovenske kulturne dediščine. Novembra, leta 2011, so postali soustanovitelj novega gledališkega združenja NEECPA (The Northern and Eastern European Centre for Puppets Arts).

Velik delež pri lutkovnem ustvarjanju so LGL dali tudi likovni ustvarjalci: Tone Kralj, France Mihelič, ki je prejel Prešernovo nagrado za zasnovno *Sinje ptice*. Med sodelavci LGL se pojavljajo številni znani slikarji, kiparji in ilustratorji; Tomaž Kržišnik, ki je prejel nagrado Prešernovega sklada za zasnovno *Zlate ptice*, potem Zlatko Bourek, Jože Tisnikar, Peter Černe, Marlenka in Marija Lucija Stupica, Daniel Demšar, Marjan Manček itd. Omenimo še imena sodelujočih glasbenih ustvarjalcev, ti so Bojan Adamič, Urban Koder, Borut Lesjak, Mojmir Sepe, Jože Privšek, Jani Golob, Kruno Cipci, Uroš Krek, Darijan Božič, Lojze Lebič in drugi. Umetniški vodje Lutkovnega gledališča Ljubljana od leta 1950 do 2007 so bili Jože Pengov (1950–1968), Matjaž Laboda (1968–1976), Albert Kos (1977–1979), Edi Majaron (1979–1984), Matija Milčinski (1985–1987), Alenka Pirjevec (1988–1989), Mojca Kreft (1989–1999), Barbara Hieng Samobor (1999–2007), Jelena Sitar Cvetko (2007). Direktorji Lutkovnega gledališča Ljubljana od leta 1948 do 2002 so bili Jože Šorn (upravnik MGL od leta 1948 do 1950), Jože Pengov (1950–1955), Polde Dežman (1956–1972), Matija Milčinski (1972–1975), Štefan Potočnik (1976–1977), Ignacij Šunjić (1978–2002) in Marjan Gabrijelčič (2002). (http://www.sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledališče_Ljubljana) Pridobljeno: 19. 05. 2012

K Lutkovnemu gledališču Ljubljana se je 1. januarja 2009 pripojilo GOML – Gledališče za otroke in mlade Ljubljana. Ponujajo ustaljeno programsko ponudbo lutkovnih in dramskih uprizoritev, za otroke in mladino pa organizirajo šole in delavnice lutkarstva, odrske igre, pripovedovanje pravljic, plesa in baleta. Nekje od sredine leta 2008 so izvedli že več kot dvesto petdeset premiernih predstav, triindvajset tisoč ponovitev pred več kot tremi milijoni gledalcev. Prizorišča lutkovnih predstav Lutkovnega gledališča Ljubljana so štiri na Krekovem trgu, in sicer Veliki oder, ta dvorana sprejme do 250 gledalcev, Mali oder, kjer dvorana sprejme do 100 gledalcev, Šentjakovski oder, kjer sprejme dvorana do 200 gledalcev in Oder pod zvezdami, kjer je v dvorani 300 sedežev. Zadnje prizorišče je Kulturnica in ta dvorana ima 60 sedežev. (http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Lutkovno_gledališče_Ljubljana) Pridobljeno: 19. 05. 2012

Danes so člani ansambla Lutkovnega gledališča Ljubljana Miha Arh, Jan Bučar, Karel Brišnik, Urška Hlebec, Ana Hribar, Nina Ivanič, Iztok Jereb, Asja Kahrmanović, Sonja Kononenko, Polonca Kores, Maja Kunšič, Jernej Kuntner,

Jure Lajovic, Iztok Lužar, Gašper Malnar, Martina Maurič Lazar, Alenka Pirjevec, Nina Skrbinšek, Jernej Slapernik, Alenka Tetičkovič, Iztok Valič, Marko Velkavrh, Brane Vižintin in Irena Zubalič Žan. Z njimi pa sodeluje še devetnajst gostov lutkovnih animatorjev. (http://www.lgl.si/index.php/igralci_in_animatorji)
Pridobljeno: 20. 05. 2012

Trinajst ljudi imajo zaposlenih v upravi. Direktor Lutkovnega gledališča Ljubljana je Uroš Korenčan, umetniška vodja pa Jera Ivanc. Danes delujejo na šestih prizoriščih, na Velikem odru, Malem odru, Šentjakobskem odru, Odru pod zvezdami, Kulturnici in Tunelu Lutkovnega gledališča Ljubljana. Organizirajo dva festivala, ki se odvijata vsaki dve leti, torej vsako leto eden. Ta sta Mednarodni lutkovni festival LUTKE, ki bo potekal septembra letos in ZLATA PALIČICA, ki je bienalni mednarodni festival igranih predstav za otroke in mlade, ta se je nazadnje odvijal oktobra lanskega leta. Izvajajo pester repertoar lutkovnih in dramskih predstav za otroke, mladino in odrasle. Imajo in izvajajo abonmaje za otroke (prva srečanja z lutkami, novo za radovedno sovo, klasične pravljice), abonmaja za mlade (kul abonma, dvanajst abonma), večerne scene, šole za mlade, delavnice za otroke (lutkovni klub, igramo se pravljico), kulturne dneve za osnovne in srednje šole, Miklavžev sprevod po ljubljanskih ulicah, predstave z obiskom dedka Mraza, pustni sprevod po ljubljanskih ulicah, pustovanje v Lutkovnem gledališču Ljubljana in mednarodni bienalni festival LUTKE. Pri njih gostujejo tudi tuja in domača gledališča. (<http://www.lgl.si>)
Pridobljeno: 20. 05. 2012

Od leta 2009 do danes so prejeli številne nagrade za svoje delo. Leta 2009 so prejeli za *Doktor Faust* posebno nagrado Mednarodne strokovne žirije za ohranjanje tradicije hišnega marionetnega gledališča na 42. mednarodnem festivalu PIF, Zagreb; na *Kabaterluknja* so prejeli Grand prix za predstavo, nagrado režiserja in nagrado za igro in animacijo na 5. bienalu ustanove lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, Šmihel, Avstrija – 2009; za *Poštarska pravljica* so prejeli nagrado za lutkarsko tehnologijo: za lutke, figure in objekte na 5. bienalu Ustanove lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, Šmihel, 2009; za *Trnjulčica*, 2008 nagrado za najboljšo predstavo otroke in nagrado za likovno zasnovo, 2009 nagrado za drugo mesto na 11. mednarodnem lutkovnem festivalu ZLATA ISKRA, Kraguljavec, Srbija in 2010 posebno nagrado mednarodne strokovne

žirije za metaforično imaginacijo na 23. mednarodnem gledališkem festivalu Vasile, Poljska; za *Vžigalnik* nagrado za animacijo, nagrado za vlogo v predstavi in nagrado za najboljšo predstavo na 21. mednarodnem lutkovnem festivalu Poletni lutkovni pristan 2010, Maribor; za *Prepovedane ljubezni*, 2009 v Bolgariji na 5. mednarodnem lutkovnem festivalu za odrasle PIERROT nagrado za eksperimentalne in nove forme in nagrado za glasbo, na Madžarskem 2010, Mednarodni lutkovni festival za odrasle Pécs nagrado strokovne žirije za vizuelno podobo, v Zagrebu, Hrvaška 2010 na 43. mednarodnem festivalu PIF, nagrado za tehnološke rešitve likovne kreacije in nagrado strokovne žirije za odigrane vloge na bienale ULU, Maribor 2011, nagrado za likovno podobo; za *Štirje muzikanti* na 10. mednarodnem lutkovnem festivalu LUTKE 2010, specialno nagrado žirije za zanimivo scensko postavitev ter inovativen stik z najmlajšim občinstvom, na 44. mednarodnem festivalu PIF, Zagreb, Hrvaška 2011, nagrado za skupinsko animacijo in izvajanje glasbe in nagrado otroške žirije za najboljšo predstavo v celoti na Bienalu ULU, Maribor, 2011, nagrado za glasbo v interakciji z animacijo predmetov; za *Love dolls* na Bienalu ULU, Maribor, 2011, posebno nagrado ansamblu za koherentno izvedbo uprizoritve zamisli. (<http://www.lgl.si/index.php/nagrade>) Pridobljeno: 20. 05. 2012

Lutkovno gledališče Ljubljana je začelo izvajati nove programe kulturnega izobraževanja za mladino z namenom, da bi jih zvabili v gledališče. Eden izmed njihovih ciljev je tudi spodbujanje interesa različnih ciljnih skupin in poučevanje starejših, da so lutke namenjene tudi njim. (<http://www.lgl.si>) Pridobljeno: 20. 05. 2012



