

Lutka kao dio stvaralačkog opusa likovnih umjetnika

28 04 2023



"Trijadni balet", foto: YouTube Screenshot

Marijana Županić Benić

Svojevrsna očaranost lutkom ili pojmom lutke u kontekstu umjetnosti izlazi iz tipično scenskih okvira usko vezanih uz lutkarstvo kao izvedbenu umjetnost. Naime dobro poznato je da lutku možemo u njenom iskonskom obliku kao figuru, objekt ili materijal koji se pokretom pretvara u scensko biće ugledati i izvan tipično lutkarskih predstava. Stoga i ne čudi da je lutka postala inspiracijom i izražajnim sredstvom mnogih likovnih umjetnika koji su svojim eksperimentiranjem otvorili nove obzore lutkarstvu kao umjetnosti. Očaranost likovnih umjetnika lutkom, posebno je bila izražena početkom 20. st. u vrijeme avangarde. Na tom su se popisu našli Pablo Picasso, Jean Cocteau, Oskar Kokoschka, George Grosz, Vassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Paul Klee,... (Županić Benić, 2009, 2019), a nešto kasnije i Alexander Calder kao i mnogi drugi. Propitujući granice likovne umjetnosti i eksperimentirajući novim formama, likovni umjetnici pronašli

su novi i jedinstven izraz svog umjetničkog djelovanja i u lutkarstvu. U nastavku rada detaljnije će se približiti lutka kao dio umjetničkog opusa likovnih umjetnika Alexandra Caldera, Paula Kleea i Oscara Schlemmera, a na području Hrvatske možemo izdvojiti Zlatka Boureka. Pritom se pod pojmom lutka podrazumijeva doista široko suvremeno sagledavanje temeljnog izražajnog sredstva lutkarstva, od klasične scenske lutke pa do automata, figure u kontekstu likovnog, odnosno vizualnog kazališta.

Mehaničke figure u predstavi *Cirkus Aleksandra Caldera*

Lutkarstvo je, između ostalog, vizualni medij koji se u mnogome temelji na likovnosti, međutim ono što lutku čini drugačijom od, primjerice, skulpture je pokret. Kipari tisućljećima nisu razmišljali o tome da svoje skulpture učine pokretnim, već, naprotiv, monumentalnim, statičnim. Povijest umjetnosti govori o tendenciji umjetnika koji su se okrenuli prema stvaranju dojma pokreta, oblikujući primjerice nabore tkanine na skulpturama ljudskih figura ili uvodeći kontrapost kako bi nam mramorne skulpture djelovale podatno, meko i „kao u pokretu“, međutim tek je pojavom Alexandra Caldera, američkog umjetnika, kipara 30-ih godina prošlog stoljeća nastao pojam kinetičke umjetnosti, mobila, mobilne skulpture koja se pokreće strujanjem zraka. Njegov umjetnički rad otvorio je novu dimenziju skulpture, dotad nepoznatu mobilnost.

S druge strane lutkari stoljećima oblikuju svoje lutke za čije se oblikovanje koriste primarno kiparske tehnike, međutim u svom stvaranju teže potpuno drugoj svrsi, mobilnosti, pokretljivosti lutke i lakoći materijala. Ti lagani materijali su i siromašni materijali, materijali koji su podložni različitim oštećenjima te je samim time lutka sazdana od krhkih materijala, onih koji se ne mogu dičiti svojom postojanošću, za razliku od mramorne ili brončane skulpture koja prkosi prolaznosti vremena. No vratimo se Calderu, likovnom umjetniku, kiparu koji je prvotno završio studij strojarstva jer su roditelji željeli da se bavi poslom koji je sigurniji od umjetnosti. Studij koji zahtjeva znanje prirodnih znanosti, matematike, pomogao mu je u kasnijem stvaranju jedinstvenih pokretnih skulptura – mobila i samostojećih skulptura – stabila. Nesumnjiv inovator utemeljio je jedno novo viđenje skulpture i prostora. Svoj

umjetnički put započeo je 1926. odlaskom u Pariz, gdje na Montparnasseu unajmljuje studio (Baal-Teshuva, 2002).

