

Jelena Sitar
Ljubljana

KRATEK ORIS SLOVENSKE LUTKOVNE DRAMATURGIJE NA POTI SKOZI ČAS

Članek v zgoščeni obliki predstavlja značilnosti slovenskega lutkarstva: od znamenitega marionetnega odra slikarja Milana Klemenčiča, ročnih lutk Nika Kureta in njegove skupine zanesenjakov, v kateri so bili tudi režiser in ustvarjalec kasnejše ljubljanske marionetne šole Jože Pengov ter humorist, pesnik in kantavtor Frane Milčinski Ježek; partizanskega lutkovnega kolaža, ki je nastal na osnovi varietejskih lutkovnih programov z marionetnimi lutkami, do sodobnega ljubljanskega lutkovnega gledališča, ki je sledilo predvsem Pengovovi misli, da je področje delovanja lutke od tam naprej, kjer igralcu zmanjka izraznih sredstev.

The article presents, in a condensed form, the characteristics of Slovene puppet theatre: from the typical puppet theatre stage of the painter Marko Klemenčič, Niko Kuret's hand puppets and his group of enthusiasts, which included the director and creator of the later Ljubljana puppet theater school, Jože Pengov and the humorist, poet and songwriter Frane Miličinski Ježek; partisan puppet collage, which originated on the basis of variety puppet programs, to the contemporary Ljubljana puppet theatre, which mostly followed Pengov's idea that the field of puppet starts at the point where the actor runs out of means of expressing himself.

O lutkah in angelih – kot uvod

»Lutka je vsestransko kompleksno bitje, nezamenljiv prebivalec našega planeta ... Po kakršnikoli potencialni ekološki katastrofi bi človek izginil, lutka pa bi ostala. Na katerikoli plaži ali pa deset milj pod morjem bi ostala lutka in s svojim prepričljivim nemim govorom pričala o tragiki človeka, kot je združena s človekom razlagala njegovo naravo njemu samemu ... V Rilkejevih *Devinskih elegijah* trčijo med seboj angeli in lutke. Ubogi angeli!« (Paljetak 1984)

V Devinu, na skali, kjer se konča svet in zdrs v valove pomeni odhod na drugo stran, je tudi nepopisno lepo. Prav to je najbrž razlog, da je Rilke ta z rujem porasli breg določil za mesto spopada med lutkami in angeli. Pripis »ubogi angeli« je seveda prispeval pesnik in lutkar Luko Paljetak. Z njegovimi besedami začnjam razmišljanje o prijateljevanju besed z lutkami. In o naravi tega prijateljevanja. In o hoji po robu grebena in predrznosti, ki je nujen pogoj za umetnost. Ubogi angeli! Če to ni predrzno – in resnično – in krasno! Luko Paljetak, pesnik, ki z dnevnikom

Cvijete Zurorić v romanu *Skriti vrt* pobira nagrado za nagrado in čigar lutkovna predstava *Stanovitni kositrni vojak* je ena najslavnejših predstav Zadarskega gledališča vseh časov, razume in obvladuje oba svetova, besednega in lutkovnega in predvsem tistega vmes, ki naj bi bil svet lutkovne dramaturgije.

In nazadnje v mojem razmišljanju nastopi tudi angel. Prav *Angel* je namreč naslov zmagovalne predstave mednarodnega festivala LUTKE, ki se je septembra 2006 godil v Ljubljani. Pa da ne boste preveč razočarani: nič ne bo z Rilkejevim spopadom med angeli in lutkami, ker je v primeru zmagovite holandske predstave namreč prav angel lutka.

Besede za lutke

Slovenska lutkovna zgodovina se začne v začetku prejšnjega stoletja. Tista uradna, kajti etnologi so dokazali prisotnost lutk v naši kulturi že davno prej.