Slika 30: Lutkovno gledališče Ljubljana
(Po stopinjah lesene Talijske, 2008, str.15)

17.3. MINI TEATER LJUBLJANA

Mini teater je ljubljansko gledališče, katerega repertoar obsega tako gledališče za mlade kot post-dramsko gledališče. Mini teater sta leta 1999 osnovala Robert Walzl (režiser, igralec, lutkar, umetniški vodja) ter Ivica Buljan (režiser, dramaturg, prevajalec, ustanovitelj Festivala Svetovnega gledališča v Zagrebu). Mini teater je estetsko usmerjen k besedilom avtorjev, kot so Bernard – Marie Koltès, Heiner Müller, Robert Walser, Elfriede Jelinek, Jean Genet, Hervé Guibert, Arthur Rimbaud, A. S. Puškin, H. Ch. Andersen. Nahaja se na dveh lokacijah: na Ljubljanskem gradu ter na Križevniški ulici 1 v Ljubljani. (Citirano po: http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Mini_teater) Pridobljeno: 10. 06. 2012

17.3.1. ROBERT WALTL USTANOVITELJ MINI TEATRA

Robert Walzl, rojen leta 1965, je igralec, lutkar, režiser in umetniški vodja Mini teatra Ljubljana. Od leta 1987 naprej je igral v številnih slovenskih in hrvaških gledališčih ter filmih, v Drami SNG Ljubljana, SMG, Lutkovnem gledališču Ljubljana, Cankarjevem domu, Freyer teatru in Teatru ITD Zagreb. Kot režiser pa se je uveljavil po letu 1999. Predstave, ki jih je režiral, so gostovale na številnih mednarodnih festivalih in prejele vrsto nagrad. Veliko vlog je ustvaril tudi na radiu. Leta 1998 je zapustil institucijo in z lastnimi sredstvi zagnal privatno novo slovensko gledališče Mini teater Ljubljana, ki ima odprt program z izredno kakovostnimi lutkovnimi predstavami za najmlajše občinstvo in po drugi strani neguje umetniško gledališče na najvišji ravni. Robert Walzl je kot igralec realiziral enkratni umetniški podvig. V samo petih sezonah Mini teatra je poleg režij in vlog, odigranih v številnih predstavah, odigral še kar šest monodram. Walzl nikoli ni bil samo igralec reproduktivnega karakterja, pogosto je bil namreč tudi sorežiser in dramaturg v različnih predstavah. S predstavami je osvojil številne odre v Sloveniji in tujini ter mnoge ugledne mednarodne festivale v tujini. Sodeloval je tudi z različnimi režiserji, med drugim z Edijem Majaronom in Ivico Buljanom. Kot režiser in animator je ustvaril prvo virtualno lutkovno predstavo na svetu – Palčico, in se s tem podal na pot raziskovanja še povsem neodkritih in nejasnih polj gledališke, vizualne in intermedijske umetnosti. Robert Walzl je za svoje delo prejel več nagrad in priznanj, med drugim nagrado Združenja dramskih umetnikov Slovenije, nagrado glavnega mesta Ljubljana, Župančičevo nagrado

mesta Ljubljana in več nagrad Združenja dramskih umetnikov Hrvaške ter nagrade na festivalih na Hrvaškem, v Bosni in Hercegovini, Kitajski, Iranu, na Poljskem, v Belorusiji, Srbiji, Sloveniji in Črni gori. (<http://www.mini-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=2339>) Pridobljeno: 10. 06. 2012

17.3.2. IVICA BULJAN SOUSTANOVITELJ MINI TEATRA

Ivica Buljan, rojen leta 1965 na Hrvaškem, je režiser, dramaturg, profesor in umetniški vodja Svetovnega gledališkega festivala v Zagrebu ter soustanovitelj Mini teatra Ljubljana. Kot dramaturg in režiser se zelo zanima za modernistične dramatike in pesnike. Ivica Buljan je režiral v Sloveniji, Franciji, Litvi, Belgiji, Rusiji, Črni gori, Italiji, na Hrvaškem in Slonokoščeni obali, njegove produkcije pa so gostovale na številnih mednarodnih festivalih. Kot gostujoči profesor je predaval v Parizu, Bruslju, Moskvi in v New Yorku, zdaj pa je profesor na dveh šolah v Franciji. Med leti 1998 in 2002 je bil direktor Hrvaškega narodnega gledališča v Splitu. Ivica Buljan je soustanovitelj in umetniški vodja Svetovnega gledališkega festivala v Zagrebu. V času med 1997 in 2009 je za svoje delo prejel številne prestižne nagrade: nagrado Dubravko Djušin, nagrado Petar Brečić, Peristil, Boršnikovo diplomu in posebno nagrado žirije, Zlati lev, za najboljšo predstavo, Grand Prix na Tempus Art Festival in medaljo mesta Havana, dve Boršnikovi nagradi za najboljšo predstavo in druge. (<http://www.mini-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=2340>) Pridobljeno: 10. 06. 2012

17.3.3. PREDSTAVITEV MINI TEATRA LJUBLJANA

Mini teater je osnoval Rober Walzl z Ivico Buljanom, ker je hotel svobodno, kreativno gledališče in želel je spojiti ljubezen do lutkovnega gledališča in sodobnega dramskega gledališča, za vzor pa so mu bili newyorški teatri kot je La Mama. Z Mini teatrom sodelujejo izvrstni igralci, vizualni umetniki in glasbeniki. Posebno pozornost v programu za mlado občinstvo posvečajo inovativnim umetniško-vzgojnim projektom. Režiser Robert Walzl je v sodelovanju s Tadejem Fiusom in Darijem Kreuhom ustvaril koprodukcijo Palčica, ki je prva virtualna lutkovna predstava na svetu. V Mini teatru letno odigrajo okrog petsto predstav v Ljubljani, Sloveniji, zamejstvu in na številnih mednarodnih festivalih. Igrali so na uglednih festivalih v Moskvi, Neaplju, Varšavi, Dunaju, Havani, Bruslju,

Sarajevu, Kairu, Teheranu, Beogradu in drugod. Mini teater sodeluje mednarodno in s tem potrjuje eno od svojih usmeritev. Privilegirano partnerstvo pa ustvarja s hrvaškimi institucijami, kot so Novo kazalište Zagreb, ARL Dubrovnik, ZeKaem – Zagrebško gledališče mladih, Zadar snova, HNK Reka in Teater ITD.

Mini teater ima nekako paradoksalen namen, hoče namreč biti tako elitistično kot populistično gledališče, ekscentrično in vsečno širokemu občinstvu, zato torej podira tradicionalne gledališke omejitve in jih presega. Uveljaviti nameravajo »koncept razširjenega gledališča« z branji romanov v izvedbi najboljših slovenskih igralcev, koncerti in različnimi drugimi umetniškimi akcijami. Nimajo stalnega igralskega ansambla. Sodelujejo z najboljšimi slovenskimi in hrvaškimi igralci in tudi z izvrstnimi najmlajšimi igralci, ki so šele končali Akademijo ali so še njeni študentje. Sodelujejo tudi s francoskimi igralci iz dveh velikih nacionalnih gledališč v Rennesu in Saint Etienneu. Mini teater je izjemno uspešno umetniško gledališče, v katerem je igralo več kot sto trideset igralcev, uprizorili so več kot sedeminpetdeset premiernih uprizoritev, nastopali na sto osemdesetih mednarodnih festivalih in imeli skoraj 450.000 gledalcev. Njihovi gledalci pa so vsi tisti, ki so zainteresirani za umetniško gledališče, tako najmlajši, kot tudi srednješolci, študentje in obiskovalci zrele dobe.

Mini teater se financira s pomočjo sponzorjev in donatorjev, ki jih pridobijo tudi na mednarodnih razpisih, sofinancira ga tudi Ministrstvo na kulturo in MOL.

Mini teater je organizator mednarodnega poletnega lutkovnega in gledališkega festivala Mini poletje, kjer najmlajšemu občinstvu, otrokom, vsako leto prikažejo najboljša lutkovna in komorna gostovanja iz Evrope in sveta. (<http://www.mini-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=21>) Pridobljeno: 10. 06. 2012

17.3.4. NAGRADE IN PRIZNANJA ZA UMETNIŠKO USTVARJANJE MINI TEATRA LJUBLJANA

Mini teater je za svoje umetniško gledališko ustvarjanje prejel številne nagrade in priznanja v Sloveniji in tujini. Nagrade v obdobju od leta 2003 do 2009 so bile naslednje: Leta 2003 so prejeli nagradi za vlogo princa v lutkovnima predstavama *Žabji kralj* in *Kalif Štrk*; nagrado za najboljšega igralca Lutkovnega bienala 2003

v lutkovni predstavi *Ko nihče ni imel kaj početi*; posebna nagrada za najboljšo predstavo v celoti, na Lutkovnem bienalu v Mariboru za predstavo *Ko nihče ni imel kaj za početi*.

