

Livija Kroflin

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/y7v64tvz2y>
Izvorni znanstveni članak
Rukopis prihvaćen za tisak: 19.5.2022.

SVIJET LUTAKA NAHVAO

Sažetak

Naslov „Svijet lutaka *nahvao*“ ističe tri pojma bitna za Bourekovo stvaralaštvo, napose za predstave koje je postavio kao kompletan autor. U tim je predstavama, svakoj posebno i svima zajedno, stvorio svoj svijet ne obazirući se na općeprihvaćena pravila dramaturgije i režije. Nije polazio od teksta ni tražio način kako da najbolje prenese autorove ideje nego je tražio tekst koji će najbolje odgovarati njegovim lutkama. Lutke su određivale i njegove redateljske postupke. Sve što je radio, radio je zbog lutaka, kako bi one došle do izražaja. Stvorio je svoj svijet, ali ne idejama, ni tekstom, ni redateljskim postupcima, nego bojom i oblicima, svojim lutkama snažne, prepoznatljive vizualnosti. Nježno ih je zvao nakazama i *grdačima*. Kao što Držićevi ljudi *nazbilj* i *nahvao* postoje samo u prologu negromanta Dugoga Nosa u komediji *Dundo Maroje*, tako i Bourekovi *grdači* postoje samo u Bourekovu svijetu. Držićevi su ljudi *nahvao* nakazni likovi, ružna izgleda i karaktera. Bourekovi *grdači* uvijek su *grdi*, ali zli su samo ako im je takav karakter zadan u djelu. No čak ni takvi nisu odbojni. Bourekova simpatija i ljubav prema njegovu *teatru nakaza*, njegova radost stvaranja prelazila je i na publiku. Bourek je zaista uspio stvoriti samo svoj svijet, ali i poklonike svoga svijeta.

Ključne riječi: Zlatko Bourek; kazalište lutaka; kazalište figura; kazalište nakaza; grdači.

Zlatko Bourek bio je „slikar, redatelj i crtač animiranih filmova, filmski i kazališni scenograf i kostimograf“¹, navodi Hrvatska enciklopedija, a tako više-manje i sve njegove biografije. Doista, radio je kao kipar i kao slikar, grafičar, ilustrator, karikaturist, kazališni scenograf, kostimograf i redatelj, autor animiranih filmova, lutaka i maski. Dovelu ga je to do autorskih projekata u kazalištu lutaka, u kojem se predstavama javlja kao redatelj, scenograf i kreator lutaka. No po svom školovanju (1955. godine diplomirao je kiparstvo i slikarstvo na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Zagrebu koja ga je, srećom, taman uspjela odškolorati prije nego je ukinuta), primarnoj profesiji, po vokaciji i cjelokupnom habitusu bio je prvenstveno likovni

¹ Bourek, Zlatko, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=9044>>. (Pristupljeno 12. 5. 2020.)

umjetnik. Na pitanje što najviše osjeća kao svoj poziv u jednom je intervjuu odgovorio: „Ja sam prije svega kipar koji radi u kazalištu.“ Smatrao je da ga je već sam studij primijenjene umjetnosti usmjerio da radi „manje-više razne vidove jednog te istog posla“ i objasnio kako su za studiranje kiparstva tada na akademiji govorili „studiramo prostor“, a „u prostor spada prije svega skulptura, arhitektura, sve prostorne umjetnosti koje, kad se uključe s vremenom, postaju teatar, pa i film. Tako nekolicina mojih kolega i ja radimo cijelo vrijeme jedno te isto, samo u raznim vidovima. Ja radim velike nosove i u lutkama i u teatru i na filmu... svugdje radim velike nosove!“²

O pripadnosti kazališta lutaka likovnoj ili kazališnoj umjetnosti

U 20. stoljeću lutkarstvo napokon dobiva status umjetnosti i doživljava neslućeni procvat, toliko sveobuhvatan da neki autori tvrde kako je „proteklo stoljeće bilo u stanovitom stupnju stoljeće lutke. Nikada ranije lutkarsko kazalište na međunarodnom planu nije postiglo tako puno.“³ Vrijeme je to ne samo izuzetnih umjetničkih dostignuća, nego i vrlo živahnih teorijskih rasprava. Jedna od njih počela je još u prvoj polovici 20. stoljeća, a bavila se pitanjem pripada li kazalište lutaka likovnoj ili kazališnoj umjetnosti. Između ostalih, o tome je pisao češki teoretičar i redatelj lutkarskoga kazališta Erik Kolár u članku *Korijeni češke lutkarske estetike*.⁴ Predstavnicima mišljenja da je lutkarsko kazalište prvenstveno likovna umjetnost jer se u biti izražava lutkom, tj. elementom likovne umjetnosti, potkrepljuju svoju tvrdnju pozivanjem na imena značajnih likovnih umjetnika koji su stvarali za kazalište lutaka, kao što su npr. Paul Klee, Fernand Léger, Pablo Picasso, Joan Miró i drugi. Kolár se pita koja su to načelna obilježja kazališne odnosno likovne umjetnosti i koja od tih obilježja prevladavaju u kazalištu lutaka. Primjećuje da kazalište oživotvoruje razvitak događaja i karaktera, postoji samo u posebnim izvedbama, gledalac (potrošač) pojavljuje se kao svjedok stvaralačkog procesa, javlja se kao uvijek nova reakcija glumaca ili lutkara na uvijek novu reakciju publike i zato se mijenja od predstave do predstave, uvijek se javlja kao djelo kolektiva, uvijek je i bezuvjetno sintetsko djelo umjetnosti (sastavljeno od raznih vidova umjetnosti: književnost, glumačka umjetnost, režija, likovna umjetnost i ostalo), temeljna bitnost je glumac. Likovna umjetnost, naprotiv, umjetnost je u prostoru, otjelotvoruje stanja ljudi i stvari. Djelo likovne umjetnosti nastavlja se nezavisno o vremenu, potrošač je svjedok stvaralačkog rezultata. U načelu rezultat se ne mijenja, u pravilu nastaje kao djelo jednog umjetnika, pojedini vidovi likovne umjetnosti ne prožimaju jedno drugo, djelo likovne umjetnosti očituje

² Svi citati u ovom odlomku iz: Livija Kroflin, *Razgovor sa Zlatkom Bourekom*, u: „Umjetnost i dijete“, br. 5/6, 1988., str. 232.

³ Marek Waszkiel, *Promaknuće lutke*, u: *U labirintu suvremenog lutkarstva*, Zbornik sa simpozija 46. međunarodnog dječjeg festivala Šibenik – Hrvatska, Šibensko kazalište – Međunarodni dječji festival, Šibenik, 2007., str. 17.

⁴ Erik Kolár, *Ke kořenům české loutkářské estetiky*, 1964. Prema: Petar G. Bogatirev, *Kazalište lutaka i kazalište živog glumca*, u: „Prolog“, br. 23-24, 1975., str. 39-48.

se oblikom, bojom i linijom. To ga dovodi do sljedećeg zaključka: „Iz gore rečenoga zaključujem da lutkarsko kazalište spada u područje kazališta“, ali priznaje: „iako ja ne proučavam kazalište lutaka kao oblik likovne umjetnosti, to ne znači da treba poricati da je ovdje sudioništvo likovnjaka snažnije izraženo nego u kazalištu živih glumaca (uključujući operu, operetu, balet i pantomimu). U lutkarskom kazalištu dramski lik tvori se ljudskim glasom, ali i uz pomoć likovne umjetnosti.“ Pa ipak naglašava da je likovnost u kazalištu samo jedan element gradnje predstave: „Zaista, u kazalištu lutaka kao i u kazalištu sa živim glumcima likovni element je podređen namjeni inscenacije – zato se u stanovitoj mjeri pojavljuje ‚Gebrauchskunst‘“⁵.

