

Lutkovne niti med Slovenci in Čehi

Uroš Trefalt

Malokdaj se srečamo s tako osupljivim sodelovanjem med dvema narodoma na kulturnem in gospodarskem področju (pa tudi ko gre za medčloveške odnose), kot to velja za Slovence in Čeha v 19. in 20. stoletju. Ne bom ponavljal imen in dogodkov, ki so natančno opisani v knjigi Dušana Moravca *Vezi med slovensko in češko dramo* ali v pregledni zbirki podatkov Borisa Urbančiča *Slovensko-češki kulturni stiki*, v kateri avtor podrobno opisuje stoletne odnose med narodoma, temveč bom pozornost namenil povezavam na področju lutkovne umetnosti, ki do danes niso bile podrobno obdelane in proučene. Tokratno razmišljanje naj bo zato začetek poglobljenega zgodovinskega raziskovanja slovenske lutkovne tradicije v odnosu s Čecho.

Intenzivnost dolgoletnega zgodovinskega sožitja narodov na ozemlju srednje Evrope se je skozi stoletja spreminjala, nesporno pa ostaja, da so se od začetka 19. stoletja slovanski narodi zoper nemško govorečo večino povezovali v skupen boj za lastno – slovansko – identiteto, v gibanje za narodno prebujenje. Srbi so na primer Čeha v začetku 19. stoletja prevzeli z bojevitostjo in junaštvi v boju za samostojnost proti osmanski nadvladi in z odločnostjo, ki so jo češki intelektualci in umetniki pogrešali pri lastnem, po njihovi presoji mlačnem narodu (Kosatík 43). Prav to občudovanje južnoslovanske bojevitosti in sproščenosti je bilo temelj nadaljnjega uspešnega sodelovanja proti Avstro-Ogrski pa tudi osnova za razvoj slovanskih jezikov, za gospodarska vlaganja in kulturne stike med slovanskimi narodi monarhije. V tej luči je pomembno zgodnje sodelovanje na področju jezikoslovja med znanim češkim jezikoslovcem Josefom Dobrovskim (1753–1829)¹ in Jernejem Kopitarjem (1780–1844), ki je prispevalo k razvoju slovenskega jezika v okviru avstroslavizma in staroslovanskega porekla. Prav tako znameniti Čeh Svatopluk Čech (1846–1908) je v popotniških zapisih iz sredine 19. stoletja navedel, da je na Kranjskem toliko nemških napisov, da popotnik, ki prepotuje deželo, ne opazi, da v njej živi slovensko govoreči narod (Kosatík 43). Takšne in podobne izjave pričajo, da se je krepila želja po spodbujanju slovanske identitete. Nenavadno je tudi, da so Čeha, ki so na primer službovali v Ljubljani, v njihovi domovini pogosto kritizirali, češ da že po prvih mesecih bivanja v Ljubljani pozabijo na svoje korenine in se povsem prilagodijo lokalnim navadam in življenju (prav tam). Zdi se, da so Čehi od nekdaj imeli racionalen in obenem

1 Josef Dobrovský, češki bogoslovec, jezikoslovec in slavist, utemeljitelj slavistike, roj. 17. avgusta 1753 na Madžarskem, umrl 6. januarja 1829 na Češkem. Okoli leta 1800 je začel intenzivneje proučevati slovanske jezike in leta 1806 izdajati časopis *Slawin*, med letoma 1814 in 1815 pa časopis *Slovanka*. Leta 1822 je izdal prvo moderno slovnico starocerkvenoslovansčine z naslovom *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris*. Zaradi tega dela velja za utemeljitelja slavistike.

čustveno zaznamovan odnos do južnih Slovanov, zato ne preseneča, da sta bili med najmočnejšimi in najplodnejšimi sodelovanji med Čehi in Slovenci prav področji kulture in umetnosti.² Poleg skupne avstro-ogrske države je naroda povezoval še slovanski jezik in želja po druženju. Ta se je pozneje vzpostavila z ustanovitvijo telovadnega gibanja Sokol, ki je združevalo skoraj vse Slovane od Balkana do Baltskega morja. Sokolsko gibanje je temeljilo na demokratičnem in svobodomiselnem prepričanju, zato so njegovi pripadniki v političnem vzdušju tedanje monarhije veljali za izredno napredne. Miroslav Tyrš je leta 1862 v Pragi ustanovil sokolsko društvo, ki je že leto zatem ustanovilo svojo ljubljansko podružnico, desetletje pozneje še zagrebško, tik pred prvo svetovno vojno tudi srbsko. Sokoli so spodbujali narodno zavest, stremeli k povezovanju slovanskih narodov v duhu narodnega preporoda in slavili zdrav duh v zdravem telesu. Ker pa njihova srečanja niso bila le telovadna, temveč je šlo tudi za preplet različnih kultur, se je v okviru posameznih društev kmalu razširila gledališka dejavnost, še posebej lutkovna. Njen namen sta bila vzgoja in kratkočasje otrok.

Po nekaterih podatkih je imela Češkoslovaška pred drugo svetovno vojno 3.000 lutkovnih gledališč in s tem vse možnosti za izvoz lastne umetnosti (Dubska 26). Izrednemu smislu za promocijo lastne kulture pa ni botrovala samo kvantiteta, temveč specifičen smisel za grotesko in posredovanje idej preko lutke.

Eden od vzrokov za uspešnost češkega lutkarstva z več kot 250-letno tradicijo je tudi geografska umestitev Česke v srednjeevropski prostor. Kot evropsko cestno križišče je bila Češka tudi križišče poti potujočih lutkarjev, predvsem iz Francije, Italije, Anglije in Nizozemske, ki so v svojih uličnih predstavah igrali tradicionalne ročne Pulčinele, Kasperle, Hanswurste ali italijanske viteške marionetne predstave. Nekateri lutkarji so bili iz svojih držav izgnani zaradi družbenokritičnih predstav, vulgarnosti »lutk« ali celo kraj in drugih kaznivih dejanj. Mnogi so zato zatočišče našli v provincialni Pragi. Družbenokritične predstave so bile največkrat namenjene odraslim, vulgarna farsa pa gostilniškemu občinstvu. Vse to je vplivalo tudi na razvoj čeških lutkarjev, žonglerjev in drugih uličnih umetnikov (Magnin, *Dějiny loutkového divadla v Evropě*).

Za razumevanje značilne češke *distance*³, njihovega smisla za ironijo in humor, ki so neločljiv del uprizoritvenih umetnosti, je treba poudariti, da češka zgodovina pozna kar

2 O bogatem zgodovinskem sodelovanju med narodoma poleg navedene literature v tem prispevku priča tudi naslednja literatura: Jonatan Vinkler: *Posnemovalci, zavezniki in tekmeči: češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju* (Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2006), Alenka Jensterle - Doležal (ur.): *Vzájemným pohledem : česko-slovenské a slovinsko-české styky ve 20. století/V obeh drugega: češko-slovenski in slovensko-češki stiki v 20. stoletju* (Praga: Národní knihovna České republiky - Slovanská knihovna, 2011) in Hasan Zahirović: »Recepce Čapkova díla a osudy dvou jeho her v zemích bývalé Jugoslávie« (Disk: časopis pro studium scénické tvorby, št. 35, 2011).

