
SLOVENSKO LUTKOVNO GLEDALIŠČE V LUČI EVROPSKIH TENDENC

Darka Čeh

Pojav lutkarstva v slovenskem kulturnem prostoru zadeva premislek o položaju nove gledališke zvrsti v razmerah prvih visoko postavljenih umetniških ciljev v sočasnem domačem dramskem in evropskem lutkovnem gledališču.

Ko se je Slovensko marionetno gledališče pripravljalo za javni nastop in prvič dvignilo zaveso 20. januarja 1920 (program sta sestavljala Prolog Ivan Laha in Poccijeve Čarobne gosli), nepolno leto za tem, ko je bila s slovesno uprizoritvijo Jurčičevega Tugomera v nekdanjem nemškem gledališču zasnovana prihodnost Drame slovenskega narodnega gledališča, so evropsko lutkarstvo pretresale prve temeljitejše spremembe.

Po letu 1910 je vodilno vlogo prevzel likovni umetnik in izpeljal nujno potrebne reforme lutkovnega odra, lutkovne tehnike in tehnologije. Ta proces zapolnjuje vse obdobje med obema vojnama, a dodajmo le še to, da se je s to reformo z vidno zakasnitvijo in nezadrževano silovitostjo utrdila smer, ki jo je pričel avantgardist Paul Brann iz Münchna 1905, dopolnjeval salzburški kipar prof. Anton Aicher od 1913, dokončal pa rimski Teatro dei Piccoli (tudi ustanovljen to leto) pod vodstvom znamenitega ustvarjalca slovenskega rodu Vittoria Podrecce.¹ Z omenjenimi mojstri je v evropsko lutkovno prakso končno vstopilo »umetniško gledališče«.

Kot mnogi drugi umetniki tega časa je bil tudi Klemenčič prepričan, da ambiciozen in resen avtor lahko izbere lutke za osrednjo temo svojega umetniškega izražanja. Lutkovno gledališče je bilo zanj kulturna ustanova in umetniška oblika. Kot praktik je verjel v prihodnost lutke in prihodnost gledališča, ki bo v rokah resničnih umetnikov – pisateljev, pesnikov in slikarjev, ob snovanju svojega pa je opravil več kot trojno nalogo: bil je organizator, oblikovalec lutk, scenograf, kostumograf, interpret nekaterih vlog, režiser, fotograf, umetniški, tehnični in organizacijski vodja novega gledališča. Z drugimi besedami: njegova vloga ni bila veliko drugačna od tiste, ki jo je odigral Hinko Nučič² v otvoritveni sezoni obnovljenega dramskega gledališča. Enaka hotenja in povsem različne razmere so se v naslednjih štirih sezonah nenehno srečevali in soočali v podobnih umetniško primerljivih rezultatih obeh gledališč.

Naklonjeni kritiki so pisali o prvih lutkovnih uprizoritvah prizanesljivo, le ob navedbah igalskih izvedb so govorili z malce priostrenim jezikom.

Klemenčičevi izvajalci so bili resda prepričani navdušenci, a žal tudi neprepričljivi začetniki. Animacija je bila brez potrebne spretnosti in govorna interpretacija slaba, a v primerjavi z dramskimi uprizoritvami vsaj zmeraj v slovenskem jeziku.

Da o Klemenčičevi skrbi za umetniško rast gledališča ne gre dvomiti, priča podatek, da je v tretji sezoni zaprosil za sodelovanje režiserja Frana Lipaha, ki je v okviru Združenja gledaliških igralcev nadaljeval Borštnikovo zamisel o šolanju

mladih igralcev s predavanji dramske igre in deklamacije, in kot je opazila kritika, se je najšibkejša plat gledališča v resnici opazno popravila.

V scenskem oblikovanju pa je bilo marionetno gledališče celo malo v prednosti pred dramskim. To je v sezoni 1919/20 pritegnilo pozornost z dramo Maksima Gorkega *Na dnu*, kot poroča Dušan Moravec, »zaradi naturalistično zasnovane scene, kakršne v našem gledališču prej nismo bili vajeni. To leto je, prvokrat, tudi oprema odra napravila korak naprej, že je bilo mogoče govoriti o prvih zasnovah samostojne scene«³. V dramskem »to leto prve zasnove samostojne scene«, v marionetnem pa že v ustaljeni navadi inscenacije slikarja Klemenčiča, za vsako predstavo posebej izdelane, pravo vizualno razkošje, prefinjene in izvirne, tako kot lutke, ki jih je oblikoval skladno s sodobnim pojmovanjem marionete in namesto žice uporabil niti, z vodilom pa dosegal učinek, da lutke v gibanju niso posnemale človeka, temveč so ga karikirale; s tem je deloma tudi že presegal njihovo naturalistično zasnovu in uveljavil pojmovanje, da lutka s svojimi preciznimi gibi ni posnetek človeka, temveč simbol zanj.

Nemalo težav pa je imel Klemenčič pri izbiri repertoarja. Domačih lutkovnih besedil ni bilo, niti piscev. Kljub temu je na predlog dramaturga Otona Župančiča že v prvi sezoni pridobil za sodelovanje dr. Ivana Laha in v zadnji Mirana Jarca. Največji del njegovega programa pa so vendarle sestavljale priredbe Poccijevih iger⁴ z osrednjim komičnim likom Kasperlom-Larifarijem, ki ga je Klemenčič zamenjal z Gašperčkom. Slovenski naslednik Hanswurstja je z novim imenom dobil tudi novo podobo, ki jo je Klemenčič ustvarjalno prilagodil domačim razmeram. Maloštevilne razprave skopo omenjajo Brannov vpliv na Klemenčičevo gledališče, a kot se zdi, je prav v Gašperjevem nepojasnjenem izvoru, v sožitju zgodovinskih danosti in novih možnosti, iz privzete prakse sodobnega gledališča dovolj spretno ustvaril slovensko različico lika, v katerem je skrita vsa razsežnost tradicije in sočasnega duha evropskega lutkovnega gledališča.