Koliko god vizualni element bio važan u lutkarskoj predstavi, teško da bi danas itko ozbiljno tvrdio da kazalište lutaka nije kazališna nego likovna umjetnost.

Dvadeseto je stoljeća i stoljeće redateljskoga kazališta. „U XIX veku i početkom XX veka, dakle u srazmerno kratkom periodu, režija postaje predmet posebne pažnje, čije umetničke izvore stručnjaci otkrivaju i proširuju.“⁶ Dok se nekada režija svodila „na opis materijalnih i ljudskih faktora koji su bili uključeni u organizaciju i stvaranje predstave“⁷, sada se dolazi „na ideju da režija može imati svoj sopstveni stil ili bar stil, bilo da se zadovolji da pronade ekvivalent veran stilu pisanog dela, bilo da sama pruži lično ‘čitanje’ [...] u skladu ili ne sa zamislama autora“⁸.

[...] počelo se oblikovati, osamostaljavati i uzdizati redateljsko umijeće, koje se iz činovničko-zanatskog produžetka glume preobrazilo u samostalnu stvaralačku djelatnost sa stalnom tendencijom da horizontalnim i vertikalnim širenjem područja svojeg djelovanja obuhvati, te idejno i stilski sjedini sve elemente i dijelove kazališne predstave i nadgleda sve faze njezine pripreme.⁹ (Senker 1977: 18).

No predstave i dalje režiraju pripadnici drugih profesija, pa tako i likovnjaci. Među njima i Bourek.

Iz njegovih ranije navedenih izjava da je kipar koji radi u kazalištu i da u svim umjetnostima radi velike nosove vidljivo je da je i sam bio svjestan da prvenstveno pripada likovnoj umjetnosti. No imao je potrebu stvoriti svoj vlastiti kazališni svijet te se zato u svojim lutkarskim predstavama počeo javljati kao potpuni autor.

Bourekov odnos prema tekstu

Etabliravši se kao scenograf i kostimograf u uglednim kazalištima Zagreba, Dubrovnika i Varaždina, iskušavši se kao oblikovatelj maski i lutaka, Bourek se usudio izići iz svih okvira i stvoriti cjelovitu predstavu u kojoj se predstavio gotovo kao jedini

⁵ Isto, str. 43.

⁶ Andre Vensten [André Veinstein], *Pozorišna režija. Njena estetska uloga*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1983., str. 116.

⁷ Rober Pinjar [Robert Pignarre], *Istorija pozorišne režije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1993., str. 9.

⁸ Isto, str. 9-10.

⁹ Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1977., str. 18.

autor: idejni začetnik teksta, redatelj, scenograf i kreator lutaka. Njegova prva lutkarska predstava bila je *Orlando Maleroso*, praižvedena 22. kolovoza 1977. na Dubrovačkim ljetnim igrama, da bi 26. prosinca iste godine doživjela zagrebačku premijeru na sceni Teatra &TD. Tekst je, karakteristično, pisan po narudžbi: Bourek ga je naručio od pisca Saliha Isaaca. U programskoj knjižici stoji da je Isaac napisao tekst „po licenci Marina Držića i ideji Zlatka Boureka“ te da je to „komedijun pisan u tradiciji hrvatskog, napose dubrovačkog glumišta, k tomu još s lascivnim natruhama pučkog teatra, triptihonalno riješen kao tročinka s prološkim i epiloškim dodacima“¹⁰. Bourek i Isaac ovdje se poigravaju legendom o vitezu Orlando, simbolu dubrovačke neovisnosti i rodoljublja, koji je navodno spasio grad od Saracena. U njihovoj verziji Orlando za izvršeno dobročinstvo od Dubrovčana zatraži plaću na što mu Kapetan umjesto novca ponudi svoju nevjernu ženu Lauru, a kad je Orlando odbije ona ga prokune da se pretvori u kamen. Ne može se reći da se Bourek ruga dubrovačkom mentalitetu niti da ga kritizira; bili bi to preteški izrazi za nešto što je u biti samo kazališna igra. Bourek uživa u svojoj galeriji lutaka koje prikazuju Držićeve likove promijenjenih imena, osobina i sudbina, uz dodatak Vraga (bez kojega on kao da ne može), a za zagrebačku premijeru dodaje i lik Štefa Klobase. Uz neizbježne bastonade, koje se kod Boureka izvode palicama ili mačevima, ali uvijek ih ima, glavna je karakteristika i „LEKSICA LASCIVA: šporkarije, brutalije, banalije, bakhanalije, koje su, fala Bogu, naše realije“¹¹. Bourek svojim lutkama ne određuje samo obličje, nego i pokret i govor, a sve kako bi udovoljile njegovom zahtjevu za grotesknim, bizarnim, karikaturalnim. Manje je važno što će one izgovoriti i o čemu će se u komadu raditi; važno je kako će se prikazati.

Na idealan tekst Bourek nailazi već na početku stvaranja niza svojih lutkarskih predstava. Bila je to Stoppardova prerada Shakespeareova *Hamleta*¹². Tom Stoppard sveo je četverosatnu Shakespeareovu dramu na nekoliko bitnih scena i najpopularnijih replika u ukupnom trajanju od trinaest minuta. Poigravši se još malo, dodao je dvominutnu verziju cijele drame i tako dobio djelo koje je prikladno nazvao *15-Minute Hamlet*.

Bourek ga je pročitao kao priču koja je:

strašno jasna. Likovi dođu s drekom na ustima, dignu silnu galamu, svatko kaže tko je (ili mu to piše na leđima), zatim se pomalo izdvajaju pojedini likovi i počinje zaplet. On se penje do najvišeg stupnja i riješi se dvobojem, ali ne s namjerom da se pokaže sladostrast ubijanja, nego spretnost glumca. I tu naglo nastupa kraj. Traži se bliski kontakt s publikom, psihologizacije nema, jer drveno lice ne dopušta psihološke

¹⁰ Salih Isaac, *Autointerju*, u programu predstave *Orlando Maleroso*, Dubrovačke ljetne igre 1977.

¹¹ Isto.

¹² William Shakespeare / Tom Stoppard, *Hamlet*. Teatar &TD, Zagreb. Prijevod i adaptacija: Damir Munitić. Režija, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Premijera: 9. 1. 1982.

nijanse. U tome je ljepota toga kazališta – ono ne trči 2000 metara, ali zato brzo pretrči 250 metara¹³.

Bourek traži kratke i britke komade i takav nalazi upravo u Stoppardovu *Hamletu*, ali i njega donekle prerađuje: dodaje, oduzima, mijenja. U spoju s u našim prostorima nikada dotada viđenom vrstom lutke (o čemu će biti riječi u odjeljku o lutkama), a koja je odlično komunicirala i s tekstom i s Bourekovim specifičnim shvaćanjem likovnosti i režije, nastala je izrazito uspjeta predstava.