Leta 2004 so dobili nagrado otroške žirije za predstavo *Čudovite dogodivščine vajenca Hlapiča* na festivalu Poletni lutkovni pristan Maribor, 2004 in na festivalu Eurofest, Slupsk, Poljska, 2004; za predstavo *Čudovite dogodivščine vajenca Hlapiča* so na Festivalu Belaja Veža, Brest, Belorusija, 2004 dobili nagrado publike za najboljšo predstavo; Robert Walzl je na Mednarodnem lutkovnem festivalu PIF v Zagrebu, Hrvaška, dobil nagrado za animacijo.

Leta 2005 so dobili: nagrado Zlata pika za najboljšo predstavo *Volk in kozlički* na Pikinem festivalu v Velenju; Grand prix nagrado za najboljšo predstavo v celoti na 3. Bienalu lutkovnih ustvarjalcev Slovenije v Kopru za predstavo *Pravljica o carju Saltanu*; nagrado Mali zlati lev za najboljšo otroško predstavo na Festivalu zlati lev Umag, Hrvaška za predstavo *Čudovite dogodivščine vajenca Hlapiča*.

Leta 2006 so dobili za predstavo *Obuti maček* nagrado za animacijo in igro ter nagrado za najboljšo predstavo v celoti na Festivalu Poletni lutkovni pristan Maribor in priznanje za lutkovno izvirnost na Festivalu Di tutti di colori v Firencah, Italija; nagrado strokovne žirije za prispevek k likovnem izrazu v gledališču za otroke za predstavo *Palčica* na Mednarodnem festivalu za otroke v Banja Luki BIH; nagrada za režijo Robertu Walzlu na 9. Festivalu poklicnih gledališč za otroke ASSITEI v Čakovcu, na Hrvaškem; posebno nagrado strokovne žirije 41. Boršnikovega srečanja v Mariboru režiserju Ivici Buljanu za estetski preboj.

Leta 2007 so prejeli nagrado za najboljšo režijo Ivici Buljanu za predstavo *Ojdip v Korintu* na 42. Boršnikovem srečanju v Mariboru; priznanje za marionetno predstavo *Začarani štoklji*, za predstavo v celoti na 12. Reviji lutkovnih gledališč na Reki, na Hrvaškem; Certifikat lutkovne predstave *Palčica* na Mednarodnem lutkovnem festivalu v Iepu v Belgiji; nagrado Zlata pika za najboljšo predstavo festivala, (predstava *Palček*) na 18. Pikinem festivalu v Velenju.

Leta 2008 so dobili za predstavo *Palčica* Certifikat Armenskega centra UNIMA na Mednarodnem lutkovnem festivalu Pravljični dan v Dseghu v Armeniji in nagrado za najboljšega režiserja; Na 19. Pikinem festivalu v Velenju so prejeli Priznanje in zahvalo Mini teatru za predstavo *Palčica*; nagrado otroške žirije za najboljšo predstavo na 19. Poletnem lutkovnem pristanu Maribor za predstavo *Mizica, pogrni se*; Diplomsko Mini teatru za predstavo *Pravljica o carju Saltanu* na

8. Mednarodnem lutkovnem festivalu Matanzas na Kubu, za enako predstavo nagrada za najboljšo igralko na 12. Svetovnem festivalu lutkovnih gledališč v Pragi, Češka republika.

Leta 2009 so prejeli za predstavo *Grdi raček* (je dobil) Robert Walzl na Poljskem festivalu Eurofest v Slupsku posebno nagrado za sodobno lutkovno dramaturgijo, nagrado za najboljšo režijo na 13. Mednarodnem festivalu igranih predstav za otroke in mlade: Zlato paličico in na istem festivalu za enako predstavo še nagrado za najboljšo žensko vlogo; nagrado za najboljšo uprizoritev 44. Boršnikovega srečanja predstavi *Macbeth po Shakespearu*; in Posebna nagrado po presoji žirije za lutkovno predstavo *Mizica, pogrni se*, na 5. Bienalu lutkovnih ustvarjalcev. (<http://www.mini-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=1243>) Pridobljeno: 11. 06. 2012

17.3.5. LUTKOVNA NOMADSKA AKADEMIJA – PUPPET NOMAD ACADEMY

Mini teater je januarja 2010 začel z enim največjim lutkovnim projektom Puppet Nomad Academy – Lutkovna nomadska akademija. Ta projekt je finančno podprt s strani Evropske unije – Evropske komisije za kulturo. V njem sodelujejo umetniki iz Slovenije, Belorusije, Belgije, Češke, Hrvaške in Armenije. Po navdihu »nomadov lepote« iz obdobja evropske avantgarde so si zamislili ta projekt kot neke vrste lutkovnih delavnic potujočih od Armenije preko Belorusije, Češke, Hrvaške, Slovenije pa vse do Belgije. Ideja je povezati velike mojstre lutkarstva Alekseja Leliavskega, Mareka Bečka, Armena Safarijana, ki izvirajo iz bogate tradicije vzhodnoevropskega lutkarstva, z mojstri iz Slovenije, Hrvaške in Belgije, ter prenašanje tega znanja oziroma mojstrstva na mlajše generacije, mlade lutkarje in igralce iz Slovenije in sodelujočih dežel. Projekt Puppet Nomad Academy – Lutkovna nomadska akademija je dobil navdih v antiki in stari evropski tradiciji, da starejši mojstri – učitelji prenašajo svoje »skrivnosti«, znanja in veščine študentom in mladim umetnikom. (<http://www.mini-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=2475>) Pridobljeno: 11. 06. 2012

Prvi del projekta obsega celo serijo delavnic in tečajev, kjer študentje delajo na področju zgodovine lutkarstva v Armeniji in Belorusiji; na področju povezovanja s preostalo evropsko lutkarsko tradicijo; na področju dramaturgije lutkovnih

predstav; na področju učenja tradicionalnih lutkarskih tehnik; na področju izdelovanja lutk in scene; na področju priprave predstave in na pedagoškem potencialu.

Drugi del projekta pa zaobjema uporabo vsega pridobljenega znanja z namenom ustvarjanja predstav v različnih državah.

Končni rezultat je seveda predstavitev rezultatov te nomadske akademije: od predstav do manjših projektov. Igralci, ki so osvojili vse lutkarske tehnike, organizirajo delavnice za najmlajše občinstvo. (Citirano po: <http://www.mimi-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=2686>) Pridobljeno: 11. 06. 2012

Cilji projekta Puppet Nomad Academy – Lutkovna nomadska akademija pa so mednarodna mobilnost zaposlenih v kulturi, mednarodna cirkulacija kulturnih produktov in umetniških del, promocija medkulturnega dialoga ter inovativnost in kreativnost.

Mini teater pa sodeluje v več evropskih projektih, ki jih sofinancira Evropska komisija, program Kultura (2007–2013). (<http://www.mini-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=2686>) Pridobljeno: 11. 06. 2012



Slika 31: Mini teater Ljubljana

(http://www.napovednik.com/pic/i/1/150/_4ed6a36d53ba1.jpg) Pridobljeno: 11. 06. 2012

17.4. OSTALA SLOVENSKA LUKOVNA GLEDALIŠČA IN SKUPINE

17.4.1. AEIOU GLEDALIŠČE ZA DOJENČKE IN MALČKE

AEIOU gledališče za dojenčke in malčke je nastalo leta 2009 v Ljubljani po idejni zasnovi Katje Povše, ki je lutkovna igralka in Katje Kähkönen, lutkovne režiserke, s predstavo *Glava dol – noge gor*. AEIOU je gledališče za dojenčke in malčke do šestega leta starosti in je pri nas prvo tovrstno gledališče, katerega predstave so namenjene izključno najmlajšim. V AEIOU gledališču delajo profesionalni ustvarjalci: lutkovna režiserka Katja Kähkönen, lutkovna igralka Katja Povše, likovnica Mateja Ocepek, glasbeniki in psihologinja. AEIOU gledališče ima interaktivne predstave, ki so likovno, zvočno in tematsko prilagojene psihološki in fizični stopnji otrok. V letu 2012 so septembra premierno uprizorili novo predstavo *Ti in jaz*. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog2012_2013.pdf) Pridobljeno: 14. 06. 2012

