

Igor Tretinjak

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/mwo1vc31oy>  
Izvorni znanstveni članak  
Rukopis prihvaćen za tisak: 25.1.2022.

## SNAGE I SLABOSTI VIZUALNIH ELEMENATA U LUTKARSKIM PREDSTAVAMA ZLATKA BOUREKA

### Sažetak

Likovni aspekt identifikacijski je element lutkarskih predstava Zlatka Boureka, no ne koristi se u svim predstavama na jednak način. Dok se u predstavama s ručnim lutkama, posebice zijevalicama, likovnost ne razvija te ostaje na razini početne informacije, u nekim predstavama s „guzovozom“ i maskama likovni aspekti ne ostaju statični već se razvijaju i dramaturški osamostaljuju te preuzimaju značenjski primat od riječi i teksta. U ovom radu uočiti će se realizirane mogućnosti „guzovoza“ i maske u predstavama *Hamlet* Teatra ITD i *Sveti Juraj* Gradskog kazališta lutaka Split u odnosu na nerealizirane potencijale u drugim predstavama.

*Ključne riječi:* Zlatko Bourek; „guzovoz“; maska; *Hamlet*; vizualna dramaturgija.

### Uvod

U razgovoru s Davorom Mojašem, Zlatko Bourek je 1996. godine izjavio: „Ja sam likovnjak koji obožava kazalište riječi“.<sup>1</sup> Upravo između te dvije opreke, likovnosti i verbalnosti, Bourek je gradio svoj specifičan lutkarski izraz, u svakoj predstavi stvarajući likovno i vizualno prepoznatljive svjetove vođene, a ponekad i sputavane, riječju. Ovaj će rad analizirati odnos vizualnih i verbalnih elemenata odabranih Bourekovih predstava s fokusom na dramaturškom potencijalu vizualnog sloja kao nositelja suvremenog lutkarskog izraza. Odnos vizualnosti i verbalnosti analizirat će se u predstavama u kojima se Zlatko Bourek pojavljuje kao „creator“ svog svijeta“<sup>2</sup> odnosno (su)autor teksta, redatelj i likovni oblikovatelj. Riječje o predstavama *Hamlet* (Teatar &TD, 1982.), *Kato, Kato, moje zlato* (Gradsko kazalište lutaka Split,

---

<sup>1</sup> Mojaš, Davor, *Kazališno traganje za idealnim*, Hrvatsko slovo, 19. 8. 1996.

<sup>2</sup> Kroflin, Livija, *Lutke izvan lutkarskih kazališta* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 134.

1995.), *Petrica Kerempuh i spametni osel* (Hrvatsko narodno kazalište Varaždin, 2005.) i *Sveti Juraj* (Gradsko kazalište lutaka Split, 1996.), odabranim po relevantnosti (*Hamlet, Sveti Juraj*), reprezentativnosti po pitanju specifične poetike (*Petrica Kerempuh i spametni osel*) te pogledu razvoja pojedinog izraza (*Kato, Kato, moje zlato*).

### **Bourekova likovnost – od scenski nežive do oživljene groteske**

Suvremeno lutkarstvo je umjetnički izraz koji dramaturgiji riječi pretpostavlja vizualnu dramaturgiju u kojoj svaki element predstave ima potencijal osamostaljenja, razvoja i građenja sebe i cjeline. U tom okruženju nisu tek riječi te koje grade sadržajni, emocionalni, ritmički i atmosferski sloj predstave. Uz njih, a često i bez njih, razvijaju ga lutke stalnim mijenama, scenografija oživljenošću, kostimi usmjeravanjem kretanja izvođača, svjetlo kontroliranjem gledateljeva oka i oblikovanjem likova i scenografskih prostora te zvuk građenjem skrivenih likova i informacija, slabljenjem sadržajnog sloja riječi i podcrtavanjem emocije, atmosfere i raspoloženja. U takvom totalnom izrazu, lutka zaustavljena na vlastitoj likovnosti bez daljnjeg razvoja postaje tek početna informacija i neživo tijelo.