3 Češki izraz *nadhled* (*distanca*) v dobesednem prevodu pomeni *pregled, vidik, ptičjo perspektivo*. V umetniškem izražanju se pogosto uporablja v prenesenem pomenu, ko izraža pogled ali nazor osebe na določeno stanje, ki je »nad nečim« (večinoma zgolj mišljeno).

nekaj radikalnih mislecev, znanstvenikov in reformatorjev, ki so usodno zaznamovali narodovo miselnost in tudi češko gledališče – od Jana Husa in J. A. Komenskega, politika in filozofa T. G. Masaryka do piscev Franza Kafke, Milana Kundere in Václava Havla. Vsi ti so na izviren in za narod odločilen način odpirali vprašanja svobode, demokracije, resnice in svobodomiselnosti.

Marsikateri ustvarjalec je svoj navdih našel na praškem Staromestnem trgu ob astronomski uri orloj z gibljivimi svetniki in smrtjo, ki vleče niti in »animira« slehernika.⁴ Mehanično »lutkovno gledališče« iz leta 1410, ki nas že stoletja vsako polno uro opozarja, da smo samo smrtniki, simbolično predstavlja človeško ponižnost in tolerantnost. Podobnih grotesknih figur, ki niso neposredno del gledališča, imajo pa močan scenski in prostorski naboj, je na Češkem veliko (avtomatične jaslice, kabinet avtomatov iz dvora Rudolfa II. ali sodobna mehanična glava Kafke avtorja Davida Černega iz leta 2016). Smisel za tovrstne groteske, *distance*, ironije in humor je značilen za češko kulturo nasploh. Če primerjamo nemško piščočega Kafko iz Prage, češkega Haška, Kundero, Viewegha, Formana ali Švankmajerja, ugotovimo, da se vsi ukvarjajo s samoironijo. Glavnemu liku, soočenemu z groteskno situacijo, se najprej smejimo, a v naslednjem trenutku sprevidimo, da smo se smejali pravzaprav sami sebi. Nastopi občutek sramu in ponižanja. V kontrastu dveh emotivnih stanj je tako skrito bistvo češke groteske. Klasično češko lutkovno gledališče je zastavljeno podobno: na eni strani resna zgodba o princeski, zmaju in grozotah, na drugi pa Kašpárek, ki dogajanje relativizira, ničesar ne jemlje resno, zanj je vse samo šala. Groteskno prepletanje dveh svetov je idealen gledališki koncept, ki ne izrablja samo igralca, ampak tudi predmete, figuro ali lutko. Prav v tem je moč češkega lutkarstva in razlog, zakaj je to tako prepoznavno, izvirno in kakovostno v svetovnem merilu.

V prvi polovici 19. stoletja je tudi slovanske narode avstro-ogrske monarhije zajel val narodnega prebujanja in vse močnejšega zavedanja lastne identitete v odnosu do nemške. To je bil tudi vzrok, da so tudi majhne češke lutkovne skupine vstopile v proces osveščanja in uprizarjale predstave za otroke in odrasle, ki so tematizirale pomen narodnega preporoda in identitete. Humorno-groteskna lutkovna propaganda zaradi svoje narave v Avstro-Ogrski ni bila prepovedana, saj je šlo zgolj za lutke. V tem je ponavadi skrita tudi političnost lutkovnega gledališča, ki s svojo simbolnostjo in humorjem ne »ogroža« politične morale prebivalcev in ni trn v peti oblasti. Lutka je postala proti koncu 19. stoletja idealno vzgojno orodje. Nastajale so manufakture lutkovnih odrov

4 Praška astronomska ura ali Praški orloj (češko: *Pražský orloj*) je srednjeveška astronomska ura v Pragi. Ura je bila prvič nameščena leta 1410, izdelala sta jo urar Mikuláš iz Kadaña in Jan Šindel, profesor matematike in astronomije na Karlovi univerzi. Je tretja najstarejša astronomska ura na svetu in najstarejša, ki še vedno deluje. Ura je na južni steni Staromestne dvorane na Staromestnem trgu. Mehанизem sestavljajo trije glavni deli: astronomska številčnica, ki kaže položaj Sonca in Lune na nebu ter različne astronomske podatke; »sprehod apostolov«, ki vsako uro pokaže apostole in druge premikajoče se like; koledarske skale z medaljoni, ki zastopajo mesece. Po lokalni legendi bo češki narod trpel, če bo ura zanemarjena in bo nehala delovati, lik okostnjaka, ki predstavlja Smrt, pa naj bi v potrditev tega pokimal z glavo. Edino upanje naj bi bil deček, rojen v novoletni noči, ki bi prekinil zlobni urok.

(večinoma marionetnih), tiskali so obširne zbirke lutkovnih besedil in strokovne knjige, popularne predstave pa so se vrstile po tekočem traku. Temeljile so na tradicionalnem češkem »hudičkovem« repertoarju, uprizoritvah, v katerih so se angelci borili s parkeljci, ali na klasičnih pravljicah o princeskah in zmajih s Kašpárkom. Besedila so bila predvsem vzgojna in so posredovala misli in ideje, ki jih je širilo sokolsko gibanje. Moč sokolske organizacije je bila tudi v številčnosti; vsesokolski zlet v Pragi leta 1909 je štel 14.000 obiskovalcev, leta 1926 pa že 130.000 iz cele Evrope.

Vzporedno s sokolskim gibanjem so se razvijala tudi družinska lutkovna gledališča. Premožnejše meščanske družine so v manufakturah naročile marionetne odre z vso opremo, lutkami in lučmi – skratka popolno gledališko iluzijo. Iz podobnih družinskih gledališč so se postopno razvili umetniški lutkovni odri priznanih slikarjev, kiparjev, literatov.⁵ Kot prvo ohranjeno umetniško gledališče v Sloveniji poznamo lutkovno gledališče Malega marionetnega odra iz leta 1910. Milan Klemenčič (1875–1957)⁶, ki je vplival na gledališče z zahtevnejšim repertoarjem (*Doktor Faust*), je kljub močnim vplivom iz Münchna in Benetk spodbudo dobil tudi iz Česke. Slovenski pisatelj, publicist, prevajalec in profesor dr. Ivan Lah (1881–1938) se je navdušil nad lutkami in iz Prage prinesel manufakturno izdelane marionete na žicah.⁷ Sklepamo lahko, da so prav te lutke na žicah dokončno določile tehnologijo lutk in razvoj Klemenčičevega marionetnega odra. Zelo izčrpno je opisan nastanek in razvoj Klemenčičevega lutkovnega ustvarjanja v knjigi Matjaža Lobode *Milan Klemenčič, iskalec lepote in pravljicnih svetov*.