Namen AEIOU gledališča za dojenčke in malčke je tudi pedagoško naravnano, otroke in njihove skrbnike spodbuja k sodelovanju in neposredni izkušnji. Ritem predstave je prilagojen razvojni stopnji dojenčkov in malčkov, ti so med predstavo izpostavljeni pozitivnim impulzom, ki vključujejo kar največ čutil, saj jim skozi vidne, slušne, gibalne in taktilne dražljaje ponuja psihološke in čustvene vzpodbude. Namenjeno pa je predvsem otrokom od treh do 36 mesecev. (<http://www.aeiou.si/kajje.htm>) Pridobljeno: 14. 06. 2012

17.4.2. GLEDALIŠČE GLEJ

Gledališče Glej že 40 let velja za sinonim novega, svežega, odprtega in sodobnega gledališča, ki vztraja pri svojih izhodiščih in sočasno vedno išče nove smernice. Gledališče Glej je s projektom Mali Glej leta 2000 odprlo vrata tudi najmlajšemu občinstvu. Lutkovne predstave za otroke uprizarjajo v okviru projekta Mali Glej vsako drugo soboto v mesecu ob 11. uri. Sedež gledališča Glej je v Ljubljani, producentka in organizatorka programa pa je Inga Remeta. Organizirajo tudi Gledališke delavnice Malega Gleja, na katerih si otroci sami zamislijo, ustvarijo in udeležijo pravljico. Malčki postanejo pravi mali umetniki, ko so oblečeni v kostume, postavljeni na sceno in ko postanejo igralci, se vživijo v svoje

domišljajske like, jih predstavijo in odigrajo na čisto pravem gledališkem odru. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 14. 06. 2012

17.4.3. GLEDALIŠČE IZ DESNEGA ŽEPKA

Gledališče iz desnega žepka sta zasnovala in v njem ustvarjata Lucija Čirović, ki je diplomirana vzgojiteljica, igralka, lutkarica ter dramska pedagoginja in diplomirani likovni pedagog, dramski pedagog, oblikovalec in izdelovalec lutk, režiser, scenograf ter lutkar Boštjan Štorman. Gledališče iz desnega žepka izvaja lutkovno-igrane predstave, ki so barvite, čarobne, interaktivne in dajejo obilo užitka tako otrokom kot njihovim staršem, ponuja pa še pripravo in izvedbo različnih vrst aktivnosti za mladino in odrasle, te so gledališke, lutkarske delavnice in trenerstvo (t.i. coaching) otrok – igralcev. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 14. 06. 2012

Lutkovne delavnice Gledališča iz desnega žepka vodita Lucija Čirović in Boštjan Štorman, ki ponujata organizacijo, pripravo in vodenje lutkovnih delavnic za otroke različnih starosti. Lutkovne delavnice so lahko enodnevne (trajajoče eno, dve ali več ur) ali trajajo več dni. Otroci pa se v njih spoznavajo z materialom, z izdelovanjem lutk, scene in z osnovami animacije. (<http://www.old.cirovic-lucija.com/delavnice.htm>) Pridobljeno: 14. 06. 2012

17.4.4. GLEDALIŠČE KONJ

Lutkovno gledališče Konj je bilo ustanovljeno leta 1993 v Ljubljani. Najprej so uprizarjali lutkovne predstave predvsem za odrasle, v zadnjem času pa so s serijo predstav o krokodilčku Krokiju in njegovih prijateljih, ki jih izvaja Ajda Rooss, vstopili še na področje najmlajših. Prve predstave so bile polne črnega, obscenega, obešenjaškega humorja in dionizično razvratne, po letu 2000 pa se te groteskne lutke prelevijo v prefinjene asketske postave, ki se ne rogajo samemu sebi in svetu, ampak vtaknjene v mrežo usode premišljujejo o magiji smrti, smislu življenja, čisti umetnosti, božanski popolnosti in o skrivnosti stvarjenja. Stalni sodelavci Lutkovnega gledališča Konj so Brane Vižintin, Boštjan Sever, Ajda Rooss, Ernő Sebastian, Andrej Rozman Roza in Bojana Šaljić. Predstave režira in

likovno oblikuje režiser in likovnik Silvan Omerzu, ki je za trilogijo v izvedbi gledališča Konj leta 2006 prejel nagrado Prešernovega sklada. Lutkovno gledališče Konj je s svojimi predstavami gostovalo na različnih festivalih po Evropi in Ameriki ter za njih prejelo sedemnajst mednarodnih nagrad, v Sloveniji pa so prejeli dvanajst nagrad. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 14. 06. 2012

17.4.5. GLEDALIŠČE LABIRINT

Gledališče Labirint je bilo ustanovljeno leta 1992. Ustanovil ga je Saša Jovanović, ki je študiral lutkarstvo v Franciji na Mednarodnem lutkovnem inštitutu in Lutkovni umetniški šoli. Gledališče Labirint je član Zveze lutkarjev, za svoje delo pa so prejeli številne nagrade na festivalih po Sloveniji in tujini. Najvidnejši člani so Saša Jovanović, Katja Povše, Tina Oman, Martina Mavrič, Jasna Vastl, Žiga Lebar in Špela Čadež.

Gledališče Labirint povezuje mlade in srednje generacije lutkarjev, ki raziskujejo različne oblike lutkarstva in njene izraznosti. Leta 2008 so razvili inovativno kombinacijo stop-motion animiranega filma in lutkarstva. (http://www.culture.si/en/Labirint_Teatre) Pridobljeno: 15. 06. 2012

V Gledališču Labirint se zavzemajo za kontinuirano raziskovanje in odkrivanje bogatih izraznih možnosti lutkovnega sveta, lutkovnim avtorjem pa je primarno sredstvo njihovega ustvarjanja raziskovanje izazil različnih lutkovnih oblik. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.6. GLEDALIŠČE LUTKE ZAJEC

Gledališče Lutke Zajce pod vodstvom lutkarja Jožeta Zajca združuje lutkarje in strokovnjake različnih poklicev z bogatimi izkušnjami na področju vzgoje, lutkarstva, glasbe, gledališča in oblikovanja lutk, ustvarja v slovenskem lutkovnem prostoru že več kot 30 let. Njihova dejavnost je uprizarjanje lutkovnih predstav, lutkovnih delavnic za otroke in seminarjev za vzgojitelje in učitelje, oblikovanje in izdelava didaktičnih ročnih in scenskih lutk ter strokovna pomoč

vsem, ki želijo ustvariti lutkovno predstavo – od ideje do končne uprizoritve. (Citirano po: http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf)
Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.7. GLEDALIŠČE ZAPIK

Gledališče Zapik sta leta 1997 ustanovila lutkarja Jelena Sitar in Igor Cvetko. Prva je dramaturginja, gledališka pedagoginja, režiserka in lutkarica, drugi je profesor muzikologije, etnomuzikolog, lutkar in ilustrator. Skupaj združujeta široko teoretično znanje in petnajst let izvajalskih izkušenj. Jelena Sitar in Igor Cvetko sta napisala številne strokovne publikacije in leposlovne knjige, ustvarjata predstave in vodita seminarje za učitelje, vzgojitelje in umetnike, za svoje delo pa sta bila večkrat tudi nagrajena. Zapik prisega v estetskem smislu na izvirnost in minimalizem. Predstave so tople in igrive, pri otrocih in učiteljih pa spodbujajo njihovo lastno ustvarjalnost. Otroci na predstavah aktivno sodelujejo, torej niso samo gledalci. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf)
Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.8. HIŠA OTROK IN UMETNOSTI

Hiša otrok in umetnosti, otroški in mladinski kulturni center, je prostor za ustvarjalnost. Umetnost je način druženja v Hiši: otrok med seboj, otrok z odraslimi pa tudi odraslih zaradi otrok. V Hiši delujejo lutkovne in gledališke skupine, Mali likovni atelje ter Pujeve ustvarjalnice za najmlajše od tretjega leta naprej. Za odrasle organizirajo tečaje, seminarje in delavnice o raznih umetnostnih področjih, za otroke pa prireditve in redne tedenske predstave. V Hiši delujeta tudi Lutkovna skupina Bobek in Gledališka skupina Artizani, v kateri je trenutno devet članov od 17. do 26. leta starosti. V svoje predstave vključujejo različne gledališke govornice in žanre: od neverbalnega gledališča, lutkovne animacije, fizičnega teatra in cirkuškega artizma. Njihove predstave so dobitnice mnogih nagrad, gostujejo na mednarodnih gledaliških festivalih po vsem svetu. (Citirano po: http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf)
Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.9. GLEDALIŠČE IN LUTKE JSKD