Suvremeni lutkarski izraz u ideji je i Zlatka Boureka koji teži „univerzalnom jeziku figura“ s ciljem da njegove predstave „bez egzaltacija, poput jezika za gluho-nijeme, [...] i Kinez razumije“,<sup>3</sup> odnosno, da sadržajno i izvedbeno progovore svim elementima predstave. Osnovu takvog scenskog jezika čine „vizualno kontroverzne lutke“ koje, kako piše Saša Došen, „provociraju gledatelja i posjeduju umjetničku snagu uvući ga, upravo svojom osobenom poetikom groteske i ružnog, u dramsku radnju i vratiti ga na počelo kazališta – u čaroliju magijskog kruga iskonske izvedbe“.<sup>4</sup> Lutke se u Bourekovim predstavama, dakle, ne zadovoljavaju funkcijom početne informacije, već u startu postaju provokacija s velikim potencijalom razvoja, posebice u svijetu groteske bliskom Bourekovu lutkarsku izrazu.

Kako piše Zdenka Đerđ, Zlatko Bourek „od početka umjetničkoga djelovanja [...] na osobit način spaja logičku kombinatoriku i estetiku ružnoće s groteskom kao njezinom dominantnom označnicom“.<sup>5</sup> I ostali teatrolozi osnovnu karakteristiku Bourekova izraza vide u groteski, odnosno, riječima Teodore Vigato, u „grotesknom humoru i nadrealnim nadahnućima“ gdje „gadljivo postaje simpatično“.<sup>6</sup>

Groteska, riječima Georgesa R. Tamarina, nastaje „u trenutku kad se uzvišeno (deformira i) pretvara u smiješno“,<sup>7</sup> što je dovodi u bliski kontakt s lutkarstvom, posebice pučkim lutkarskim izrazima koji su se kroz povijest dobrim dijelom gradili

<sup>3</sup> Ciglar, Želimir, Čamac za kuću nositi, *Večernji list*, 20. 10. 1996., god. 41, br. 11893, str. 17.

<sup>4</sup> Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2017., <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/1/Do%C5%A1en%2C%20Sa%C5%A1a.pdf>, str. 23, posjet 29. 8. 2018.

<sup>5</sup> Đerđ, Zdenka, *Dramaturgija lutkarskog kazališta*, Leykam international, Zagreb, 2018., str. 279.

<sup>6</sup> Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 119.

<sup>7</sup> Tamarin, Georges R., *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962., str. 37.

u ismijavanju uzvišenog.<sup>8</sup> Na tom je tragu i Borislav Mrkšić koji grotesku u suvremenom kazalištu vidi u direktnoj vezi s lutkom, odnosno maskom. Po njemu „groteska kao izraz svijeta nepomaknutog iz svoje osi, kao izraz svijeta bez kontinuiteta, u suvremenom teatru je gotovo nezamisliva bez zaustavljene grimase, bez mehaničke geste, bez figure kao predmeta, bez lutke u svim smislovima“.<sup>9</sup>

Svijet prepoznatljive zaustavljene grimase, takozvanih grdača,<sup>10</sup> Zlatko Bourek gradi u cijelom svom lutkarskom opusu kroz groteskno uvećana usta koja doslovce sežu od uha do uha, a svojom širinom ribaju sve redom, smrznuti cerek što se besramno podruguje, izbuljene oči što znatiželjnim, umornim ili skeptičnim pogledom skidaju sve maske, u isto vrijeme podcrtavajući nesputanu tjelesnost i seksualnost prepoznatljivim falusoidnim nosovima te izraženim i ogoljenim grudima, a sve dodatno pojačavajući jarkim i šarenim bojama koje djeluju poput povećala. U sve je te karakteristike likova upisan potencijal razvoja koji se nalazi i u pomaku kao samoj biti groteske, no u predstavama je tek dijelom iskorišten. U analizi dviju predstava oblikovanih tehnikom „guzovoza“, *Hamlet* i *Kato, Kato, moje zlato*, pokazat će se mogućnosti vizualnih aspekata predstave, ali i slabosti u njihovom neostvarivanju.