Slovenske dežele so v primerjavi s Česko potrebovale več izobraženih inženirjev, bankirjev, tekstilnih strokovnjakov pa tudi učiteljev glasbe, arhitektov in drugih izobražencev (Keršič-Svetel 38–48). Čehi so v južnoslovanskem ekonomskem prostoru videli priložnost za razvoj in razširitev že tako bogate lastne industrije. Maribor, Kranj in Ljubljana so postali nova domovanja velikega števila čeških tekstilnih strokovnjakov, inženirjev in finančnikov, ki so s seboj pripeljali žene z otroki. Tu so želeli nadaljevati tudi domačo lutkarsko tradicijo in so zato poleg češkega kulturnega društva Česká ustanavljali tudi lutkovne odre. V okviru českoslovaške skupnosti Československe obce v Ljubljani, ustanovljene leta 1907, so delovale organizacije za razvoj lutkarstva na Slovenskem, kot so Lutkarska zveza v Ljubljani, Lutkarska zveza v Pragi ali Zveza kulturnih društev v Ljubljani (prav tam 40–41). Češko Lutkovno gledališče (Loutkové divadélko) je bilo ustanovljeno leta 1922 v Ljubljani. Najprej za češke otroke, pozneje tudi za vse druge. S tem so spodbudili Slovence, da so začeli pripravljati lastne predstave.

5 Najbolj znana je francoska pisateljica George Sand ali gledališče Erotikon Theatron.

6 Milan Klemenčič (1875–1957) je slovenski slikar, kostumograf, scenograf, lutkar in fotograf. Nad lutkami se je navdušil že v otroških letih in je pozneje ob študiju slikarstva v Benetkah, Milanu in Münchnu redno zahajal v lutkovna gledališča. Na svojem domu v Šturjah pri Ajdovščini je 22. decembra 1910 uprizoril igro *Mrtvec v rdečem plašču*, ki je pomenila rojstvo slovenskega lutkovnega gledališča.

7 Lutka ali marioneta na žici je vodena od zgoraj na eni ali več žicah.

Če je Milan Klemenčič po letu 1920 navduševal ožji krog gledalcev s svojim družinskim umetniškim odrom, ki ga je navdihnila tradicija nemško-italijanskega lutkarstva, je množično in popularno lutkarstvo v Sloveniji izšlo iz izkušenj čeških priseljencev. Slovenski lutkarji so prevzeli tehnologijo marionet, včasih ročnih lutk, poslovenili so češka besedila in preimenovali junake – Kašpárka v Gašperčka ali Jurčka. V času med obema svetovnima vojnama je imela Slovenija po zdaj znanih podatkih 47 in kraljevina Jugoslavija 200 lutkovnih odrov.⁸ V nasprotju s Klemenčičevim odrom pri teh ni šlo za umetniške dosežke, temveč za vzgojno-zabavne predstave. Množičnost lutkarstva, ki je bila v tem času prisotna tudi v slovenskem prostoru, je v zavest prebivalcev številnih mest in vasi vtisnila zavest, da obstajajo tudi lutke, ki so vzgojne in namenjene otrokom, kar je tudi vplivalo na nadaljnji razvoj slovenskega lutkarstva vse do petdesetih let 20. stoletja.

Lutkarstvo na Češkem je pred drugo svetovno vojno spoznalo, da so lutke lahko del likovnega eksperimenta ali celo avantgarde.⁹ Slovenski lutkovni prostor se je v tem času zadovoljil s češkim sokolskim likovnovzgojnim vplivom. O avantgardnem pogledu na lutkarstvo vse do polovice 20. stoletja na Slovenskem ni bilo sledi, zato pa se je vse bolj krepil vpliv popularnega sokolskega češkega lutkarstva. K temu so pripomogli lutkovni festivali v Pragi in Plznu, sodelovanje Slovencev pri ustanovitvi svetovne lutkovne organizacije UNIMA (UNion Internationale de la MARionette) leta 1929 v Pragi, kongres v Ljubljani leta 1933¹⁰, prevodi iz češčine o zgodovini lutkarstva v Sokolskem lutkarju iz leta 1939, pa tudi druga literatura, ki je večinoma črpala iz češke. Poleg bolj ali manj znanih lutkovnih odrov tridesetih let 20. stoletja v Mariboru, Ljubljani, Celju, Brežicah, v Sv. Lenartu nad Laškim, v Ormožu, Novem mestu in drugod (gl. revijo Sokolski lutkar), naj omenim manj znan, a za Slovenijo poseben primer lutkarstva v Kranju, ki je v obdobju sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja slovel po razvejanem lutkarstvu. Vrnimo se v obdobje med svetovnima vojnama, kjer je usoden vpliv na kranjsko lutkarstvo prav gotovo imel priseljensec iz Kosmonosov na Češkem, Vilko Ševců.

8 (Sokolski lutkar 8). Podatki o številu lutkovnih odrov v Sloveniji (Dravski banovini) okrog leta 1939 so različni. Iz skromnih podatkov, ki jih ponuja revija Sokolski lutkar šte. 1, I. letnik leta 1939, je na strani 8 navedeno 47, na strani 91 pa 43 lutkovnih odrov.

9 Nastajale so dadaistične, nadrealistične in futuristične uprizoritve. Že leta 1923 je češki lutkar Otakar Zich uveljavljal za takratne čase moderni pogled na lutkovno gledališče kot samostojno umetniško zvrst, ki ni pomanjšana oblika dramskega gledališča. Likovnik Jiří Kroha je v dvajsetih letih 20. stoletja razstavljal kubistične lutke, namenjene Predmetnemu gledališču. Podobne eksperimentalne ideje predmetnega gledališča kot metafore je v Lutkovnem gledališču v Plznu - Doulevicah uresničeval tudi Oldřich Burian. Med najpomembnejše moderniste sodi kipar Vojtěch Sucharda, ki je s svojim marionetnim odrom Říše loutek (Dežela lutk) usodno vplival ne samo na češko lutkarstvo, temveč tudi na povojno ustanovitev Mestnega lutkovnega gledališča v Ljubljani na Levstikovem trgu. Mnoga avantgardna besedila so bila napisna posebej za lutkovne odre. Danes že klasični lutkovni tandem Spejbl & Hurvínek (Malík 74–84) je nastal kot odgovor na futuristično likovno podobo.

10 Kongres organizacije UNIMA leta 1933 v Ljubljani je bil naključje, saj naj bi prvotno potekal v nemškem Kölnu. Zaradi takratnih družbenopolitičnih srečanje ni bilo uresničljivo in je tako na ljubljanskem velesojmu hkrati potekala tudi prva velika svetovna lutkovna razstava.