Omiljeno vrelo motiva i likova za Bourekove predstave su farse i komedije. Zbog svojih osnovnih karakteristika osobito mu odgovara farsa jer je obilježava „grub, konkretan, materijalistički značaj desakralizacije što ga crpi iz pučkoga humora te skicizno dočarani likovi“¹⁴, humor koji je „grub, drastičan i jeftin“¹⁵, „gruba i naturalizirana komika na granici groteske i lakrdije [...]. Grubi i sirovi humor proizlazi iz karakterizacije njezinih protagonista, njihovih najrazličitijih mana i tjelesnih nedostataka, pri čemu se pozornost redovito prebacuje na materijalnu, nagonsku, bestijalnu i seksualnu stranu ljudske prirode.“¹⁶ Nakon *Orlanda Malerosa*, nastalog po narudžbi, Bourek se okreće književnim farsama i ostvaruje uspjeta djela poput *Meštra Pathelina* nepoznatog autora iz 15. stoljeća¹⁷. Odgovara mu jednostavan zaplet o prevarenom prevarantu (Pathelin, odvjetnik, prevari trgovca, a zatim njega samoga prevari pastir kojemu je Pathelin prije pomogao u sudskome sporu s trgovcem), odgovaraju mu tipizirani i karikaturni likovi. I farsa i Bourekova inscenacija slažu se u grotesknosti, bučnom humoru, drskosti, ludosti i razuzdanosti.

Sirovi prostak Ubu našao je svoje pravo mjesto u Bourekovu kazalištu.¹⁸ Bourek se obilato služi apsurdom, gegovima, vulgarnošću, skatologijom, opscenošću i djetinjom brutalnošću ponuđenima u Jarryjevu tekstu, ne trudeći se oko novog ili autorskog iščitavanja djela, ne zamarajući se nalaženjem društvene, političke niti kakve druge kritike ni poruke. Glavna mu je svrha postići gromoglasni gargantuovski smijeh koji želi izazvati tekstem i njemu pridruženim tumačima uloga, a to su u ovom slučaju glumci s maskama odjeveni u kostime koji ih gotovo čine lutkama, kao i velikim plošnim lutkama veličine čovjeka.

¹³ Livija Kroflin, *Hamlet na kotačima*, u: „LuKa“, Zagreb, br. 6 (VI), 1998., str. 67-70.; *Hamlet na kotačima*, u: Radoslav Lazić (priredio), *Propedeutika lutkarstva*, Beograd, Foto Futura / Radoslav Lazić, 2007., str. 63-66.

¹⁴ Farsa, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19030>>. (Pristupljeno 19. 5. 2020.)

¹⁵ <https://hr.wikipedia.org/wiki/Farsa> (Pristupljeno 19. 5. 2020.)

¹⁶ Leo Rafolt, *Farsa*, u: *Leksikon Marina Držića*, <https://leksikon.muzej-marindržic.eu/farsa/> (Pristupljeno 19. 5. 2020.)

¹⁷ Nepoznati autor, *Meštar Pathelin*. Zagrebačko kazalište mladih / Zlatko Bourek. Prijevod sa starofrancuskog na hrvatski: Vladimir Gerić. Režija, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimi lutaka: Diana Kosec-Bourek. Premijera: 6. 3. 1992.

¹⁸ Alfred Jarry, *Ubu – Kralj robijaš*. Hrvatsko narodno kazalište Split. Prijevod i dramatisacija: Vladimir Gerić. Režija, figure, scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Premijera: 25. 7. 2005. Za podatke o većini predstava zahvaljujem doktorskom radu Saše Došen.

Komedije, koje su slojevitije od farse, doživljavale su u Bourekovoj interpretaciji znatno pojednostavljene.

Pri inscenaciji Držićeva *Skupa*¹⁹ redateljima je glavna misao bila kako to klasično djelo prikazati sredstvima kazališta lutaka pri čemu je najzanimljiviji bio sraz živoga glumca, koji je tumačio ulogu Skupa (Izet Hajdarhodžić), i lutaka koje su utjelovljavale sve ostale likove. Kad se 2008. Bourek vratio *Skupu*²⁰, postavio ga je kao živo kazalište, kazalište s ljudima, kako je govorio, pri čemu je glumce šminkom na licu i kostimima Diane Kosec-Bourek pretvorio u pokretne skulpture, lutke. Likovi su svedeni na tipove u stilu komedije *dell'arte* čime se komad približava farsu. U Prologu, koji je kao i Epilog napisao Luko Paljetak, uveden je i neizbježni lik Smrti.

U *Dundu Maroju*²¹ Bourek, kao i sam Držić, ismijava ljudske slabosti, ali likove svodi na karikature bez slojevitosti. Potrebna mu je adaptacija Držićeva teksta što čini Dalibor Foretić premećući tekst pojedinih likova, a i Epilog koji piše Luko Paljetak. Takvim tekstom i svojim lutkama stvara grotesknog, Bourekovskog *Dunda Maroja*.

*Sveti Jura*²², realiziran kao predstava s ljudima pod maskama i figurama konja pričvršćenima na glumčevo tijelo, nastao je na sličan način kao *Orlando Maleroso*. Bourek je imao svoju ideju, svoj nacrt predstave, po kojemu je Sanja Ivić napisala tekst, iako je kao autor naveden sam Bourek. U drami je sve što je važno Boureku: dječaćka inspiracija crkvenim prikazanjima života svetaca, atmosfera sajamskoga kazališta, slavonski folklor i bastonade.

Potpuno odbacivši ikakvu verziju dramskog teksta Bourek postavlja predstavu *Bećarac*²³ u kojoj zadržava samo tradicijske napjeve bećarca (koje Sanje Ivić ipak stavlja u stanoviti dramaturški okvir) i stiliziranu slavonsku narodnu nošnju. Razuzdan, satiričan, lascivan, farsičan, ironičan i samoironičan, prepun seksualnih aluzija bećarac je za Boureka nepresušno vrelo inspiracije. Kostimima dodaje erotske simbole u vidu bujnih golih ženskih grudi, likove Vraga i Smrti, a rekvizitima neizbježnu palicu koja u bećarcu ne bi imala što tražiti osim kao falusni simbol, a sada dobiva i ulogu u istjerivanju Vraga.

Bourek nije uzimao gotove književne tekstove pa tražio načine kako da najbolje izrazi ideju djela, nije se pitao „što je pisac htio time reći“ i kako to najprikladnije

¹⁹ Marin Držić, *Skup*. Zagrebačko gradsko kazalište Komedija i Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara. Adaptacija i režija: Zlatko Bourek i Joško Juvančić. Scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec-Bourek. Premijera: 16. 7. 1983.

²⁰ Marin Držić, *Skup*. Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik. Režija, scenografija i maske: Zlatko Bourek. Prolog i epilog napisao: Luko Paljetak. Kostimografija: Diana Kosec-Bourek. Premijera: 26. 1. 2008.

²¹ Marin Držić, *Dundo Maroje*. Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik. Adaptacija: Dalibor Foretić. Epilog napisao: Luko Paljetak. Režija, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec-Bourek. Premijera: 14. 7. 1990.

²² Zlatko Bourek, *Sveti Jura*. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Sinopsis, režija, maske i kostimografija: Zlatko Bourek. Dramaturška obrada: Sanja Ivić. Scenografija: Dinka Jeričević. Praizvedba: 29. 7. 1994.