### ***Hamlet* – slojevit pokret, oživljena scenografija, efektna opalizacija**

Predstava *Hamlet* premijerno je izvedena 1982. godine u Teatru ITD te je hrvatsko lutkarsko kazalište obogatila nekolicinom važnih novosti od kojih je najvažnija tehnika koju je u njoj predstavio Zlatko Bourek. Riječ je o „guzovozu“ – originalnoj tehnici koja uzor pronalazi u japanskom *kuruma ningyou* doslovnog značenja „lutke na kotačima“. U tradicionalnoj japanskoj verziji lutkar sjedi na kutiji s tri kotačića te pred sobom drži cjelovitu lutku. Lijevom rukom drži lutkino tijelo i glavu, desnom animira desnu ruku, dok nogama animira lutkine noge. Animator je odjeven u crno s kukuljicom te pokreće lutku, dok tekst izgovara narator.<sup>11</sup>

Za razliku od japanskog uzora, Bourek je u svojoj verziji odbacio naratora, a lutkama je dao jednu ruku i obje noge animatora, što ih je, uz u europskom duhu uvećanu glavu, već na razini proporcija oblikovalo neskladnim i grotesknim. Dodatni element grotesknosti nalazi se u mogućnosti razdvajanja tijela lutke od

---

<sup>8</sup> Rugalački raspoložen Polichinelle u 17. se stoljeću na Sajmišnom kazalištu obračunao s glumcima Comédie-Française koja je držala monopol na izvedbene umjetnosti, za kaznu dobivši *sifflet pratique*, odnosno piskalicu, koja mu je, iskrivljavanjem glasa, onemogućavala razgovijetan govor. Prema: Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005., str. 124.

<sup>9</sup> Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006., str. 222.

<sup>10</sup> „Svoje lutke nazvao je ‘grdači’ jer su simpatično grde“. Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011., str. 119.

<sup>11</sup> Prema: Kroflin, Livija, *Duša u stvari. Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020., str. 158.

vlastitih i animatorovih nogu te njihovom brzom pokretu. „Brzina kretanja prouzrokuje određenu proturječnost u odnosu na dostojanstvene pokrete lutaka, što stvara groteskni dojam“,<sup>12</sup> piše Henryk Jurkowski, naglašavajući pokret kao ključ lutkarske igre ove tehnike, njezinog humornog, karikaturnog i grotesknog sloja, samim time oživljavanja početne likovne informacije.

Livija Kroflin opisala je predstavu *Hamlet* kao „pola sata jurnjave na kolicima“,<sup>13</sup> dotaknuvši se jednog od čestih postdramskih elemenata – ubrzanja. Riječima Hansa-Thiesa Lehmana, u nekim se formama postdramskog kazališta „pokušava preuzeti, pa čak i nadmašiti brzina medijskog doba. Tu se može spomenuti oslanjanje na estetiku video spota, povezano s medijskim citatima, miješanjem žive prisutnosti i snimki ili segmentiranjem kazališnog vremena po uzoru na televizijske serije“. <sup>14</sup> U duhu video spota bila je cijela predstava, a posebno dvominutni bis u kojemu su izvođači u dodatno ubrzanju i skraćenoj verziji punkturali osnovne sadržajne točke *Hamleta*. Ipak, iako je jedna od glavnih karakteristika predstave bila brzina, kao kočnica joj se prepriječio tekst koji je kontrolirao i usporavao igru, samim time ubrzanje nije usmjeravalo predstavu prema postdramskom izrazu, već ga se može definirati efektno iskorištenim elementom suvremenosti i suvremenih medija.

Bourek nije pokret u *Hamletu* koristio samo za ubrzanje, već i kao ključni element u razigravanju scenske igre i humorne note. Pokret je bio naglašen, glumci i lutke su se kretali cijelim prostorom, ustajali i padali s „guzovoza“, podizali noge uvis čime su oživljavali lutku i njezin odnos s vlastitim animatorom. U isto vrijeme, oživjeli su drugi važan element predstave – „scenografiju“, pri čemu je važnu ulogu odigrala bjelina pozadine. Naime, cijela je scena, skupa s animatorima, bila u bijelom. Takav okvir za igru asocira na jednog od važnih Bourekovih prethodnika Alfreda Jarryja koji „umesto dekora predlaže <bojeno platno> koje gledaocima ostavlja mogućnost da sami zamisle dekor kakav sugerira sam komad“. <sup>15</sup> Bourek je ostavio platno praznim te je pustio tamnim lutkama grotesknih lica i falusoidnih nosova da crtaju po njemu te da stvaraju scenografiju trenutka što je vlastitom nestalnošću sugerirala nestalnost aktera i njihovih sudbina.