Po mnenju Henryka Jurkowskega je izvirni Hanswurst izmislil angleških komedijantov v 17. stoletju. Izbira stalnega komičnega junaka je postala sčasoma neizbežna nujnost na gostovanjih po evropski celini, saj je edini govoril jezik občinstva in njegova naloga je bila, da je gledalcem razložil vsebino igre in jih ogrel za predstavo.

Tako se je Hanswurst Sackvillove skupine, priljubljeni »vaški tepček, ki si je služil vsakdanji kruh kot mesar ali služabnik«,⁵ zлил s krajevnim (nemškim) izročilom. Novo vsebino mu je dal Josef Anton Stranitzky (1676–1726) na Dunaju leta 1706, ko ga je uprizarjal v dvojni, igralski in lutkovni interpretaciji,⁶ lutkovne poteze pa Johann Baptist Hilverding okrog leta 1700, potem ko sta mojster in lutkarski vajenec Stranitzky sklenila sodelovanje in ga uradno zapečatila z družabništvom. Najnovejša zgodovinska razprava prof. Jurkowskega ne navaja nobenih zgodovinskih sklepov, ki bi vodili k izvoru Gašperčka. O preobrazbi lika temeljiteje govori Gottfried Kraus,⁷ ki nasprotno meni, da je Hanswurst izvirni izmislil Johanna Baptista Hilverdinga (1677–1722), o katerem je znano, da je izhajal iz družine s starim lutkarskim izročilom: Johannova mati, rojena Salzburžanka, je sinu približala vse posebnosti in ljudske znamenitosti, tudi krajevno podobo Pulcinelle, figuro »Sauschneider«, katerega glavno opravilo je bilo potepanje po podeželju in kastriranje prašičev. Povsod nadvse dobrodošli gost je prirojeni humor poudarjal z oblačilom dvornega norca v živih barvah. »In ni bilo treba mnogo časa, da ga je lutkovno gledališče vsrkalo v svoje igre, pravzaprav ni trajalo dolgo, ko ga je bilo videti vsepovsod, in kjerkoli se je pojavil, se je priljubil

publiki z naglimi odgovori, bistrimi izgovori in imenitnimi nasveti, zaradi katerih je v kratkem postal ljubljenec trgov in pivnic.«⁸ Sauchneider je bil izvorni model za lutkovni lik Hanswurst, ki ga je Hilverding poudaril z elementi komičnega oblačila, s posnemanjem grobega humorja in objestnega nastopa. In prav ta karakter je Stranitzkega tako navdušil, da se je lotil njegovega preučevanja in lastne predstavitve, pri tem pa je bil tako uspešen, da je postal slaven tako rekoč čez noč. Stranitzkyjev Hanswurst je postal ključna figura avstrijskega ljudskega gledališča, od koder so izšle mnoge forme tega lika, in kot poudarja Krauss, tudi Mozartov Papageno (1791), saj je tudi Emanuel Schikaneder poznal njegovo tradicijo, ko je pisal libreto za Čarobno piščal in kot vodja Gledališča pri Koroških vratih (Theater am Kärntnertor) enako vneto kot Stranitzky podpiral njegov karakter in tradicijo.⁹

Ob tem je prav, da znova spomnimo na prof. Aicherja, ki je ob snovanju svojega »umetniškega gledališča« preučeval (okrog 1910) tudi marionete Papana Schmida, še posebej Kasperla-Larifarija. Trebušastega, brkatega in bradatega okrogličneža z nabrekli rdečim nosom, ki poudarja pijansko naturo Schimodovega Kasperla, je salzburški kipar zavrnil, saj je menil, da tradicionalni bavarski karakter, pijanski nos, neprebavljiv kostum in pogosto opolzki dialog v münchenskem dialektu ne reflektira junaka v otroški duši. Tako je oblikoval nov tip Kasperla, neposrednega naslednika Papagena iz Mozartove Čarobni piščali, »katerega komedija leži v spoju melanholične drže in naravne zvijačnosti nedolžnega otroka«.¹⁰

Ni mogoče presoditi, ali se je Klemenčič kdaj osebno srečal z znamenitim salzburškim profesorjem, nedvomno pa je spoznal Salzburger Marionetten Theater, saj je bilo gledališče že od ustanovitvene premiere Mozartove opere Bastien in Bastiena 1913 v nenehnem umetniškem vzponu. K domači popularnosti in svetovni slavi pa je nemalo prispeval tudi salzburški poletni festival, ki je predstavljal Aicherjevo gledališče kot izjemno mestno atrakcijo.

Prav verjetno je, da si je to »mestno atrakcijo« Klemenčič celo sam ogledal. Da je Aicherjeve marionete dobro poznal, ne priča le Gašperjeva »melanholična drža in naravna zvijačnost nedolžnega otroka«, temveč tudi izjemna podobnost v detajlih kostumov.¹¹

Toda omenjena podobnost nikakor ne pomeni gole rutinske preslikave neinventivnega slikarja. Klemenčič je svoji lutki, za katero je mogoče ugotoviti očitno sorodstvo z neposrednimi zgledi iz sočasnega evropskega »umetniškega gledališča«, dodal nekaj novih in samosvojih potez in Gašperja sodobno aktualiziral, ko je njegov humor zasolil s prijazno mero karikiranih potez meščana.¹²

Prvemu slovenskemu lutkovnemu gledališču na rob gre dodati le še to, da kljub neizpodbitnemu evropskemu predznaku »umetniškega gledališča« gledališki konzorcij nikoli ni izpolnil svoje obljube o financiranju Slovenskega marionetnega gledališča in njegovemu snovalcu je po štirih naporih sezonah in stoti jubilejni predstavi v Mestnem domu pošla sapa. Leta 1924 je Klemenčič za vselej sklenil svoje javno gledališko delovanje – razen ene izjeme, ko je v svojem šestinsedemdesetem letu in le šest let pred smrtjo še zadnjič zasnoval likovno podobo za Čarobne gosli, a tokrat že za uprizoritev povojnega poklicnega lutkovnega gledališča v počastitev 30. obletnice smelega začetka in neprijaznega konca prvega slovenskega lutkovnega gledališča.