V Kranju ustanovljena češka tovarna Jugočeška je leta 1927 potrebovala strokovnjaka za svojo tovarno, zato je prosila svojo matično tovarno v Kosmonosih na Češkem, da jim pošlje ustreznega strokovnjaka. Vilko Alexandr Ševců (v slovenščini Ševcu) se je rodil leta 1893 v Kosmonosih na Češkem, kjer se je izučil za tekstilnega nadmojstra. Vse do leta 1941 je opravljajal službo v tovarni Jugočeška.¹¹ V Kranju je v Narodnem domu, pozneje preimenovanem v Delavski dom, delovala t. i. Česká beseda. Vilko Ševcu je svojo lutkarsko izkušnjo prenesel v Slovenijo in s tem močno zaznamoval lutkarstvo v Kranju, ki ima vse do danes vidno vlogo v slovenskem okviru. Za hotelom Jelen v Kranju je bila pred drugo svetovno vojno majhna dvorana, v kateri je imel Ševcu svoj lutkovni oder. Točnega podatka o nastanku tega gledališča ni, prav gotovo pa sega v leto 1937 ali 1938. Večina predstav so bile marionetne igre, teme pa pravljичne, s hudički v povezavi z Gašperčkom. Lutke je Ševcu izdeloval sam iz mavca. Tehnika za enostavno izdelovanje glav je bila v tistem času priljubljena med ljubiteljskimi lutkarji, predvsem zato, ker je bil to najenostavnejši in najhitrejši način, kako izdelati lutke. Lesene, izrezljane glave so zahtevale izkušenega rezbarja ali celo kiparja, zato so jih izdelovali le redki ljubitelji. Zato si je Ševcu poiskal rezbarja, ki mu je izdelal telo s sklepi, nogami in rokami. Pri marioneti je najpomembnejše težišče telesa lutke. Marioneta na žici je sicer tradicionalna baročna tehnika v srednji Evropi, ki je v času »renesanse lutkovnega gledališča« (Malík 39–41) v 19. in 20. stoletju zaradi svoje enostavne animacije osvojila amaterske lutkovne odre. Vaga Ševcujeve marionete je bila povezana z žico, na kateri je bila lutka, in z nitkami, ki so držale roke in noge lutke. Sodelavci so bili gdč. Vega, Ivanka Likožar, Andres Zdenek, Nace Reš, Jože Likožar, Robinšek. Repertoar Ševcujevega lutkovnega gledališča do leta 1941 sestavljajo večinoma prevodi čeških lutkovnih tekstov, ki jih je bilo takrat na Češkem na pretek. Sinteza tradicionalnega junaka lutkovnih odrov 18. in 19. stoletja Kašpárka s pravljico je postala pravilo v vsakem ljubiteljskem lutkovnem repertoarju. Pravljični motivi so se prepletali s »sodobnimi« otroškimi težavami, problemi, odnosom do šole, staršev, ki jih je predstavljal nagajivi Kašpárek. O tem pripovedujejo že sami naslovi čeških besedil: Kašparek v boju s Hudiči, Kašparek in Povodni mož, Kašparek in Čarovnica, Kašparek in Miklavž itd. Čeprav večina tekstov sama po sebi ni imela posebnih literarnih kvalitiet, pa je škoda, da se ni ohranilo več priredb v slovenščini. Njihova struktura in priredba bi nam marsikaj povedali o predstavah, ki jih je igral Ševcu. *Gašperčkov srečni dan* je lutkovna igra, ki prav gotovo predstavlja duha, v katerem je Ševcu prirejal češke tekste.

Vilko Ševcu je bil leta 1941 na podlagi tajnih informacij eden izmed prvih v Kranju, ki jih je gestapo odpeljal v zapor v Begunje na Gorenjskem. Tajno je sodeloval s češkim odporniškim gibanjem, ki je imelo sedež v Londonu in je delovalo proti

11 Kranj, 8. 12. 1953, sine ad. A. Brovč in J. Mihelič potrjujeta, da je bil V. Ševcu zaposlen v letih od 1927 do 1941 v tovarni Jugočeška v Kranju.

nemški vojski v Egiptu. V težkem zdravstvenem stanju so ga premestili v zapor v Celovec, kjer ga je zdravnik zaradi izčrpanosti in hude sladkorne bolezni poslal domov v Kranj. Družina Ševcu je bila še istega leta internirana v Srbijo, kjer je ostala vse do konca druge svetovne vojne.¹²

Po letu 1945 se je Ševcu z družino vrnil iz Srbije in se spet naselil v Kranju. Vse, kar je ostalo od lutkovnega gledališča pred vojno, je shranil. Prav gotovo zaradi bolezni in tudi izmučenosti in internacije ni čutil želje in moči, da bi nadaljeval pred vojno začeto lutkarsko tradicijo. Osvoboditev in novi ideali, tudi kulturni, so ljudi spodbujali k zanesenjaštvu in skupinskemu delu. Mogoče je šlo tudi za občutek ustvarjanja novega sveta, nove družbe, v kar so se lepo vključile tudi lutke. Na vaseh, kar je Primskovo brez dvoma bilo, so se ustanovljala kulturno-umetniška društva. Makso Tvrdy, takratni ravnatelj osnovne šole na Primskovem, je poznal Ševcujevo lutkovno gledališče pred vojno in ga je povabil k sodelovanju. Šola je imela poleg običajnega programa še šiviljsko in čevljarstvo stroko, tako da so dijaki sami poskrbeli za to, da so lutke dobile kostume.¹³ Trupe lutk je izdeloval mizar in rezbar Kristan, glave lutk pa je izdelal Peter Trobec. Lutke so bile visoke od 45 do 50 cm. Oder je bil zločljiv ne samo zato, da so lahko gostovali, ampak tudi zaradi prostorske stiske v majhnem gasilskem domu na Primskovem. Vloge so bile razdeljene med animatorje in recitatorje, kot je velela sokolska tradicija. Sodelavcev je bilo veliko, ker so lutkam glasove posojali tudi igralci iz dramske skupine. Skupina je delovala najprej v gasilskem domu, pozneje pa so se preselili v t. i. strelsko sobo Zadrúžnega doma, kjer je leta 1952 lutkovni oder končal svoje delovanje. Gostovali so po gorenjskih krajih Kokrica, Besnica, Cerklje, za obveščanje pa so poskrbeli s plakati ali obvestili na šolah. Ponavadi so organizirali obisk za šole, le redko pa so igrali po šolah. Med najpopularnejše igrice je spadala *Sneguljčica*. Žal pa se nista ohranila niti besedilo niti fotografija o tej uprizoritvi. Ševcu je bil zelo spreten animator in je od svoji varovancev zahteval natančno animacijo. Opravljal je funkcijo režiserja in šepetalca pri vajah. Zanj je bilo najpomembnejše, da so se animatorji ali »manipulanti«, kot so jim takrat pravili, naučili držati lutko na tleh, da ni letela. Z vajami so se naučili vseh animatorskih spretnosti in šele potem so se jim pridružili recitatorji.

O natančnosti in želji po razgledanosti Vilka Ševcuja govori tudi redno spremljanje lutkarskega dogajanja doma in na Češkem. Ševcu je poleti 1948. leta zaprosil češka lutkovna gledališča za ogled njihove tehnike in prostorov.¹⁴ Prav gotovo je istega leta, natančneje od 2. do 5. julija 1948, obiskal jubilejno X. lutkarsko srečanje v Pragi. Med drugim se je lahko seznanil z novo igro za ročne lutke Josefa Pehra *Guliver med lutkami*

12 Zasebni arhiv H. Jenka. Osebni dokumenti: Kranj 2. 2. 1947, Mestni LO v Kranju, Rojstni podatki o V. Ševcuju.

13 Uradna korespondenca: Kranj, 4. 6. 1948, VI, Tovarne Tiskanina. Prošnja V. Ševcuja za Ljudsko prosveto Primskovo za odrezke rabljenih tkanin za ureditev lutkovnega odra. (Priložena dostavnica datirana 8. 6. 1948.)