Na recepcijskom planu bjelina je omogućila gledateljima da vide glumce animatore koji, iako skriveni kukuljicama, nisu bili povučeni iza lutaka. Scenski

---

<sup>12</sup> Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007., str. 428.

<sup>13</sup> Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992., str. 90.

<sup>14</sup> Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd, 2004. str. 251.

<sup>15</sup> Misailović, Milenko, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1988., str. 172. Jarryjevog *Ubuja – kralja robijaša* Bourek će postaviti 2005. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu.

su bili prisutni kroz vlastite noge i ruku, potom u trenucima scenske smrti lutke, ali i u iznenadnim situacijama koje su pretvarali u duhovite minijature. U njima su animaciju zamijenili manipulacijom, a lutke likove lutkama rekvizitima.<sup>16</sup> U tim trenucima komunikacije lutkara i lutke, odvijao se treći element dramaturškog razvoja vizualnog sloja ove predstave, opalizacija.

Pod pojmom opalizacije Henryk Jurkowski podrazumijeva lako prelaženje lutke „iz jednog stanja egzistencije u drugo, to jest njenu mogućnost da bude i lutka i scenski lik“;<sup>17</sup> čime se omogućuje lagana i efektna igra scenskom stvarnošću i fikcijom. Opalizacija je u *Hamletu* bila prisutna gotovo cijelim njegovim tijekom, no posebno je uočljiva bila u sceni u kojoj se ranjeni i pognuti Laert pokušao podići kako bi se obratio Hamletu, no to ne uspijeva. U pomoć mu priskače animator, njegov tvorac, koristeći svoju i Laertovu zajedničku ruku kako bi podigao glavu vlastitog lika. U tim trenucima glumac je svjesno ukazao na svoju demijuršku poziciju, no ne u funkciji rušenja lutke, već teatralizacije i suigre s njom te pojačavanja grotesknog i humornog svijeta. Naime, lutka Laerta cijelim je tijekom predstave ostala lutka, a u trenucima u kojima joj je bila potrebna pomoć animatora ona je prestala biti samostalni lik i postala je znak ovisan o svom animatoru, samim time „treperila“ je, odnosno igrala se vlastitom pozicijom u očima recipijenta.

Opalizacija dovodi do ključnog odnosa u suvremenom lutkarstvu, onog između animatora i lutke. Bourek je u *Hamletu* taj odnos izgradio suptilno, diskretnom komunikacijom stvorivši treperenje između iluzije i deziluzije, scenskog subjekta i objekta, lika i rekvizita. Glumca nije stavio u prvi plan, već je u proplamsajima ukazao na nestabilnu dvostrukost scenskog bivanja i napetost na relaciji glumac-lutka, odnosno lutkin scenski život i smrt. Time je s jedne strane prihvatio, a s druge propitao tadašnji trend pomaka fokusa lutkarskog kazališta s lutke na odnos između lutke i animatora. Učinio je to pod velom humora i groteske te utkao taj element u raskošan i bogat vizualni sloj predstave. Na taj se način Bourek predstavio autorom koji trendove i fenomene ne preuzima nekritički, već ih scenski propituje.

Bez obzira na to što se u predstavi studiozno bavio različitim aspektima vizualnog sloja, Bourek je ulogu njezinog nositelja ipak prepustio tekstu koji je, iako digestiran, razvijao radnju. On je bio nosiva nit na koju su se naslanjali ostali elementi igre, čime je Bourek zadržao klasičnu hijerarhiju dramskoga kazališta. Ipak, vizualni elementi nisu u cijelosti bili podčinjeni tekstu. U nekim je scenama dolazilo do dijaloga dvaju slojeva predstave, dok je na više mjesta vizualni sloj imao funkciju ponavljanja i dupliranja izgovorenog teksta, što bi u klasičnoj predstavi bilo označeno nepotrebnom redundancijom, no u predstavi pomaknutoj u grotesku ono dobiva ulogu gradacije

---

<sup>16</sup> U trenutku kad se na snimci animatoru prevrnu kolica, on ustaje i podiže sad više ne lik Laerta, već mrtvi predmet, vrati klupicu na kotače, sjeda na njih i vraća Laertu scenski život.