Slikar Milan Klemenčič je igral predstave na svojem marionetnem odru na Primorskem. Po prvi svetovni vojni se je kot veliko drugih Slovencev, ki so se spričo političnih okoliščin naenkrat znašli v Italiji, preselil v notranjost Slovenije, v Ljubljano in nadaljeval s svojim marionetnim gledališčem. Pri tem mu je veliko pomagal dr. Ivan Lah, ki je tudi avtor prvega slovenskega lutkovnega besedila *Sneguljčica*, uprizorjenega v ljubljanskem Mestnem domu v četrtek, 18. marca, 1920 ob petih popoldne. Milan Klemenčič je dotlej igral prevode in priredbe tujih, v glavnem nemških (študiral je slikarstvo v Monakovem) in italijanskih besedil. Želja uprizoriti slovensko besedilo pa je botrovala dejstvu, da se je – ker se nihče od takrat delujočih literatov ni ogrel za Klemenčičeve predloge – tega dela lotil kar Ivan Lah. Pri dramatizaciji *Sneguljčice* je Lah upošteval Klemenčičevo željo, da v pravljico zgodbo vplete tudi humor. Zanj naj poskrbi Gašperček, ki nastopa tudi v drugih Klemenčičevih predstavah. Gašperček tako nastopa kot služabnik na gradu in Sneguljčičin prijatelj na poti skozi gozd. Skrbi za smeh v obliki situacijske in besedne komike, obenem pa vedno poskrbi, da pride resnica ne dan.

Gašperček: Kar pustite me, prosim! Mudi se mi.

Kralj: Kam pa?

Gašperček: Iz vaše službe.

Kralj: Zakaj?

Gašperček: Zato! Prvič so gospa preveč lepi, drugič ste vi preveč mehki, tretjič imam pa Sneguljčico preveč rad – zato grem k nji v službo in jo bom spremljal po svetu, ko ste jo vi izgnali. (Lah 1953)

V trenutku, ko je Gašper odveč, pa pride prav njegov vedno lačni želodec, ki mu velevala priskrbeti hrano, torej poiskati gostilno.

Besedilo se vidi, da ga je pisal nekdo, ki se na marionete ne spozna prav dobro, saj ne ponuja zanimivih rešitev letanja po zraku, vdiranja v tla – itd., kar ta lutkovna tehnika omogoča. Pa je Lah vendarle pomislil na lutkovne čarovnije, na primer v didaskalijah:

V tem se je stemnilo. Lunin svit pada na njeno ležišče. Rahla godba. Izpod drevesnih duplin, izpod gob, iz vseh kotov prilezejo škratje. (Prav tam)

Lutkovno so razmišljani tudi vsi prizori z ogledalom, Zrcalo ima – kot v pravljici – tekst in je dramatis persona. Dolgemu uvodu, razlaganju in besedičenju se Lah izogne tako, da nas postavi kar na sredo zgodbe že takoj v prvem prizoru:

Kraljica: Jaz najlepša sem gospa,
kar dežela jih pozna.
Ni na svetu krasotice,
ki bi imela tako lice.
Nihče lepših še oči,
kot so moje, videl ni.
Moji svilnati lasje
kakor sonce se blešče.
Rožnat ves je moj obraz.
Kdo je lepši, kot sem jaz?

Zrcalo: Sneguljčica, ki v izbi sedi,
je mnogo lepša nego ti. (Lah 1953)

Vse osebe govorijo v verzih, Gašperček pa, kot običajno, v nevezani besedi.

Prvo slovensko lutkovno besedilo *Sneguljčica* postavi temelj nadaljnemu slovenskemu pisanju za lutke. Seveda pa se ozira na evropsko tradicijo, predvsem v Nemčiji in Italiji, ki ji Klemenčič na svojem odru daje slovenski značaj. Glede na to, da je *Sneguljčica* trinajsta Klemenčičeva uprizorjena marionetna predstava in je v večini elementov podobna drugim njegovim predstavam, je torej tudi *Sneguljčica* kot del evropske klasike temu primerno izvedena.

V kasnejših slovenskih lutkovnih besedilih in predstavah bomo še srečevali naslednje prvine, ki so prisotne v *Sneguljčici*: pravljična vsebina, uporaba humorja, uporaba verza, ki jo kasneje srečujemo v npr. songih.

Prav ob *Sneguljčici* doživimo še eno pomembno spremembo. Dotedanje Klemenčičeve marionetne predstave postanejo lutkovne. Vse kaže, da na pobudo Otona Župančiča.