14 Kranj - Primskovo, 12. 6. 1948, Priporočilo Ljudskega prosvetnega odbora Primskovo češkim združenjem in lutkovnim gledališčem, da omogočijo Ševcuju vpogled v lutkarske organizacije na Češkem.

(*Guliver v Maňáskově*), ki je pozneje postala pravi hit po vsem lutkarskem svetu. Ogle dal si je zaodrje v Umělecky výchovy gledališča Spejbla in Hurvínka in Říše loutek (Dežela lutk). Iz ohranjene dokumentacije je mogoče razbrati, da Ševcuja ni zanimal samo umetniški napredek in novosti v lutkovnem svetu, temveč tudi organizacija in združevanje lutkovnih gledališč. Statut lutkarskega srečanja iz leta 1947 v češkem mestu Týn na Vltavi je dokaz, da je Ševcu težil k boljši organiziranosti lutkarstva, morda je celo razmišljal o nekakšni profesionalizaciji.¹⁵ Ljudska prosveta je poslala lutkovni oder s Primskovega na srečanje lutkovnih skupin v Ljubljani. Pri Milanu Klemenčiču so si ogledali njegovo miniaturno lutkovno gledališče. Repertoar je bil sestavljen iz takratne popularne lutkovne literature, prav gotovo pa so igrali tudi Ševcujeva prevedena besedila. Leta 1949 je Vilko Ševcu umrl. Lutkovni oder je nadaljeval delo do leta 1952, ko je skupina razpadla.¹⁶

Kljub hitremu koncu povojnega kranjskega lutkarstva pa je Kranj ostal lutkovni genius loci. Dvajset let pozneje je kranjsko lutkarstvo postalo eno najmočnejših in inovatorskih v Sloveniji. Naj omenimo otroško lutkovno skupino Vladimirja Roossa v okviru Prešernovega gledališča v Kranju, lutkovno gledališče Cveta Severja, ki do danes hrani nekatere lutke Vilka Ševcuja, moderne likovne zasnove Saše Kumpa v sedemdesetih letih ali lutkovno skupino Tri, Lutkovno gledališče Boštjana Severja, Gledališče čez cesto in druge¹⁷, ki so hote ali zgolj intuitivno nadaljevali predvojno tradicijo in želi uspeh tako na ljubiteljskem kot profesionalnem področju (Trefalt 18).

Če se vrnemo v obdobje druge svetovne vojne, najdemo še en neposreden primer povezave lutkarstva s sokolsko tradicijo. Menim, da sta bili ideja sokolstva in estetika sokolskega lutkovnega gledališča tako močno zakoreninjeni, da tudi partizansko lutkovno gledališče, ki je bilo zasnovano na drugačnih ideoloških temeljih, ni razmišljalo o drugačnem lutkovnem gledališču kot tistem, ki so ga poznali iz predvojnega časa. Črno-bela in ideološko podkrepljena priredba češkega besedila o Jurčku in treh razbojnikih, marionete na dolgih, slabo obvladljivih nitih, neenotna likovna estetika, karikature po vzoru peklenščka in Kášparka in ne nazadnje gledališče kot variete ali revija s karikaturo (v

15 Varia: 6. 12. 1947, Týn na Vltavi, RČS. Statut loutkářského soustředění, schválený plenárním shromážděním Loutkářského soustředění, 2–5. 12. 1948, Praga. Program X. jubilejního všeloutkářského sjezdu v Praze, 6. 12. 1947, Týna na Vltavi, RŠČ. (Statut srečanja lutkarjev, potrjen na plenarnem srečanju, 2.–5. 12. 1948 v Pragi. Program X. jubilejnega srečanja vseh lutkarjev na kongresu v Pragi, 6. 12. 1947, Týn na Vltavi, RŠČ.)

16 Delavsko prosvetno društvo »Svoboda« Kranj, 1954.

17 Lutkovno gledališče Kranj je v sedemdesetih letih 20. stoletja ustanovil prvi slovenski samostojni lutkar solist Cveto Sever. V tem obdobju med drugim nastaneta prvi dve predstavi: *Pavliha* (po starih čeških motivih) v tehniki ročnih lutk in *Dva zmerjavca* (po motivih Lojzeta Kovačiča). V času delovanja je Lutkovno gledališče Kranj redno sodelovalo na lutkovnih festivalih in srečanjih (Srečanje v Celju, Kranju, Srečanja lutkovnih skupin Slovenije), uprizoritve pa so med drugim režirali Matija Logar, Saša Kump in Vladimir Rooss. Leta 1991 je lutkovni ustvarjalec Boštjan Sever, sin prvega poklicnega lutkarja Cveta Severja, skupaj s tehnologom Dušanom Sokličem obudil dejavnost Lutkovnega gledališča Kranj. Odtlej je gledališče sodelovalo z Gruppo Ultra, Gledališčem Konj in Lutkovnim gledališčem Ljubljana ter mnogimi drugimi projekti (dokumentacija še neobjavljenih raziskav Ajde Rooss).

primeru partizanskega gledališča poseobljenega Hitlerja), vse to so značilnosti sokolskega repertoarja. Mislim, da je pri tem najbolj zanimivo dejstvo, da so poenostavljene otroške zgodbe iz predvojnih repertoarjev sokolskih lutkovnih gledališč idealno služile za politično propagando, spodbujanje zavesti, lahkotnost in humor. To delno dokazuje tudi dejstvo, da je partizansko lutkovno gledališče dalo prednost popularni sokolski tehnologiji pred Klemenčičevo. Vsekakor zanimiv zgodovinski dokument.