Nič kaj bolj srečne zvezde niso bile naklonjene Niku Kuretu, ko je zasnoval oder ročnih lutk leta 1934 v Kranju, 1938. pa uveljavil lik domačega burkeža – Pavliho, nato pa začel precej nenavadno – s predstavami na radiu.

Kratka in nepričakovana zgodovina tega gledališča govori, da je bolj od odrske realizacije pomemben njegov prispevek k razvoju radijskega humorja, ki so mu dajali svojevrsten naboj glasovi Mile Kačič, Franeta Milčinskega - Ježka in Jožeta Pengova v zvočnih podobah iger Pavlihove družčine (ustanovljene 1940), ki je tik pred drugo svetovno vojno nastopila na ljubljanskem radiu.

Nova delitev Evrope ob koncu druge svetovne vojne je pustila pomenljive sledi v razvoju evropskega lutkovnega gledališča.

Na socialističnem vzhodu so se naglo odpirala velika državna gledališča, njihov razmah in razvoj pa sta potekala po zgledu gledališkoorganizacijskega modela, tehnično-tehnoloških rešitev, repertoarja in izvedbenih načinov lutkovnega gledališča Sovjetske zveze, ki je svoja »interesna področja« zasipala s praktičnimi zgledi neskromnega števila stotih lutkovnih gledališč. Vsiljeno epigonstvo Osrednjega moskovskega državnega gledališča je imelo vsaj to dobro stran, da so vzhodnoevropska gledališča spoznala, nato pa tudi prevzela nekatere umetniške ideje resničnega poznavalca lutkovne umetnosti – Obrazcova.

Redno financirane umetniške ustanove s stalnim ansamblom in moderniziranimi odri so pospešile razvoj tipično lutkovnih poklicev, po drugi strani pa razvoj specifičnih izraznih sredstev, ki so jih lahko razvili šele specialistično usmerjeni ustvarjalci. Ti so odkrivali in uporabljali nove sisteme lutk, doslej neznane rešitve scenskega prostora, resneje so se posvečali izpopolnjevanju lutkovnih tehnik in tehnologij ter sčasoma vplivali tudi na zahodne lutkarje, ki so večinoma črpali iz lastne skušnje in tradicije, svoje uprizoritve pa praviloma realizirali v skromnih okvirih komornega družinskega gledališča.

Prelet zgodovine gledališč vzhodne in zahodne strani na kratko vsiljuje tako podobo: vzhodnoevropski lutkarji so postali žrtve mrtvorojene prihodnosti, zahodni so ostali sužnji pokopane preteklosti, obojim pa je bila usojena Nesova srajca. Preroška napoved Maxa von Boehna, ki jo je javno oznanil že 1929 v svoji knjigi *Puppen und Puppenspiele* (Lutke in lutkovne igre), da ima lutkovno gledališče svojo vlogo kot vzgojni pripomoček in kot propagandno gledališče, ki bo izpolnilo svoje politično poslanstvo,¹³ se je pokazala presenetljivo ustrežna, kar zadeva odnos totalitarnih sistemov do umetnosti tudi v drugi polovici 20. stoletja. Po sili so vzhodna lutkovna gledališča po vojni naglo osvojila teme socialistične stvarnosti, razrednega boja in novih pedagoških obrazcev, zahodna pa po nuji še naprej branila tradicijo in se šele po letu 1958 kot feniks dvignila iz pepela desetletja starih oblik in preživelih vsebin. Vse dotlej pa so se ohranjale, celo še v šestdesetih, v Italiji na primer čenčave lutke *commedie dell'arte*, tradicionalne napolitanske in sicilijanske lutke in celo nekdanji eksperimentalni, svetovno znani *Teatro dei Piccoli* je igral stari repertoar iz tridesetih; v Angliji so se po lutkovnih odrih pretepali *Punchi*, ves nemški vzhod in zahod pa je obvladoval *Kasperle* Maxa Jacoba, znamenitega lutkarja med obema vojnoma, ki je prav tako še v šestdesetih vplival na razvoj gledališča ročnih lutk za otroke; v Franciji so svojo anahronističnost prakticirali *Pulchinella*, *Guignol* in *Lafleur*, a tudi manj tradicionalni lutkarji so poslušno vztrajali pri antropomorfnih lutkah in upodobitvah realistične smeri, ki jo je uzakonil *Gaston Baty*. Sočasni eksperimenti *Geze Blatnerja* z abstraktnim lutkovnim gledališčem so ostali na obrobju splošnega zanimanja, prav tako gledališče predmetov in materiala *Ivesa Jolija* z začetka petdesetih, improvizirana lutka in poigravanje z iluzijo, ki so bili splošno sprejeti šele trideset let pozneje.

Prof. *Jurkowski* meni, da so se le bolgarska gledališča izognila tipičnim predstavam *socrealizma* in razvila lasten uprizoritveni slog. Podobno tudi prof. *Malik*,

ki ugotavlja, da se je lutkovno gledališče po drugi svetovni vojni najhitreje razvilo v deželah brez lutkovne tradicije; razvijali so ga brez zgodovinskih predsodkov, kot novoodkrito umetniško ustvarjalno dejavnost. »Nasprotno pa je tradicija zavirala lutkovni razvoj na primer v Italiji, Franciji, Angliji, Nemčiji, Avstriji, Španiji, Grčiji in tudi Jugoslaviji, ki je pred vojno preprosto prevzela stil tedanje češke marionetne šole in še v drugi polovici šestdesetih išče svoj osebni lutkovni izraz.«¹⁴ Prva navedba se zdi preozka, druga preširoka.

Da je krog solističnih izjem vendarle nekoliko širši, priča že dejstvo, ki ga navaja Filip Kalan, »da so le v letih 1945–1949 posamezni aktivisti skušali po sovjetskem zgledu uveljaviti konformistična načela dirigiranega sporeda za vso državo«,¹⁵ ti pa so povsem potihnili po znanem sporu med Jugoslavijo in Informbirojem. Kumbatovič sicer meri na dramsko gledališče, ugotovitev pa velja tudi za lutkovno, saj je prejšnja država ustanovila lutkovna gledališča šele po letu 1948.

