

# Modna kolekcija autorskih lutaka

---

**Marković-Imbrija, Ema**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2021**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:818687>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-24**



*Repository / Repozitorij:*

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

**ZAVRŠNI RAD**  
**MODNA KOLEKCIJA AUTORSKIH LUTAKA**

Mentor: Izv.prof.art.Paulina Jazvić,ak.slik.

Autor rada: Ema Marković-Imbrija

Zagreb, svibanj 2021.

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Članovi povjerenstva:

1. Izv.prof.art. Paulina Jazvić, ak.slik., predsjednica
2. Prof.dr.sc. Martinia Ira Glogar, članica
3. Doc.art. Ivana Mrčela, članica
4. Izv.prof.art. Koraljka Kovač Dugandžić, zamjenica članice

## SAŽETAK

Rad se bavi poviješću lutke i lutkarstva. Istražuje inicijalnu uporabnu svrhu lutke i je li ona oduvijek ovakva kakvu ju danas poznamo. Također, u radu su uspoređene razne teorije nekoliko stručnjaka. Na samom početku rada istaknuta je priča o djevojčici, sestri sinova Evinih, Kaina i Abela koja gledajući svoju majku kako skrbi za nju dobiva potrebu za imitacijom te i sama radi isto, skrbi za svoje improvizirano dijete. Dakle, u radu će biti spomenute zanimljivosti i događaji istraženi kroz raznu literaturu vezani uz sam začetak lutke kao takve, a kasnije i lutkarstva. Spomenute će biti ličnosti neminovno bitne za začetak lutkarskog kazališta u Hrvatskoj. Također, moći će se pronaći i pokoja riječ o izvanrednom Zlatku Boureku bez kojeg hrvatsko lutkarstvo danas ne bi bilo ono što jest. Naposljetku, u eksperimentalnom dijelu rada biti će opisana *papier mache* tehnika te prikazane lutke napravljene spomenutom tehnikom i odjevene u autorsku modnu kolekciju.

Ključne riječi: lutka, lutkarstvo, kazalište

## SUMMARY

The Bachelor Thesis is about the history of the puppet and the puppetry itself. It is looking for answers about the initial usage of puppets and whether its purpose was always the one we know it today. Also, in thesis, many different theories from different experts have been compared. In the beginning, there is a story about a little girl who is a sister of Eve's sons Kain and Abel. Through watching her mother raise her, the little girl has developed the urge to imitate and do exactly the same, care for someone and thus started caring for and nourishing her improvised child. So, through various literature, some fun facts and events about the beginning of the puppet and the puppetry itself will be explored. Personas important for the beginning of puppetry theatre in Croatia will be mentioned. Also, there will be a few words about the magnificent Zlatko Bourek without whom Croatian puppetry wouldn't be what it is today. Finally, in the experimental part of the thesis the *papier mache* technique will be explained and the puppets made using the beforementioned technique and dressed in author fashion collection will be shown.

Key words: puppet, puppetry, theatre

## Sadržaj

1. UVOD.....	5
TEORIJSKI DIO .....	6
1.1. Povijest lutke i lutkarstva.....	6
1.2. Podjela lutaka.....	13
1.3. Hrvatsko lutkarstvo.....	16
1.4. Zlatko Bourek.....	19
2. EKSPERIMENTALNI DIO.....	23
2.1. Papier mache.....	23
2.2. Termalni tisak.....	24
2.3. Kolekcija.....	24
3. ZAKLJUČAK.....	30
4. POPIS LITERATURE.....	31

## 1. UVOD

Čovjekova potreba za imitacijom može se pratiti od pamtivjeka. Upravo to je razlog zašto je čovjek osmislio ikonu, ritualnu figuru, a kasnije i lutku. Smatram da je potreba za imitacijom koju imaju ne samo ljudi, već i životinje svakako zanimljiva i vrijedna razmatranja. Na pitanje od kud i od kad potječe lutka nije moguće dati samo jedan odgovor. Obzirom da je zapisa o nastanku lutke kakvu danas poznajemo izrazito malo, uz pomoć antropologa, egiptologa i ostalih stručnjaka i njihovih teorija odgovor na postavljeno pitanje malo nam je jasniji. Primjerice, Charles Magnin, pisac francuskog podrijetla koji je djelovao u 19. stoljeću smatra da povijest lutkarskog kazališta nije moguće odvojiti od povijesti čovječanstva. Smatra da je prelazak kultne figure, koju je čovjek osmislio kako bi se sam približio bogu, u lutku prirodan slijed događaja. Naime, ritualnim figurama u jednom trenutku čovjek je podario pokret smatrajući ga vrijedim i korisnim u ritualima. S druge strane Lothar Buschmayer smatra da je nemoguće napraviti sintezu između sakralne figure i figure namjenjene za teatar, odnosno lutke. Vjeruje da je spomenuto nemoguće jer se cilj pokretne ritualne figure i kazališne lutke razlikuju u temelju. Ne možemo mu proturiječiti, no činjenica jest da ritualistički i kazališni elementi zbilja koegzistiraju već stoljećima i stoga ih je teško posve odvojiti jedno od drugoga tvrdeći da ritualističke figure nemaju apsolutno nikakvu poveznicu sa lutkarskim kazalištem.

U drevnom Egiptu postoje naznake lutkarstva, odnosno pronađene su pomične figurice koje su se stavljale u grob sa svojim vlasnikom kako on u zagrobnom životu nikad ne bi bio gladan.

Henryk Jurkowski: *„Lutka je trodimenzionalna figura izrađena od različitih materijala poput drva, voska, papirmašea, platna ili metala. Namijenjena je kazališnoj izvedbi da prikaže čovjeka ili neko drugo biće, a oživljava je čovjek uz pomoć žica i štapova kojima manipulira izvana ili neposredno vlastitom rukom, ukoliko je, na primjer, manipulirana iznutra.“*  
(Jurkowski, Povijest europskog lutkarstva. I.dio. Od začetka do kraja 19. stoljeća)

## 2. TEORIJSKI DIO

### 2.1. POVIJEST LUTKE I LUTKARSTVA

Najprije, pitanje kojim se vrijedi pozabaviti svakako jest podrijetlo lutke kao takve. Među brojem stručnjaka stoji uvjerenje da se potreba za izradom lutke javila iz puke ljudske potrebe za imitacijom. Pa tako Charles Nodier navodi jedan od primjera takve svakako spontane ljudske potrebe. Radi se o djevojčici, maloj sestri braće Kaina i Abela, sinova Evinih koja je vidjevši kako majka za nju skrbi, miluje ju, ljulja, tješi i hrani odlučila napraviti isto, pa je tako uzela komadić grane, umotala ga u lišće i stala oponašati majku skrbeći za imaginarno biće. (Jurkowski, Povijest europskog lutkarstva, I.dio, od početka do 19.stoljeća)

Lutka u ovom slučaju ima ulogu idola. Idoli su prvo bili nezgrapni i grubo oblikovani, često pravljene od kamena, rijeđe od drveta, a kasnije su kao i sam razvoj primitivnih umjetnika evolvirali u detaljnije te razrađenije figure, ritualne kipove. No, statičnost i nedostatak dinamike koji su vladali ritualnim kipovima i svakako ih karakterizirali nagnali su praktičare religije i magije na razmišljanje o pokretu same figure. Naime, vjerovali su da bi pokret mogao uvelike povećati spektakularni potencijal ritualnih figura te da bi one na taj način postale nešto više no samo pasivne ikone božanstva. Vjerovali su da bi figure pokretom poprimile veću duhovnu silu koja posjeduje misteriozni život.