Predvojno sokolsko lutkarstvo, umetniško sporočilo Klemenčičevega odra, partizansko lutkovno gledališče kot primer agitpropovskega principa, pa tudi razmere v socialističnem bloku so botrovali ustanovitvi profesionalnega lutkovnega gledališča, Mestnega lutkovnega gledališča v Ljubljani leta 1948. To je po vzoru sovjetskih in vzhodnoevropskih državnih lutkovnih gledališč podpiralo lutkovno vzgojo kot temelj socialistične vzgoje. Po večjih mestih na Poljskem, Madžarskem, Češkem, Slovaškem, v Romuniji, Sovjetski zvezi in Bolgariji so nastala velika institucionalna lutkovna gledališča. Ljubljansko je bilo v primerjavi z njimi skromnejše in še vrsto let manj inovativno. Marionetni oder Mestnega lutkovnega gledališča na Levstikovem trgu v Ljubljani je spominjal na dvorano Říše loutek v Pragi arhitekta Vojtěcha Sucharda iz dvajsetih let 20. stoletja. Dvorana z lesenimi intarzijami, oder, ki je ločeval govorce od animatorjev ter značilni tekoči trak niso omogočali eksperimentiranja v duhu povojnega »novega lutkovnega jezika« (Jurkowski, *History* 245–288). Lutkovno gledališče Říše loutek je ustvarilo tradicijo, ki je neposredno izhajala iz čeških sokolskih odrov. Njihov namen je bil množično vključevanje nadobudnih sokolov v predstave. In ker njihove umetniške sposobnosti niso bile vedno univerzalne, so se ločevali na tiste, ki so bili dobri govorniki, in one, ki so bili spretni v animaciji. Animatorji so stali visoko nad odrom (mostovžem) in animirali marionete. Govorniki pa so sedeli v ozki odprtini, »orkestru« pred odrom in glasovno sinhronizirali gibe in geste marionet. Odrsko zakulisje je bilo tehnično zapleten mehanizem, avtomat, ki je deloval osupljivo in čarobno. Ker se je zahtevni tehnologiji odra podrejela tudi animacija, so nastajale predstave, v katerih so zelo zahtevno obvladljive lutke visele na dvometrskih nitkah, daleč od govornika, ki jim je posojal glas. Nastajale so predstave, ki so ustvarjale popolno gledališko iluzijo, a v času modernega lutkovnega gledališča niso imele možnosti napredka. Takšne predstave so imele po več deset nastopajočih.

Enak način animacije in odra je uporabljalo Mestno lutkovno gledališče v Ljubljani, ki je po prvi predstavi, *Udarni brigadi* leta 1948, ki naj bi s partizansko tematiko gledališču zagotovila uspeh, zares zaslovelo šele leta 1951 s češkim besedilom *Žogica Nogica (Míček flíček)*, pozneje znanim pod naslovom *Žogica Marogica*. Uspeh lahko pripišemo dejstvu, da je bilo besedilo napisano posebej za zgoraj omenjeni marionetni oder s tekočim trakom, vsebina pa je bila sodobna. Dejstvo je, da je šlo za novatorsko besedilo Jana Malíka iz leta 1936, ki je prelomno vplivalo na nadaljnji razvoj lutkovne dramatike in njenega uprizarjanja po vsem svetu. Nobene princeze in zmajev več v pravljicnem

pomenu besede, temveč sodobni papirnati zmaj in nagajiva, razvajena »princesa« v podobi žogice.¹⁸

Karel Makonj v svojem razmišljanju o Malíkovi *Žogici Marogici* natančno popisuje razloge za nastanek te lutkovne igre in njen bistveni pomen za sodobno lutkovno umetnost (Jurkowski, *History* 24–288). Za nastanek moderne pravlјice je bilo nekaj zgodovinskih razlogov. Na prvem mestu je bil močan vpliv »renesanse lutkovnega gledališča«, po drugi strani pa odnos do pravlјice. Lutkovna renesansa je pojem v češkem lutkarstvu, ki določa obdobje zadnje tretjine 19. stoletja, ko je upadlo zanimanje odrasle publike za ljudske marionetne predstave in je rastla funkcija lutkovnega gledališča kot pedagoško-vzgojnega sredstva. Renesansa v metaforičnem smislu besede se ni vračala k ljudskemu lutkarstvu, temveč je odkrila pravlјico, v katero je umestila groteskno figuro Kašpárka. Pravlјica in Kašpárek sta se tudi po vzoru iger Franza Poccija zato močno zasidrala v lutkovnem repertoarju. Naj omenimo repertoar Klemenčičevega marionetnega odra, ki je uprizarjal prav Poccijeve igre s poslovenjenim Gašperčkom.

Ljubljansko Mestno lutkovno gledališče je takrat dobilo svojo največjo uspešnico, kar dokazuje dejstvo, da se predstava v svoji prvotni podobi igra vse do danes. Po zaslugi umetniškega vodje in režiserja Jožeta Pengova si je Mestno lutkovno gledališče z marionetnim odrom ustvarilo ugled tudi v svetu. Medtem pa se je v šestdesetih letih 20. stoletja v svetu lutkarstvo že začelo otresati konservativnih in klasičnih odrskih tehnologij, kamor je sodil tudi model ljubljanskega marionetnega odra.¹⁹ Nastajal je svež, nov pogled na lutkovno umetnost, uporabljale so se najrazličnejše lutkovne tehnologije iz vsega sveta. Po zaslugi Francozov, Čehov, Rusov, Nemcev in Poljakov so nastajale predstave, ki so po estetskem, tehnološkem in idejnem konceptu presegle utečene lutkovne tradicije in postavile nove osnove stari umetnosti – Jurkowski v svoji knjigi o zgodovini evropskega lutkarstva temu obdobju pravi »novi jeziki«. Izpostavljal se je pojem lutkovnost in njegovi osnovni značilnosti, simbolnost in metaforičnost (Jurkowski, *History* 245–288). Ljubljansko Mestno lutkovno gledališče je zato poskušalo v danih

18 Malíkova *Žogica Marogica* ima vsaj tri posebnosti, ki potrjujejo estetski in tehnični preporod lutkarstva. Prva je prav gotovo arhetipičnost likov. Kot je napisal kritik ob svetovni premieri *Žogice Marogice* leta 1936 v Pragi, »otroke bolj zanima pravlјica o začaranem semaforju kot o princesi iz grajskega stolpa« (Malik 46). Kritični tudi piše o arhitepičnem odnosu, ko otroku zadostuje »oživitev« empirično znanega predmeta iz vsakdana, ne da bi moral premišljati o dramatičnih človeških likih. V tem je umetna moderna lutkovna igra iskala pot k otroškemu gledalcu. Drugi nivo je uporaba tekočega traku, ki je bil pogoj za epičnost same igre. Potovanje z enega konca na drugega ima korenine v pripovedovanju klasične pravlјice, ki pa je s pomočjo moderne odrske tehnike postala neločljiv dramaturško-tehnoški del predstave. Tretja posebnost te igre, ki prav tako izhaja iz tradicije, je Malíkov pretanjen občutek za otroškega gledalca. Med pripravami za pisanje *Žogice Marogice* je redno obiskoval vrtec, opazoval način otroške komunikacije, ponavljanje, epičnost izražanja in besedni zaklad najmlajših otrok. V igri je zato prisoten princip trojnega ponavljanja, trojne variacije na isto temo in repeticijski dialogov, ki otroškemu gledalcu omogoča večjo preglednost strukture zgodbe, klasične, a vendarle jasne (Bezděk 52). Nazadnje pa je pomemben povsem novatorski pristop neposrednega sodelovanja otrok med predstavo pri dramatični sceni z odganjanjem Zmaja s pomočjo skupnega pihanja.