Z vzhodnoevropskim modelom lutkovnega gledališča sta primerljiva le organizacijska shema naših gledališč in znano dejstvo, da je država Jugoslavija v letih 1948–55 brez posebnih zadržkov podprla ustanovitev osemnajstih poklicnih lutkovnih gledališč in jih nato tudi redno financirala.

Po drugi strani pa je krog držav, ki jih navaja prof. Malik in »v katerih je tradicija zavirala razvoj«, nedvomno preširok, saj vanj le pogojno sodi kakšno od jugoslovanskih lutkovnih gledališč, a zanesljivo ne slovensko. O tem pričajo nekatera dobro znana zgodovinska dejstva, od katerih je treba omeniti, da je Češka okoli leta 1920 res dala pobudo za nastanek kakšnih štiridesetih sokolskih marionetnih odrov, ti pa so se naglo zgubili v ponavljanje samozadovoljnega amaterizma, ki je težil le k naivni narodni propagandi in skrajno preprosti zabavi, zato niso imeli nikakršnega vpliva na nadaljnji estetski razvoj marionetnega gledališča. Ne gre pa spregledati njihovega nespornega prispevka k ohranitvi kulturne zavesti o obstoju te gledališke zvrsti v širših plasteh tedanje družbe.

Malikovo navedbo pa spodnaša tudi drugo presenetljivo dejstvo, da je slovensko lutkovno gledališče že na začetku petdesetih začelo proces modernizacije repertoarja, likovnih lutkovnih oblik in obeh odrov.¹⁶ To se je zgodilo še pred prelomnim letom 1958, ko je evropsko lutkovno gledališče na festivalu in kongresu UNIMA v Bukarešti sprejelo program, s katerim je podprlo zasuk k čisto lutkovnim formam.¹⁷ Ljubljansko lutkovno gledališče s tipično lutkovnimi uprizoritvami pa je leta 1958 že sodilo med najvidnejša evropska lutkovna gledališča.

Pomembne zasluge za to gredo Jožetu Pengovu, ki je po svojem prihodu 1950 tudi kot ravnatelj in dramaturg pustil najgloblje sledi v umetniškem razvoju ljubljanskega gledališča. Z njegovim režijskim nastopom na vzhodu razširjeni idejni realizem pri nas ni imel več nobene prihodnosti, saj ni v sozvočju z lutkovno stvarnostjo. »Lutka ni osebnost iz resničnega sveta,« enako neresnična je kot gledališče in v »enakih pogojih deluje pristno«¹⁸. Zato zanj preprosto ni mogla biti zanimiva lutka na palici, izpeljanka indonezijske wayang golek, ki jo je Obrazcov spretno vsilil vzhodnim gledališčem, ker se je najbolje prilegala realističnemu prikazovanju življenja (Jurkowski).

Pengov pa se ni zgledoval niti pri zahodnih eksperimentatorjih, ki so se ta čas predstavljali s kratkimi točkami, povezanimi v kabaretne ali varietejske programe. Kratke točke niso mogle biti deležne njegovega zanimanja, saj je sam vključeval v svoj program le dramska oziroma celostna literarna dela. Najbolj ga je vznemirjala zvrst, zaradi katere se je v Sovjetski zvezi kar dvakrat vnel spor, nato pa v

šestdesetih obveljalo mnenje, da pravljica ne zmore izpolniti niti umetniške, niti sodobne družbene funkcije. Pengov pa je menil, da ravno pravljica najbolj ustreza merilom popolne iluzije; pri izvedbi je upošteval pravilo, da ima sleherni lutkovna tehnika tudi primeren dramaturški izraz, ter tako vse prvo desetletje ostal zvest ročni lutki in marioneti. Javanko je uporabil šele po večletnih raziskavah in modernizaciji obeh tehnik, ko je prišel do vznemirljivega spoznanja, »da so pravzaprav vse negativne lastnosti ročne lutke in marionete pokrite v prednostih javanke«¹⁹.

Na kratko: slovensko lutkovno gledališče pod njegovim vodstvom ni prevzele uprizoritvene prakse niti vzhodnih, niti zahodnih gledališč, čeprav je kot režiser do potankosti izpeljal, nato pa tudi teoretično izostril²⁰ temeljne ideje sodobnega lutkovnega gledališča, ki ga povezujejo z najpomembnejšimi lutkovnimi ustvarjalci 20. stoletja. Z Batyjem so mu skupni zanimanje za izrazno moč literarnega lutkovnega gledališča, povezava vseh elementov v enovito uprizoritev in vera v umetniško poslanstvo lutkarstva. Z Obrazcovom deli mnenje, da je bistvo lutkovnega gledališča v uprizarjanju tem, ki jih ni mogoče uprizoriti v igralskem gledališču; enako kot znamenita angleška skupina Lanchester zahteva animacijsko spretnost in odlično vodenje marionet; s solistom Albertom Roserjem se strinja, da mora biti v vsaki predstavi do popolnosti izpeljana študija gibanja, in kot Erik Kolar, teoretik, režiser in dramaturg Osrednjega lutkovnega gledališča, je dosegel razdelitev ansambla na recitatorje in animatorje.

Zgodovinski kongres in festival UNIMA 1958 v Bukarešti je prinesel pomembna spoznanja in sklepe o nadaljnjem razvoju lutkovnega gledališča in njegovi nujni modernizaciji. Prvi rezultati so bili vidni že v prvi polovici šestdesetih.

»Lutkarji so se postopno vračali iz slepe ulice golega nestiliziranega realizma, ki se je tu in tam pretvarjal tudi v naturalizem, in lutkarstvo je nadaljevalo pot svoje metaforične in simbolne poetike. S to zavestjo so celo v gledališčih, ki so si sposojali režiserje iz živega gledališča, nastajale predstave, ki so dokazovale, da lutkovno gledališče ni isto kot živo gledališče ali katero koli drugo gledališče.«²¹

V tem času je torej tudi evropsko lutkovno gledališče dokončno sprejelo zamisel o stilni enotnosti predstave. S spremembo scenskega prostora, z odstranitvijo škatle in paravana je razkrilo animatorjevo igro z lutko in ves ustvarjalni postopek, ki so ga nekaj desetletij prej razvijali lutkarji solisti (Sergej Obrazcov, Albert Roser, Ann Hogart, Jan Bussell). Enakovredni partnerji v predstavi – igralec, lutka, maska in predmeti – pa so postali akterji multimedijske lutkovne uprizoritve po zgledu v zgodnjih šestdesetih ponovno objune Artaudove teorije o »totalnem gledališču«.