U idućoj etapi razvoja lutke ona je iz kultne figure prerasla u ritualnu lutku, pokretnu ikonu koja predstavlja boga, čovjeka, a ponekad i životinju. Ritualne lutke, kako samo etimologija nalaže, koristile su se u ritualma, religijskim ceremonijama i na poslijetku, magijskim činima. Magnin je opisao sve faze ove promjene idola od fetiša do hijeratskog kipa, što mu je otvorilo put animaciji i manipulaciji, i odatle njegovoj metamorfozi u lutku. Animacija i oživljavanje predmeta suštinski su čimbenici lutke. Lutkarstvo je "predstavljanje pokreta povezano s predstavljanjem oblika". (Jurkowski, 1996.)

*„Povijest lutkarstva ne može se odijeliti od povijesti kazališta, kao što se ni kazališna povijest ne može odijeliti od povijesti čovječanstva.“ –Charles Magnin*

Međutim, ne slažu se svi znanstvenici sa Magninovom tezom, pa je tako Buschmayer Magninov oponent u mišljenju. Naime, Buschmayer ne prihvaća Magninovu tezu tvrdeći da se kretanje prethodno spomenutih kulturnih figura ne može usporediti sa kazališnom animacijom jer im se cilj razlikuje u temelju. Vjeruje kako su u Magninovoj tezi "predstavljačko tijelo" i

"predstavljeni predmet" pobrkani. Odnosno, u ovom slučaju, pokretna figura i božanstvo, a razlika među spomenutim svakako postoji. Stoga, Buschmayer smatra da se ritualne lutke nikako ne mogu prihvatiti kao uvod u lutkarsko kazalište. (Jurkowski,1996.)

No, supostojanje i pronicanje ritualističkih i kazališnih elemenata bilo je poznato stoljećima i svakako je važno prihvatiti to kao bitan i svakako intrigantan znak sinkretizma u svjetskoj kulturi. Međutim, Bushmayer ističe jedan problem prisutan tijekom povijesti, a to jest način na koji su ljudi prihvaćali umjetnička djela. Naime, u povijesti teatra postoje brojni primjeri koji stoje kao dokazi da su gledatelji nekoć kazališne predstave uzimali za zbilju te reagirali na njih shodno svojim uvjerenjima. Gaston Baty kontrira Bushmayeru navodeći da pogrešna zamjena fikcije za stvarnost gotovo nikad ne može biti potpuna, pa čak ni na primitivnom nivou: „Poganstvo nije miješalo predstavljanje besmrtnog sa samom besmrtnošću. Pogani su znali da je ovo predstavljanje samo znak i s tog su ga razloga obožavali." (Jurkowski,1996:23) Valja naglasiti da je do jednakog zaključka došao i Levi Straus pišući *Strukturalnu antropologiju* i navodeći da je umjetnost primitivnog društva svakako imala simbolički karakter. Naime, ritualističko podrijetlo lutkarstva podudara se s poviješću ljudskog teatra čiji je razvoj naširoko istražen pa i dokumentiran.

Nadalje, postavlja se pitanje; je li lutka pripomogla procesu stvaranja kazališta ili je postala dio kazališta kasnije, u nekoj zasebnoj fazi njegova razvoja? Richard Pischel, njemački znanstvenik predlaže rješenje tvrdeći da je kazalište lutaka rođeno puno prije glumačkog kazališta. Potkrijepio je svoje tvrdnje navodeći da je istražujući indijsko kazalište u narativima Balaramayane i Mahabharate pronašao sanskrtški naziv *sutradhara* koji znači "onaj koji drži konce", odnosno referira se na kazališnog redatelja, a drugi naziv koji je pronašao jest *sutraprota* i on znači "onaj koji je privezan na konce". Pischel je prema tome zaključio da se radi o lutki i o lutkaru te da je lutka bila inicijalni izvođač u indijskom kazalištu. Dakle, Pischel ustvrđuje da je Indija kolijevka lutkarskog kazališta smatrajući da je lutka u svoje daljnje osvajanje naklonosti svijeta krenula upravo iz Indije uz pomoć plemena indijskih Cigana koji su poput same lutke bili u neprekidnoj migraciji te da je upravo ta migracija uvelike pomogla u širenju kulture i tradicije lutkarstva svijetom.





Slika 1: Muslimanski Cigani s kutijama, izvode u bugarskim selima. Gravira iz 19.stoljeća (Jurkowski,1996:24)

Tko je bio prvi? Lutka ili glumac? Naime, u Kini su mnogi znanstvenici pokušavali dokazati prvenstvo lutaka nad glumcima. Vjerovali su da su prvi glumci kineske opere bile antropomorfne lutke, a da su ljudski plesači i pjevači koji su se pojavili tek kasnije samo oponašali i ponavljali pokrete lutaka. Vjerovali su da upravo u tome leži istinska osnova scenskog stila opernih produkcija.

Razni znanstvenici i antropolozi na temelju brojnih provedenih istraživanja zaključuju različito. Teško je sa sigurnošću zaključiti podrijetlo lutke zapravo. Naime, kroz povijest su brojne kulture i plemena koristila i bavila se lutkama, no, ne uvijek u jednake svrhe. Pa tako postoje mnogobrojni zapisi o ritualističkoj manifestaciji korištenja lutaka. Nadalje, u Kini su lutke nekoć bile smatrane magijskim bićima koja su bila privržena i poslušna samo onim lutkarima koji su bili naoružani takozvanom magijskom formulom koju su dobivali od taoističkih svećenika. Prema tada popularnom vjerovanju u sve su predmete, posebice one stare, mogli ući demoni koji su tražili "tijelo" kako bi se manifestirali kroz njega i kako bi im pružilo

vidljivost. Upravo iz tog razloga su lutke uvijek bile idealan alat za obavljanje magijskih radnji diljem cijelog svijeta. Lutke su se stoga koristile u ritualističke, religijske ceremonijalne i magijske svrhe. (Jurkowski, 1996.)