19 Med letoma 1945 in 1957 so se postopno, predvsem zaradi političnih razlogov, ukinjala sokolska društva v večini držav socialističnega bloka. Nekatera so se preoblikovala v športna društva.

prostorskih možnostih marionetnega odra uveljavljati modernejši koncept. Začelo je sodelovati s priznanimi slovenskimi in tujimi likovnimi umetniki, kot so France Mihelič, Tomaž Kržišnik, Jaka Judnič, Marlenka Stupica, Peter Černe in Zlatko Bourek. Režiser Edi Majaron je nadaljeval marionetno tradicijo z novim modernim konceptom, ki je vključeval predstave tudi za odrasle, kot je predstava *Mali princ* v likovni podobi slikarja Petra Černeta. Kljub velikim ambicijam se je izkazalo, da ima klasični marionetni oder svoje omejitve. Lutkovno gledališče Ljubljana, kot se je pozneje preimenovalo Mestno lutkovno gledališče, je leta 1981 opustilo marionetni oder na Levstikovem trgu in s tem nezavedno oslabilo tradicijo klasične marionetne animacije v Sloveniji. Tako se je dokončno zaključil vpliv tradicionalnega sokolskega lutkarstva. Kljub želji in vztrajnosti po ohranitvi marionetne tradicije ljubljanskemu lutkovnemu gledališču ni uspelo ponovno vrniti slave in uspeha marionetnega odra z Levstikovega trga. Vzporedno pa je vse od šestdesetih let 20. stoletja ponovno zaznamoval slovensko lutkarstvo novi češki val in češka lutkovna šola, ki je uporabljala najrazličnejše lutkovne tehnologije in izvirne dramaturško-režijske ustvarjalne prijeme.

Kot sem omenil na začetku članka, je pričujoče besedilo le delček bogate slovensko-češke lutkovne tradicije, ki sem jo omejil predvsem na vplive sokolskega lutkarstva na profesionalizacijo lutkarstva na Slovenskem. Čeprav se je z informbirojem po letu 1948 pretrgala tradicionalna vez med Slovenci in Čehi skoraj na vseh družbenih in političnih področjih in se je polnovredno obnovila šele na prelomu devetdesetih let 20. stoletja, je bila lutka zagotovo ena tistih redkih niti, ki smo jo Slovenci in Čehi ohranjali ves čas. Če prelistamo repertoar ljubljanskega lutkovnega gledališča vse od petdesetih let 20. stoletja in desetletji pozneje mariborskega lutkovnega gledališča (pa tudi uprizoritve večine ljubiteljskih lutkarjev), ugotovimo, da so od sredine prejšnjega stoletja kot sodelavci navedeni številni češki avtorji, likovniki, režiserji in celo arhitekti. V Mariboru so najpogosteje gostovali režiser Pavel Polák, v Lutkovnem gledališču Ljubljana likovnik Miroslav Melena, režiser Karel Makonj, Jan Schmid in drugi. Tudi v draveljskem lutkovnem gledališču Jože Pengov je bil v prvem obdobju delovanja na sporedu češko-poljski repertoar. Povezovanje je potekalo v obeh smereh. Češki ustvarjalci so gostovali v slovenskih lutkovnih gledališčih in največ prevodov lutkovnih besedil je bilo prav iz češčine. Ko je Lutkovno gledališče Ljubljana leta 1984 končno dobilo nove prostore na Krekovem trgu, jih je načrtoval češki likovnik in priznani gledališki arhitekt Miroslav Melena. Mnogi slovenski lutkovni ustvarjalci so se kalili ali izpopolnjevali na Češkem, bodisi kot obiskovalci festivalov ali študijsko: režiser Edi Majaron se je izpopolnjeval na lutkovni katedri v Pragi; Uroš Trefalt, ki je študiral na DAMU²⁰ v Pragi, je prvi slovenski diplomirani lutkovni režiser; Silvan Omerzu je nekajkrat študijsko gostoval

20 DAMU – kratica za gledališko fakulteto Akademije lepih umetnosti, ustanovljeno leta 1945 v Pragi. KLAMU – naslov Katedre za lutkarstvo, ki je obstajala od svoje ustanovitve leta 1952 do leta 1990, ko jo je Josef Krofta preoblikoval v KALD – Katedra alternativnega in lutkovnega gledališča.

na DAMU, kot likovnik pa v praškem gledališču ULD (Ústřední loutkové divadlo), pozneje preimenovanem v gledališče Minor; uspešen diplomant, režiser in predavatelj na praški KALD – Katedri alternativnega in lutkovnega gledališča je tudi Matija Solce; absolventka KALD Martina Maurič Lazar predava o animaciji na ljubljanski AGRFT; absolventka igre na KALD Elena Volpi je članica češko-slovenske skupine Športniki in LGM; Tilen Kožamelj je pred kratkim dokončal alternativno igro na KALD; absolventka Darka Erdelji in Kajetan Čop sta študirala scenografijo na DAMU. Vsi ti uspešno razvijajo pridobljeno znanje in izkušnje v Sloveniji ali tujini in skupaj s kolegi z ljubljanske AGRFT ustvarjajo skupni lutkovni jezik.

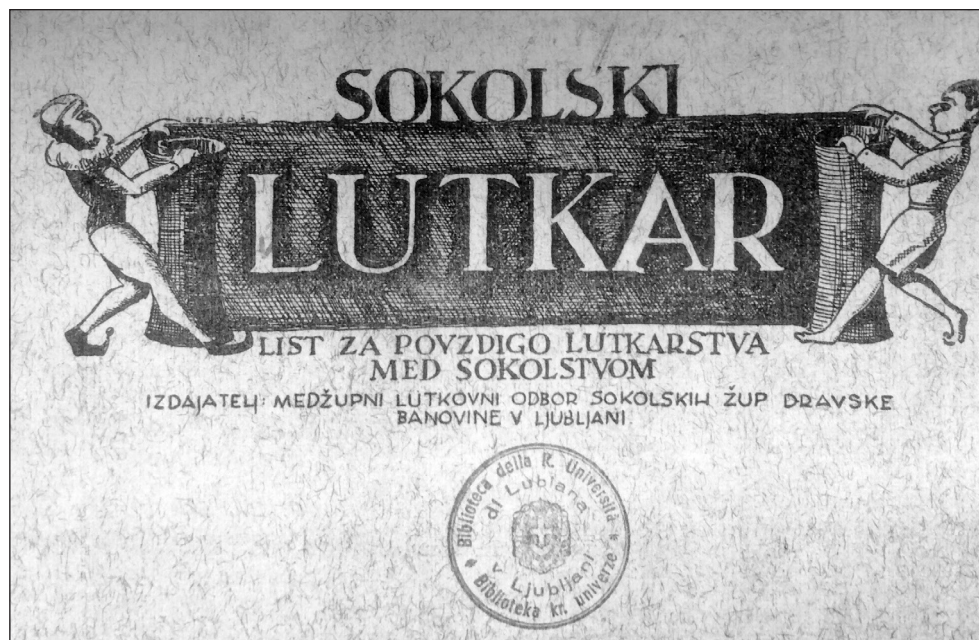
Za konec bi rad dodal zabavno, a vendar resnično idejo o povezovanju Čehov in Slovencev, ki jo je leta 1968 poskušal uresničiti profesor ekonomije Karel Žlábek.²¹ Nedosegljiva želja Čehov po morju ga je napeljala na idejo, da bi Čehi pod Avstrijo izkopal tunel, po katerem bi iz Prage v Piran vozil vlak s češkimi turisti. Material, ki bi ostal pri vrtnanju tunela pod ČSSR, Avstrijo in Slovenijo, bi uporabili za izgradnjo umetnega otoka v Jadranskem morju, ki bi se imenoval Adriaport in bi bil v lasti Češkoslovaške. Čim trdnejše so meje med narodi in čim težje je potovati, večje so ideje in bujnejša je domišljija. Zamisel o tunelu je bila že na papirju, a je njeno uresničitev prekinil vdor vojsk Varšavskega pakta na Češkoslovaško leta 1968. Ohranila se je le 200 strani obsežna tehnična dokumentacija (Tůma 102), ki med drugim izpričuje tudi velikopotezno, a neuresničeno povezavo med Slovenci in Čehi.