Prelomna šestdeseta so našla svoj izraz v nadaljnji modernizaciji tudi slovenskega lutkovnega gledališča: poetični realizem se je vse bolj umikal karikaturi in moderni lutkovni groteski, leta 1960 se je z odra ročnih lutk za vselej poslovil tudi Pavliha in odstopil svoje mesto sodobnejšim temam. Gledališče je uporabilo nove lutkovne tehnike, tudi v kombinaciji z že znanimi, vpeljalo nove materiale in eksperimentiralo s formami abstraktne narave, kar je tedaj postala stalna praksa tudi drugih vzhodnoevropskih gledališč, pri nas pa se je zlasti razmahnila v sedemdesetih s prihodom nove generacije režiserjev. Novi tip režiserja se je iz tenkočutnega služabnika literature prelevil v modernega gospodarja scene, ki mu literatura služi le toliko, da izrazi lastne režijske ideje. Izbira lutkovne tehnike postane podrejena konceptu režije, animatorjeva spretnost pa umetniško ustvarjalna igra z lutko in predmeti.

Prvine sodobnega lutkovnega gledališča in vse njegove novosti so avtorsko predelane razvijali naši režiserji med 1970–1978 z rahlo prednostjo v draveljskem in mariborskem gledališču pred ljubljanskim. Tako smo 1970. v Majaronovih režijah prvič videli kombinacijo lutk z živim igralcem, ta je postal partner lutke, in paravan je bil prvič uporabljen kot likovni element; nasprotje med človekovim značajem in dejanjem je bilo upodobljeno z uporabo različnih lutkovnih tehnik, s čimer je bil nakazan prihodnji razvoj kontrastnih izraznih sredstev v vlogi likovne metafore (Tobija, LG Jože Pengov). Leta 1974 igralca že vodita in menjata lutke pred očmi publike po zgledu otrokove monološke igre z razdeljenimi vlogami, stilizirane lutke pa so bile (tudi prvič) oblikovane v naravnem materialu volnenega pletiva (Lutke strička Jurija, LG Jože Pengov, 1974).

Princip kontrastiranih izraznih sredstev, bistveni stilni element poljskega gledališča (Jurkowski), se docela razmahne z uporabo novih materialov v kabaretni predstavi vidnih igralcev z nekaterimi lutkovnimi prviniami oziroma rekviziti (Evgen, LG Jože Pengov, 1975). Prava lutka je bil le glavni lik (Evgen, ki išče človeka), vse druge, ki so predstavljale svet neljudi, pa so bili izvotljeni geometrični liki, prazni papirnati valji (že material poudarja karakter lika), ki so jih vidni animatorji aranžirali pred gledalcem, s petimi songi pa sporočali sproti komentar k dogajanju v načinu Brechtovega gledališča.

Leta 1975 dobimo prvo uprizoritev lutkovnega »totalnega gledališča« (A, LG Jože Pengov, 1975), v kateri je lutka le eno od enakopravnih izrazil in ni več v središču pozornosti. Na lutkovnem odru prvič nastopijo dramski igralci, ob njih enakovredno maske, polreliefne (po tehnologiji ploske) lutke, in lutke sanjskih prizorov, katerih sanjskost poudarja že izbira materiala (prosojna gaza, napeta na žično formo). Scenografija animiranih oblakov, instrumenti ter črke, obešene na kovinske palice, pa je dopolnila artistično soglasje harmonizirane ideje, oblike in zvoka. Prvič tudi zvok postane enakovredno izrazno sredstvo, glavni lik, »črka A«, pa le rekvizit v igralskih rokah v nenehno spreminjajočih se glasovnih različicah. Uprizoritev De Fallove opere Lutke mojstra Pedra (LG Jože Pengov in TV Slovenija v sodelovanju s Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija, 1975) pa je bila lutkovna izvedba sejmarskega lutkovnega gledališča z opernimi pevci, vidnim animatorjem in izvorno stiliziranimi sicilijankami.

Mariborsko gledališče uporabi vidno vodeno marioneto v kolektivni igri leta 1974 (Glasbena pravljica Sergeja Prokofjeva Peter in volk v sodelovanju s Slovensko filharmonijo), prav tako princip kontrastnih izraznih lutkovnih sredstev s povezavo marionete (Peter in živali) ter ploske lutke (svet odraslih) in maske, ki je pokrivala igralčev obraz, medtem ko je njegovo telo postalo trup lutke; leta 1977 pa predstavi kombinacijo različnih tehnik na oživiljeni sceni, ki je bila animirana (plešoči gozd in razburkana voda) v uprizoritvi baletne pantomime (Leseni princ Bele Bartoka, LG Maribor v sodelovanju z Glasbeno mladino Slovenije, 1977), ki je dajala videz dobro organiziranega sistema gibljivih, nenehno spreminjajočih se videzov.

V ljubljanskem gledališču je prvič nastopil igralec²² ob marionetah leta 1976 (Živi na soncu mož, LGL, 1976). Režiser Zvone Šedlbauer je izvorno razstavil igralčevo telo in njegovim delom dodelil funkcijo lutke: roke so postale simbol dobrega, telesa v soigri z marionetami pa hudobna pošast; klasične dimenzije lutkovnega odra sta ukinila Aleš Jan (Hiša tete Barbare, 1975) in Matija Milčinski (Marjetica in zmaj, 1976), s tem pa pomembno razširila igralni prostor; vidnega animatorja pa je dokončno uveljavil Albert Kos (Resnična pravljica, 1978) na odru

ročnih lutk z odstranitvijo paravana. V predstavi, kjer je zaživel ves odrski prostor, na katerem so igralci sočasno animirali, igrali in plesali, je režiser prvič tudi uvedel koreografsko oblikovano scensko gibanje.

