

Osebnostno pričevanje o času lutke

Nika Arhar, nikaarhar@yahoo.com

Edi Majaron. *Vera v lutko. Razmišljanja o lutkovni umetnosti.*

Mestno gledališče ljubljansko, 2017. Knjižnica MGL, 168.

Vera v lutko lutkarja, režiserja in pedagoga Edija Majarona je obširna, heterogena in globoko osebna knjiga ustvarjalca in misleca, ki je pomembno sooblikoval slovensko lutkovno gledališče druge polovice 20. stoletja in od 70-ih let dalje, ko se je prostor odprl mednarodnim sodelovanjem, režiral ter se ustvarjalno povezoval tudi na širšem področju nekdanje Jugoslavije, Unima Slovenija pa mu je leta 2017 podelila Klemenčičevo nagrado za življenjsko delo. O ustvarjalcih, predstavah, različnih vrstah lutk in vidikih lutkovnega ustvarjanja spregovori na podlagi lastne ustvarjalne in življenjske poti, bistveno zaznamovane z ljubeznijo do lutke – vse od otroških iger domačega gledališča po navdihu knjižic Nika Kureta in mladostniških dni, ko je šele štirinajstleten v Domu krajanov v domačih Dravljah pripravil prvo predstavo Lutkovnega gledališča Dravlje¹ ter se udeležil tečaja za animatorje marionet v Mestnem lutkovnem gledališču.² Kot piše Darka Čeh, je draveljsko gledališče kmalu preseglo ozke zasebne okvire in sredi 60-ih let³ postalo najpomembnejše jugoslovansko amatersko lutkovno gledališče, poznano po vsej Evropi (*Pogled nazaj 1*). A čeprav mu je odmevnost njegovih uprizoritev odpirala vrata jugoslovanskih lutkovnih gledališč, je v slovenskih režiral le občasno.⁴ Ob Pengovu je Majaron edini slovenski režiser, ki je dobil mesto v *Zgodovini evropskega lutkarstva* Henryka Jurkowskega, a ne v zvezi s slovensko predstavo.

V raznorodnih, nekaterih že objavljenih in dopoljenih, drugih na novo oblikovanih prispevkih izrisuje bogato podobo lutkarstva, njegovih izvorov in specifičnih zakonitosti, začrta razvojni lok slovenske lutkovne umetnosti, izpostavlja osrednje premisleke in spoznanja pri ustvarjanju z lutko ter se poklanja ključnim osebnostim, ki so ga navdihovale, in sodelavcem, s katerimi so raziskovali izrazne možnosti lutkovnega jezika v obdobju, ki je konsolidiralo podlago za profesionalno delovanje lutkovne

1 Lutkovno gledališče Dravlje leta 1968 dobi status polprofesionalnega gledališča, leta 1970 se preimenuje v Lutkovno gledališče Jože Pengov, Majaron pa leta 1975 prepusti umetniško vodstvo Heleni Šobar Zajc.

2 Leta 1967 se preimenuje v Lutkovno gledališče Ljubljana (LGL).

3 Majaron je bil v tistem času, med letoma 1959 in 1974, zaposlen kot prvi violončelist simfoničnega orkestra RTV Slovenija.

4 V LGL v času, povezanem z njegovim umetniškim vodenjem gledališča med letoma 1979 in 1984, s prvo režijo leto poprej in nato s težavnimi okoliščinami, ko gledališče ostane brez dvorane ročnih lutk na Resljevi cesti (1978) ter nato še brez matične marionetne dvorane na Levstikovem trgu (1981) in razvija majhne projekte v na novo adaptirani Kulturnici (1980) ter gostuje po različnih dvoranah, izvedejo tudi prvo predstavo v na novo zgrajenem Cankarjevem domu.

umetnosti⁵ in obenem še bilo temeljno zavezano prav lutki in njenim razsežnostim.