Literatura

- Bezděk, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Praga: Divadelní ústav, 1983.
- Černý, František (ur.). *Dějiny českého divadla /IV*. Praga: Akademia, 1983.
- Dubská, Alice: *K vývojové problematice českého loutkového divadla ve 20. a 30. letech dvacátého století*. Kandidátská práce. Praga: rkp. Knihovna Divadelního ústavu v Praze, 1971.
- Dubská, Alice (ur.). *Dr. Jan Malík – osobnost a tvůrce*. Praga: Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář, 2004.
- _____. *The Travels of the Puppeteers Brát and Pratte Through Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Praga: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012.
- Jurkovski, Henryk. *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Prev. M. Klep. Ljubljana: Kulturno-umetniško društvo Klemenčičevi dnevi 1998 (Lutkovna knjižnica).
- _____. *History of European Puppetry, volume two: The Twentieth Century*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1998.

21 Ing. Karel Žlábek (1900–1984) je bil trgovski pravnik in univerzitetni profesor. Po drugi svetovni vojni je predaval na Češki tehnični univerzi v Pragi. Pri svojih petinasedemdesetih je doktoriral na Univerzi v Zürichu s projektom Evropa, povezava sever-jug.

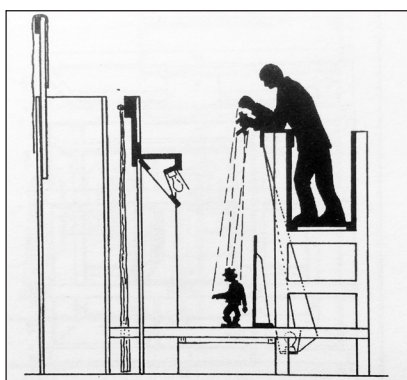
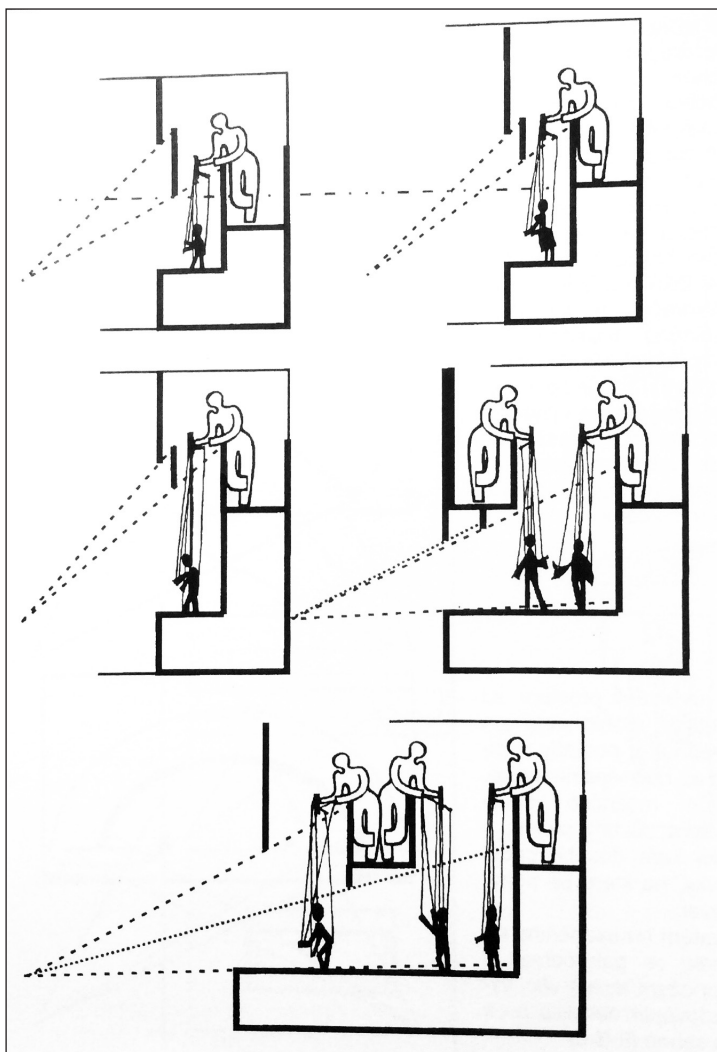
- Kosatík, Pavel. *České snění*. Praga: Torst, 2010.
- Keršič-Svetel, Marjeta. *Česko-slovenski stiki med svetovnimi vojnami*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 1996.
- Loboda, Matjaž. *Milan Klemenčič, iskalec lepote in pravljicnih svetov*. Ljubljana: Lutkovno gledališče in Slovenski gledališki muzej, 2011.
- Magnin, Charles. *Dějiny loutkového divadla v Evropě/1*. Praga: Akademie múzických umění, 2005.
- _____. *Dějiny loutkového divadla v Evropě / 2*. Praga: Akademie múzických umění, 2010.
- Malík, Jan. *Úsměvy dřevěné thálie*. Praga: Orbis, 1965.
- Moravec, Dušan. *Vezi med slovensko in češko dramo*. Ljubljana: Slovenska matica v Ljubljani, 1963.
- Sokolski lutkar: list za povzdigo lutkarstva med sokolstvom*. 1.1 (1939). Ljubljana: Medžupni lutkovni odbor sokolskih žup Dravske banovine v Ljubljani, 1939.
- Trefalt, Uroš. »Iskanje izgubljenega časa I: Aleksandr Vilko Ševcu.« *Lutka* 51 (marec 1996): 18–22.
- Tůma, Jan. *100 největších zajímavostí o železnici*. Praga: Cloumbus, 2005.
- Urbančič, Boris. *Slovensko-češki kulturni stiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993.
- Verdel, Helena. *Zgodovina slovenskega lutkarstva*. Ljubljana: Prev. J. Moder. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1987 (Knjižnica MGL, 102).



Naslovnica edinega ohranjenega izvoda revije Sokolski lutkar iz leta 1939.



Spominska plošča na pročelju lutkovnega gledališča Říše loutek ob ustanovitvi UNIME v Prazi, 20. 5. 1929. Foto: Adam Jones. Vir: Wikimedia Commons.



Različni marionetni odri z mostovži, značilni za sokolsko lutkarstvo. Vir: knjiga Aloisa Tománeka *Podoby loutky*, 2006.