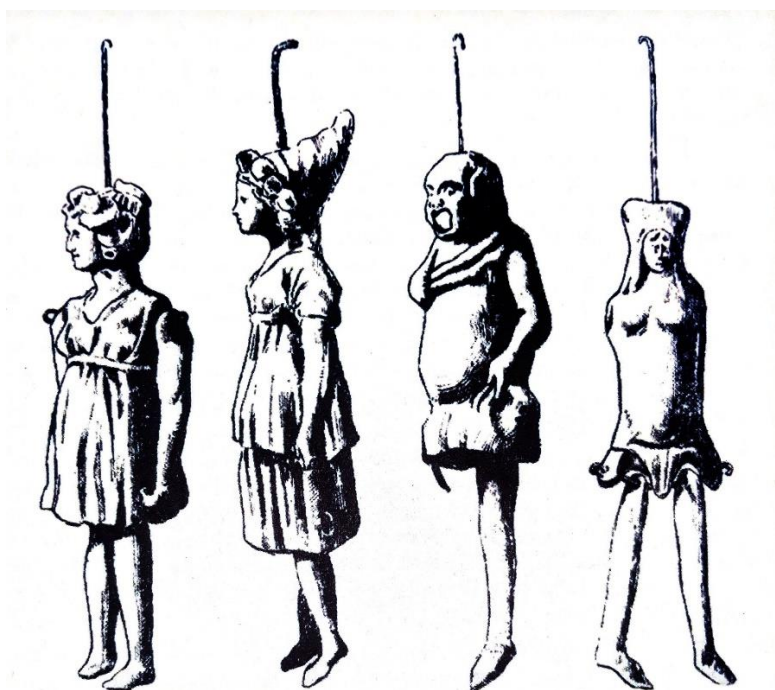
Lutkarstvo je dakle smatrano drevnim oblikom umjetnosti. Naznake da je postojalo još u drevnom nama dalekom dobu javljaju se još u Egiptu kad su drvene lutke na žicama oponašale čovjeka koji mjesi kruh. Takve figure, koje možemo smatrati rudimentarnim marionetama pravljenе su kako bi bile pokopane sa svojim gospodarom i na taj način mu osigurale vjeću hranu. Također, u egipatskim katakombama pronađene su lutke napravljene od drva i bjelokosti koje su nekoć bile kontrolirane, manipulirane i artikulirane od strane čovjeka. Iščitavajući hijeroglif otkriveno je da su se drevni Egipćani referirali na lutke kao "skulpture koje hodaju". Čovjek je kao danas, tako i nekad u sebi nosio neporecivu kreativnost, a samim time i neizbježan poriv da istu pretoči djelo, a oblici djela variraju. Neki od njih svakako su kazalište i lutkarstvo. (Kroflin, 2020.)

Lutkarstvo kao takvo objedinjuje više formi umjetnosti, ono integrira scenografiju, režiju, dramaturgiju, animaciju, glazbu i pokret. Kulise, moć perspektive i moć uvjeravanja samo su neki od faktora i sudionika koji kazalište čine idealnim mjestom za prepričati događaj, ispričati priču i predstaviti likove bili oni stvarni ili izmišljeni.) Egiptolog Etienne Drioton otkrio je zapise i crteže o ritualima magije u Egiptu iz 20. stoljeća prije Krista. Zahvaljujući Driotonu možemo ustvrditi da lutkarsko kazalište koegzistira sa glumačkim kazalištem od pamtivijeka. Predstave koje je otkrio religijskog su i ceremonijalnog karaktera, a izvođene su od strane lutaka koje su utjelovljavale božje figure.

Upravo zapisi o spomenutim predstavama prvi su dokazi o uporabi svetih kipova u kazališnoj predstavi. Jurkowski ove pobožne predstave komično naziva animacijom kroz bogoslužje. Gaston Baty pak smatra da od trenutka kad se čovjek okuražio, a bog poprimio ljudskiji oblik, čovjek preuzima ulogu kulturnog lika i idola i služi kao slika besmrtnosti. Nešto što je nekad smatrano svetogrđem od tog trenutka postaje podnošljivo, pa se tako Edward Gordon Craig usuđuje statirati da su sveti kipovi prvi oblici lutaka. (Jurkowski, 1996.)

Kulturni lutkarski likovi bili su različitih veličina, čak i u istom razdoblju, razlikujući se po veličini od jednog lakta do golemih likova visokih osam lakata, ponekad i više od toga. (Lakat je jedinica mjere, između 70 i 114 centimetara u duljini, ovisno o zemlji.) Naravno da se sustav njihove manipulacije također morao razlikovati ovisno o njihovoj veličini: male lutke od jednog lakta neposredno su pokretali svećenik, crkveni službenik ili igrač. Veliki hijeratski likovi

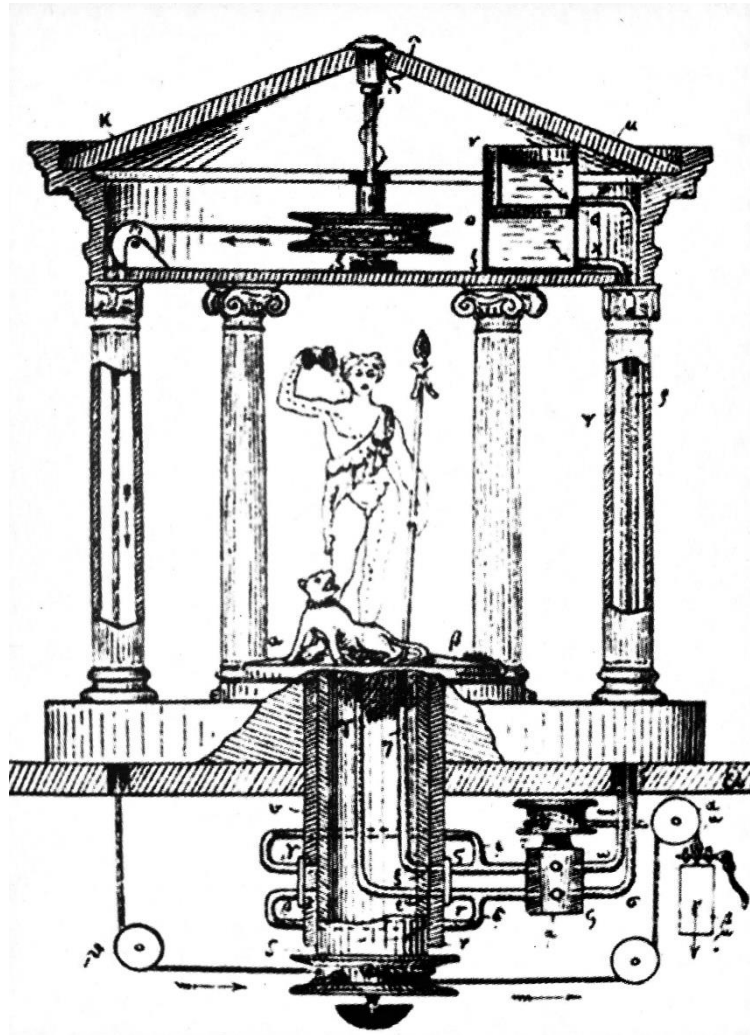
pokretani su ili iznutra od strane jednog ili više skrivenih ljudi ili neposredno, pomoću nekog mehanizma poput mehaničkog lika ili automata. Nema sumnje da je manje lutke bilo lakše pokretati i da su mogle ispuniti niz različitih funkcija, za razliku od hijeratskih lutaka, koje su mogle biti upotrijebljene za simboličnije svrhe. Kad je, nešto vremena kasnije, lutkar htio svojim lutkama imitirati ljude, morao ih je izraditi u prikladnoj veličini, uglavnom mnogo manjoj. (Jurkowski,1996:34)



Slika 2. Rimske figure od terakote. Iz:Ernest Maindron, *Marionettes et Guignols*, Pariz, 1900.(Jurkowski,1996:35)

Hijeratski likovi, kao što je poznato, bili su animirani od strane svećenika koji su bili skriveni u njima, ali i pomoću jednostavnih mehanizama. Razvijanje mehanike kao takve pogodovalo je uporabi kompleksnijih sredstava što je kasnije rezultiralo nastankom automata, individualnih ili skupnih likova u mehaničkom pokretu. Na prvi pogled, gledatelj bi mogao procijeniti da se likovi kreću sami od sebe dok ih u stvari pokreću složeni sustavi poluga, žica i utega. Automatski mehanizmi ove vrste sastojali su se od sustava opruga, valjaka i kotača koji su bili povezani i okretali se pomoću biljnih vlakana, natopljenih u posebni vosak i smolu i opterećeni olovnim utezima. Filon iz Bizanta upotrebljavao je još kompliciraniji mehanizam i umjesto uobičajene skupine ritualnih pokretnih likova konstruirao je kazalište automata. Možda mu teatralnost nije bila svrha, možda mu je bio stran pojam riječi kazalište, ali ipak se, za razliku

od Hera, koncentrirao na izvedbu priče, prikazujući nevolje nekih od junaka Trojanskog rata kao i njihovih bogova, koji su, kao u svim djelima grčkih tragičara, određivali ljuske sudbine. (Jurkowski,1996:38)