²³ Zlatko Bourek / Sanja Ivić, *Bećarac*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Režija, scenografija, kostimografija i oblikovanje svjetla: Zlatko Bourek. Dramaturgija: Sanja Ivić. Praizvedba: 6. 3. 1998.

prikazati na sceni. On je uvijek imao svoju ideju i po toj je ideji birao tekstove (*Hamlet, Ubu – kralj robijaš, Meštar Pathelin...*), odnosno tražio da mu se takvi tekstovi napišu (*Orlando Maleroso, Sveti Juraj...*). Da je bio više „pismen nego rismen“²⁴, zasigurno bi sam pisao sve svoje tekstove jer su rijetki odgovarali njegovome svijetu i zato ih je on nesmiljeno prilagođavao. Imao je potrebu sudjelovati u nastajanju teksta pa je tako uz Luku Paljetka supotpisan kao autor predstava *Povratak vojaka* (Zagrebačko kazalište mladih / Kazališna družina „David“, 1996.) i *Sveti Vlaho, Blasius, Blaž* (Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara / Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik / Matica hrvatska, Mostar, 2006.), uz Sanju Ivić javlja se kao autor *Bećarca*, uz Milana Deklevu supotpisuje tekst predstave *Od jedan do nula* (Lutkovno gledalište Ljubljana, 1999.), a uz Anu Tonković Dolenčić tekst predstave *Baltazar i tenor Koko* (Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 2009.). Čehova je također preradio po svome, uz pomoć Dušana Gojića koji je prijevod „u blago šokački divan preradio“ pa su kao autori predstave *Ne zov' vraga* (očito bourekovski naslov; Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2005.) navedeni i Čehov i Bourek. Za posljednju svoju lutkarsku predstavu *Kerempuh i smrt* naveden je čak kao autor, iako se radi o „igri na temu *Balada Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže u izvedbi Bourekovog kazališta figura – teatra nakaza“ 2015. godine. Za predstavu *Jedini neuspjeh Adolfa H. Georgea* Taboria navodi se da je tekst „za kazalište nakaza priredio: Zlatko Bourek“ (Zagrebačko kazalište lutaka, 2010.).

Gotovo svaki tekst bio je adaptiran po njegovu ukusu, a ponekad su bili nadopisani cijeli dijelovi. Uz Joška Juvančića supotpisuje adaptaciju *Skupa* (Zagrebačko gradsko kazalište Komedija i Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara, 1983.), a sam se javlja kao adaptator Čehovljevih tekstova *Prosidba* i *O štetnosti duhana* (Kazalište Trešnja, Zagreb, 1987.). Stoppardovog *Hamleta* preveo je i adaptirao Damir Munitić, dramaturgiju (?)²⁵ i dramaturgiju Štokove *Božanske komedije*²⁶ potpisuje Matjaž Loboda, Držićevog *Dunda Maroja* iz 1990. adaptirao je Dalibor Foretić, a epilog napisao Luko Paljetak. Gundulićevog je *Osmana*²⁷ „za lutkarsku scenu prilagodio“ Luko Paljetak. Tekst Barbare Killian *Gosti u dvorištu* (Zagrebačko kazalište lutaka, 1990.) epilogom je nadopunio Luko Paljetak, Molièreov *Umišljeni bolesnik* (Lutkovno gledalište Ljubljana, 1998.) opremljen je prologom, međuigramama i epilogom Borisa A. Novaka, Jarryjevog *Ubu – kralja robijaša* (Hrvatsko

²⁴ Bourekova omiljena formulacija; uvijek je za sebe govorio da je rismen, a ne pismen.

²⁵ Neobično je da se za dramski tekst navodi da je „dramatiziran“. Možda su se nizanjem riječi „dramatizacija i dramaturgija“ htjele naglasiti veće intervencije u tekst.

²⁶ Isidor Vladimirovič Štok, *Božanstvena komedija*. Lutkovno gledalište Ljubljana, Slovenija. Prijevod: Milan Jesih. Dramatizacija i dramaturgija: Matjaž Loboda. Režija, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Premijera: 13. 11. 1982.

²⁷ Ivan Gundulić, *Osman*. Zagrebačko kazalište lutaka. Prema tekstu istoimenog Gundulićeva spjeva sastavio: Nikica Kolumbić. Za lutkarsku scenu prilagodio: Luko Paljetak. Dramaturgija: Iva Gruić. Režija: Joško Juvančić. Pomoćnik redatelja i scenografija: Zlatko Bourek. Lutke: Mila Divljaković-Stefanović. Premijera u Dubrovniku: 15. 7. 1990. Premijera u Zagrebu: 4. 9. 1990.

narodno kazalište Split, 2005.), navodi se u programu, preveo je i dramatisirao (dramatisirao dramu?) Vladimir Gerić, Domjanićevog *Petricu Kerempuha i spametnog osla* (već podvrgnutog adaptaciji Hrvoja Hitreca) prilagodila je Vesna Koscec-Torjanac (Dječja i lutkarska scena Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 2006.), a za *Skupa* 2008. prolog i epilog napisao je Luko Paljetak.

Tekst je Boureku bio samo izgovor za lutkarsku igru. Ono što je plijenilo pozornost bila je njegova nadmoćna vizualnost. Njegov glavni adut bile su lutke.

Bourekov teatar nakaza

Bourek je nametnuo svoju viziju svijeta prepoznatljivom estetikom, ali i posebnom tehnologijom. Donio je nešto potpuno novo, još neviđeno na području cijele ondašnje države, a postao je i najpoznatiji naš lutkar na međunarodnom planu.

Njegove se lutke obično, posve nekritički i netočno, povezuju s japanskom tehnikom bunraku. Bunraku, međutim, nema nikakve veze s Bourekovim lutkama. No kako se na našim prostorima vrlo malo zna o lutkarstvu, lako dolazi do zabuna. I nije tako samo kod nas. Naime, kad su se Europljani i Amerikanci prvi put susreli s tom vrstom tradicionalnih japanskih lutaka, ostali su zapanjeni potpunom različitošću od svega što su dotada poznavali. Tradicionalne marionete i ginjoli bile su lutke znatno manje od bunraku lutaka gotovo ljudske veličine; u marionetskim i ginjolskim predstavama animatori su zakriveni paravanom, dok su u bunraku vidljivi; marionete i ginjoli animiraju se odozgo odnosno odozdo, a bunraku lutke su na istoj razini s animatorima; a najdojmljivija je razlika animacija u troje kod bunraku (jednu lutku animiraju trojica animatora). Naziv potječe od imena Uemura Bunrakuena, osnivača kazališta Bunraku, čiji je sljednik današnje Nacionalno kazalište Bunraku koje bi, strogo gledano, jedino imalo pravo na taj naziv. No ponekad je bila dovoljna samo jedna od navedenih karakteristika da bi se stanovitu vrstu lutaka proglasilo bunrakuom: njihova veličina ili pak animacija na istoj razini s vidljivim animatorima (u hrvatskoj lutkarskoj terminologiji takve se lutke zovu stolne lutke).

Bourek se koristio dvjema vrstama lutaka: velikim ručnim lutkama zijevalicama i posebnom tehnikom koju je prozvao „guzovoz“, a koja je nastala po uzoru na japansku tehniku *kuruma ningyo*.