Prije nego što se predstavio javnosti svojom prvom samostalnom izložbom, u Parizu je kreirao i izradio na desetke sićušnih figura i rekvizita za svoje najdraže djelo *Cirque de Calder*. Kreirao je minijaturne automate životinja, akrobata i klaunova koristeći jednostavne, lako dostupne, odbačene materijale poput žice, drveta, metala, pluta, tkanine, špage... Svoju predstavu zamislio je kao mali putujući cirkus koji stane u jedan kovčeg, a na kraju je s lutkama i rekvizitima ispunio pet kovčega. Figurice su bile izrađene od kombiniranih materijala i vrlo stiliziranih oblika, naoko nespretno izvedenih, ali mehanički toliko preciznih da su mogle izvoditi vrlo komplicirane i sofisticirane pokrete (Moen, 2022). Calder je sa svojim mobilnim minijaturnim figurama izvodio predstavu prema vlastitoj koreografiji i režiji, pripovijedajući radnju na francuskom i engleskom jeziku. Sama predstava znala je trajati i do dva sata, odavala je dojam improvizacije, a složena cirkuska trupa sastojala se od sedamdeset minijaturnih figura i životinja te gotovo stotinu različitih rekvizita poput mreža, zastava, tepiha, svjetiljki. Koristio je i preko trideset različitih glazbenih instrumenata te fonograf. Figure je pokretao sjedeći na podu, a pozornica nije bila veća od jednog metra. Publika bi sjedila oko pozornice, a povremeno bi je aktivno uključio u izvedbu te bi zvukovima doprinosila predstavi. Izvedba njegove predstave je snimljena te se u videu može vidjeti njegova iskrena zaigranost i potpuna uživljenost u izvedbu. Popularnost u pariškim avangardnim krugovima kao umjetnik stekao je upravo svojim mehaničkim figurama, izvodeći predstave za brojne prijatelje, avangardne umjetnike poput Pieta Mondriana, Joana Miróa i Marcela Duchampa, koji su svojim likovnim izrazom utjecali na njegov kasniji rad, posebice na zaokret prema stvaranju apstraktnih skulptura (Baal-Teshuva, 2002). Upravo je Calder svojim cirkusom kojeg čine lutke automati i njihovim pokretanjem uveo pojam kinetičke umjetnosti koji će postati referentna karakteristika Calderove umjetnosti od 1930. nadalje. Svoj *Cirkus* igrao je pred prijateljima od 1926. do sredine 30-ih godina, a nakon toga povremeno do 1961. Od 1970. čitav postav predstave, pozornica, lutke i rekviziti trajno su pohranjeni u *Whitney Museum of American Art* u New Yorku (Sperling, 1988).

Kazalište kao vizualna metafora u likovnim djelima i lutkama Paula Kleea

Jedan od nezaobilaznih primjera kada govorimo o likovnom umjetniku i lutkarstvu su lutke Paula Kleea, primarno slikara, ali s izrazitim interesom za glazbu i kazalište. Djela Paula Kleea puna su referenci na njegova iskustva vezana uz kazalište i njegovu strast prema kazalištu, posebice operi, ali i cirkusu, maskama, komediji dell'arte. Klaun, marioneta i maska česti su motivi njegova likovnog opusa. Paul Klee nije bio ilustrator kazališta, već, naprotiv, umjetnik za kojeg je kazalište bilo izvor vizualnih metafora (Hopfengart, 2006).

Paul Klee često je komponirao svoje slike kao kazališnu pozornicu unutar koje bi smještao likove i rekvizite. U svojim slikama često je kao motiv koristio i kazališni zastor, čime bi gledatelj imao dojam da pri promatranju slike gleda scenu.

Jedan od značajnih kazališnih pravaca, a koji se smatra relevantnim u tumačenju i razumijevanju Kleeova rada je *commedia dell'arte*. U Kleeovim radovima može se vidjeti utjecaj šarenila, kostima i maski, ali i samog lika Harlekina, njegova karaktera te posebice vizualnog izgleda kostima koji je tradicionalno prekriven obojanim trokutastim uzorkom i polumaskom.

Kreiranjem lutaka napravio je zaokret u svojoj umjetničkoj praksi gdje kazalište više nije bilo samo inspiracija i motiv njegovih slika, već počinje stvarati vlastiti trodimenzionalni scenski prostor uz stilizirane figure koje sada omogućuju umjetniku svojevrsno stvaranje „višestrukih slika i kompozicija“ unutar okvira pozornice kako i biva u kazališnom uprizorenju, nasuprot statičnosti i zamrznutosti slike likovno-umjetničkog djela.