Slika 4. Prikaz Apoteoza Bakhra. Automat. Prema skici Wilhelma Schmidta (Jurkowski, 2005:37)

Vjeruje se da je do trenutka kad se javila velika želja za kazalištem došlo kad su meštri religijskih ceremonija i rituala počeli sve više inzistirati na želji da se životi, djela, pa čak i patnje bogova počnu imitirati. Put kazališnoj umjetnosti otvorili su mimeza rituala i njegova sve veća glad za spektaklom. Međutim, s lutkom je bilo ponešto drugačije. Lutka za razliku od potencijalnog glumca vlastitog kazališta ne postoji u zbilji, ona ne vodi paralelni život kao glumac čovjek. Lutku je da bi postojala u materiji potrebno napraviti, ona je umjetnina i ikona glumca prije samog glumca. Stoga dakle valja diferencirati funkciju kazališne lutke od funkcije

lutke prije njenog "ostvarenja" u kazalištu. Naime, možda bismo pretke lutaka čak trebali preimenovati sukladno njihovim društvenim i religijskim uporabama; dječja igračka, idol, fetiš, magična lutka ili talisman. (Jurkowski, Povijest europskog lutkarstva, I.dio, od začetka do 19.stoljeća)

U 16. i 17.stoljeću lutkarstvo egzistira kroz putujuća kazališta, pa tako inačicu takvog pučkog putujućeg kazališta pronalazimo u Portugalu u 16.stoljeću. Riječ je o *Bonecos de Santo Aleixo*, maloj pozornici preko čijeg otvora je vertikalno razapeta užad koja ima ulogu prikrivanja žica marioneta. Marionete korištene u takvim predstavama bile su visoke između 20 i 40 centimetara. Prve zapise o ovakvom tipu predstava imamo tek sa kraja 18. stoljeću kad su zabranjene. Naime, predstavu su činili svećenik Padre Chanca koji je držao propovijed i vrlo slobodno, sa pozamašnom količinom ironičnog humora pričao puku o stvaranju svijeta i Isusovom rođenju dok su anđelčiči slobodno plesali oko njega. Ponavljanje ovakvog događaju u jednom je trenutku razjarilo stvarnog svećenika koji je onda sve lutke osudio na lomaču. Osim Padre Chanca i biblijskih sadržaja izvođene su i pjesme i priče starih uličnih trgovaca stoljećima prenošene usmenom predajom. (Kroflin,2020.)

U 17. i 18. stoljeću lutkarska opera dobiva na popularnosti i dolazi do usavršavanja različitih mehanizama za izvođenje. Lutkarske opere kao i one u kojima izvodi čovjek zahtijevaju kompleksnu kazališnu mašineriju, posebne efekte i svakako spektakl i sjaj. Za ovakve izvedbe marionete su se pokazale kao idealne. U to vrijeme nije bilo mogućnosti audio snimanja, pa su marionete takoreći glumile pjevanje, a pravi pjevači su simultano pjevali. Brojni skladatelji pisali su upravo opere namjenjene lutkarskoj izvedbi.

U 18. i 19. stoljeću na iznimnoj popularnosti dobivaju trik-marionete. Mnogi talijanski izvođači 18. stoljeća bili su izrazito vješti u izradi trik-marioneta koje su tada nazivane *fantoccini*. *Fantoccini* su mogli ono što običan čovjek nije mogao i to ih je učinilo vrlo popularim. Jedan od primjera je pastirica koja se pretvara u lonac za cvijeće, nakon toga u fantanu, a naposljetku u novu figuru čije se noge, ruke, tijelo i glava preobraze u šest novih figura koje onda zaplešu kotiljon. Ovakva novina zadržala je popularnost do trenutka kad više nije bilo dovoljno prikazati samo spretnost meštara trik-marioneta. Tematika predstavi s vremenom je postajala sve sličnija i stoga dolazi do gubitka popularnosti trik-marioneta.(Kroflin,2020.)

## 2.2. PODJELA LUTAKA

Lutke djelimo na tri podjele unutar kojih postoje manje podjele; prema položaju animatora u odnosu na lutku, prema načinu upravljanja lutke i prema volumenu lutke. U daljnjem tekstu objasniti ću podjele unutar podjela, pa tako animator u odnosu na lutku može biti iznad nje, ispod nje, iza ili sa strane lutke. Marionete su primjer lutaka koje su animirane od strane animatora odozgo, to jest, animator stoji iznad lutke. Zatim kao primjer lutaka animiranih od ispod Livija Kroflin navodi štapne lutke i ginjole i naposljetku stolne lutke su primjer lutaka animiranih odostraga ili sa bočne strane lutke.

Pri navođenju strane sa koje je lutka animirana ne misli se na položaj tijela animatora u odnosu na lutku, već od kud lutka dobiva impuls koji ju animira. Kroflin je objasnila prethodno navodeći da kad ginjol stoji na uvis ispruženoj ruci animatora apsolutno je jasno da se radi o animaciji odozdo, no ako je animatorova ruka kojim slučajem savinuta u laktu i ginjol ne prelazi visinu animatorove glave, može doći do zabune pri svrstavanju lutke prema načinu upravljanja. Gledajući položaj tijela animatora i ginjola logično bi bilo reći da je ginjol u tom slučaju animiran od iza, no impuls koji od dobiva dobiva iz ruke animatora koja je jedina važna za animaciju ginjola, pa stoga ginjol uvijek spada pod lutku animiranu od ispod.

Slijedeća podjela se odnosi na način upravljanja lutkom. Animacija stoga može biti izravna odnosno direktna, neizravna to jest indirektna i kombinirana. Lutke koje spadaju pod izravno animirane su prstne lutke, ginjoli i zijevalice, dok štapne lutke i marionete bivaju animirane neizravno kroz štap i konce. Postoje i kombinacije među kojima je čest spoj zijevalice i javanke.

Zadnja podjela je podjela prema volumenu lutke pa stoga lutke dijelimo na plošne i one punog volumena. Lutke su u većini slučajeva punog volumena, no mogu biti i plošne. Plošne lutke su najčešće štapne i stolne, a prema navodima Kroflin plošne mogu biti i marionete, pogotovo "sicilijanke". (Kroflin, Duša u stvari, 2020)



Slika 4. Prikaz najpopularnijih ginjola u svijetu; Punch & Judy (<https://xtrax.org.uk/artist-show/vintage-punch-and-judy/>)



Slika 5. Marioneta iz Burme, 1920.