U prvoj svojoj lutkarskoj predstavi, *Orlando Maleroso*, Bourek je upotrijebio velike ručne lutke zijevalice. Zovu se *ručne* zato što se nataknu izravno na ruku lutkara, a *zijevalice* zato što ta ista lutkarova ruka otvara i zatvara lutkina usta. Druga animatorova ruka, uvučena u rukav lutkine odjeće, živa je ruka lutke. Animator je skriven iza paravana, vidljive su samo lutke. Iako su te lutke veće od uobičajenih ručnih lutaka (ginjola), imaju pomičan nos (bunraku lutke mogu micati mnogim dijelovima lica), animatori su uglavnom u crnom i na istoj su razini s lutkama (ali ih se samo nazire u tami otvora pozornice), usporedba s bunrakuom bila bi krajnje nategnuta. Inspiracija za tu vrstu lutke dolazi od sajamskog i uličnoga ginjolskoga kazališta o čemu Bourek i sam govori. Prema izgledu pozornice (lutkarska pozornica-kućica

s otvorom za lutke, *castelet*), izgledu i pokretu lutaka, po tempu izvedbe i radnji komada, očito je da se zapravo radi o ginjolskom kazalištu. Takav način izvedbe još je uvijek u granicama klasičnoga paravanskog lutkarstva. No Bourek ne želi male, tipične ginjole (lutke koje se navlače na ruku poput rukavice, nenadmašne u izvedbama europskih pučkih lutkara), nego izrađuje veće i teže lutke. Tradicionalni ginjoli maleni su, veličine dlana i izrazito brzi, vrckavi i spretni. Bourekove lutke mnogo su veće i teže pa ih je teže i animirati. Od animatora zahtijevaju izrazitu spretnost i besprijekornu točnost pri otvaranju usta, što nije uvijek postignuto. Zato su ponekad ostavljale dojam sporosti, tromosti i nedovoljne preciznosti.

Inspiracija sajamskim kazalištem nedvojbeno je. Bourek govori o svojim dječaćkim sjećanjima, o kabaretskom programu iz neke krčme u Donjem gradu, o *vandrokaškom* kazalištu sa sajma pokraj Drave, o sakralnim predstavama iz kapucinske crkve u kojima su prizore iz života svetaca i mučenika „igrale“ drvene figure koje kao da su taj tren sišle s crkvenih oltara. Jedna od njih, sjeća se Bourek, prikazivala je svetog Sebastijana, odlučna u namjeri da se ne odrekne kršćanstva pa ni pod prijetnjom ubojitih strijela od kojih ga je jedna pogodila ravno u srce i njegovu lijepu bijelu košulju svu umrljala krvlju, odnosno sokom od cikle, kako je po završetku predstave ustanovio mali Zlatko koji se nije smirio dok nije otkrio „kako su to napravili“²⁸.

Možda su ga te „drvene figure koje kao da su taj tren sišle s crkvenih oltara“ nagnale da o svome kazalištu govori kao o teatru figura. Vjerojatnije je, međutim, da je taj izraz koristio prvo zato što je bio „švabofil“, kako se sam volio nazivati (Nijemci su skovali termin *Figurentheater* da bi njime označili moderno kazalište u kojem su izražajna sredstva i lutke i glumci i plesači itd.), a drugo zato što se i nazivom htio odmaknuti od prezrenoga *kazališta lutaka*, koje se smatra tek oblikom zabave i pouke za djecu.

Sajamsko i, kasnije, ulično kazalište imalo je važne funkcije: informiralo je, prenosilo vijesti, služilo kao ispušni ventil za potlačene i uvrijeđene usuđujući se govoriti o onome o čemu obični ljudi nisu smjeli govoriti. Bilo je društveno angažirano i subverzivno. Bourek, međutim, nikoga ne želi uzrujati. On se zabavlja i on zabavlja. Ni njegov tekst nema onu ubojitu oštricu kakvo je imalo tradicionalno pučko lutkarstvo.

U drugoj, i do kraja najuspjelijoj i najpopularnijoj predstavi, Bourek je glumce stavio na kotače davši im mogućnost da po pozornici ne hodaju nego da se voze. Inspiraciju je pronašao u Japanu. Ali ne radi se o bunraku, nego o nešto manje poznatoj tehnici *kuruma ningyo* (*kuruma* = kotač, *ningyo* = lutka), u kojoj se animator kreće pozornicom sjedeći na kutiji s kotačima. Bourek je tu tehniku prozvao *guzovožni teatar*, skovavši dopadljiv, upravo zarazan izraz koji je već ušao u rječnik lutkara, kazalištaraca, kritičara, teoretičara i studenata lutkarstva. Bourek nije jednostavno

²⁸ Zlatko Bourek, *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb, Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014. Prema: Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016., str. 34. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)

kopirao Japance. Smislio je svoju inačicu. Japanske lutke napravljene su u cijelosti kao lutke, od glave do pete. Bourekove lutke trebaju animatora ne samo da ih animira nego da im dâ polovicu tijela. Animatorove noge kostimirane u skladu s kostimom lutke postaju lutkine noge. Princip animiranja glave i trupa ostaje isti kao kod njegovih ručnih lutaka, lutkar jednom rukom, koju provuče u lutkin trup, pokreće lutkinu glavu (usta i nos), a drugom rukom lutkinu ruku. Japanske proporcije lutke, slične proporcijama odrasla čovjeka, Bourek mijenja u groteskno uvećavanje glave i nogu lutaka. Čuveni bourekovski veliki, falusoidni nosovi ovdje su animirani te dajući lutki mogućnost mimike izražavaju osjećaje lika.

Glavne karakteristike Bourekovih predstava – ubrzani ritam, rafali kratkih replika, gegovi i bastonade gdje god je moguće (u *Hamletu* izvedene kao mačevanje) pokazuju da je on zapravo sve svoje predstave radio kao ginjolijade, kako s ručnim lutkama, tako i s „guzovozima“, a slično je radio i predstave s ljudima gdje je točno osjećao da se grotesknost određenog djela može mnogo bolje dočarati lutkom nego glumcem. Opremio bi glumce izražajnim kostimima, često nadograđenima groteskno uvećanim dijelovima ljudskoga tijela, ponekad im na lice stavio masku i tako postigao da izgledaju kao goleme lutke.

Svoje je kazalište zvao *kazalištem nakaza*, a svoje lutke *grdačima*. Kao što Držićevi ljudi *nazbilj* i *nahvao* postoje samo u prologu negromanta Dugoga Nosa komedije Dundo Maroje, tako i Bourekovi grdači postoje samo u Bourekovom svijetu. Držićevi su ljudi *nahvao* nakazni likovi „obraza od mojemuče, od papagala, od žvirata, od barbaćepa; ljudi s nogami od čaplje, stasa od žabe; tamaše, izješe, glumci, feća od ljuckoga naroda“²⁹, a kakvi su izgledom, takvi su i karakterom. Bourekovi *grdači* uvijek su *grdi*, ali zli su samo ako im je takav karakter zadan u djelu. No čak i takvi nisu odbojni; i dobri i zli izazivaju smijeh i dobru volju publike.

Bourek je svjesno gradio estetiku ružnoga. Njegove se lutke nekome mogu ne svidati jer ih smatra naprosto ružnima, dok će ih drugi u njihovoj ružnoći smatrati lijepima. No jedno je neosporno: nitko ih nikada ne bi mogao pripisati nekom drugom likovnjaku. Bourek je izgradio vlastiti stil, nadaleko poznat. Pa iako bi se moglo primijetiti da su, zbog te karakteristične snažne vizualnosti, specifičnog stila, sve lutke bile na neki način slične, čak toliko da su otežavale razlikovanje likova u pojedinoj predstavi, iako bi se ponekome moglo učiniti da uvijek iznova gleda jednu te istu predstavu, Bourekovi su *grdači* bili neodoljivi u svoj svojoj ružnoći, karikaturalnosti i groteski.