»Omenjam še to, da smo po nasvetu Otona Župančiča, v kolikor je meni znano, za »marioneto« prvič uporabili besedo »lutka« in ta označba je ostala v veljavi do danes. (Klemenčič 1953)

Tudi dr. Niko Kuret, druga pomembna oseba našega lutkovnega gledališča, prihaja iz Trsta. Tudi njegova družina se je po prvi vojni preselila v Jugoslavijo, v Celje. Tam je Niko doživel srečanje z neznanim potujočim lutkarjem, kar je pustilo na enajstletnem dečku neverjeten vtis. V Monakovem, kjer se je Kuret izobraževal na fakulteti (kot pred njim Klemenčič), je zbiral lutkovna besedila in se (kot prej Klemenčič) z njimi založil, da bi ob prihodu domov iz njih nastale lutkovne predstave. To se je res zgodilo v Kranju leta 1934, ko so na oder takratnega prosvetnega doma postavili lutkovni paravan in je Kuretov Oder ročnih lutk zaigral prvo predstavo. In – kot pri Klemenčiču – je bil to prevod in priredba tujega, nemškega besedila, v katerem ima spet glavno besedo burkež Gašperček. Kuret je utiral pot ročnim lutkam najprej v obliki lutkovnih radijskih iger, ki jih je kot urednik na Radiu Ljubljana pripravljala s tamkajšnjimi igralci, angažiranimi za branje radijskih iger. 7. oktobra 1939 je nemškega Gašperčka kar v radijskem studiu zamenjal slovenski Pavliha, kar je za takratne predvojne razmere bilo razumljivo in ustrezno. V gledališkem muzeju hranijo tipkopis te spremembe. Kuret se je za-

vedal značilnosti odra ročnih lutk, ki zahteva aktivno komunikacijo z občinstvom, zato je pregovoril dr. Koblerja, naj mu dovoli v radio pripeljati otroke iz vrta in odigrati predstavo pred njimi. 3. februarja 1940 so se začele izvajati take predstave. V trenutku, ko je bilo prisotno občinstvo, se je zgodila prava predstava. Igralci zdaj niso posojali svojim junakom le glasov, ampak so se morali spoprijeti tudi z animacijo lutk, mizansceno in improviziranimi pogovori z občinstvom. Nastala je Pavlihova družčina zanesenjakov, v kateri so bili Jože Pengov, Mila Kačič, Frane Milčinski in Jože Zupan. Režiser Kuret je bil zelo navdušen, saj so bili tako dobri, da so njegove režije pomenile »sedenje pred paravanom in smejanje«. Seveda pa je to spodbudilo igralce, da so začeli razmišljati o tem, da bi šli med ljudi. To so velikopotezno uresničili: 1. maja 1940 so v Beli dvorani hotela Union priredili javno lutkovno predstavo. Kuretova radijska Pavlihova družčina je tako postala Pavlihov oder. Kljub pomanjkanju denarja je Pavlihov oder prirejal redne predstave ter občasna gostovanja, vse dokler njihovega dela ni prekinila vojna.

A Kuret se ni dal. Leta 1942 je izdal prvo slovensko knjigo PAVLIHA, ki je pravzaprav priročnik za ročne lutke.

»Kaj ampak? Ljudje so potrebni burk, ti me imaš pa v skrinji zaprtega! ... Ampak navsezadnje: tisk je velesila in zakaj se Pavliha ne bi obesil velesili za škrice?« (Kuret 1942)

Knjiga je dosegla svoj cilj: lutke je zanesla med ljudi; v kletih in drvarnicah so v času alarmov in policijskih ur nastajale številne lutkovne predstave. Pavliha je mahal po policajih in se boril proti sili strelnega orožja s še močnejšim orožjem, s smehom. Kot to prave ročne lutke počenjajo že od nekdaj.

Knjiga *Pavliha* združuje besede in lutke. Objavljena besedila so posebej primerna za izvedbo z ročnimi lutkami, ki zahteva akcijo. Ko pa zmanjka besed, se konflikt spremeni v pretep, za kar uporablja Pavliha svoj ribniški kijec. Ko z njim udriha po nasilnežih, razveseljuje prisotne gledalce in igralce. Tako poseže v stvarnost ter jo spreminja. V kletih in drvarnicah okupirane Ljubljane so se ročne lutke najbolj približale svojemu pravemu poslanstvu – množični terapiji zatiranih ljudi. V času, ko je bila smrt tako blizu, je lutka zagovarjala življenje, saj je lesena in zato neumrljiva.