Lutke Paula Kleea izniman su produkt umjetnikove mašte, te s obzirom na primaran umjetnički izraz kao slikara, lutke predstavljaju svojevrsan prijelaz iz dvodimenzionalnog medija u trodimenzionalno. Međutim može se primijetiti da pri oblikovanju glave lutke intervenira slikarski, tako da detalje poput očiju, nosa i usta slika jednostavnim potezom kista, a kostimi su jednostavno iskrojene haljinice. Klee je svoju bogatu umjetničku imaginaciju upotpunio ručnim lutkama, maskama, grotesknim i bizarnim figurama. Lutke su nastale u razdoblju između 1916. i 1925. godine, zajedno s odgovarajućom scenografijom čija je organizacija tipična i uobičajena za njegove slike (Hopfengart, 2006). Samo što kod scenografskih elemenata poput zastora i oblikovanja

okvira kazališta koristi patchwork od različitih tkanina. Same lutke mogu se razvrstati u nekoliko skupina. Kleeovo kreiranje lutaka započelo je tako što je njegov sin Felix bio oduševljen lutkarskom predstavom Kasperl und Gretl koju je vidio na minhenskoj tržnici, pa je poželio imati svoje lutkarsko kazalište (Županić Benić, 2009: 22).

Prvu skupinu lutaka, njih osam bile su dar sinu Felixu za njegov deveti rođendan (Klee A., 2006), a činile su ih tipične ginjol lutke za predstavu Kasperl und Gretl: Herr Tod (smrt), Kasperl, Gretel, Sepperl (Kasperlov prijatelj), Teufel (vrag), Teufels Grossmutter (vražja baka), Korkodil, Polizist (policajac), 1916.. Drugi niz uslijedio je 1919. i otada su svake godine dodavane nove figure, da bi na kraju izradio pedesetak lutaka od kojih je trideset očuvano. Prema dizajnu i sadržaju najsloženije i najzahtjevnije su Kleeove lutke iz razdoblja Bauhauusa te se smatra da su lutke iz tog razdoblja bile svojevrsni portreti članova, učitelja ili učenika spomenutog razdoblja, a impresivna lutka je svakako Kleeov autoportret iz 1922. Jedna od zanimljivosti je da lutka Klaun s velikim ušima (Breitohclown) iz 1925. aludira na Oskara Schlemmera i njegove predstave, kostime i maske (Hopfengart, Okuda, Wiederkehr Sladeczek, 2006). U konstrukciji lutke koristi geometrijske forme, linije i jedino bijelu, crnu i crvenu boju. Glava lutke je spljoštena frontalno, načinjena od papier machea ili kaširanog papira te je lice naslikano vrlo jednostavno na bijeloj podlozi, na glavi su istaknute crne izdužene uši i veliki crveni krug posred čela klauna. U izgledu lutke Droste (2002) ističe povezanost sa baletom Oskara Schlemmera (Triardisches Ballet) o kojem će više biti rečeno u nastavku ovog rada, a koji je u svojoj izvedbi kombinirao ples, kostime, pantomimu i glazbu dok su plesači bili obučeni kao figure. Jednostavne crno-bijele pruge duž kostima lutke, s izraženom crvenom prugom Klauna s velikim ušima, podsjećaju na dijelove kostima plesača u spomenutom baletu.

Jedna od zanimljivih lutka također pod utjecajem avangardnih pravaca je lutka pod nazivom Elektrischer Spuk (1923.) u čijoj kreaciji je glava načinjena od keramičke utičnice koja je pričvršćena na gipsani utor za prst i spojena s haljinicom. U tom liku Klee spaja naizgled nespojive predmete, čime im se daje nova svrha. Klee je volio kombinirati i integrirati različite materijale i predmete, stvarajući svojevrsan nadrealistički assemblage (Hopfengart i ost., 2006). Takva, u osnovi bezlična figura korespondira s tada suvremenim trendovima u umjetnosti dadaizma. Naime osim

maštovitosti tvorca koji utičnicu pretvara u lutku, personificira je i dodaje joj govor, tu je i drugi aspekt, a to je električna energija kao novi tehnički napredak koji u potpunosti mijenja dotadašnji život ljudi, aludirajući pritom na dječje iskustvo s električnom energijom kao nerazjašnjivim fenomenom (Županić BeniĆ, 2009). Svaka Kleeova lutka jedinstvena je i prikazuje zaigranost umjetnika, što se otkriva u kolažnoj upotrebi materijala, različitih objekata i stvari koje ugrađuje u lutku onakve kakvi su bili nađeni.