Majaron je celovit ustvarjalec tega lutkovnega obdobja, specifična časovna zaznamovanost njegove misli pa lahko bralca, ki ni pobližje seznanjen z lutkovnim svetom, tudi nekoliko bega. Medtem ko iz njegovih zapisov in razmišljanj zasledimo skorajda nostalgичno melanholijo ob minevanju spomina, celo pozabi nedvomnih dosežkov in temeljnih dognanj generacije njegovih lutkarskih sopotnikov, ključnih za nadaljnji razcvet lutkovne umetnosti, ter zadržano distanco ob spremljanju naknadnega razvoja lutkovnega gledališča, umestitev tega časa pa tudi razumevanje občutja ob retrospektivnem pogledu nanj ponuja šele spremna beseda Martine Maurič Lazar, igralka animatorke in docentke za lutkarstvo na UL AGRFT.

Prav kontekst levitve lutkovnega gledališča se zdi za celovito razumevanje knjige nujen, saj šele ta omogoča scela razumeti težo nekaterih ključnih Majaronovih poudarkov pa tudi ustrezno dojemanje njegovega mišljenja lutkovne umetnosti, ki lutko še postavlja v središče, in ob tem neobremenjeno cenjenje vseh ustvarjalnih stremljenj tega časa.

Kot piše Martina Murič Lazar, se Majaronovo mišljenje vpisuje v kontekst evropskega lutkovnega gledališča avtorjev in mislecev, kot so Josef Krofta, Wiesław Hejno, Karel Makonj in Henryk Jurkowski. Območje vzhodne Evrope je imelo na razvoj našega sodobnega lutkarstva največji vpliv, tudi na Majarona, ki je težnje češkega lutkovnega ustvarjanja spoznaval že na seminarjih na Mednarodnem festivalu otroka v Šibeniku pod vodstvom čeških lutkarjev,⁶ nato pa se je med podiplomskim študijem violončela na Akademiji lepih umetnosti v Pragi vključil tudi v delo katedre za lutkarstvo. V tem času »prelomnega razmisleka o Lutkovnem« (Vezi 501) lutkovna tradicija predstavlja trden poligon za nove gledališke razmisleke in nadgradnjo v sozvočju z aktualnimi družbenimi in umetniškimi tokovi.

Kasnejša preobrazba lutkovnega gledališča za seboj pusti bistvene premise njihovega ustvarjalnega dela. Ne gre zgolj za to, da se v sodobnem lutkovnem gledališču ob lutki vse pogosteje pojavlja igralec; konec koncev je vidni lutkar poznan že iz tradicije ritualnih oblik in uličnega gledališča, Majaronova generacija je igralca sopostavljala lutki v sporočilnosti pomenskih relacij med igralcem in lutko ter ga utemeljevala z njegovo dramaturško funkcijo v predstavi. Lutkovno gledališče se v razcvetu medija in avtorskih pristopov vse bolj odpira različnim gledališkim izraznim sredstvom, obrača se k raziskovanju materiala, scenskih elementov, odnosa med objektom in človekom, lutko prepleta z objekti, igro, gibom, videom, zvokom, digitalno tehnologijo, s tem pa se postopoma odmakne tudi od lutke kot celote. S poznavanjem tega razvoja je popolnejše tudi doumetje razočaranja »starih« lutkovnih mojstrov, za katere je

⁵ Ljubljana leta 1948 ustanovi Mestno lutkovno gledališče.

⁶ Te je festival večkrat organiziral prav na pobudo Jožeta Pengova.

poglavitna prav idejna zavezanost lutki.

Sodobno lutkovno gledališče avtorski pristop z lutke preusmeri na široko pojmovan koncept animacije in na raznorodne gledališke jezike. Jurkowski že nove oblike odrskega izraza v 70-ih in 80-ih letih, ki jezik klasičnega lutkovnega gledališča združujejo z novimi performativnimi oblikami, imenuje »gledališče tretje vrste«, vrhunec pa to hibridno gledališče, ki je že zdaleč preseglo definicijo lutkovnega, doseže v 80-ih in na začetku 90-ih let 20. stoletja. Pri nas se je zanj uveljavil naziv gledališče animiranih form, kar lahko vidimo tako pri reviji Lutka,⁷ ki v novi obuditvi leta 2013 dobi dodatek »strokovna revija za lutkovno umetnost in gledališče animiranih form«, kot tudi v naslovu skupne tematske številke revij Maska in Lutka *Gledališče animiranih form*, posvečeni širokemu razponu animacije v sodobnem gledališču, ki je izšla jeseni 2016.