Dodajmo še to, da se je nadrealistično razstavljanje človekovega telesa in personificiranje udov uveljavilo v evropskem lutkovnem gledališču v osemdesetih in devetdesetih; tudi pri nas ga je v tem času obnovila Jelena Sitar.

Prva domača besedila so nastala v petdesetih. Po zaslugi Pengovovih predstav, ki so gostovale na Šibeniškem festivalu (FDAJ) in Dubrovniških poletnih igrar, so bili slovenski avtorji poslej na sporedu tudi drugih jugoslovanskih lutkovnih gledališč, zlasti Frane Milčinski z Zvezdico zaspanko, Lili Novy in Vida Taufer z igro Mojca in živali, pridružil se ji je tudi Vandotov Kekec, pozneje pa še Boris A. Novak z Nebesnim gledališčem v režijah Helene Šobar Zajc in zlasti skoraj celoten opus lutkovnih in nekaterih radijskih iger Franeta Puntarja v Majanovih režijah (oba zadnja avtorja tudi v poljskem lutkovnem gledališču).

Za obdobje Pengova so značilne uprizoritve, ki so nastale po tujih tekstovnih predlogah, v sedemdesetih pa sestavljajo repertoar domačih lutkovnih gledališč skoraj samo še dela slovenskih pesnikov in dramatikov, ki so daleč prekašala tovrstne predloge tujih literarnih sopotnikov; po svoji zanimivi lutkovni govorici in vznemirljivi retoriki so bila v pravem pomenu besede sodobna, scensko živa in aktualna.

Po kakovosti in obsegu še posebej izstopajo igre, ki izhajajo iz narodnega izročila, ki pa ni bilo vir navdiha le velikih pesnikov in dramatikov, ampak tudi drugih umetnikov – režiserjev, likovnikov in glasbenikov. Prve uprizoritve pa so nastale v LGL.

Kako učinkovit je lahko odrski špas na podlagi izročila, je pokazal v vseh pogledih uspešni in izjemni Večer v čitalnici Mestnega gledališča ljubljanskega leta 1953, na način, ki ga je lutkovno gledališče osvojilo sredi sedemdesetih in nam ga v slikoviti obnovi predstavlja Filip Kalan: »In natanko po koreografskem ritualu igrajo tudi 'umetni' igralci: tako se na županovem dvorišču pokaže nekajkrat kaširan in lepo pobarvan petelin, ki dviga glavo in peruti s potegom vrvice – vrvice se seveda vidi in tudi kikirikanje je tako očitno, da se da spoznati človeški glas za kuliso«. ²³ Uprizoritveni način odprte igre igralcev in lutk, komične parade komedijantov in njihovih živih rekvizitov (lutk), ironične distance, ki nenehno prekinja gledališko iluzijo in ukinja meje med preteklostjo in sedanjostjo, med odrom in avditorijem, daleč presega začetke folklornih uprizoritev na vzhodu Evrope, ki so spodbujale razplamtevanje domoljubnih čustev in prebujenih občutkov nacionalne identitete 19. stoletja. Folklor je postala v lutkarstvu ena najbolj priljubljenih smeri, širila se je kot »novi val«, ki je pljusnil čez vso Evropo, in še v devetdesetih je najti njene zveste zagovornike in odločne interprete. Naši režiserji so uprizarjali »preteklost« na način komične ljudske domiselnosti in komedijske spletke med igralcem in lutko, a tudi v resnejši obdelavi vselej tako, da so poudarjali aktualnost teme za današnji čas in ljudsko motiviko sintetizirali z modernističnimi oblikami figur. Prav v teh uprizoritvah je bilo slikarstvo najbolj izrazito integrirano v gledališko umetnost, pri nas prvič že v šestdesetih (France Mihelič, Sinja ptica 1964) in tudi v sedemdesetih so bile najuspešnejše predstave z jasno razvidnim vplivom ljudske likovne dediščine na oblikovanje celotne predstave.

Ustvarjalno domiselni slikarski izraz z aluzijami na sodobno slikarstvo je pričal o umetniški dovršenosti stilizirane ljudske umetnosti z uporabo prvih sodob-

nega slikarstva, ki je nemalo prispevalo k uspehu »folklornega stila« še posebno v likovnih zasnovah treh umetnikov – Zorana Kržišnika (Zlata ptica Dušana Jovanovića, režija Zvone Šedlbauer, LGL 1974) s poudarjanjem anatomije marionet, ki so izstopale od bogate scene raznovrstnih elementov ljudske umetnosti in folklornih detajlov; Melite Vovk (Dane Zajc, Kralj Matjaž in Alenčica, režija Helena Šobar Zajc, LG Jože Pengov 1976), ki je epsko zgodbo s poetično liričnim sporočilom opremila s starimi sicilijankami na izjemnem prizorišču srednjeveških fresk, in Janeza Vidica (Pegam in Lambergar v priredbi in režiji Edvarda Majarona, LG Maribor 1977), ki je ustvaril učinkovite ploske lutke, kot bi izstopale iz ljudskih slikarj panjskih končnic.

S posebno skrbjo za akustične elemente sta v lutkovno gledališče tedaj vstopila avtentična glasba in nemalokrat ljudsko petje ob živem muziciranju.

Uprizoritve sedemdesetih so nujno razodevale večjo izvirnost kot umetniško dovršenost, toda val prekipevajoče režijske domišljije z neugaslo težnjo po eksperimentiranju in inovativnosti je dosegel vrhunec že v naslednjem desetletju. Za generacijo režiserjev, ki je pričela v lutkovnem gledališču v osemdesetih, je ostalo kaj malo možnosti, da bi preseglu iskateljskega duha in pogum generacije predhodnikov ter njihove uspešnice; to je bila senzacionalna Zvezdica Zaspanka v izvedbi LGL 1985. v režiji Matije Milčinskega, ki je uveljavil netradicionalen režijski koncept in sodobno umetniško aktualno obliko, ustvarjalni vrh pa dosegel z novimi kombinacijami lutk in mešanjem različnih medijev.