Slika 6. Javajke, lutke na štapu, početak 20. stoljeća(<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/puppets-puppeteers-importart-180962529/>)



Slika 7. Lutke zijevalice, desno na slici je Kermit iz britanske televizijske serije The Muppet Show iz 1976. godine (<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/puppets-puppeteers-importart-180962529/>)



### 2.3. HRVATSKO LUTKARSTVO

Nakon što je nakon Drugog svjetskog rata 1945. godine u Splitu osnovano Gradsko kazalište lutaka započinje kontinuirana lutkarska produkcija u Hrvatskoj. U narednih petnaest godina od osnivanja Gradskog kazališta u Splitu osnovana su i danas postojeća profesionalna lutkarska kazališta u Zagrebu, Zadru, Osijeku i u Rijeci. To ne znači da tek tad, sredinom 20. stoljeća započinje povijest hrvatskog lutkarstva, ali ju od tad možemo najbolje pratiti. Unatoč tome što su hrvatske lutkarske kazališta djelovala tek povremeno i imala duže prekide u djelovanju, sama tradicija je imala krucijalnu ulogu u njihovom trajnom osnivanju.

Kao što je prethodno spomenuto, hrvatsko lutkarstvo ne započinje osnutkom prvog profesionalnog lutkarskog kazališta u Hrvatskoj jer je Hrvatska u povijesnim kazališnim oblicima u svemu išla u korak s Europom. Naime, postoji prvi kazališni zapis o liturgijskoj drami koji potječe iz 11. stoljeća, a u 16. stoljeću Dubrovnik je uz mnoge druge dalmatinske gradove živio punim i autentičnim kazališnim životom. (Foretić; Hrvatsko lutkarstvo, Croatian puppetry, 1997.)

Godine 1610. u gradu Hvaru sagrađena je prva općinska kazališna zgrada u Europi. Značajne oblike kazališnog djelovanja nalazimo u 18. stoljeću i u sjevernim i u južnim dijelovima Hrvatske. Preporodne težnje građanstva u 19. stoljeću urodile su konačno kazališnim institucijama kao temeljnim oblicima kulturnog razvoja u borbi za nacionalnu samobitnost. Nemoguće je, dakle, da u takvim okolnostima u Hrvatskoj nije zaživjelo i lutkarstvo. Istina će vjerojatno biti da njezini raznorodni oblici nisu toliko zamjetljivi ili još uvijek nisu razaznatljivi. Lutkarstvo je oduvijek i svugdje bilo skroman, samozatajan oblik kazališne umjetnosti, pojavljujući se bez mnogo uobičajene kazališne pompe na različitim mjestima, od sajмова do bogatih plemićkih i građanskih kuća. Vjerojatno je takve oblike, bez znatnijih materijalnih tragova, imalo lutkarstvo i na ovim prostorima. Poticaji hrvatskom teatru oduvijek su dolazili sa strane, pa možemo pretpostaviti da su i lutkari dolazili ne kontinuirano, nego u pojedinim razdobljima, kada su to društvene prilike omogućavale, iz zemalja s jakim lutkarskom tradicijom: u Dalmaciju i Istru iz Italije, iz Austrije i Češke u kontinentalna područja. (Foretić; Hrvatsko lutkarstvo, Croatian puppetry, 1997., str.4.)

Za stvaranje hrvatskih profesionalnih lutkarskih kazališta zaslužni su ljudi koji bili ili na margini života vezanog uz teatar ili su bili u potpunosti van svih kazališnih zbivanja, pa je tako, na primjer, splitsko kazalište osnovao književnik Mirko Božić. Božić je u kasnijim danima

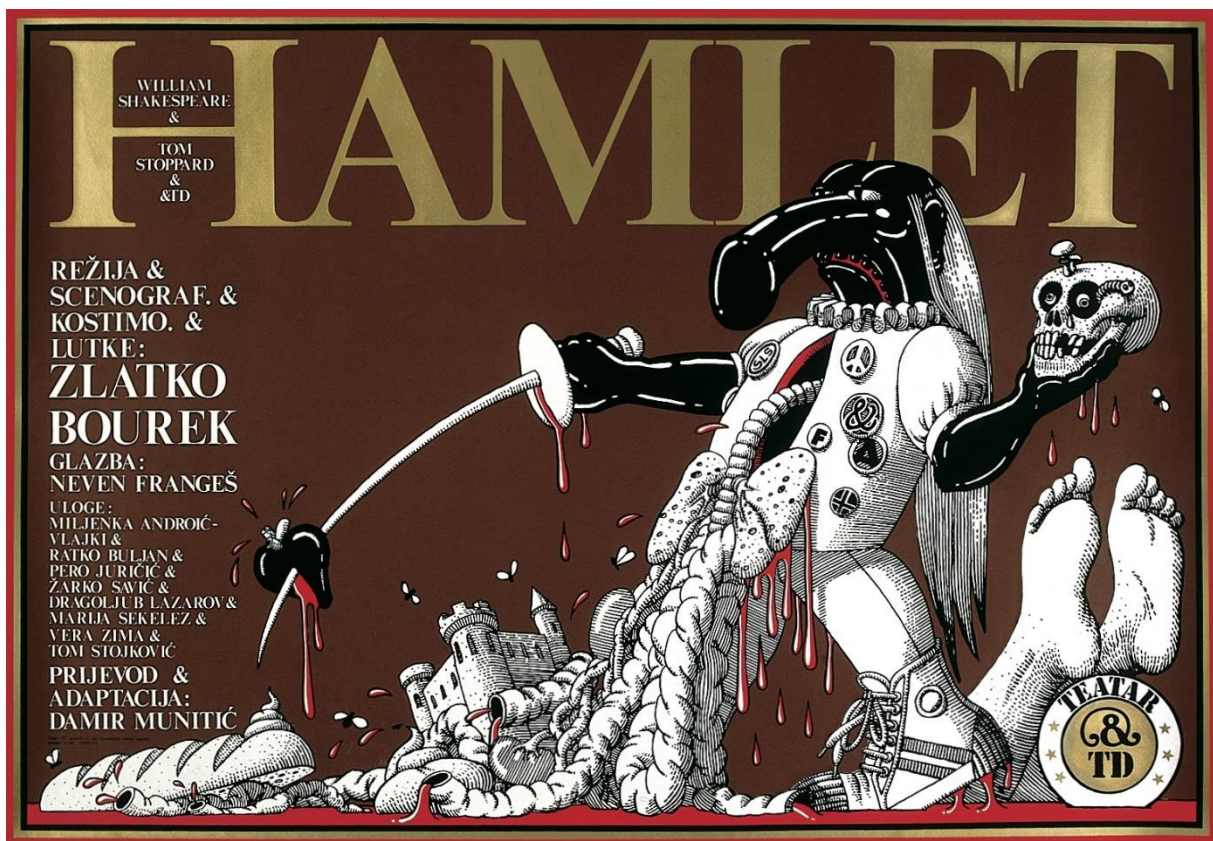
postao vrlo značajna ličnost u svijetu kazališta kao dramatičar i intendant zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta. On je samouk dvije godine ne samo vodio splitsko kazalište već je bio i njegov jedini redatelj i dramaturg.

Osnivanje Zagrebačkog kazališta lutaka proizlazi iz Družine mladih koja djeluje u Zagrebu u vrijeme Drugog svjetskog rata, a koju čini niz mladih umjetnika kasnije afirmiranih u raznim granama u svijetu umjetnosti. Osnovali su je redatelj profesor Vladimir Habunek i književnik Radovan Ivšić, a uz njih su skladatelj Ivo Malec, pijanist Jurica Murai, redatelj Kosta Spaić, slikari Edo Kovačević i Kamilo Tompa koji su se bavili scenografijom te čuvena njemačka glumica Tilla Durieux i uz nju cijenjeni Berislav Brajković koji su pravili lutke samo neka od imena zaslužna za genezu osnutka i danas aktualnog Zagrebačkog kazališta lutaka. Družini mladih je nažalost, nakon Drugog svjetskog rata došao kraj i ona prestaje djelovati 1946. ne uklapajući se u tadašnje dogme socrealističke umjetnosti. 1948. godine, samo dvije nakon prestanka djelovanja Družine mladih, utemeljeno je Zagrebačko kazalište lutaka. (Foretić, Hrvatsko lutkarstvo, Croatian puppetry, 1997.)