Tako ni nič nenavadnega, da Majaron v lutkovni umetnosti zadnjih petindvajset let razpozna beg od lutke, nezaupanje v lutko in nerazumevanje njene avtonomnosti ter specifik, namreč, da lutka ni ne pomanjšani nadomestek igralca ne nemočni znak, namesto katerega mora igralec opraviti tisto, česar naj lutka ne bi zmogla, kot je povedal v intervjuju za Dnevnik, ki je bil objavljen tudi v srbski izdaji knjige.

Vse to se kaže kot neposredna posledica premen lutkovnega gledališča v nove oblike odrskega izraza. Ko lutkarji postanejo »kompleten inštrument, bolje inštrumentalist, ki zmore zaigrati na vse, kar si izmisli. Na predmete, glasbila, lastne zvoke, misli, na prazen prostor, svoje telo in ja, tudi na lutko, če jo že moraš uporabiti« (Maurič Lazar, *Vezi 507*), klasične veščine lutkarstva na akademijah nadomeščajo veščine manipulacije in drugačnih rab lutkovnih sredstev, krčijo pa se tudi specializirana znanja lutkovne tehnologije. Ob tem se lahko strinjamo z Martino Maurič Lazar, ko v spremni besedi opozarja na predajanje tradicionalnih znanj kot na neobhoden del umetniške širine, ki omogoča vsakokratno izbiro ustreznih pristopov. Ne nazadnje nižanje strokovnih standardov animacije tudi v številnih današnjih »klasičnih« lutkovnih predstavah še posebej »podpirajo« skromni (in vedno bolj siromašni) ustvarjalni pogoji neinstitucionalnih lutkovnih ustvarjalcev, v tem preseku pa lutka zlahka postane poenostavljena ilustracija in nemočno orodje v rokah neveščega (in obupanega) lutkarja.

Z vidika kontekstualizacije tako izdaja Majaronove *Vere v lutko* danes nehote nakazuje na širšo problematiko obravnave in refleksije lutkovnega gledališča pri nas. Ni zanemarljivo, da je najprej izšla v srbskem prevodu *Vera u lutku*⁸ leta 2014 kot del

⁷ Revija Lutka je sicer v različnih intervalih izhajala od leta 1966 do 2000, sprva pod okriljem Zveze kulturnih organizacij (danes Javni sklad RS za kulturne dejavnosti), zadnje številke v izdaji Kulturno-umetniškega društva Klemenčičevi dnevi, leta 2013 jo ponovno izda Lutkovno gledališče Ljubljana v sodelovanju z Unimo Slovenija in Ustanovo lutkovnih ustvarjalcev Slovenije.

⁸ Slovenska izdaja je spremenjena in dopolnjena. Predvsem je razširjena v poglavjih o slovenski lutkovni zgodovini, poglavje dramaturških fragmentov v srbski izdaji je preoblikovano v širšo predstavitev predstav glede na posamezne Majaronove soustvarjalce, izpuščena pa sta obsežno poglavje o pedagoški vlogi lutke in sklop intervjujev z avtorjem iz slovenskega prostora.

zbirke Estetika gledališča za otroke v založništvu Mednarodnega festivala gledališča za otroke iz Subotice oziroma festivalskega producenta Odprte univerze Subotica in Gledališkega muzeja Vojvodine iz Novega Sada.⁹ Zbirka s šestimi prevodi knjig Jurkowskega (prva festivalska izdaja so prav njegove *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX. veku*), vsakoletnimi zborniki *Pozorište za decu – umetnički fenomen* s prispevki Mednarodnega foruma za raziskovanje gledališke umetnosti za otroke in mlade, pregledi srbskega lutkarstva in z drugimi študijami vzpostavlja obsežen kontekst lutkovnega dogajanja in teorije.