Kuret je stavil na tradicijo in zato napovedal, da lutkovno gledališče brez obveznega burkeža nima prihodnosti. Predstava brez burkeža lahko uspe le kot enkratni poskus, nikakor pa to ne more biti kaj več, je zapisal Kuret v svoji oceni predstave *Mojca in živali* Lutkovnega gledališča Ljubljana. (Kuret 1954)

Dediščina Kureta in Pavlihe je naslednja:

Dobili smo prvi oder ročnih lutk, prvo knjigo, prvi priročnik o lutkah in slovenskega burkeža – Pavliho.

Pavliha, osrednji junak Kuretovih predstav, ni bil nihče drug kot Jože Pengov, režiser in ustvarjalec tako imenovane ljubljanske marionetne šole in avtor nepozabnih režij zlatega obdobja ljubljanskega lutkovnega gledališča

Frane Milčinski Ježek, član Pavlihove družčine in Pavlihovega odra, je največkrat nastopal kot Pavlihov lutkovni prijatelj Kljukec. Lutkam je Ježek ostal zvest tudi še, ko je bil prepoznan kot osrednji in nedosegljivi humorist, pesnik in kantavtor. Slovencem je dal verjetno eno najlepših lutkovnih besedil *Zvezdico Zaspanko*, vendar je tudi ta pred lutkovno izvedbo – zanimivo – doživela realizacijo na radiu.

Med drugo vojno se je pojavila še tretja lutkovna oz. dramaturška oblika – lutkovni kolaž, ki je nastal na osnovi varietejskih lutkovnih programov z marionetnimi lutkami. Partizanske lutke so sledile tradiciji sokolskih lutkarjev, amaterskih lutkovnih predstav, ki so uporabljale marionete. Njihov osrednji junak je bil Jurček, ki je pravzaprav zgleden fant. Partizanske lutke so igrale v dveh predstavah: zabavnem varieteu, kjer se lutkarji spretno uporabili neštete možnosti, ki jih ponuja marioneta – npr. podaljševanje lutke in druge transformacije in vragolije. Poleg tega, da so s spretnostjo in duhovitostjo zabavale ljudi na mitingih, pa so bile lutke tudi politično angažirane, saj je v predstavah nastopal npr. tudi Hitler, seveda kot karikatura in tarča vseh mogočih zbadljivk ... (Gerlovič 1984) Raziskovati možnosti, ki jih ponuja lutkovna tehnologija in te tehnične možnosti vsebinsko uporabiti, je bil sodoben in zavidanja vreden lutkovni pristop. Takoj, ko je Jurček dobil svojo žalostno zgodbo v predstavi *Jurček in trije razbojniki*, ko se je kolaž spremenil v klasično naracijo, pa je bila stvar z lutkovnega stališča precej manj zanimiva.

Ljubljansko lutkovno gledališče je rezultat vsega opisanega. Lutkovno gledališče je nasledilo partizanske lutke. Klemenčiča, ki je razmišljal o lutkah kot umetnik, je nasledil Jože Pengov. Njegove marionetne predstave pomenijo zlato dobo ljubljanskega lutkovnega gledališča in to, kar razumemo pod »ljubljsko marionetno šolo«. To so *Zvezdica Zaspanka*, *Obuti maček*, *Ostržek* in mnoge druge znamenite predstave. Pengov je prejel nagrado Prešernovega sklada za uprizoritev Maeterlinckovega simbolističnega besedila *Sinja ptica*.

Če si pogledamo *Zvezdico Zaspanko* Franeta Milčinskega, kultni tekst tega obdobja, bomo našli v njej veliko znanih elementov. Najprej dejstvo, da je bila prej uprizorjena na radiu kot v lutkovnem gledališču. Potem pa čeplinovski preplet sentimenta in komike, kar je podedovano že iz starih evropskih lutkovnih besedil. Ne zasledimo več humorne osebe, pa vendar najdemo njene sledi na primer v kometu Repatcu, edini osebi, ki povezuje nebesni in zemeljski svet. Fantastične elemente (leteče prikazni in druge čudeže tradicionalne marionetne lutkarije) nadomestijo Zvezde in Mesec. Potem so tukaj še verzi, songi – namenjeni izražanju čustev, ki jih ne more izraziti igralčev obraz. Ta vzorec je v resnici zelo star. Z vsem tem arzenalom Ježek poišče – srce. Ne bomo ga našli med zvezdami, našli ga bomo na Zemlji.