Bourekov odnos prema režiji

Bourek je režirao samo predstave za svoje lutke. Nije polazio od teksta tražeći redateljske postupke kojima bi na najbolji mogući način publici prenio autorove ideje, nego je tražio tekst u kojem bi se njegove lutke najbolje osjećale. Takve tekstove

²⁹ Marin Držić, *Djela*, priredio Frano Čale, Cekade, Zagreb, 1987., str. 305.

nije bilo lako pronaći, stoga bi ih on neumoljivo prilagođavao jer ako tekst nije odgovarao, utoliko gore po tekst.

U *Hamletu* se sve sretno poklopilo i stoga je *Hamlet*, iako tek druga po redu Bourekova režija, ostao njegova najuspjelija predstava. Sâm je Shakespeare ponudio Boureku dramaturško opravdanje za lutkarsku tehniku koju je Bourek otkrio, inovirao i jedva čekao da je upotrijebi. U toj su predstavi u potpunom skladu bile lutkarska tehnika, dramaturgija i ideja komada. Luda jurnjava na kotačima ukazivala je na ludilo dvora (koji misli da je Hamlet lud), a lutke svojom fizičkom necjelovitošću (trup odvojiv od nogu) ukazivale na rascijepljenost u duši odnosno podvojenost morala (kako kod kojeg lika). Hamletovim riječima rečeno: „Prokletstvo, što se ikad rodih mlad, / Da u taj nered opet vratim sklad.“³⁰

U drugim predstavama „guzovozi“ se i nisu pokazali najsretnijim rješenjem. Dok se u *Hamletu* animatori, odjeveni u bijelo, vrlo dobro vide i neskriveno upravljaju lutkom, ulazeći s njome u različite suodnose, u predstavi *Kato, Kato, moje zlato*³¹ animatore, odjevene u crno, nastoji se skriti.

Autor je igru zadržao u prostoru iluzije, a to za „guzovoz“ znači igru *en face*, odnosno horizontalnu igru bez naglašenijeg korištenja dubine scene. [...] dvodimenzionalno kretanje [...] podsjetilo je na igru u klasičnom crnom kazalištu i ukazalo na slabe strane „guzovoza“ koji u trenutku kad sakrije animatora, odnosno odbaci mogućnost teatralizacije i opalizacije, postaje plošna i pasivna tehnika. Poveznice predstave *Kato, Kato, moje zlato* sa crnim kazalištem uočavaju se i u tami koja je okružila lutke – i animatori i pozadina bili su crni, što je dodatno podcrtalo kazališnu iluziju odmaknutu od teatralizacije. Problem takvog postupka leži u činjenici da je tehnika kojom se to postiglo nastala kao duhovita i groteskna verzija originala, koja samim time u svojoj srži sadrži teatralizaciju. Tama koje je omatala lutke u *Kato, Kato, moje zlato* pretvorila ih je u zasebne jedinice izdvojene iz konteksta koje s groteskom i humorom povezuje tek početni izgled. Te, na samom početku zadane karakteristike, izdvojene i izolirane, nisu imale realističnu točku u odnosu na koju su se mogle razvijati te je došlo do uozbiljenja tehnike, što se pokazalo neuspješnim.³²

Nakon Boureka i drugi su redatelji spoznali atraktivnost „guzovoza“ i upotrebljavali ga u svojim uprizorenjima, pritom najčešće zaboravljajući koliko je to zahtjevna tehnika, za glumce zapravo vrlo nespretna, zbog čega i likovi odaju dojam nespretnosti čak i kad nisu zamišljeni kao takvi. Tako je i u *Kato, Kato, moje zlato* ostao dojam nespretnosti likova, dramaturški neutemeljen u Shakespeareovu komadu, dok mogućnost grotesknosti i teatralizacije nije iskorištena.

³⁰ William Shakespeare, *Hamlet*, preveo Milan Bogdanović, Matica hrvatska, Zagreb, 1950. (1. čin, 5. prizor).

³¹ William Shakespeare / Vanča Kljaković, *Kato, Kato, moje zlato*. Gradsko kazalište lutaka Split. Režija, lutke, kostimi i scena: Zlatko Bourek. Asistentica redatelja i koreografkinja: Olga Glavina. Praizvedba: 6. 10. 1995.

³² Igor Tretinjak, *Vizualni aspekti lutkarstva za odrasle* u Hrvatskoj, doktorski rad, neobjavljen.

Dobar primjer redateljskog postupka Zlatka Boureka može se naći u usporedbi njegove predstave *Božanstvena komedija* s istoimenom predstavom koju je, prema istom tekstu Isidora Štoka, režirao veliki lutkar Sergej Obrazcov u Moskvi 1961. godine, a na koju se izvedbu pozivaju i Bourek i njegov dramaturg. Obrazcov je bio lutkar *par excellence*, i glumac lutkar i lutkarski redatelj. Do završene predstave došao je dugim i mukotrpnim putem, vjerujući da: „Autor, ponesen mišlju, otkriva je u pozorišnom komadu. Režiser je utelovljava u predstavi. Predstava, izazivajući emocije kod gledalaca, rađa misli. Misli gledalaca.“³³

I sad, bog-lutka treba da izvaja čoveka-lutku. Izvaja od gline (Adam na starojevrejskom jeziku znači glina). Ali može li lutka da izvaja lutku? Može, ali ispada nezanimljivo, nimalo smešno, nimalo ironično. Glinu treba mesiti, praviti od nje male kobasice za ruke i noge. To treba raditi ljudskim rukama, a ne rukama lutke. I mi smo probali. Šta će biti ako Boga bude igrao čovek s maskom, a Adama – lutka? Odmah je postalo zanimljivo.

[...] Bog ipak nije čovek, i čovek – nije Bog. Oni su u, takoreći, dva različita ipostasa. Principijelno su različiti. Pa, i što se tiče dimenzija ispalo je interesantno. Bog je velik, jako velik, a čovek kojeg je izvajao od gline malen.³⁴

Slično radi i Bourek oblikujući „zemaljske likove“, Prvu ženu, Adama i Evu te životinje, uključujući i Zmiju, kao lutke, a „nebesnike“, Boga, Anđela A, Anđela B, Demona, Serafina i Kerubina, igraju živi glumci koji odjeveni u predimenzionirane kostime i lica skrivenih maskom također podsjećaju na lutke. Kod Obrazcova nije tako jednostavno.

Pa, ako Boga igra glumac, onda i anđeli treba da budu takvi. Međutim, u tom slučaju će na sceni biti previše ljudskih tela. Ni tematski nema potrebe za tolikim brojem. Anđelima B, V i G autor nije pripisao nikakve naročite karakteristike po kojima bi se odlikovali, dok su anđeli A i D i sadržajno i tematski neophodni. Jedan – glupa ulizica, drugi – lukav i pametan spletkaroš. Obojica su anđeli, ali će drugi postati Đavo. To je jasno već od prvih njegovih reči. Herubimi su ostali lutke, što je prirodno. Čovek ne može da odigra herubima. Herubim nema telo. Samo glavu i malena krila.³⁵

Obrazcov se studiozno pozabavio i pitanjem kako (i je li uopće) maskirati ruke lutkara.