Morda si je lutkovno gledališče v slovenskem gledališkem prostoru uspelo izboriti mesto, a v številnih pogledih še vedno ostaja odrinjeno na rob.¹⁰ Ob vsesplošnem krčenju neodvisne produkcije, ki se je še pred dvema desetletjema usmerjala v raziskovanje in tematsko drznejše predstave, osipu samostojnih profesionalnih lutkovnih ustvarjalcev ter ukinitvi gledaliških šol in taborov, ki so spodbujali tudi lutkovno ustvarjalnost mladih, skrb za razvoj ob lastnem produkcijskem tempu v marsičem prevzemata osrednji lutkovni hiši, ki pa še vedno nista prepoznani kot gledališči nacionalnega pomena: »[P]odpirata sodelovanje s študenti, spodbujata teoretično pisanje o gledališču animiranih form (ki je iz kritiškega pisanja in dnevnih medijev v zadnjih desetih letih praktično izginilo), privabljata mlade avtorje in odpirata poligon za začetniške produkcije – vse to, kar je bilo v Sloveniji pred desetletji že vzpostavljeno in kar je prinašalo zanimive ustvarjalne posameznike in gibanja« (Maurič Lazar, »Slovenski« 117).

Upad možnosti za razvoj lutkovnega raziskovanja in vzpostavljanja novih generacij se povezuje tudi z zagato pri refleksiji lutkovnega. Že omenjena skupna številka Maske in Lutke, posvečena gledališču animiranih form, je nastala kot rezultat izobraževalnega programa Seminar sodobnih umetnosti v sodelovanju zavoda Maska in Lutkovnega gledališča Ljubljana. Da je prevzemanje manjkajoče strokovne obravnave brez dodatne podpore za gledališče prevelika obremenitev, lahko sklepamo že iz dejstva, da je ta izdaja Lutke šele druga po obuditvi revije tri leta prej, pri čemer je »drastično pomanjkanje teoretične, znanstvene in zgodovinske obravnave lutkarstva v slovenskem jeziku«, kot navaja Ajda Rooss v uvodniku, žal še vedno zelo občutno. Današnjemu lutkovnemu gledališču je bila posvečena še deseta številka revije Dialogi leta 2011, a k razvojnim tendencam sodobnega lutkarstva ob manku teoretskega zaledja lahko pristopamo le posredno in z veliko previdnostjo. Stiska z domačo in prevodno strokovno lutkovno publicistiko zaznamuje razumevanje tako sodobnih tokov lutkovne umetnosti kot tudi predhodnega razvoja, ki še vedno ostaja brez

9 Izdaja se je vključila v širšo predstavitev slovenskega lutkarstva na 21. Mednarodnem festivalu gledališča za otroke v Subotici (program *Nacionalno lutkarstvo v fokusu*), vključno z razstavo *100 let slovenske lutkovne umetnosti*, ki sta jo pripravila Agata Freyer in Edi Majaron v organizaciji Mini teatra in Unime Slovenija in je bila najprej na ogled v Narodnem muzeju Slovenije.

10 Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo se smer Igra z lutko znotraj drugostopenjskega programa Dramska igra prvič pojavi šele v študijskem letu 2009/2010.

ustreznega teoretskega odmeva. Razen prvega dela *Zgodovine evropskega lutkarstva* Jurkowskega, ki ga je leta 1998 izdalo Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi v sodelovanju z Društvom lutkovnih ustvarjalcev, temeljnih strokovnih študij v slovenščini nimamo. Domača knjižna literatura dopolnjuje zgodovino slovenskega lutkovnega gledališča in njegove temeljne značilnosti precej sporadično: v preglednih izdajah, posvečenih vidnejšim osebnostim (npr. Klemenčiču, Pengovu), temam (*Partizansko lutkovno gledališče* Alenke Gerlovič, priročniško naravnane *Osnove lutkovne režije* Uroša Trefalta), ob priložnostnih obeležjih obletnic gledališč (LGL, LG Dravlje) in razstavah (npr. Silvan Omerzu) ter v več priročnikih za pedagoške delavce in ljubitelje (med njimi zbirka *Moje lutke* Brede Varl). Pregled zgodovine slovenskega lutkovnega gledališča *Lutkarstvo na Slovenskem* Helene Verdel je v Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega izšel pred tridesetimi leti.