V tem času je Pengov napisal tudi nekaj teoretičnih tekstov o lutkovni dramaturgiji, ki jo tesno veže na lutkovno tehnologijo. Natančno je opredelil značilnosti posameznih lutkovnih tehnik in estetske razlike, ki jih izbrana lutkovna tehnologija potegne za seboj. Od Pengova, če ne od prej, je popolnoma jasno, da ni ene lutkovne dramaturgije, ampak da je ta vselej posledica izbrane tehnike. Znan je primer iz *Ostržka*, kako se lutka uči prvih korakov in kako tega nikakor ne bi mogla narediti ročna lutka. Kako prikladne so marionete za lebdenje zvezdic in polete kometa Repatca; kako zna ročna lutka vihteti palico, piti iz steklenice ter se vdreti v zemljo ali kar v pekel; kako veličastna je grobost ročne lutke, kjer je celo Smrt nataknjena na lutkarjevo dlan in zato krvava pod kožo! In kaj vse se zgodi na liniji dolžine objema lutkarjevih rok, ki predstavlja svet! Svet je grob in nevaren, a človeku obvladljiv. Na drugi strani je nebesno, pravljичno lebdenje marionete. Lutke premagujejo zakon težnosti, ki smo mu zapisani ljudje, in zato zanje ne veljajo naši zemeljski zakoni. A to praznično lebdenje omogoča svinec na kocu animatorjevih vrvic. Marioneta ne obvladuje dveh, ampak tri dimenzije; kakšne so estetske in vsebinske posledice tega dejstva, si lahko samo mislimo. Kljub temu

da so naše lutke v tem času (sredi petdesetih let dvajsetega stoletja) bile omejene predvsem na viseče in ročne, pa vseeno pomislimo še na filmsko kadriranje v gledališču senc, kjer lutke v resnici sploh ne moremo videti, ampak gledamo le posledico njenega obstoja in gibanja – nematerialno senco. Ob teh skrajnostih je izraznih možnosti lutk še in še.

Vse to nam da razumeti, kako različni svetovi so zajeti v res široko besedo lutka. V mnogih jezikih lutkarji besede lutka sploh ne uporabljajo, ampak – kot na primer Italijani – govorijo o ročnih lutkah, buratinih, visečih, marionetah, potem so tu še figure, ombre, itd.

Zato je prva in odločilna misel režiserja, ki načrtuje lutkovno predstavo, pravzaprav tehnološka oz. žanrska opredelitev. V času Pengova se je izkazalo, da Kuret na srečo ni imel prav in da lutkovne predstave lahko uspešno živijo tudi brez burkeža.

In kaj je bilo z burkežem?

Ostal je na odru ročnih lutk ljubljanskega lutkovnega gledališča do leta 1964, ko je Pengov nanj postavil javanske lutke. Sam Pengov je ostal Pavliha in je gostoval po Sloveniji ter na Resljevi ulici v Ljubljani zabaval in podučeval otroke. Kuret je vrednost ročne lutke videl predvsem v njeni provetno-vzgojni funkciji in to je ta tudi obdržala. Ne le v lutkovnem gledališču, tudi na mnogih drugih odrih po vsej Sloveniji. Pavliha ni imel naloge, da udriha po zatiralcih ljudskih množic. Namesto upornika je postal učitelj, namesto da bi podiral družbene norme, jih je vzpostavljajal. In vsi so vedeli, da tu ne gre za umetnost, saj to tudi ni bil namen. Bile so spretno odigrane, bolj ali manj duhovite lutkovne igre, ki so sčasoma ugasnile. Seveda je k temu doprinesla tudi odsotnost hudiča in druge nezemeljske obvezne ekipe, ki so bili nepopularna in nezaželena in seveda nevezgajna družčina. Ročne lutke so se začele prebujati v osemdesetih letih. Na pravo umetniško raven so se povzpele v trenutku, ko so se povprašale o svojem bistvu. Zadnji dokaz, da je to edina prava pot in da ročna lutka ni nič manj uspešna od marionete, če je uporabljena na pravi način, je bila odlična preredstava *Napravite mi krsto zanj*, ki je katapultirala gledališče Konj in tandem Zakonjšek /Omerzu v vrh slovenske lutkovne produkcije.