Veliki značaj pridavao je pozornici, pa bi istim elementima kojima je oblikovao lutku gradio izgled pozornice te pozadine koje su se mijenjale ovisno o tijeku priče. Pozornica i lutke pritom su optički povezane u jedinstvenu cjelinu, što naglašava Kleeovo gledanje na kazalište lutaka iz perspektive slikara. Kleeove ručne lutke (ginjoli) danas su ravnopravno izložene na njegovim izložbama s ostalim djelima. Jedinstvene su po načinu kreacije, izrade likova, velike umjetničke vrijednosti (Županić BeniĆ, 2009). Klee je svojim lutkama, fragmentiranim figurama i maskama stvarao svojevrsni hibridni spoj umjetnosti i stvarnosti, jedinstvene poetike sazdane od vizualnih metafora.

Apsolutna vizualna scena i kinetičke figure Oscara Schlemmera

Jedan od najvećih utjecaja na današnje poimanje suvremenog lutkarstva, kazališta predmeta i materijala, vizualnog i likovnog kazališta ostvario je Oscar Schlemmer, njemački slikar, kipar i koreograf koji je također djelovao u okviru *Bauhau*sa, istražujući svojim figurama odnos između tijela i kostima konstruiranih poput automata i prostora. Schlemmer je svojim konstrukcijama svojevrsnog univerzalnog sustava, automata, u potpunosti negirao bilo kakvu individualnost. To se uočava u korištenju bezličnih maski i „zarobljavanju“ plesača u kostim te u nastojanju prikaza univerzalne forme jednostavnog, ritmički predvidivog pokreta. Prema Nikolić (2014) Schlemmer je svojim figurama želio prikazati vizualno, simbolički i univerzalno uzajamni odnos ljudskog tijela i prostora. Pritom je ljudsko tijelo na sceni pretvorio u artificijelnu figuru koju je u potpunosti dehumanizirao (Lahusen, 1986), pretvorivši ga u svojevrsni univerzalni simbol ljudskog bića definiranog suprotnostima, koje postoji u geometrijski datom prostoru i određuje ga metafizički. Naime čovjek ulazeći u kazalište postaje prisutnost u

apstraktnom kockastom prostoru, gdje je odnos između čovjeka i prostora neprijateljski (Jurkowski, 2007:61). Schlemmer je svojim konceptom organizacije kretanja figura (plesaća zatvorenih u specifične geometrijske konstrukcije kostima, prekrivene bezličnim maskama), mehanički koreografiranim kretnjama poput automata, promišljanjem forme i boje kostima odredio pozornicu kao *apsolutnu vizualnu scenu*. Ograničeni prostor kazališne pozornice konstruirao je poput linearne mreže, pri čemu je tu scensku geometriju promatrao u odnosu matematičkog aspekta ljudskog tijela, odnosno proporcija čovjeka.

Za Schlemmera, osim što je čovjek određen fizičkim proporcijama, ujedno je i složeno biće koje egzistira kroz funkcije svog unutarnjeg svijeta – ritam rada srca, cirkulaciju, disanje, aktivnosti mozga, živčanog sustava i emocionalnost. Takav čovjek je središte prostora u kojem se nalazi, a ujedno i sudjeluje u stvaranju bilo kojeg zamišljenog prostora, odnosno kretanje ljudskog tijela stvara fizičke impulse prostora, te ga na taj način oživljava (Nikolić, 2014). Da bi matematički aspekt ljudskog tijela uklopio u geometrijski određen scenski prostor, Schlemmer je izvođače morao obući u kostime geometrijski konstruirane, čime ih je preobrazio u kinetičke figure. Kretanje kinetičke figure i uvjetovanost tog kretanja arhitektonskom pozornicom sam Schlemmer je nazivao matematikom u pokretu (Sutil, 2014). Skulpturalni kostimi kao sredstvo transformacije tradicionalnog izvođača u artificijelnu figuru (*Kunstfigur*), ali i u funkciji ključnog elementa konstrukcije prostorne dinamike, u potpunosti su ostvareni u prvoj značajnoj Schlemmerovoj predstavi *Trijadni balet* (*Das Triadische Ballett*). Schlemmer je na ovom ostvarenju počeo raditi 1912., premijera je održana deset godina kasnije u Stuttgartu, a nakon toga je *Trijadni balet* predstavljen kao središnji događaj velike izložbe u Bauhausu 1923. Ovo se ostvarenje najčešće povezivalo sa Schlemmerovim kazališnim radom i općenito s kazalištem Bauhauusa. Tri su osnovne karakteristike *Trijadnog baleta*, kako navodi Schlemmer (1978 prema Nikolić, 2014): obojani kostimi trodimenzionalnog dizajna, ljudska figura sačinjena od matematičkih oblika – tijela i odgovarajuće kretanje te figure u prostoru. Trijadni balet sastojao se od tri čina, tri izvođača, dvanaest plesova i osamnaest kostima, pri čemu svaki čin ima različitu boju i ugođaj. Izvođači na glavama nose prenaplašena pokrivala i maske, zatvoreni su unutar gomoljasto konstruiranog torza ili prekriveni odjećom izgrađenom od žica i koncentričnih obruča s produženim udovima nalik stožastim ili sfernim