V takšnih okoliščinah torej prihaja med slovenske bralce Majaronova *Vera v lutko*, ki nazorno priča o času lutke. Kot zapiše sam avtor, ni pretendiral k zaokroženi zgodovini ali priročniški obdelavi lutkovnega gledališča, temveč je s knjigo, ki je »izraz mojega doživljanja lutkovne umetnosti in prepričanja v izrazno moč lutke« (7), predvsem želel prispevati k spominu in raziskavi tega obdobja ter vsem zaljubljenim v lutkovno umetnost »ponuditi potrdilo za to svojo zaljubljenost« (11).

Poglavja v sklopu »Z lutkami po svetu« izhajajo iz člankov, objavljenih v poljudnoznanstveni reviji za mlade Pionir leta 1987 in 1988. V kratkih in zaokroženih pregledih Majaron oriše bistvene značilnosti različnih vrst lutk »po svetu in skozi čas«; s kontinuiteto od izvornih oblik, ki pričajo o magični privlačnosti lutk v različnih kulturah, jih v razvojnem loku vplivov in različnih izpeljav popelje vse do današnjih pojavih oblik in rab. Posebej izpostavi tradicionalne lutkovne junake, predrzne in jezikave figure ljudskega humorja in neposredne kritičnosti, ki so v rokah mojstrskih lutkarjev ohranjali živ odnos z aktualnim trenutkom in občinstvom, pedagogi prejšnjega stoletja pa so jim odvzeli pravico do pretepa, njihov nekonformizem in družbeno angažirano ostrino ter jih preoblikovali v idealni vzor za vzgojne namene. S senčnimi lutkami in lutkami na palici potuje od tradicionalnega indonezijskega gledališča vajang kulit prek njihovega prihoda in vpliva na evropsko lutkovno gledališče, kjer so konec 19. prevladovale ročne lutke s klepetavimi junaki ali marionete na žici s heroičnimi in dramatičnimi motivi, pregleduje vpliv moskovskega Državnega lutkovnega gledališča Sergeja Obrazcova, se posveti marioneti, velikim lutkam in maskam v gledališču, japonskemu gledališču bunraku z učinkom »neodvisne« lutke, vse do sodobnega »namiznega gledališča« in preporoda senčnega gledališča s sodobno tehnologijo in dinamično izrabo prostora, scenografskih elementov in izvorov svetlobe.

V najobsežnejšem sklopu »Mejniki slovenskega lutkarstva« dopolnjuje spomin na razvoj lutkovne umetnosti slovenskega prostora v 20. stoletju preko osrednjih značilnosti

lutkovnega dogajanja in dela ter osebnosti vidnejših ustvarjalcev, vse od ljudskega lutkarstva z lutkami na lesenem križu, Milana Klemenčiča, Nika Kureta, osrednjih akterjev in vloge široko razvejanih sokolskih odrov ter partizanskega lutkovnega gledališča do najvidnejših ustvarjalcev in malih neodvisnih lutkovnih skupin, povezanih v Ustanovo lutkovnih ustvarjalcev, na prelomu stoletja.¹¹ Izpostavi Jožeta Pengova, ki je zaznamoval lutkovno ustvarjalnost in celo generacijo domačih ustvarjalcev ter vzpostavil merila za profesionalno gledališče za otroke v Jugoslaviji, obravnava vzpostavljanje Mestnega lutkovnega gledališča oziroma Lutkovnega gledališča Ljubljana in njegove prostorske težave, prizadevanja Tineta in Brede Varl na Štajerskem ter vzpostavitev poklicnega Lutkovnega gledališča Maribor; sledi prepletu profesionalnih ustvarjalcev LGL z delovanjem Lutkovnega gledališča Dravlje oziroma Lutkovnega gledališča Jože Pengov, opominja na ambicioznost lutkovnih projektov na Televiziji Slovenija ter ponudi uvid v odpiranje prostora z mednarodnim prehajanjem predstav in ustvarjalcev pa tudi z raznovrstnimi srečanji lutkarjev.