Pengovova misel, da je področje delovanja lutke od tam naprej, kjer igralcu zmanjka njegovih izraznih sredstev (Pengov 1968), je narekovala smer, v katero so se namenili lutkovni pisci, režiserji in igralci.

V Pengovovem obdobju so igralci in lutke ustvarjali skupaj po en lik. Prežemanje energij igralca in lutke pomeni neprekinjen, med seboj povezan pretok energije, animacijo. Lutka je lutkarjev instrument in razlog za obstoj v igri. Oba sta skupaj eno bitje in idealno je, ko se vanj zlijeta.

Lutke pripovedujejo zgodbe in pravljice. Gledališču gre to veliko teže. Lutka je namreč dvokomponentno ali dvotelesno bitje, od katerega je eno telo igralca, ki je umrljivo, torej zapisano času, drugo telo je lutka, ki ni zares živa in je zato neumrljiva. Ne zapade zakonom narave in ne more umreti, zato lahko pripoveduje pravljice, ki prihajajo iz neopredeljenega časa in prostora, a so obenem tudi tukaj in zdaj, saj se le tako dogaja gledališče. In lutkovno gledališče je začelo pripovedovati zgodbe. Večina današnje lutkovne produkcije pripoveduje zgodbe. Radijci potujejo po zvočnih prostorih, prisluhnejo lastnemu bitju srca, pobrskajo po njem.

Zgodbe postajajo vse bolj zanimive. Po načelu lutka naj naredi vse, česar človek ne more, si tudi ona privoščiti potovanje v notranjost telesa (*Medvedek zleze vase*) ali v lastna razpoloženja (*Gugalnica*). In lutkarji, predvsem Edi Majaron, pa tudi Iztok Tory in drugi, postavljajo Puntarjeve tekste na oder in na njem gradijo nove in nove neznane svetove. Nenadoma cela scena postane animirana, torej lutka. Jozef Krofta je sredi osemdesetih trdil, da je najtrši del posla lutkovnega režiserja spopad z materialom, torej tistim neživim delom, ki postaja živ. Tu se odloča predstava. Igralci bodo vedno sledili tvoji ideji, pravi Krofta, material pa je trmast. Želi, da ga spoštuješ.

In odrski prostor se (malo zaradi večjih uprizoritvenih možnosti v novem gledališču osrednje hiše v Mestnem domu – prav tam, kjer je Klemenčič igral *Sneguljčico* – malo zaradi vpliva filma in njegove govornice) začne spreminjati, postaja animiran. V uvodu sem že omenila Paljetkovega *Stanovitnega kositrnega vojaka*: vsa predstava se odvija v zenici (očesa), ki na način fotografskega objektivna spreminja svojo velikost. Zgoraj, spodaj, vse se sproti spreminja, kot naše življenje.

V takem prostoru gre lutka kamorkoli, v veselje ali pa se potopi sama vase in se gleda od znotraj. Radijci in lutkarji spet razmišljajo podobno (že tretjič!) in se lotijo raziskave svojega osnovnega izraznega sredstva – zvoka. Radijcem, predvsem Rosandi Sajko, beseda postane mnogo več kot le sredstvo sporazumevanja in oblikovanja pisateljevega stila. Postane radiofonski fenomen, skupek glasov, postane zvok, hreščanje.

Tudi lutkarji so iskali naprej. Tudi lutkarji so razredčili besede svojih iger, zato pa so jih uporabljali na najrazličnejše načine. Tudi oni so se ponovno vrnili k svojemu osnovnemu izraznemu sredstvu – lutki. Zakaj in kako lutka živi? Ni jih zanimalo le interpersonalno dogajanje. Vse bolj jih je začelo zanimati, kaj se dogaja znotraj odnosa med lutkarjem in lutko. Spet gre razvoj estetike z roko v roki s tehnologijo. Igralec in lutka zdaj stojita pred gledalcem. Brez paravana ali kritja. Enodušno delata skupaj in njuna skupna energija skladno kroži in gradi lik, ki mu občinstvo brez rezerve verjame. Gre za igro, sprejeli smo pravila in se vživeli brez vsakih težav – s paravanom ali brez. Dvajset let nazaj si še slišal vprašanje: lutke brez paravana – da ali ne? Danes tega vprašanja nihče ne postavlja več.