Bruno Paitoni, poljoprivrednik i ribar rođen 1895. u Zadru, osebujan je čovjek koji se na studiju u Parizu zaljubio u lutkarstvo i kasnije 1951. godine osnovao i utemeljio Kazalište lutaka Zadar. Osječko Dječje kazalište utemeljio je književnik Ivan Balog. I dan danas je njegov čuveni igrokaz napravljen u suradnji sa skladateljem Brankom Mihaljevićem *Zeko, zriko i janje* amblematska predstava osječkog Dječjeg kazališta. Svakako je potrebno spomenuti i Željana Markovinu, doajena hrvatskog lutkarstva. Markovina je samouki lutkarski tehnolog koji je svoj lutkarski zanat započeo učenjem iz usputno pronađenih priručnika, pa je sve do šezdesetih godina 20. stoljeća svojim lutkama opskrbljivao sve lutkarske predstave u Hrvatskoj. Uz Markovinu valja spomenuti najvećeg hrvatskog lutkarskog scenografa i samoukog kreatora lutaka Branka Stojakovića rođenog u Zadru. (Foretić, Hrvatsko lutkarstvo, Croatian puppetry, 1997.)

Nadalje, sve su to bili ljudi razgaljena duha sa ljubavlju prema djecom i adoracijom prema lutkama čije je djelovanje na kraju rezultiralo osnivanjem i danas aktualnih lutkarskih kazališta u Hrvatskoj koja smo posjećivali kao djeca i koja će, nadajmo se, posjećivati naša djeca. Odigrali su iznimno važnu ulogu u začetku tradicije lutkarstva u Hrvatskoj i na tome im možemo biti i jesmo beskrajno zahvalni.

Osamdesetih godina 20. stoljeća neki dramski teatri i glumci počinju pokazivati neuobičajeno zanimanje za lutkarstvo. Iza toga stoji kipar i scenograf Zlatko Bourek, do tada jedno od velikih imena zagrebačke škole crtanog filma. Razmišljajući svojim grotesknim i često opscenim lutkama lutkarske predstave isključivo za odrasle, on je iznalaskom specifične bunraku tehnike ostvario u zagrebačkom Teatru &TD svoju viziju Stoppardove mini-inačice Hamleta, koja je postala svjetska senzacija, predstava koja je u povijesti hrvatskog glumišta sasvim sigurno najviše gostovala u svijetu, na svih pet kontinenata. Bourekovo lutkarsko kazalište s njegovim inventivnim promišljanjima raznih tipova lutaka i osebnim vizualnim izrazom danas se svrstava u najizdvojenije domete hrvatskog lutkarstva. (Foretić, Hrvatsko lutkarstvo, Croatian puppetry, 1997. str.8.)



Slika 8. Plakat Mirka Ilića za Stoppardovu inačicu Shakespeareove predstave *Hamlet* u režiji Zlatka Boureka za teatar &TD - <https://mirkoilic.blogspot.com/2018/05/zlatko-bourek-1929-2018.html>

## 2.4. ZLATKO BOUREK

Dana 4. rujna 1929. u Požegi rođena je ličnost iznimno značajna za hrvatsku likovnu scenu u svakom smislu - Zlatko Bourek. Bourek je bio vrsan i svestran umjetnik utjelovljen u slikaru, kiparu, karikaturistu, redatelju, tvorcu animiranih i crtanih filmova, grafičaru, scenografu, kostimografu i lutkaru. Svoj put likovnog stvaralaštva započinje 1955. završetkom studija na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Zagrebu. Veliki doprinos hrvatskom animiranom filmu donio je bijavši scenograf crtanog filma, svima poznatog i dragog Profesora Baltazara. Zahvaljujući tako širokom opusu njegova stvaralaštva Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti 2017. u Osijeku predlaže za njega najviše priznanje, pa tako Bourek zasluženo dobiva *Nagradu grada Osijeka* za životno djelo.

Bourek svoj kazališni opus započinje u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella u ulozi scenografa i kostimografa za srednjovjekovne farse *Mesar iz Abevilla* i *Meštar Pathel*, zatim i nekoliko predstava njemačkog kazališta; *Crna komedija*, *Kameni cvijet*, *Romeo i Julija*, *Peća i vuk*, *Pepeljuga*, *Orašar*. Uspijeh spomenutih predstava Boureku je donio stalno članstvo u berlinskom kazalištu *Hans Wurst Nachfaren* u kojem je kasnije i postavio četiri Čehovljeve jednočinke, Shakespeareovu *Ukročenu goropadnicu* i na kraju i interpretaciju Verdijeva *Rigoletta*. Bourek se bavio i lutkarskim kazalištem, pa je tako u kolaboraciji s Juvančićem u produkciji kazališta Komedija režirao,radio kao scenoraf i lutkar za interpretaciju Držićeva *Skupa* u lutkarskom obliku čija se premijera odvila na Dubrovačkim ljetnim igrama.



Slika 9. Bourekova i Juvančićeva suradnja - Držićev *Skup*, Dubrovačke ljetne igre 1983.

Nadalje, u ljubljanskom Lutkarskom gledališću Bourek radi lutke za Mollierova *Umišljenog bolesnika* koji se kasnije izvodi i u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella . Veliku slavu Boureku je donio rad na Stoppardovoj inačici Shakespeareova djela *Hamlet* s kojim je gostovao na mnogobrojnim inozemnim kazališnim događanjima. Još jedna od predstava u Bourekovom stvaralačkom opusu jest lutkarska predstava za odrasle nastala po tekstu Georgea Taborija, dramatičara židovskog podrijetla - *Jedini neuspjeh Adolfa Hitlera*. U predstavi se bavi Hitlerovim neuspjelim pokušajem upisivanja Umjetničke akademije u Beču. Kroz cijelu predstavu proteže se crni humor, a povijesne ličnosti stavljene su u neočekivane situacije koje povijesnim ličnostima kakve ih mi znamo daju savim drugu dimenziju. U predstavi glumci sjede na stolicama na kotačićima dok im lutke sjede u krilu. Glumčeve noge postaju lutkine i time lutka vješto zavarava publiku čineći se tako živom u svojim kretnjama.