Majaron v določeni meri že zapisano lutkovno zgodovino dopisuje preko lastne vpetosti vanjo, večkrat z avtobiografskim pristopom, s čimer ta zgodovina postane osebna in na poseben način približana tudi današnjemu bralcu, a vendarle odraža tudi ne popolnoma jasno odločitev o usmeritvi tako zasnovanega pregleda znotraj tovrstne izdaje. V primerjavi s srbsko izdajo je tu zgodovina slovenskega lutkarstva dopolnjena in razširjena, kar je po eni strani razumljivo, saj se s knjigo avtor vrača na domače območje, a obenem je takšna zgodovina v našem prostoru v veliki meri že zabeležena. Majaron poglavja gradi na podlagi svojih že obstoječih prispevkov (o Pengovu, Kuretu, več gesel, povezanih z lutkovnim gledališčem, je ustvaril za Enciklopedijo Slovenije) ali literature drugih avtorjev, ob tem dodaja nove dopolnitve in zapise, a s to raznorodnostjo prispevkov, bogastvom lutkovnega dogajanja in z njim povezanim obiljem informacij ter v osebni spominski perspektivi knjiga mestoma tudi izgublja preglednost in natančnost. K temu prispevata tudi beleženje številnih predstav in množica citatov iz kritičkih in drugih zapisov kot del širjenja gradiva, pri čemer se deloma zabrišejo prav jasnost in razločnost osnovnih informacij ter bistveni poudarki načrtanega razvojnega okvira. V srbski izdaji denimo za preglednejšo ureditev gradiva poskrbijo že bolj zgoščena poglavja z navedbami letnic obravnavanega ustvarjalca ali gledališča v naslovu, pogosto pa je literatura, iz katere Majaron črpa informacije, navedena že ob koncu posameznih poglavij. Slednje se sicer ne zdi nujno, dobrodošlo pa bi bilo navajanje izvorne objave, če ta obstaja. Še posebej sklop »Teme iz lutkovne dramaturgije« kaže izrazito mozaičnost različnih prispevkov (objavljenih v reviji Maske, časopisu Scena, v zbornikih konferenc itd.), čeprav morebiti dopolnjenih, z raznolikimi pristopi do besedila in nivojem splošnosti ali strokovne poglobljenosti, nekatere osnovne misli pa se skozi različna poglavja tudi ponavljajo.

Vsekakor pa Majaron osupne z obsežnim pregledom lutkovnih predstav, besedil

¹¹ Lutkovno gledališče Jože Pengov je zaradi birokratsko-finančnih razlogov ugasnilo leta 2010, Freyer teater, ki ga je Majaron s svojo življenjsko sopotnico Agato Freyer ustanovil leta 1992, pa zaradi enakih razlogov leta 2015.