Gledališka dejavnost JSKD zajema tri področja: organizacijo gledaliških srečanj, strokovno pomoč, izobraževanje in izdajo gledaliških publikacij. Za gledališko in lutkovno dejavnost ponujajo pomoč pri izvedbi in organizaciji samostojnih projektov in prireditev za ljubiteljska, mladinska in šolska gledališča ter lutkovne skupine. Pomoč je sestavljena od začetka do konca, od oblikovanja ideje, izbire besedila, svetovanja pri izdelavi tehnoloških rešitev, izdelavi scene in lutk, do zadnjega dejanja na odru. V letu 2012 so organizirali Srečanje lutkovnih skupin Slovenije 2012, v avgustu pa sledi še Poletna lutkovna delavnica, na kateri si udeleženci pridobijo ali dopolnijo lutkovno znanje. (http://www.jskd.si/gledalisce-in-lutke/uvod_gledalisce.htm) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.10. TEATER ZA VSE JESENICE

Teater za vse Jesenice nima svoje »hiše«, ampak gostuje povsod po Sloveniji in tujini. Na repertoarju imajo več kot trideset predstav, med katerimi so že mnoge presegle petsto ponovitev. Izvajajo lutkovne, igrane in glasbene predstave za otroke in mladino. V društvu KUD Teater za vse Jesenice sodelujejo igralci, lutkarji in glasbeniki, ki z vsem srcem ustvarjajo predstave, ki se dotaknejo otrok in jih popeljejo v čarobni svet gledališča, lutk in glasbe. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.11. LUTKOVNO GLEDALIŠČE FRU-FRU

Lutkovno gledališče Fru-fru je bilo ustanovljeno leta 1984 in je bilo tipično gledališče iz kovčka, leta 1993 pa postane profesionalno družinsko gledališče, ki znanim zgodbam za otroke išče primerne lutkovne podobe. V petnajstih letih je iz družinskega gledališča nastalo repertoarno, njihove predstave pa so namenjene otrokom od drugega leta naprej. Vsako leto izvedejo več kot 250 predstav, pri njih pa sodelujejo priznani lutkovni režiserji, likovni ustvarjalci, pisci besedil, igralci in glasbeniki. Gostujejo po Sloveniji in pri zamejskih Slovencih, udeležujejo se uglednih mednarodnih festivalov po Evropi in na njih so prejeli mnogo nagrad in

priznanj. Aktivno sodelujejo tudi pri organizaciji festivalov in prireditev. (<http://www.frufru.si/index.php/sl/team/1>) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.12. LUTKOVNO GLEDALIŠČE KORUZNO ZRNO

Društvo Koruzno zrno in njegovo Lutkovno gledališče Koruzno zrno je bilo ustanovljeno v Slovenski Bistrici leta 1997. Namen društva je raziskovanje lutkovnega medija. V produkcijah raziskuje zakonitosti materialov in jih, povezane večinoma v avtorske zgodbe, upodablja v formi lutkovnih predstav.

Kot podmladek Lutkovnega gledališča je bila leta 2006 ustanovljena Lutkovna skupina Zrnca. Njen namen je zagotavljanje kontinuitete lutkovnega ustvarjanja. Od leta 2004 društvo prireja Kornfest, festival za razvoj in promocijo lutkovne kulture. (Citirano po: <http://www.koruznozrno.com/slo/>) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.13. LUTKOVNO GLEDALIŠČE KRANJ

Lutkovno gledališče Kranj je bilo ustanovljeno in deluje od leta 1991. Lutkovne predstave uprizarjajo za otroke in odrasle. Do leta 2009 je delovalo v Kranju v gradu Kiselstein, trenutno pa je zaradi prenove objekta brez prostorov in zato gostuje na različnih prizoriščih. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog2012_2013.pdf) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.14. LUTKOVNO GLEDALIŠČE NEBO

Lutkovno gledališče Nebo je bilo ustanovljeno leta 2001 v Kranju in ohranja klasične lutkovne tehnike ter raziskuje povezovanje drugih medijev – filma, stripa, fotografije – z lutkovnim gledališčem. Na začetku so uprizarjali lutkovne predstave za odrasle, danes pa ustvarjajo za otroke in odrasle. S predstavami ustvarjalci razvijajo prepoznaven umetniški izraz, ki je prežet s poetiko, inovativnostjo in humorjem. Za svoje delo so prejeli več nagrad. Člani gledališča za otroke in odrasle izvajajo lutkovne in stripovske delavnice ter delavnice ljudskih zvočil. S predstavami gostujejo po vsej Sloveniji, zamejstvu in tujini. Udeležujejo se slovenskih in tujih lutkovnih festivalov. (<http://www.ljudmila.org/nebo/o.htm>) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.15. LUTKOVNO GLEDALIŠČE PUPILLA

Lutkovno gledališče Pupilla je bilo ustanovljeno leta 1993 pod vodstvom Sabine Šinko. Do danes so pripravili dvanajst predstav, dve za odrasle in devet za otroke. Nastopajo v vrtcih, šolah, kulturnih ustanovah in pri svojem delu želijo izkoristiti čim več možnosti, ki jih ponuja lutkovno gledališče in gledališče nasploh. Pri ustvarjanju ubirajo eksperimentalen pristop, ki temelji na raziskovanju tradicionalnih in novih lutkovnih tehnik, naravnih materialov ter glasbe v živo in izvirne likovne podobe. Udeležujejo se raznih festivalov doma in v tujini. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.16. LUTKOVNO GLEDALIŠČE »UŠ«

V Lutkovnem gledališču UŠ deluje lutkovna skupina že dve desetletji in je do zdaj nastopila že več kot dvatisočkrat. Lutkovno skupino UŠ sestavljajo Matevž Gregorič, Renata Kalemba in Andrej Žibert. Za svoje delovanje in ustvarjanje so prejeli več nagrad kot posamezniki in kot skupina, delujejo pa tudi na številnih drugih področjih. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.17. LUTKOVNI STUDIO LUTKARNICA KOPER

Lutkovni studio Lutkarnica izvira iz mednarodno uveljavljenega Lutkovnega gledališča Papilu, ki je bilo ustanovljeno leta 1982. Ustanovila sta ga Maja Bavdaž in Brane Stolce. V dvajsetih letih delovanja so s predstavami gostovali po več kot dvesto mednarodnih festivalih po Evropi, ZDA, Izraelu in Japonski. Od leta 2004 naprej pa Maja Bavdaž nastopa kot solistka in pripravlja v okviru Lutkovnega studia lutkovne predstave in delavnice za otroke, lutkovne delavnice za odrasle, seminarje za pedagoge in lutkarje, z njimi pa gostuje po Sloveniji in tujini. Lutkovni studio Lutkarnica je producent mednarodnega lutkovnega festivala PUF v Kopru. (http://puf.pina.info/lutkarnica/index_lutkarnica.html) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.18. LUTKOVNO GLEDALIŠČE TRI

Profesionalno pot je Lutkovno gledališče Tri ubralo leta 1990. Svoje predstave namenja najmlajšim od 2. leta naprej. Izziv gledališču je v do skrajnosti izkoriščenem lutkovnem jeziku pričarati pravljično vzdušje. V predstavah se izogibajo pretiranemu besedičenju, beseda je le krepilo lutkovni akciji. Pečat predstavam dajejo scenografske rešitve – scenske animacije kot enakovreden element lutki. Vsako leto gledališče izvede preko 150 predstav in izobraževalnih programov. Gostuje po vsej Sloveniji in tudi izven naših meja. (Citirano po: http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.19. PRIPOVEDNO GLEDALIŠČE GDČ. BAZILIKE

Pripovedno gledališče gdč. Bazilike je nastalo konec leta 2005. To je avtorsko gledališče lutkarice, igralka in pripovedovalke Katje Povše, ki se ukvarja s pripovedovanjem zgodb, ki jih uprizarja v lutkovno-gledališkem jeziku. Gre za prepletanje lutkovnega gledališča in pripovedništva. Predstave so namenjene otrokom in odraslim, odigrane pa so lahko skoraj povsod. Z njimi gostujejo v vrtcih, šolah, kulturnih ustanovah, na številnih festivalih in prireditvah. (http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog_2012_2013.pdf) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.20. TEATRO PAPELITO