In ko sta takole drug ob drugem človek in lutka, postane človek bolj človeški in lutka bolj lutkovna. Kaj se dogaja med njima? Je res vedno tako, sta enodušna – dve telesi v enem liku? Pred nami, fizično! Kaj pa, če ne želita sodelovati, če želita vsak v svojo smer, saj sta vendar vsak iz svojega sveta. Zadnja desetletja prejšnjega tisočletja so minila v tem nikdar končanem raziskovanju. Večkrat se dogodi, da človek, igralec nekavalirsko zavzame prostor lutke in se sam posonči v soju reflektorjev. A to dejanje je največkrat neuspešno, kajti s tem ukine tudi svoj razlog bivanja na sceni, torej sebe kot lutkarja. Vse pogosteje pa se dogaja, da tudi v vsakdanjem življenju ljudje vse bolj postajajo lutke. Ustavljajo čas, ki so mu podvrženi, zato da lahko dlje ostanejo v igri. Želijo postati brezčasni, skoraj večni. Tako si vsajajo v svoja lastna telesa umetne, nežive dele, ki se ne starajo.

No, vrnimo se k našim besedilom. Razpadanje lutke kot skladnega dvokomponentnega bitja, ki deli isti dih, isto misel, isto gesto v nekaj manj skladnega, a neprimerno bolj zanimivega, povzroči novo intrapersonalno raziskavo lutke, tega čudovitega dvojnega bitja, nepodvrženega smrti. Tudi začetek novega tisočletja je v tem znamenju. Smrt je postala tista črta, ki deli oba pola lutke kot odrskega bitja. Ta črta pa je premična in prav njeno premikanje določa nove in nove polo-

žaje in odnose obeh komponent lutke. Igralec in lutka zdaj postaneta soigralca. Delita si dihanje, delita si besede, delita si zgodbo, torej življenje in smrt. In prav to se radikalno in izjemno mojstrsko dogaja v predstavi *Angel*. Človek-klošar in brezdomec, zavrt v odejo, ker ga zebe, poln bušk in ran, ki jih prizadeva življenje njegovemu pokvarljivemu telesu, na odru pije, urinira, spi in je. Je torej živ! Na drugi strani je angel – ko lutkar seže v lutko s svojo roko in odpira njena usta, postane angel pod kožo krvav. Vanjo pride življenje, gibanje, stvari dobijo okuse in oblike. Drug drugemu dajeta smisel. Človek z lutko seže na drugo stran in lutka s pomočjo človeka postaja živa. Človek in lutka si tako ali tako delita življenje in smrt od nekdanj. Kje je pisec in kakšne besede sodijo k temu položaju? Besede si, tako kot glas in dih, lutkar in lutka delita. Na vse načine! Kakšen izziv za pisca!

V devinski elegiji se spopadejo angeli in lutke. Razumemo, zakaj je Paljetak zapisal »Ubogi angeli!«

Bibliografija

Luko Paljetak: Magična projekcija učinka sonca. *Lutka*, revija za lutkovno kulturo, št. 37, ZKOS, Ljubljana 1985, str. 5,6.

Dr. Ivan Lah: *Sneguljčica*, pravljicična lutkovna igra v petih dejanjih. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1953, Lutkovni oder 10.

Miklavž Kuret: *Pavliha*, knjiga o ročnih lutkah, Mladinska založba v Ljubljani, 1942.

Niko Kuret: Ocena sezone Lutkovnega gledališča Ljubljana 1953/54, ZRC SAZU, tipkopis.

Jože Pengov: O režiji lutkovne igre. *Lutka*, revija za lutkovno kulturo, št. 32, ZKOS, Ljubljana.

Alenka Gerlovič: *Partizansko lutkovno gledališče*. Ljubljana, Založba Borec, 1979.

Frane Milčinski: Zvezdica Zaspanka. Tipkopis, arhiv LGL Ljubljana.

Frane Puntar: Medvedek zleze vase. Radijska igra, tipkopis, osebni arhiv.

Frane Puntar: Gugalnica, lutkovno besedilo. *Lutka*, revija za lutkovno kulturo, št. 30, ZKOS, Ljubljana.

Rosanda Sajko: *Poetičnost zvoka*. Maribor, Otrok in knjiga, 2006.

Jelena Sitar: Niko Kuret in Pavliha. *Lutka*, ZKOS in DRULUS, Ljubljana, marec 1995, str. 41, 42.