dodacima, trijadne figure konstruirane su da ometaju kretanje ili ga oblikuju na vrlo poseban način, privlačeći pozornost na izgrađenost kostima kao i njihovih materijala (Birringer , 2012). Schlemmer je u svojim umjetničkim istraživanjima otkrio ograničenja ljudskog tijela u prostoru i gorljivo zagovarao teorije koje su uklanjale živog glumca s pozornice i na njegovo mjesto dovodile umjetnog glumca-marionetu, kao što je opisao Kleist, automat, prema Hoffmanu, Craigovu nadmarionetu i mehaničke lutke koje je zamislio Brjusov (Jurkowski, 2007:61).

Umjesto zaključka

U ovome radu izdvojeni su samo neki likovni umjetnici koji su u svoj umjetnički opus uključili lutku i istraživali lutkarstvo, čime su svakako proširili granice svog djelovanja, ali i utjecali na umjetnička istraživanja i rad mnogih generacija umjetnika nakon njih. Na našim prostorima svakako trebamo u kontekstu ove teme spomenuti rad Zlatka Boureka. Bourek je kroz svoje četrdesetogodišnje umjetničko djelovanje kao slikar, kipar, redatelj, scenograf, kostimograf, lutkar, tvorac animiranih filmova obilježio hrvatsko lutkarstvo te ga promovirao, kako na našim prostorima, tako i u svijetu (Županić Benić, 2021). Od 1977. njegovo autorsko djelovanje u kontekstu kazališta jednako uspješno ogleda se u stvaranju scenografije, kostimografije i lutaka, ali i redateljskom umijeću te autorskim i suautorskim igrokazima (Đerđ, 2013). Bourek svoje figure-lutke temelji na groteski, humoru, tragikomičnosti, a jednako kao i spomenutim umjetnicima u ovom radu, lutke čine samo dio njegovog umjetničkog opusa. Osim lutaka i kod Caldera, Kleea, Schlemmera i Boureka kroz rad se provlači poput lajtmotiva cirkus. No to bi svakako bila neka druga tema o kojoj bi vrijedilo pisati.

Literatura

Baal-Teshuva, J. (2002). *Alexander Calder*. Köln: Taschen.

Birringer, J. (2013). Bauhaus, constructivism, performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 35(2), 39-52.

Đerđ, Z. (2013). *Hrvatski lutkarski igrokaz*. Zagreb: Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu. *doktorski rad*

Hopfengart, C. (2006). Hybrid Creatures- Klee's Hand Puppets Between Art and Kasperl Theater. In *Paul Klee: hand puppets*. Ed. Zentrum Paul Klee Bern. (pp.8-33). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Hopfengart, C.; Okuda, O.; Wiederkehr Sladeczek, E. (2006). Catalogue. In *Paul Klee: hand puppets*. Ed. Zentrum Paul Klee Bern. (pp. 111-144). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Jurkowski, H. (2007). *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.

Klee, A. (2006). „Felix Klee and Puppet Theater“. In *Paul Klee: hand puppets*. Ed. Zentrum Paul Klee Bern. (pp. 39-43). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Lahusen, S. (1986). Oskar Schlemmer: mechanical ballets?. *Dance Research*, 4(2), 65-77.

Moen, K. (2022). The animated circus and new arts of motion. Ed. Anna-Sophie Jürgens, Mirjam Hildbrand In *Circus and the Avant-Gardes* (pp. 138-154). Routledge.

Nikolić, S. (2014). The Bauhaus Theater: Oskar Schlemmer's' design in motion' concept. *SAJ-Serbian Architectural Journal*, 6(1), 43-62.

Sperling, L. J. (1988). Calder in Paris: the circus and surrealism. *Archives of American Art Journal*, 28(2), 16-29.

Sutil, N. S. (2014). Mathematics in motion: a comparative analysis of the stage works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus. *Dance Research*, 32(1), 23-42.

Županić Benić, M. (2009). *O lutkama i lutkarstvu*. Zagreb: Leykam International.

Županić Benić, M. (2019). *Lutka/r/stvo i dijete*. Zagreb: Leykam International.

Županić Benić, M. (2021). Likovna dramaturgija kazališta figura Zlatka Boureka, tog začudnog svijeta kazališta nakaza. *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi*, (10.), 79-95.