Slika 10. Burekova lutkarske predstave za odrasle - *Jedini neuspjeh Adolfa Hitlera*



Slika 9. Kazalište figura- Teatar nakaza



Slika 10. Kazalište figura – teatar nakaza



Slika 11. Kazalište figura – Teatar nakaza

Prvi interes za kazalište, lutkarstvo i teatar figura Bourek pokazuje još u svojim srednjoškolskim danima. U to doba istražuje literaturu o povijesti i modernoj umjetnosti pod mentorstvom svojeg profesora u Osijeku. Bourek navodi kako se s lutkarstvom susreo upravo u Osijeku šetajući uz rijeku Dravu. Naime, Drava je 50-ih godina prošlog stoljeća bila centar zbivanja u Osijeku, pa su se tako duž nje odvijale razne manifestacije. Ondje je Bourek prvi put vidio Hamleta i navodi kako je premda je bio kraći od Stoppardove i njegove inačice bio jasan i razumljiv do temelja. Svoje obrazovanje Bourek završava na prethodno spomenutoj Akademiji za primjenjenu umjetnost u Zagrebu. Na spomenutom su studiju uz renomirane profesore likovne umjetnosti predavali i istaknuti kazališni likovnjaci Inga Kostinčer, Vanda Pavelić Weinert i Kamilo Tompa. Godine 1955. Bourek je diplomirao kiparstvo i slikarstvo kod profesora Koste Angelija Radovanija. Upravo spoj tih vrhunskih nastavnika i njihovih umjetničkih poetika profilirao je njegov umjetnički rukopis koji već tada ima glavne značajke njegovog kasnijeg likovnog stvaralaštva: nadrealističke elemente, nostalgiju-melankoliju, figure-nakaze često izrazito jakog erotskog naboja te groteskni humor koje povezuje s etno-elementima (prvenstveno) rodne Slavonije (Bakal, Zlatko Bourek-Odlazak vizionara vizualnog kazališta, 2018., str. 92.)

Bourek je uzor za svoj rad između ostalog pronašao i u učenju škole Bauhaus, ali i u likovnjaku, mentoru scenskih radionica, Oskaru Schlemmeru koji smatra da je slikarstvo tek teorija, a teatar praksa. Svakako inspiraciju pronalazi i u uličnim izvedbama za koje smatra da su uveliko utjecale na oblikovanje kazališta, ali i kazališta lutaka za odrasle. Njegova vječna zadivljenost njemačkim mentalitetom nagnala ga je da u ono doba prouči na koji način se društvo zabavljalo prvih nekoliko desetljeća dvadesetog stoljeća. Doznaje da je njemački narodni pokret u štrajkaškim komunama animirao narod drvenim lutkama koje su utjelovljavale likove smrti, đavla, kapitalista i udovica koje on sam kasnije često utjelovljuje u svojim lutkama pod nazivima Kralj, Vrag, Pop i Griješnica. Kod lutaka je Bourek volio upravo to što su one bile "osobe" za sebe. lutka ima apsolutno pravo da izrazi svoje političko stajalište i uputi kritiku nadređenima i pritom ne odgovara za svoje lakoume izjave dok bi čovjek prije ili kasnije bio kažnjen za takvo što. (Bakal, Zlatko Bourek-Odlazak vizionara vizualnog kazališta, 2018)

*„Teatar koji volim i radim zapravo je divertiment u kazalištu kao pravi život. I kad pogledaš predstvu ostavlja neki polugorak okus i navodi te da počneš misliti o tome. Figure ne oblikujem prema tekstu, već tražim tekst koji odgovara mome lutkarskom izrazu. Teatar za djecu ili teatar figura, sve su to stvari samostalne odluke.“ - Zlatko Bourek*

Početak Bourekovog stvaralaštva u aspektu vizualnog kazališta obilježila je njegova prva lutkarska farsa *Orlando Maleroso* autora Saliha Isaaca u kojoj potpisuje uloge redatelja,

scenografa i autora lutaka dok je za kostimografiju bila zadužena Diana Kosec-Bourek, Bourekova supruga i nerijetko suradnica. Spomenuta predstava bila je odigrana 1977. na Dubrovačkim ljetnim igrama dubrovačkim dijalektom što je učinilo da se publika vrlo lako poistovjeti s likovima. Na taj način Bourek je predstavio i usudila bih se reći već onda približio svoj teatar figura i svoje osebuje likove i osebujan likovni pristup koji će se protezati do kraja Bourekovog vrhunskog stvaralaštva.

### **3.EKSPERIMENTALNI DIO**

Za rad *Modna kolekcija autorskih lutaka* napravila sam petnaest antropomorfnih i zoomorfnih lutaka. Svaka je prethodno skicirana, a zatim i napravljena *papier mache* tehnikom. Nakon što su lutke poprimile željenu formu, bojane su i na kraju lakirane kako bi dobile zaštitni sloj i na koncu sjaj pomoću laka za čamce. Zatim su osušenim lutkama uzete mjere i iskrojena je odjeća te su razrađeni detalji za svaku pojedinačno. Nadalje, uzorak tekstila od kojeg je rađena odjeća za lutke najprije je nacrtan na papiru. Nakon što je napravljen na papiru prebačen je u digitalni oblik i usavršen u *Adobe Illustrator* programu. Najprije je dezen rezan na rezaču folije *branda Mimaki*, a nakon što je uzorak izrezan iz folije termalnim tiskom prenesen je na pamučni materijal. Kad je tiskanje završeno naknadno je tisak fiksiran na materijal na istoj preši na kojoj je i tiskan. Konačno, od dobivenog tekstilnog materijala sa željenim uzorkom sašivena je prethodno krojena odjeća za lutke i naposljetku je na svaku dodan detalj sukladno karakteru lutke.

#### **3.1. PAPIER MACHE**

*Papier mache* (franc. papirna kaša) ili kako je nama poznato *kaširani papir* jest tehnika polaganja prethodno premazanih većih ili uglavnom manjih komada papira na podlogu koju kaširamo. Kaširati se može brašnom i vodom ili na suvremeni način Drvofix ljepilom. *Papier mache* tehnikom rade se skulpture, figure, lutke, pa čak i namještaj. Kašira se u nekoliko slojeva. Kad je željena forma pokaširana i osušena na zraku površina forme je otvrdnula i spremna je za daljnju obradu. Kaširanu figuru moguće je bojati i lakirati, ali i ostaviti ju takva kakva jest jer i takva figura ima svojevrstan šarm. Također, moguće ju je naknadno brusiti kako bi se postigla glatkoća površine. Kaširati je moguće starim papirom i starim novinama, a odabir je na nama obzirom na to kakav rezultat želimo postići. Primjerice, tvrđi papir možemo koristiti kako bismo postigli određene detalje na prethodno napravljenoj formi. Lom tvrđeg papira daje fine, a u isto vrijeme oštre linije koje su ponekad poželjne. S druge strane, tanak papir poput



novina idealan je za samo kaširanje i radi se u nekoliko slojeva. No, i sa tankim papirom rade se oni detalji koji zahtjevaju pedantnost.

### **3.2. GRADA LUTKE**

Građa lutaka koje će biti prikazane na daljnim stranicama rada napravljene je od žice i papira. Najprije je žicom napravljen kostur za željenu lutku, zatim je na kostur namatan i oblikovan papir koji je ljepljen oko žice papirnatom pik trakom. Nakon što je napravljena vulgaris forma nastavljamo u daljnje oblikovanje. Za detalje se čupaju veći i manji komadi papira koji se uz potrebno zatezanje lijepe na baznu formu. Kad je postignuta željena forma slijedi kaširanje.