Teatro Papelito je novo ime za gledališče Papilu, ustanovljeno leta 1982. Obšlo je že vso Evropo, tudi Japonsko, ZDA, Izrael ... Izhodišče tega malega, popolnoma avtorskega potujočega teatra je papir, material, ki ponuja neštete možnosti oblikovanja in metamorfoz. Edini avtor prav vseh elementov v predstavah je Brane Solce, ki uporablja izrazito vizualni jezik, namesto z besedami pripoveduje z uporabo preprostih simbolov in metafor, te pa povezuje z avtorsko glasbo in zvoki. Doslej je bilo premierno izvedeno več kot 30 različnih predstav, vsaka v drugačni papirnati tehniki (zgibanke, kopitljački, senčne figure, škatlice, maske), ki se med seboj lahko poljubno sestavljajo v daljše uprizoritve. (Citirano po:

[http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog 2012_2013.pdf](http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog%202012_2013.pdf)) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.21. TEATRO MATITA

Teatro Matita predstavlja Matija Solce, ki je samosvoj avtor večkrat nagrajenih lutkovnih predstav. S predstavami gostuje doma v Sloveniji in po vsem svetu. Matiju Solcu je lutkarstvo način življenja. Magistriral je na umetniški Akademiji DAMU v Pragi na Oddelku za alternativno gledališče in lutkarstvo, kjer trenutno pripravlja doktorat in uči lutkovno animacijo. ([http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog 2012_2013.pdf](http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog%202012_2013.pdf)) Pridobljeno: 15. 06. 2012

17.4.22. USTANOVA LUTKOVNIH USTVARJALCEV

Ustanova slovenskih lutkovnih ustvarjalcev je bila ustanovljena leta 2001 z namenom, da skrbi za razvoj gledališke kulture in lutkovne umetnosti, za kakovost lutkovne stroke, za navezovanje stikov s sorodnimi lutkovnimi organizacijami v tujini in za strokovno izpopolnjevanje v lutkovni umetnosti. ULU je prostovoljna, strokovna, nepridobitna in nadstrankarska organizacija lutkovnih ustvarjalcev, ki se s to dejavnostjo ukvarjajo poklicno. Od vsega začetka organizira lutkovni bienale, ki je osrednji lutkovni festival in pomeni prerez slovenske lutkovne ustvarjalnosti zadnjih dveh let. Izdaja strokovno literaturo in organizira še razstave lutkovnih in likovnih ustvarjalcev. ([http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog 2012_2013.pdf](http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog%202012_2013.pdf)) Pridobljeno: 16. 06. 2012

18. VLOGA LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA PRI KULTURNI VZGOJI OTROK

Otroci, ki redno obiskujejo kakovostne lutkovne predstave, so gotovo bolj umetniško dojemljivi odrasli, saj pridobijo pomembno estetsko in etično izkušnjo že v otroštvu. Lutkovne predstave nudijo otrokom tako pedagoško kot tudi estetsko vzgojo, ki pa sta dobra popotnica vsakemu posamezniku tudi v obdobju odraslosti.

Slovenski nacionalni program za kulturo si prizadeva za dvigovanje kulturne pismenosti tako otrok kot mladine. Nemalokrat prevladuje mnenje, da se za kulturo, ki je namenjena otrokom, uporablja izraz »otroška kultura«. S tem izrazom mislimo na kulturo, ki je ustvarjena za otroke (s strani odraslih) in pa kulturo, ki jo ustvarjajo otroci sami. Ena najbolj izpostavljenih zvrsti »otroške umetnosti« je prav gotovo lutkovno gledališče, saj je večji del produkcije le-teh namenjen otrokom. Poudariti moramo, da so tudi ti. »otroška gledališča« resna gledališča. Pogosto namreč prevladuje miselnost, da so lutkovna gledališča namenjena zgolj otrokom in kot taka so neresna, manjvredna, postavljena ob rob velikim, resnim zvrstem umetnosti.

Z izkušnjo gledališča se človek lahko sreča že zelo zgodaj in le-to mu je lahko pozneje v življenju pomoč pri reševanju vsakodnevnih težav, s katerimi se srečuje. Lutkovno gledališče kot tako temelji na treh elementih, in sicer na lutkovni igri, odru in občinstvu. Če manjka že en sam element tako v fizičnem kot tudi v psihičnem smislu, ne moremo govoriti o pravem gledališču. Pri igri so zelo pomembni vsi elementi, saj gradijo drug drugega in prispevajo k celovitosti odra, ki pa mora izžarevati popolno resnico skupaj z vsemi rekviziti. Vse to pa lahko dosežemo le s prepričljivo igro. Lutkovna igra je gotovo bolj zapletena kot »živa«, dramska igra, saj morajo lutkovni igralci vedeti vse, kar vedo živi gledališki igralci, poleg tega pa morejo vedeti vdihniti življenje tudi lutki, ki je najpomembnejši element oziroma najpomembnejša figura lutkovne predstave. Lutka je tista, ki predstavlja most med igralcem in gledalci. Na vprašanje, kaj je lutka, bi mnogi odgovorili, da je lutka človek. Tako primerjanje je najbolj razumljivo s strani otrok, saj zaradi njihove dvojne zavesti, resnične in ustvarjene, pravičnejše resničnosti, res ni razlik. Tako je že v preteklosti veljala lutka za simbol človeka. Posebnost lutkovnega gledališča je prav v tem, da sam igralec ni v ospredju predstave, ni bistven, pomemben je skrit ali odkrit lutka, ki lutko oživi, jo prebudi, jo karakterno označi in s tem približa človeku. Osnovna razlika med katerikoli gledališčem in lutkovnim gledališčem je ta, da ni človek tisti, ki igra (pleše, govori, poje ...), ampak lutka, mrtev predmet, ki ga oživi človek.

Lutkovno gledališče je uporabno, zanimivo in poučno tudi s stališča zadovoljitve socialnih, čustvenih in intelektualnih potreb. Lutka na odru lahko pove bistveno

več kot živi igralec, kar pride še posebej do izraza pri tabu temah ali drugih občutljivih temah (npr. seksualnost). Zelo pomemben stilizacijski element lutkovnega gledališča danes je metaforična igra, pri kateri vsi uporabni predmeti in njihove likovne podobe izgubijo svoj primarni pomen in dobijo nove funkcije. Postanejo lutke ali scenski elementi.

Lutkovno gledališče je primerno tako za otroke kot za odrasle. Služiti zna tako otrokom kot preprostim ljudem. Kot tako vsebuje vzgojni element, čeprav ni nujno, da je vedno na prvem mestu. Otroci so spremljevalci lutkovne predstave, ki ne samo, da živijo s predstavo, ampak ob njej tudi razmišljajo. To je še posebej pomembno za ustvarjalce lutkovnih predstav, da ugotovijo, kaj je tisto, s čim bodo prepričali gledalca (otroka), da bo slednji o njej razmišljal, jo čutil in znal določene usvojene prvine uporabiti v svojem življenju. Tako gledališče v veliki meri prispeva k razvoju otrokovih kognitivnih sposobnosti. Tako bo mlad človek, ki je bil deležen gledališke vzgoje že od otroštva, znal misliti bolj ustvarjalno, imel bo dosti domišljije, bogato besedišče, poln bo asociacij, pridobil si bo določene vrednote, ki mu bodo prav gotovo pomagale, da ne bo zrastel v konformista ali človeka, ki ne zna razmišljati s svojo glavo.

Otroci spremljajo gledališke predstave z velikim zanimanjem, občudovanjem in s čustvenim reagiranjem. Tako otrok med lutkovno predstavo nikakor ni pasiven, temveč se vživi v igro in v veliki meri deluje skupaj z glavnim junakom, kar potrjuje dejstvo, da je lutkovno gledališče dobro sredstvo za pedagoško in estetsko funkcijo. Ob tem pa je zelo pomembno, da izbiramo predstave, ki so primerne otrokovi starosti. Majhni otroci so sposobni bistveno manj časa spremljati vsebino predstave kot večji otroci. Poleg starosti sta pri enakem starostnem obdobju pomembna tudi bogato ali revno izkušnjsko okolje ter kulturna in duhovna rast posameznika.