Odlučili smo da ih ne maskiramo. Nećemo sakriti glumce koji vode lutke nego ćemo ih obući u crni somot, da bi uslovno bili odvojeni od lutki. To nije nov postupak. Tako vode lutke u tradicionalnom pozorištu koje se do danas sačuvalo u Japanu.³⁶

Obrazcov je, dakle, poznao japanski način, ali nije ga nekritički preuzeo. Bio je svjestan da u Japanu gledatelji poznaju taj kôd igre, dok će za ruskoga gledatelja

³³ Sergej Obrazcov, *Moja profesija*, Drugi deo, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 20011. (Ceprej Обрасцов, *Moja profesija*, Други део, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2011.), str. 102.

³⁴ Isto, str. 107-108.

³⁵ Isto, str. 108.

³⁶ Isto, str. 112.

njegova vremena glumci možda odvlačiti pozornost gledatelja. Jer: „Što se Marivane tiče da li postoji takav japanski način, da li je on klasičan i, takoreći, vekovima poštovan? Marivana može to i da ne zna, a nije ni obavezna da zna.“³⁷ (Marivanom i Ivanivaničem Obrazcov zove „obične“ gledateljke.)

No Obrazcov i njegovi suradnici smislili su kako će dramaturški opravdati vidljive animatore:

Stvorivši prve ljude i položivši ih na zelenilo polukružnog brda, Bog kaže anđelima: „Odlazite! Ja ću im sada udahnuti dušu“. Anđeli odlaze. Bog se naginje nad još ne-žive lutke koje nepomično leže. Udahnjuje im dušu [...], onda izlazi na proscenijum i, obraćajući se prvo ka jednoj, pa onda ka drugoj kulisi, kaže: „Duše, molim vas“. S jedne strane izlazi glumac, s druge glumica. Obučeni su u crno. Na glavama su im crne kapuljače. Klanjaju se gledaocima, spuštaju crne mrežaste velove tako da im se lica skoro uopšte ne vide, tim pre što je rikvand scene takođe od crnog somota. Vide se samo šake u crnim rukavicama, koje uzimaju čas ruku, čas nogu, čas telo lutke. Lutke oživljavaju. Sada je već sve jasno. I japansko pozorište nema s tim nikakve veze. Lutke imaju ljudsku dušu. Marivana nema pitanja.³⁸

Boja kostima takođe je duboko promišljena:

I zamolio sam da se glumcima naprave tamnoljubičasti kostimi, toliko tamni da ne smetaju lutkama, a toliko ljubičasti, da bi svima bilo jasno da oni ne samo da imaju prava, nego i treba da se vide, jer su duše lutaka.³⁹

Obrazcov zadržava i glumce u funkciji „slugu proscenija“.

A ostale sluge proscenijuma su ostale u crnom. Kada su unutar scene na pozadini od crnog somota, uopšte se ne vide, kako pokreću herubime, krila anđela za vreme njihovog leta na zemlju, upravljaju oblacima, lampama koje osvetljavaju operaciju koju vrši Bog, isecajući Adamu rebro i pretvarajući to rebro u Evu.⁴⁰

Kod Boureka je sve znatno jednostavnije, a glavni je cilj predstave, kako dobro primjećuje Saša Došen, „stvaranje *svijeta prema vlastitoj mjeri*“⁴¹, pozivajući se na tekst koji je o predstavi napisao dramaturg Matjaž Loboda za programsku knjižicu:

Igra o stvaranju svijeta, o božjoj (i zemaljskoj) hijerarhiji, o moći i nemoći, o području spletki, o proračunatosti, zavisti i zloradosti predstavlja nam se kao društveno-politička satira. Tek jedna od igara velikih i malih bogova, velikih i malih čankoliza i spletkara. Svatko želi stvoriti svijet prema vlastitoj mjeri.⁴²

³⁷ Isto.

³⁸ Isto, str. 112-113.

³⁹ Isto, str. 113.

⁴⁰ Isto.

⁴¹ Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016., str. 81. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)

⁴² Isidor Štok, *Božanska komedija*; programski letak. Uvodni tekst napisao: Matjaž Loboda, Lutkovno gledališče Ljubljana, 1982., str. 3 (prev. S.D.L.). Prema: Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016., str. 81. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)

Zaključak – *dominus Bourek omnipotens, omnium creator*

„Ja sam likovnjak koji radi nešto što je najmanje lutkarsko kazalište“⁴³, rekao je o sebi Bourek. Ili uopće kazalište, mogli bismo dodati. On je zadovoljan time da uvijek radi velike nosove, kao redatelj ne priznaje da je likovnost u kazalištu samo jedan element gradnje predstave podređen namjeni inscenacije, ne zanima ga tumačenje autorove ideje, a budući da mu je tekst ipak važan, jer je „izgovorena riječ za njega samog temelj kazališne umjetnosti“⁴⁴, on traži tekstove pogodne za svoje „grdače“, a onda te tekstove još dodatno mijenja i prilagođava. Pritom samome tekstu ne daje nikakvo novo tumačenje, nikakvu nadgradnju, nego ga uglavnom pojednostavnjuje. „Figure ne oblikujem prema tekstu, već tražim tekst koji odgovara mome lutkarskom izrazu.“⁴⁵ No i usprkos mnoštvu intervencija, tekstovi se ne pokazuju uvijek posve zadovoljavajućima.

Svoje lutke radi kao skulpture kojima dodaje pokret pa animatori ponekad imaju problema s lutkama koje su preteške, preslabo animabilne ili su sami nedovoljno lutkarski obrazovani (jer Bourek uglavnom radi s dramskim glumcima) da bi udovoljili zahtjevima točne i precizne animacije. Zadovoljivši se pronalaskom dviju lutkarskih tehnika, na nepromijenjen način koristi ih u svim svojim predstavama bez daljnjeg istraživanja i razvijanja.

Bourek je, bez sumnje, značajno pridonio hrvatskome lutkarstvu i uopće kazalištu. Budući da je stvarao u dramskim, a ne lutkarskim kazalištima i to predstave za odrasle, uočila ga je i publika i kritika, pridavši mu veću pozornost nego vjerojatno svim ostalim hrvatskim lutkarskim predstavama za odrasle zajedno, iako je u našim lutkarskim kazalištima bilo zaista vrhunskih ostvarenja. Dapače, stekao je i međunarodnu popularnost. Najveći svjetski teatrolog, povjesničar i teoretičar lutkarstva Henryk Jurkowski spominje ga u nekoliko svojih knjiga; u knjizi engleske lutkarice i autorice Penny Francis, koju je napisala kao sukus svega svoga znanja i iskustva o lutkarstvu, Bourek se našao kao jedini predstavnik hrvatskog lutkarstva; Nijemci su mu dali prigodu raditi predstave kakve je želio;⁴⁶ a Slovenci su ga odlikovali najvećim priznanjem na području lutkarstva, nagradom za životno djelo koja nosi ime „oca slovenskog lutkarstva“ Milana Klemenčića s obrazloženjem da je okrenuo novu stranicu u povijesti hrvatskog i slovenskog kazališta, osobito kazališta lutaka,

⁴³ Zlatko Bourek, *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb, Amruševa 5, 23. 2. 2016. Prema: Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016., str. 136. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)

⁴⁴ Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016., str. 23. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)