Groteska, ki jo je v slovensko gledališče vpeljal Putjata (v mešanju vulgarnega in vzvišenega, da bi dosegel ostrino neskladnosti,²⁴ je v lutkovno gledališče vstopila v šestdesetih, ga osvojila v sedemdesetih, vrh vse »ostrine neskladnosti« pa dosegla v Herzogovi Slovenski trilogiji (LGL 1981–1991), ki jo je režiser z vsemi izkušnjami dramskega gledališča upodobil z izrazitim smislom za oblikovanje lutkovnega spektakla, z množičnimi prizori in dinamično spremembo scene, z uporabo raznovrstnih učinkov in tehničnih sredstev in z vso režijsko domišljijo dosegal odrsko slikovitost.

Helena Šobar Zajc, režiserka usode, ki moč usode razstavlja v detajle, da pokaže njeno manipulacijo s človekovo nemočjo, je v Žlahtnem meščanu (LG Jože Pengov 1988) razkrila vse bistvo lutkovnega gledališča, ki ni le v tem, da išče podobo človekove notranjosti, temveč jo lahko tudi likovno, se pravi vizualno jasno izrazi.

V njenem režijskem postopku tudi sicer prevladujejo izvorne oblike lutkovnega izraza, posebna skrb za skladnost med notranjim psihološkim dogajanjem in njegovu vizualizacijo, kar daje vtis izvorne oblike gledališkega izraza, homogene in stilno čiste predstave. V njej igralec razgalja svoj ustvarjalni postopek pred očmi gledalcev. Ta je še zlasti izstopal prav v Molièru, ki je zazvenel, kot da bi se z lutkovnega odra oglasila Ionesco ali Beckett, s svojim čutenjem, da je smešna človekova nemoč, ko poskuša vladati nad lastno situacijo, da je absurdno in komično njegovo upiranje okoliščinam, ki se tragično izmikajo njegovemu nadzoru.

K omenjeni trojici režiserjev naj dodamo še Edvarda Majarona, ki je bil dolgo v prvem planu jugoslovanskega lutkovnega gledališča, saj je do namestitve v LGL (1979) v domačih gledališčih gostoval le izjemoma, v LGL pa sploh ne. S svojimi predstavami je pogosto izzival kontroverzne ocene, nenehno vzpostavljaj angažiran dialog s časom in njegovimi problemi in jih prikazoval z vselej na novo izumljenimi izraznimi sredstvi. Eden najbolj vztrajnih raziskovalcev ironične distance, ki najpopolneje izrazi obliko enovitega scenskega lika igralec-lutka v vse-

bini njunega odnosa, je pokazal dovršenost svoje režije v Pravljici o carju Saltanu (LGL 1985). Uprizoril jo je kot zakulisno igro teatra, v kateri je pripovedka postala parabola in lutka ob igralcu to, kar je, predmet v rokah nastopajočega demiurga.

Kot dober poznavalec evropskega lutkovnega gledališča je ustvarjal pod močnim vplivom uspešnih zgledov iz tujine in mu gre največ zaslug za to, da je spoznanja sodobnega lutkovnega gledališča odločno, včasih tudi asociativno presnel v naše okolje, v njihovi odrski izvedbi pa pokazal izvirno iznajdljivost pri eksperimentalnem prenašanju evropskih tokov in tendenc, tako da tudi za tuje razlagalce velja za ustvarjalca, ki na »originalen način sledi evropskim modernim tokovom in jih razvija v vsej svoji posebnosti in samosvojesti«. ²⁵

Devetdeseta, kot nekakšen čas ustaljenega zatišja brez velikih ustvarjalnih vzponov, a tudi padcev in spodrsnjajev, brez izrazitih novosti, so na novo predstavila le slovensko različico predmetnega gledališča, v Evropi znanega že iz štiridesetih, iz časov Obrazcova in Yvesa Jolyja (Prizori iz življenja stvari, režija Boris Kobal, LGL 1990), nekaj let poprej pa že v LG Jože Pengov (Lesena rasa, režija Jelena Sitar, 1986).

Lutkovno gledališče Ljubljana je še naprej uprizarjalo predvsem domače avtorje, ki so postali izrazito priljubljeni pri umetniških vodstvih tudi drugih dveh repertoarnih gledališč, tudi na račun poprejšnjih uspehov. K sodelovanju je povabilo domala vse najvidnejše režiserje dramskega gledališča. V Lutkovnem gledališču Maribor pa so za največ režij angažirali Pavla Pollaka z izrazitim češkim talentom za pantomimo in klovnovstvo.

Številne nove lutkovne skupine, značilne za čas v samostojni državi, so se skoraj vse profesionalizirale. Le gledališče Konj, tako kot v Švici Michel Poletti, je našlo svoj evropsko razvidni izraz v preoblikovanju starih tem v moderne angažirane zgodbe; gledališče Papilu pa je s svojimi gostovanji preseglo vsa slovenska lutkovna gledališča skupaj.

Ob misli, da »za duhovni obstoj umetnika nista povsem nenevarna niti avtoritarni niti liberalni družbeni red, ker mu prvi daje manj svobode, drugi pa manj varnosti«, ²⁶ je mogoče povojno obdobje slovenskega lutkovnega gledališča skleniti z ugotovitvijo, da je v letih 1948–1990 preživelo zlato dobo, srečen čas dobro varovane umetniške svobode, kakršne niso nikoli poznali ne vzhodni ne zahodni lutkovni ustvarjalci. To pomembno dejstvo je nadvse odločilno pripomoglo k naglemu vzponu našega lutkovnega gledališča med druga lutkovna gledališča tedanje Evrope, v njem pa je pustil otipljive sledi tudi padec berlinskega zidu.

Na začetku 20. stoletja je bilo slovensko lutkovno gledališče evropsko umetniško gledališče, konec 20. stoletja pa se je že dušilo v vse večji komercializaciji. Kot vizualno gledališče bo morda hitreje našlo mesto v prihodnji Evropi kot dramsko. V tem širokem prostoru snobističnega razpoloženja pa bo obstalo le, če bo skrivnostna šifra habsburškega monarha A. E. I. O. U., ki naj bi skrivala sanje o svetovni državi, uresničila sanje o kulturni državi, v katere grbu bodo umetniki in nasploh ustvarjalni ljudje to šifro prepoznali kot geslo:

Ars Est Imperare Orbi Universo.