in ustvarjalnih tendenc, s čimer doseže najboljši učinek, kadar se ob njih zaustavi z utemeljeno predstavitvijo posameznega primera v okviru tematske usmeritve posameznega poglavja. V »Temah iz lutkovne dramaturgije« pravzaprav predstavi temeljne postulate svojega razumevanja lutke oziroma »razmišljanja o lutkovni umetnosti«, kot se glasi tudi podnaslov knjige. Razmišlja o sodobnosti lutkovnega gledališča in mestu lutkovne umetnosti znotraj gledališke kulture, premišljuje odnos med igralcem in lutko, opozarja na prepogosto prezrt vir motivov literarne in likovne ljudske dediščine, ki posebej lepo sovpadajo z domišljijo lutkovnega, in na izjemno ubranost lutkovnega gledališča z dramaturgijo absurda. Predvsem pa s praktičnimi primeri napotuje na ključne premisleke lutkovnega ustvarjanja. V izhodišče postavi osnovna vprašanja: Kaj? Komu? Zakaj? Kako?, ki sežamejo tako utemeljenost odločitve za lutkovno gledališče kot izbora lutkovne zvrsti, utemeljitev likovnosti in tehnologije lutk v skladu z režijsko poetiko in glede na želeno sporočilo predstave. Poudarja temeljno razumevanje lutkovne umetnosti s specifičnimi zakonitostmi, z lutko kot nosilko dogajanja, v premišljeni zasnovi odnosa med lutko in igralcem. Eno pomembnejših Majaronovih sporočil je, da lutka govori predvsem s svojo likovnostjo in načinom gibanja, zato sta režiserjeva najtesnejša sodelavca prav likovni oblikovalec lutk in scenskega prostora ter tehnolog. Pri navajanju likovnikov predstav je Majaron zato dosleden; zanimivo, da lahko pomemben prelom zaznamo prav ob umanjkanju imen likovnih ustvarjalcev pri prvih predstavah na Velikem odru Lutkovnega gledališča Ljubljana v začetku 90-ih let.¹² Kot piše Majaron, se vloga in ugled lutkovne umetnosti v tem času zasidrata v splošno kulturno zavest, kar k izzivu lutkovne režije privabi tudi vidnejše režiserje dramskega gledališča in nove likovne ustvarjalce, lutke pa ob tem ostanejo »komaj omembe vredne« (276).

O likovnosti kot izhodišču ustvarjalnega razmišljanja o sporočilu lutk in celostni likovni dramaturgiji lutkovne predstave Majaron piše tudi v poglavju o Agati Freyer, s katero sta ustvarila več kot štirideset lutkovnih predstav. Poleg nje v zaključnem sklopu »Moji dragi sodelavci« s pregledom predstav, ki jih je večinoma ustvarjal po gledališčih nekdanje Jugoslavije, izpostavi še oblikovalca lutk Branka Stojakovića in Zlatka Boureka, kiparje Petra Černeta, Mika Simčića in Milivoja Bokića, izven oblikovalcev likovne podobe pa besedila Franeta Puntarja, dramaturginjo Magdaleno Lupi in – jazbečarja Tobijo iz besedila Zdeneka Floriana, ki ga je Majaron v različnih gledališčih režiral kar šestkrat. Umestitev protagonista lutkovne igre med sodelavce je pristen izraz tega, kar Majaron skozi knjigo kontinuirano in plastično utemeljuje – njegove popolne predanosti lutki in razmišljanja o lutkovni umetnosti skozi njeno temeljno bistvo. S tem je *Vera v lutko* dragocen dokument prakse, dojemanja in akterjev lutkovnega gledališča druge polovice 20. stoletja tako za ustvarjalce kot tudi za ljubitelje lutkovnega gledališča in lutke nasploh. Morda, kot bi si želeli, pa tudi eno od izhodišč za nadaljnje temeljitejše študije in poglobljene strokovne obravnave pretekle in sedanje lutkovne umetnosti.

¹² Po letih brezdomnosti novo LGL odprejo jeseni 1984. V 90-ih letih 20. stoletja dobi LGL poleg Velikega odra in Kulturnice še Mali oder, Tunnel in Oder pod zvezdami.

Čeh, Darka. *Pogled nazaj: režijski opus Edija Majarona: 1969–1999*. Festival Klemenčičevi dnevi, 1999

Majaron, Edi. »Lutki je treba verjeti.« Intervjuvala Špela Standeker: *Dnevnik*, 24. julij 2008, www.dnevnik.si/335684. Dostop 12. april 2018.

—. *Vera u lutku*. Otvoreni univerzitet: Međunarodni festival pozorišta za decu, Pozorišni muzej Vojvodine, 2014.

Maurič Lazar, Martina. »Slovenski lutkovni base jumping.« *Maska / Lutka*, letn. 31, št. 179–180 / 59, 2016, str. 114–125.

—. »Vezi Edija Majarona.« *Vera v lutko. Razmišljanja o lutkovni umetnosti*, Edi Majaron, Mestno gledališče ljubljansko, 2017, str. 500–518.

Rooss, Ajda. »Uvodnik.« *Lutka*, št. 58, 2013, str. 4.