⁴⁵ Ivana Slunjski, *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*, u: „Zarez“, godište IV, broj 73, 2002., str. 26. Prema: Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016., str. 83. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)

⁴⁶ U privatnom kazalištu Hans Wurst Nachfahren u Berlinu.

stvorivši kazalište čuda, poseban čarobni svijet koji jedva da ima usporedbe u svjetskom lutkarstvu.⁴⁷

Usprkos nekim manjim i tek nježno spomenutim manjkavostima (npr. „poneko znalacko oko stavilo je i primjedbama za nekoherentnost dramaturgije i pomalo istrzanu režiju“⁴⁸), kritika je uvijek bila vrlo benevolentna. Kao da su svi bili zatravljeni čudom koje nikada dotada vidjeli nisu. Pa i nisu. Jedno je čudo bilo da lutkarske predstave mogu biti i za odrasle (jer, naravno, na dotadašnje odrasle predstave u kazalištima lutaka gotovo nitko nije obraćao pozornost), drugo čudo bilo je, nikada dotada viđen, „guzovoz“, a treće čudo bila je osebjuna vizualnost Bourekovih lutaka. Kritičari ni sami nisu puno znali o kazalištu lutaka pa specifične detalje te posebne vrste nisu ni mogli zapaziti niti kompetentno govoriti o dramaturškoj prikladnosti i iskorištenosti određene lutkarske tehnike pri uprizorenju određenog teksta, a o animaciji da i ne govorimo.

Bourek je želio iz ničega stvoriti svijet za svoje lutke, svoje *grdače*, svoje drage nakaze. Sva ostala sredstva bila su samo sluge. I uspio je svojom ekspresivnom, moćnom likovnošću stvoriti svoj svijet u kojem ne samo da se sam dobro osjećao i kojem se radovao, nego mu se jednako tako radovala i publika, ne zamarajući se suvišnim razmišljanjima. Iako bi ljudi riječi, režije ili animacije mogli imati određene prigovore, Boureku je uspjelo stvoriti poklonike svoga svijeta. Pa možda bismo, gledajući njegove predstave, bili čak spremni priznati da lutkarstvo jest dio likovne, a ne kazališne umjetnosti. Barem dok traje predstava.

Literatura

Bourek, Zlatko, u: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=9044>>. (Pristupljeno 12. 5. 2020.)

Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016.

Držić, Marin, *Djela*, priredio Frano Čale, Cekade, Zagreb, 1987.

Farsa, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19030>>. (Pristupljeno 19. 5. 2020.)

Isaac, Salih, *Autointervju*, u programu predstave *Orlando Maleroso*, Dubrovačke ljetne igre, 1977.

⁴⁷ Usp.: <https://siol.net/trendi/kultura/klemenciceva-nagrada-mojstru-gledaliska-figur-zlatku-boureku-200088> (Pristupljeno 3. 6. 2020.)

⁴⁸ Dragan Miljuš, *Preproducirana provokacija*, u: „Večernji list“, Zagreb, 27. 7. 2005. Prema: Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016., str. 169. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)

- Kolár, Erik, *Ke kořenům české loutkářské estetiky*, 1964. Prema: Petar G. Bogatirev, *Kazalište lutaka i kazalište živog glumca*, u: „Prolog“, br. 23-24, 1975., str. 39-48.
- Kroflin, Livija, *Hamlet na kotačima*, u: „LuKa“, Zagreb, br. 6 (VI), 1998., str. 67-70.; *Hamlet na kotačima*, u: Radoslav Lazić (priredio), *Propedeutika lutkarstva*, Beograd, Foto Futura / Radoslav Lazić, 2007., str. 63-66.
- Kroflin, Livija, *Razgovor sa Zlatkom Bourekom*, u: „Umjetnost i dijete“, br. 5/6, 1988., str. 229-232.
- Miljuš, Dragan, *Preproducirana provokacija*, u: „Večernji list“, Zagreb, 27. 7. 2005. Prema: Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)
- Obrascov, Sergej, *Moja profesija*, Drugi deo, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2011. (Сергеј Обрасцов, *Моја професија*, Други део, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2011.)
- Pinjar, Rober [Pignarre, Robert], *Istorija pozorišne režije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1993.
- Rafolt, Leo, *Farsa, Leksikon Marina Držića*, <https://leksikon.muzej-marindrzcic.eu/farsa/> (Pristupljeno 19. 5. 2020.)
- Senker, Boris, *Redateljsko kazalište*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1977.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, preveo Milan Bogdanović, Matica hrvatska, Zagreb, 1950.
- Slunjski, Ivana, *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*, u: „Zarez“, godište IV, broj 73, 2002., str. 26. Prema: Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)
- Štok, Isidor, *Božanska komedija*, u programskom letku, uvodni tekst napisao: Matjaž Loboda, Lutkovno gledališče Ljubljana, 1982. Prema: Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2016. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/> (Pristupljeno 2. 6. 2020.)
- Tretinjak, Igor, *Vizualni aspekti lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj*, doktorski rad, neobjavljen.
- Vensten, Andre [Veinstein, André], *Pozorišna režija. Njena estetska uloga*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1983.
- Waszkiel, Marek, *Promaknuće lutke*, u: *U labirintu suvremenog lutkarstva*, Zbornik sa simpozija 46. međunarodnog dječjeg festivala Šibenik – Hrvatska, Šibensko kazalište – Međunarodni dječji festival, Šibenik, 2007., str. 8-17.
- <https://hr.wikipedia.org/wiki/Farsa> (Pristupljeno 19. 5. 2020.)
- <https://siol.net/trendi/kultura/klemenciceva-nagrada-mojstru-gledaliska-figur-zlatku-boureku-200088> (Pristupljeno 3. 6. 2020.)

The World of the *Nahvao* Puppets

Summary

The title *The World of the 'Nahvao' Puppets* (dishonest, only pretending to be good) emphasises three terms essential for Bourek's oeuvre, in particular in the context of performances he created as sole author. In these performances, each in particular and all in general, he formed a world of his own, regardless of the general rules of dramaturgy or directing. Neither was his starting point the text nor did he search for the most suitable manner for transferring the author's ideas; he was rather in search of the text that would best suit his puppets. The puppets even defined his directing moves. Everything he did was for the sake of the puppets, to make them as strong in expression as possible. He indeed created a world of his own, however not by using either the text or director's moves, but rather by using colour and shapes – his puppets of strong and recognisable visual character. He tenderly addressed them as freaks or '*grdači*' (the ugly ones). Same as Držić's people '*nazbilj*' (good, honest) and people '*nahvao*' (dishonest, only pretending to be good) exist only in the Prologue to the comedy *Dundo Maroje*, spoken by the Necromancer Dugi Nos (The Long Nose), Bourek's '*grdači*' exist only in Bourek's world. Držić's people '*nahvao*' are freaks, ugly both in appearance and character. Bourek's '*grdači*' are always ugly, but they are mean only when their character has been designed thus in the play. Nonetheless, even so, they are not unpleasant. Bourek's joy of creation, and his sympathy and love for his *theatre of freaks*, moved to the audience. Bourek indeed succeeded in creating not only a world of his own, but also admirers of that world.

Keywords: Zlatko Bourek; puppet theatre; theatre of figures; theatre of freaks; '*grdači*'.

Izv. prof. dr. sc. Livija Kroflin
Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku
Kralja Petra Svačića 1/F, 31000 Osijek
livijakroflin@gmail.com