- 1 Dr. Jan Malik, Tradične korene, sučasne prude a perspektiva svetoveho babkoveho divadelnictva (Historicka, kriticka a polemicka študia) Osvetovy ustav, Bratislava 1967
- 2 O umetniškem sodelovanju Nučiča in Klemenčiča nimamo nobenih pričevanj, vendar pa je Nučič pustil nekaj sledi v hrvaškem lutkovnem gledališču (Umjetnički klub Marionetsko kazalište) po letu 1923, v katerem je delovalo nekaj najuglednejših imen tedanjega dramskega gledališča, med njimi tudi evropsko razgledani gledališki artist Tito Strozzi in naš Hinko Nučič, v: Antonija Bognar - Šaban, Tako je počelo/This is how it started, Hrvatsko lutkarstvo/Croatian Puppetry. Međunarodni centar za usluge u kulturi. Zagreb 1992
- 3 Dušan Moravec, Slovensko gledališče, Od vojne do vojne, Lj., Cankarjeva založba 1980: (61, 64)
- 4 Pisatelja Franza von Poccija (1807–1876) ni mogoče omenjati brez lutkarja Josepha Leonarda Schmida (1822–1912), s katerim sta v Münchnu leta 1858 ustanovila prvo nemško lutkovno gledališče za otroke. Poccij je napisal triinpetdeset iger za gledališče Papana Schmida, v katerem je gospodaril junak Kasperl-Larifari. Sposojenega iz dunajskega izročila ga je grof Poccij priredil za novo gledališko obliko, ki se je prilagala romantičnemu vzorcu njegovega gledališča. Kasperle je leta 1871 zamenjal tudi med pomembnimi gledališkimi teoretiki, kakršen je bil Lessing, priljubljenega Hanswursta. Glej: Henryk Jurkowski, Zgodovina evropskega lutkarstva, Kulturno-umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, Novo mesto 1998: 248.
- 5 Prav tam: 141
- 6 Prav tam: 145
- 7 Gottfried Kraus, The Salzburg Marionette Theatre, Salzburg 1966
- 8 Prav tam: 12
- 9 Prav tam: 14
- 10 Prav tam: 27
- 11 Aicherjev Kasperle ima moder suknjič z žepkom in rdečo rutico v njem ter rdečo pentljo okrog vratu, nosi rumene hlače z rdečo črto pri strani, čepico rumene barve in je podoben podeželskemu fantiču; Klemenčičev Grašperček pa rdeč suknjič, rumene hlače s črnimi črtami in temno rdečo kapico.
- 12 Igralec Johan Laroche je 1871. prvi izoblikoval Kasperla kot predstavnika meščanov, ki pa je ostal v starem Stranizkyjevem kostumu.
- 13 Glej v: H. Jurkowski, prav tam: 4
- 14 Dr. Jan Malik, prav tam: 17
- 15 Filip Kalan, Živo gledališko izročilo, Cankarjeva založba 1980: 33
- 16 Primerjaj: Janko Kos, Iz tradicije v moderno lutkarstvo, Almanah, 25 let LGL
- 17 Branislav Kravljanc, Neki tokovi razvoja naše lutkarske dramaturgije i njen sadašnji trenutak, Detinstvo 1980/81, št. 1, Zmajeve dečje igre, Novi Sad
- 18 Jože Pengov, O režiji lutkovne igre, Lutka 1979, št. 32: 56–78
- 19 Prav tam: 62
- 20 Prav tam: 32:
- 21 Milan Čečuk, Uzlet prema novim čudima ili novi pad u bezimnost (O trenutku suvremene lutkarske umjetnosti koji po svojoj prilici upravo savršava), Umjetnost i djetje 1975, št. 41: 42
- 22 Vidni igralec je sodeloval že v Obutem mačku Pengova leta 1953, vendar še v vlogi dramskega lika. Z igró sorazmerij pa je Pengov prvi uporabil tudi kontrastna sredstva v dramaturški funkciji predstave.
- 23 Filip Kalan: Živo izročilo, Cankarjeva založba 1980: 250
- 24 Josip Lešić, Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941), Sterijino pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1986: 105
- 25 Henryk Jurkowski: Dziejie teatru lalek, Od wielkiej reformy do wsoloczesnosci, Warszawa 1984: 217
- 26 Arnold Hauser, Socialna zgodovina umetnosti in literature, Cankarjeva založba 1969: 571

Viri in literatura

- Helena Verdel, Lutkarstvo na Slovenskem, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 102, Lj. 1987
- Dr. Niko Kuret, Deset let Mestnega lutkovnega gledališča v Ljubljani, Almanah Mestno lutkovno gledališče, Ljubljana 1948–1958
- J. Kos, Iz tradicije v moderno lutkarstvo, Almanah 40 let, Lutkovno gledališče Ljubljana (ponatis članka iz Almanaha 25 let, LGL)
- Dr. Jan Malik, Tradične korene, sučasne prude a perspektiva svetoveho babkoveho divadelnictva (Historicka, kriticka a polemicka študia), Osvetovy ustav, Bratislava 1967
- Henryk Jurkowski, Zgodovina evropskega lutkarstva I, 1998
- Henryk Jurkowski, A History of European Puppetry, The Twentieth Century, 1998
- Henryk Jurkowski, Dzieje teatru lalek, Od wielkiej reformy do wsoloczesnosci, Warszawa 1984
- Gottfried Kraus, The Salzburg Marionette Theatre, Salzburg 1966
- Dušan Moravec, Slovensko gledališče, Od vojne do vojne, Cankarjeva založba 1980
- Filip Kalan, Živo gledališko izročilo, Cankarjeva založba 1980
- Arnold Hauser, Socialna zgodovina umetnosti in literature, Ljubljana 1969
- Josip Lešič, Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941), Sterijevo pozorje – Dnevnik, Novi Sad 1986