Tako triletniki in petletniki spremljajo in doživljajo zgodbo le v manjših enotah in so za njih najprimernejši prizori polni akcije, saj se le-teh živo spominjajo. Ker majhni otroci šele spoznavajo svet in v njem iščejo red, imajo kot ustvarjalci zgodb neomejeno domišljijo, kot prejemniki pa so močno vezani na resničnost. Od petega in šestega leta pa celovitost zgodbe že zelo močno pritegne pozornost mladih gledalcev. Pri tem je za zgradbo lutkovne predstave odločilnega pomena

likovna zasnova lutke (iz njene oblike, potez obraza, oblike telesa, barve, materiala, iz katerega je narejena je razvidno, koga ali kaj predstavlja). Ni dovolj samo čudež oživitve mrtvega predmeta, pričakujejo se bolj oprijemljivi čudeži (s kakršnimi se poigravamo v domišljiji). Za pet-šestletnike je idealiziran svet, ki ga postavljajo po robu resničnemu svetu, doživljajska resničnost. Najbolj jim ostane v spominu bistvo – zgodba, lutke, barva, atmosfera, ne pa animatorji. Le-te na nek način ignorirajo.

Kulturna vzgoja za otroke je s strani odraslih še zmeraj podcenjeno in nerazumljivo področje. Predvsem lutkovnemu gledališču bi morali priznati enakovreden status z vsemi ostalimi zvrstmi gledališča.

Lutkovno predstavo najbolj opredeljuje oživljen predmet – lutka. Zaradi otrokovega animističnega verovanja ta oživitev v veliki meri vpliva nanje, na njihovo spremljanje dogajanja na odru, ki je zato zelo sugestivno. Da bodo otroci lutkovno gledališko predstavo polno doživeli, z vsemi etičnimi, estetskimi in vzgojnimi elementi, moramo zanje izbrati predstave, ki so primerne njihovi starosti in zrelosti. (Šinko, 2008)

19. SKLEP

V diplomskem delu najprej ugotovimo bistvene in specifične razlike med gledališčem in lutkovnim gledališčem, pri katerem pri slednjem izstopajo lutke, ki jih oživljajo, animirajo igralci, lutkarji z lutkovno iluzijo, režiser, posebnosti lutkovnega odra, različne zvrsti tekstov in lutkarji. Prvi lutkar in začetnik slovenskega lutkarstva je bil Milan Klemenčič, ki je ustanovil prvo lutkovno gledališče, Malo marionetno gledališče, prve lutke marionete ter pripravil in izvedel prve lutkovne predstave. Po njegovem zgledu so na slovenskih tleh ustvarjali v lutkovnem gledališču mnogi lutkovni ustvarjalci, kvalitetno so se dopolnjevale in razvijale lutke (lutkovne tehnike) ter lutkovne predstave. Večino časa med razvojem lutkovnega gledališča na Slovenskem so se spopadali z različnimi težavami, predvsem so bile to prostorske in finančne težave.

Pomemben lik, glavni junak Poccijevih iger je bil Gašperček, ki pa so mu slovenski pisatelji, ko so začeli za lutkovno gledališče pisati slovenska izvirna besedila, v dvajsetih letih dvajsetega stoletja spremenili ime. Gašperček je postal Jurček, malo pred drugo svetovno vojno pa je Jurček postal Pavliha. Vsak lik je imel v svoji vlogi drugačne moralne predstave in vrednotenja in bil vsebinsko kritičen do okolja in okoliščin, v katerih se je nahajal.

Pomembno vlogo za razvoj lutkovnega gledališča na Slovenskem je imelo Sokolsko marionetno gledališče, kajti Sokolsko društvo je uprizarjalo številne lutkovne predstave v češkem, predvsem pa v slovenskem jeziku. Želeli so prebuditi navdušenje za marionetno gledališče in stalno je raslo število odrov, njihovo vodilo je bilo vzgajati otroke z lutkami.

V Jugoslovanski lutkovni zvezi so se zgledovali po tujih lutkovnih gledališčih, predvsem po Unimi, ki je povezovala ustvarjalce lutkovnih gledališč in kulturne delavce vseh držav. Hoteli so priznati lutkovno gledališče kot umetniško institucijo. Ves čas so se soočali s finančnimi problemi.

Med drugo svetovno vojno je bilo delo lutkovnega gledališča onemogočeno. Delovalo je le Partizansko lutkovno gledališče. Nastalo je zaradi resnične potrebe po kulturni dejavnosti. Proti koncu druge svetovne vojne so uprizarjali lutkovno

igro *Jurček in trije razbojniki*, ki je imela vojno vsebino, z njo pa so gostovali po vaseh osvobojenega slovenskega ozemlja.

Pomemben mejnik za razvoj lutkovnega gledališča na Slovenskem je bil nastanek prvega poklicnega lutkovnega gledališča v Sloveniji, to je bilo Mestno lutkovno gledališče. Najbolj odmevni lutkovni predstavi sta bili *Žogica Marogica* in *Težave peteršiljkove mame*.

V šestdesetih letih dvajsetega stoletja so poskrbeli za likovno preobrazbo, nova moderna besedila, ki niso bila le romantično pravljичno obarvana, uveljavili so modernizacijo na marionetnem odru, začeli so uporabljati lutke, vodene od spodaj. Lutkovnemu gledališču so priznali status umetniške institucije. Za lutkovno gledališče je bila posebnega pomena lutkovna predstava *Sinja ptica*. Pri njej se izvrstno izkaže režiser Jože Pengov, ki o njej pove, da je oživitev lutkovne umetnosti.

V sedemdesetih in osemdesetih letih so dali velik poudarek avtorjem slovenskih besedil, veliko so uporabljali slovensko in mladinsko književnost, likovnemu oblikovanju, usmerili so se tudi k filmskemu mediju in tako so se v lutkovnem gledališču prepletale meje filmskega in teatralnega. Našli so nove sodelavce, režiserje, likovne oblikovalce, avtorje slovenskih besedil. Spodbujali so kakovosten umetnostni razvoj lutkovnega gledališča, delali so z novimi lutkovnimi tehnikami mimičnimi in ploskimi lutkami in ne več toliko z marionetami in ročnimi lutkami, kombinirali so z različnimi možnostmi lutkovnih tehnologij in tehnik. Igralec, animator stopi izza paravana. Z lutkovnimi predstavami so začeli gostovati po vsej Sloveniji in tudi po tujini. V Lutkovnem gledališču Ljubljana so začeli z malimi sodelovalnimi projekti, v katerih je občinstvo (otroci) sodelovalo v predstavi. Poudarek je bil na metodi dela z otroki. Poveča se tudi amaterska lutkovna dejavnost, vendar so pri njej pogrešali slovenska besedila, podpirali pa sta jo obe poklicni lutkovni gledališči, Maribor in Ljubljana. Koroški Slovenci so se borili proti asimilaciji, povezovali so se z lutkovnim gledališčem v Sloveniji, slovenskim lutkarstvom, slovenskim izročilom, njihova lutkovna dejavnost je bila večinoma amaterska, največ so igrali lutkovno igro *Hudobni graščak*, ki je obravnavala družbene konflikte. Z

lutkarstvom so se ukvarjali tudi Slovenci v Italiji, ki so imeli predvsem lutkovne skupine, te pa so otrokom ponujale kakovostne lutkovne predstave.

Razcvet lutkovnega gledališča na Slovenskem se je začel v devetdesetih letih. Za Lutkovno gledališče Maribor sta bila zelo pomembna Tine in Breda Varl. Sodelovali so z domačimi in tujimi režiserji, likovniki in avtorji besedil. Pripravili so ogromno kakovostnih lutkovnih predstav za otroke in odrasle, v njih uporabili vse vrste lutk, opremljenimi instrumentalno in pevsko, z njimi so gostovali doma in po svetu. Organizirali in udeleževali so se različnih festivalov in za svoje delo prejeli številne nagrade. Profesionalno lutkovno gledališče je tudi Lutkovno gledališče Ljubljana, ki večino lutkovnih predstav uprizori za otroke, nekaj pa tudi za odrasle na večjih lutkovnih odrih. Sodelujejo z domačimi režiserji, imajo kakovostno izobražen kader, prav tako gostujejo po vsej Sloveniji in po celem svetu, organizirajo in udeležujejo se različnih festivalov in prejemajo številne nagrade, prirejajo lutkovne delavnice, sodelujejo pa tudi z drugimi slovenskimi gledališči. Velik pomen ima za slovensko lutkovno dejavnost Mini teater, kjer izstopata imeni ustanoviteljev Robert Walzl in Ivica Buljan, prvi je naredil prvo virtualno predstavo na svetu (Palčica). Posebno pozornost posvečajo inovativnim umetniško-vzgojnim projektom, organizirajo Lutkovno nomadsko akademijo, kjer so različne delavnice in tečaji za lutkarje, promovirajo pa medkulturni dialog, inovativnost in kreativnost. Slovenija se lahko pohvali še s številnimi manjšimi kakovostnimi lutkovnimi gledališči in skupinami, ki pomembno vplivajo na razvoj lutkovne umetnosti.