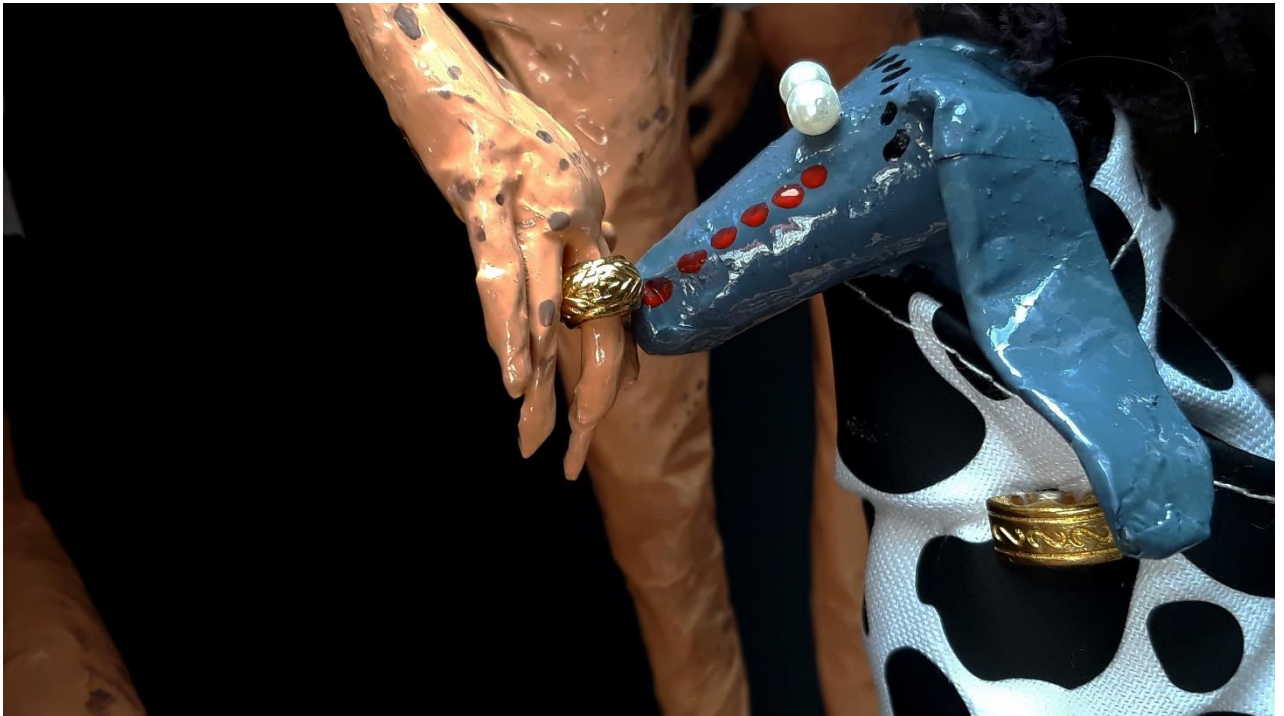
### **3.3. TERMALNI TISAK**

Termalni tisak tehnika je tiskanja pri kojoj željeni uzorak ili fotografiju koju imamo u digitalnom obliku, a kasnije na foliji za tisak pomoću topline u preši prenosimo na željeni materijal. U slučaju ovog rada, na tekstil. Termalno otisnuti tisak potrebno je fiksirati, a fiksira se u preši sa naknadno postavljenim masnim papirom između tekstila i ugrijane površine preše kako ne bi došlo do oštećenja postignutog rezultata.

### **3.4. KOLEKCIJA**

Uzorak koji se pojavljuje na kolekciji uzorak je koji me prati od srednjoškolskih dana. Na velikom djelu mojih radova iz prošlosti, a i danas pojavljuju se organske crne forme. Uzevši tu činjenicu u obzir odlučila sam napraviti kolekciju autorskih lutaka odjevenih upravo u sveprisutan dezen. Kolekcija se sastoji od petnaest lutaka; pet robusnih žena, dva oniža muškarca, četiri velika i vitka psa, jednog psa osrednje veličine, malog psa, svinje i crvenog bika. Odjeća na lutkama relativno je jednostavnih krojeva. Ideja je bila kroz široke krojeve dozvoliti dezenu da oživi kroz pad i savijanje uz tijelo i od njega. Životinje su uglavnom ogrnute u tekstil sa ručno prišivenim zlatnim detaljima i umetnutim pokojim crnim perom.

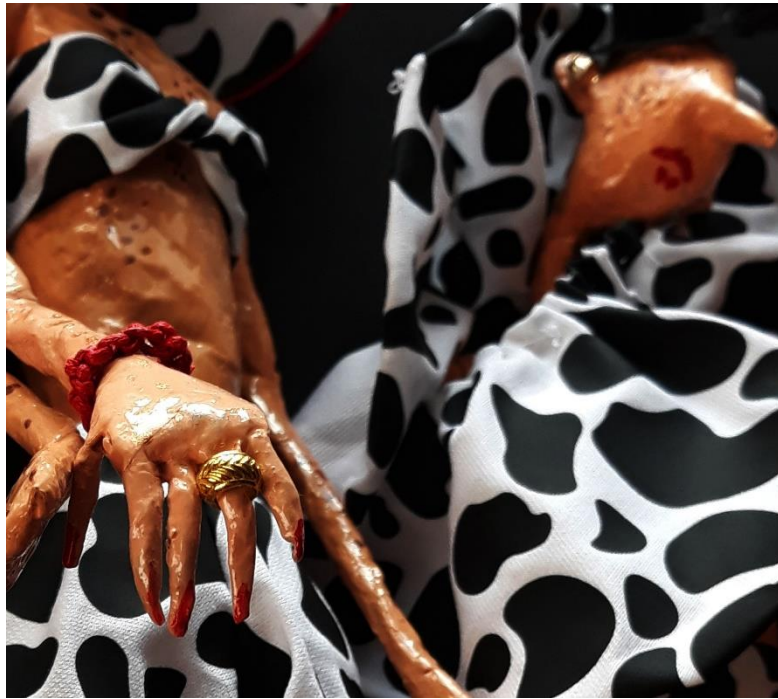
Inspiraciju za svoje lutke pronalazim u nedefiniranim situacijama i nedefiniranim odnosima, pa tako psi u ovoj kolekciji djeluju znatno impozantnije no sam čovjek, a u isto vrijeme cijela kolekcija tvori jednu cjelinu. Jednu hijerarhijski nedefiniranu obitelj.











## ZAKLJUČAK

Rad se bavi istraživanjem povijesti lutke i lutkarstva, a na kraju samog rada prikazana je *Modna kolekcija autorskih lutaka* te su opisani tehnika i način na koji su lutke i njihova odjeća napravljeni. Opisana je *papier mache* tehnika kojom su lutke izrađene. Uz pomoć teorija Magnina, Buschmayera, Strausa i ostalih lakše je shvatiti svrhu lutke kao takve. Kroz neke od primjera uporabne svrhe lutke kroz povijest pokušavamo shvatiti podrijetlo lutke, njezinu bit, a na poslijetku i pretke koji su utjelovljeni u ritualističkim figurama, kipovima i idolima. Rad se bavi istraživanjem povijesti lutkarstva kako bismo shvatili ljudsku potrebu za takvom jednom inovacijom kao što je lutka. Opisani su oblici i uporabne svrhe lutke koja je svakako u jednom trenutku bila ritualistička, a vremenom je svojevrsnom metamorfozom došla do forme kazališne lutke.

## LITERATURA

1. JURKOWSKI, Henryk. (2005.) Povijest europskog lutkarstva, I.dio od začetka do kraja 19.stoljeća, Zagreb
2. KROFLIN, Livija. (2020.) Duša u stvari, Osijek
3. BOGNER-ŠABAN Antonija, FORETIĆ Dalibor, KROFLIN Livija, SEFEROVIĆ Abdulah (1997.) Hrvatsko lutkarstvo/Croatian puppetry, Zagreb
4. ČEČUK Milan (2009.) Lutkari i lutke, Zagreb
5. Lutka je sve, sve je lutka! (2019.), Zadar