Lutkovno gledališče ima pomembno vlogo pri kulturni vzgoji otrok, namreč tisti otroci, ki redno obiskujejo kakovostne lutkovne predstave, postanejo bolj umetniško dojemljivi odrasli, saj jim le-te nudijo pedagoško in estetsko vzgojo.

Dediščina lutkovne umetnosti nas uvršča na evropski kulturni zemljevid. Za predstavitev kulturne dediščine slovenskega lutkarstva in lutkovnega izročila bi bilo dobro narediti lutkovni muzej, saj imamo ogromno slovenskega lutkovnega gradiva, ki je tudi naša kulturna dediščina, to pa bi vsekakor pospešilo tudi razvoj turizma.

20. LITERATURA IN VIRI

AEIOU Gledališče za dojenčke in malčke. (b.d.). Pridobljeno 14. 06. 2012, iz <http://www.aeiou.si/kajje.htm>

CULTURE.SI. (b.d.). Pridobljeno 15. 06. 2012, iz http://www.culture.si/en/Labirint_Theatre

Čagran, B., Pšunder, M. in Fošnarič, S. (2008). *Priročnik za izdelavo diplomskega dela*. Maribor: Pedagoška fakulteta.

Ćirović Lucija. (b.d.). Pridobljeno 14. 06. 2012, iz <http://www.cirovic-lucija.com/delavnice.htm>

Gledališki besednjak. Slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji. (1981). Mestno gledališče ljubljansko. Ljubljana, 1981.

ISN. Inštitut za slovensko narodopisje. (b.d.). Pridobljeno 22. 11. 2011, iz <http://alpha.zrc-sazu.si/isn/predhodniki.htm>

Jskd. Inštitut za slovensko narodopisje. (b.d.). Pridobljeno 15. 06. 2012, iz http://www.jskd.si/gledalisce-in-lutke/uvod_gledalisce.htm

Koruzno zrno. (b.d.). Pridobljeno 15. 06. 2012, iz <http://www.koruznozrno.com/slo/>

Kulturni bazar 2012. Kultura se predstavi. Katalog ponudbe kulturno – umetnostne vzgoje. Šolsko leto 2012/13. (b.d.). Pridobljeno 14. 06. 2012, iz [http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog 2012_2013.pdf](http://www.kulturnibazar.si/data/upload/Katalog%202012_2013.pdf)

Laboda, M. (2011). *Milan Klemenčič. Iskalec lepote in pravljичnih svetov*. Ljubljana: Lutkovno gledališče, 2011.

Lukan, B. (1996). *Gledališki pojmovnik za mlade*. Šentilj: Aristej, 1996.

Letopis Lutkovnega gledališča Maribor. (1995). Lutkovno gledališče Maribor. Maribor: Lutkovno gledališče, 1995).

Lutkovno gledališče Fru-fru. (b.d.). Pridobljeno 15. 06. 2012, iz <http://www.frufru.si/index.php/sl/team/1>

Lutkovno gledališče Ljubljana. (2011). Pridobljeno 20. 05. 2012, iz <http://www.lgl.si>

Lutkovno gledališče Ljubljana. (2011). Pridobljeno 20. 05. 2012, iz http://www.lgl.si/index.php/igralci_in_animatorji

Lutkovno gledališče Ljubljana. (2011). Pridobljeno 20. 05. 2012, iz <http://www.lgl.si/index.php/nagrade>

Lutkovno gledališče Maribor. (2012). Pridobljeno 09. 05. 2012, iz <http://www.lg-mb.si>

Lutkovno gledališče Maribor. (2012). Pridobljeno 07. 05. 2012, iz <http://www.lg-mb.si/zgodovina>

Lutkovno gledališče Nebo. (b.d.). Pridobljeno 15. 06. 2012, iz <http://www.ljudmila.org/nebo/o.htm>

Lutkovni studio Lutkarnica. (b.d.). Pridobljeno 15. 06. 2012, iz http://puf.pina.info/lutkarnica/index_lutkarnica.html

Mini teater. (2004). Pridobljeno 11. 06. 2012, iz <http://www.mini-teater.si/client.si/inex.php?table=articles&ID=2686>

Mini teater. (2004). Pridobljeno 11. 06. 2012, iz <http://www.mini-teater.si/client.si/inex.php?table=articles&ID=2475>

Mini teater. (2004). Pridobljeno 11. 06. 2012, iz <http://www.mini-teater.si/client.si/inex.php?table=articles&ID=1243>

Mini teater. (2004). Pridobljeno 10. 06. 2012, iz
<http://www.mini-teater.si/client.si/inex.php?table=articles&ID=21>

Mini teater. (2004). Pridobljeno 10. 06. 2012, iz
<http://www.mini-teater.si/client.si/inex.php?table=articles&ID=2340>

Mini teater. (2004). Pridobljeno 10. 06. 2012, iz
<http://www.mini-teater.si/client.si/index.php?table=articles&ID=2339>

Obnova minoritskega samostana in izgradnja Lutkovnega gledališča. Lutkovno gledališče Maribor na novi minoritski poti. (2010). Mestna občina Maribor, 2010.

Pavis, P. (1997). *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

Po stopinjah lesene Talije. Lutkovno gledališče Ljubljana: 60 let. (2008). Ljubljana: Lutkovno gledališče, 2008.

SIGLEDAL.ORG. (b.d.).
Pridobljeno 22. 11. 2011, iz http://www.sigledal.org/geslo/Edi_Majaron

SIGLEDAL.ORG. (b.d.).
Pridobljeno 22. 11. 2011, iz http://www.sigledal.org/geslo/Jože_Pengov

SIGLEDAL.ORG. (b.d.). Pridobljeno 19. 05. 2012, iz
http://www.sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledališče_Ljubljana

SIGLEDAL.ORG. (b.d.). Pridobljeno 07. 05. 2012, iz
http://www.sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledališče_Maribor

Šinko, S. Vloga lutkovnega gledališča pri kulturni vzgoji otrok. *Revija za elementarno izobraževanje*, dec. 2008, letn. 1, št. ¾, str. 131 – 138.

Turistično informacijski center Ajdovščina. (2005). Pridobljeno 22. 11. 2011, iz
<http://www.tic-ajdovscina.ai/?Ing=slo&vie=cnt&id=2006010612293809>

Trefalt, U. (1993). *Osnove lutkovne režije*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

Varl, B. (1997). *Maske*. Šentilj: Aristej, 1997.

Varl, B. (1997). *Mimične lutke*. Šentilj: Aristej, 1997.

Varl, B. (1997). *Ploske lutke*. Šentilj: Aristej, 1997.

Varl, B. (1997). *Ročne lutke*. Šentilj: Aristej, 1997.

Varl, B. (1995). *Lutke na nitkah*. Šentilj: Aristej, 1995.

Varl, B. (1995). *Lutke na palici*. Šentilj: Aristej, 1995.

Verdel, H. (1987). *Zgodovina slovenskega lutkarstva*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

Vevar, Š. (1998). *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: DZS.

Zapiski s predavanj. (2002). Lutkovno gledališka vzgoja z metodiko. Maribor: Pedagoška fakulteta.

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 21. 11. 2011, iz
<http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Gledališče>

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 21. 11. 2011, iz
[http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Oder_\(gledališče\)](http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Oder_(gledališče))

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 21. 11. 2011, iz
<http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Scenografija>

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 21. 11. 2011, iz
http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Gledališki_igralec

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 21. 11. 2011, iz
http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_literarnih_pojmov

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 21. 11. 2011, iz
<http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Režiser>

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 22. 11. 2011, iz
http://www.sl.wikipedia.org/Ivan_Lah

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 22. 11. 2011, iz
http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Edi_Majaron

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 22. 11. 2011, iz
http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Cveto_Sever#cite_note-0

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 24. 11. 2011, iz
http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_lutkarjev

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 19. 05. 2012, iz
http://www.sl.wikipedia.org/wiki/Lutkovno_gledališče_Ljubljana

Wikipedija. (b.d.). Pridobljeno 10. 06. 2012, iz
http://www.wikipedia.org/wiki/Mini_teater