<sup>17</sup> Jurkowski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 234.

humornog sloja. Također, na nekoliko je mjesta tekst ublažen ritmičnim ponavljanjem u kojemu je njegova značenjska uloga slabila, a zamijenila ju je zvučna i atmosferska. Slabljenja teksta, istina, ukazala su na dramaturšku snagu vizualnih aspekata predstave i približila ih tekstu, no nisu ih uspjela izjednačiti s njim.

### „Guzovoz“ zaustavljen u razvoju u *Kato, Kato, moje zlato*

U sljedećoj predstavi s „guzovozima“ Zlatko Bourek neće ići prema razvoju vizualnog sloja, već će napraviti zaokret prema tradicionalnoj formi i izrazu. Riječ je o predstavi *Kato, Kato, moje zlato* (1995.)<sup>18</sup> nastaloj u Gradskom kazalištu lutaka Split s polaznicima dvogodišnjeg dramsko-lutkarskog studija.<sup>19</sup> U njoj je autor igru zadržao u prostoru iluzije, što za „guzovoz“ znači igru *en face*, odnosno horizontalnu igru bez naglašenijeg korištenja dubine scene. Takvo dvodimenzionalno kretanje u predstavi 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* s crnim kazalištem uočavaju se i u tami koja je okružila lutke. Naime, animatori i pozadina bili su crni što je dodatno podcrtalo kazališnu iluziju odmaknutu od teatralizacije. Problem takvog pristupa leži u činjenici da je tehnika u kojoj je realiziran nastala kao duhovita i groteskna verzija originala koja samim time u svojoj srži sadrži teatralizaciju. Tama koja 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. Samim time, Bourek je realističnim pristupom „guzovozu“ u *Kato, Kato, moje zlato* podrezao krila toj grotesknoj tehnici minimaliziravši joj pokret, „ugasivši“ scenografiju i utišavši opalizaciju.

Dva opisana pristupa „guzovozu“ – *Hamletova* višestruko razigrana vizualnost koja u dijalogu s riječima dramaturški gradi igru i *Katina* scenska umrtvljenost koja

<sup>18</sup> Shakespeare, William – Kljaković, Vanča, *Kato, Kato, moje zlato*, redatelj, kreator lutaka, kostima i scene Zlatko Bourek, asistent redatelja i koreograf Olga Glavina, skladatelj Bojan Beladović, pedagog govora Neva Bulić, igraju Lilian Vukić, Branimir Rakić, Roberto Kevo, Toni Šestan, Andrea Majica, Ana Lišnić, Bojan Beladović, praižvedba 6. 10. 1995. Podaci prema: *Gradsko kazalište lutaka Split*, sezone 1994./95. – 2001./02., Gradsko kazalište lutaka Split, Split, 2002. str. 27.

Analiza predstave vrši se na temelju video zapisa predstave u vlasništvu Gradskog kazališta lutaka Split i kritičkih tekstova.

<sup>19</sup> Dramsko-lutkarski studij pokrenuo je u sezoni 1994./95. tada novi ravnatelj kazališta Ratko Glavina. Kao predavače na praktičnim predmetima postavio je Zlatka Boureka, Joška Juvančića i Edija Majarona; Više u: Antonija Bogner-Šaban, *Gradsko kazalište lutaka – Split* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997., str. 34.



vizualne aspekte zadržava na razini početnih informacija, a razvoj igre u potpunosti prepušta tekstu, predstavljaju dva osnovna smjera u oblikovanju Bourekovih autorskih predstava. S „umrtvljene“ strane nalazi se većina predstava s ručnim lutkama, uglavnom zijevalicama, koje će biti analizirane na primjeru predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel*, dok se na strani vizualne razigranosti nalaze predstave s maskama, posebice *Sv. Juraj*.

### **Pretjerano rječiti *Petrica***

„Najviše volim ginjol koji je na tri prsta. [...] Volim lutke koje otvaraju usta, koje su poznate po Muppetima [...] i nakon njih bunraku lutke (guzovoz)“,<sup>20</sup> izjavio je Zlatko Bourek u intervjuu Ivani Slunjski. Iako je prvo spomenuo ginjol, u većini Bourekovih predstava s ručnim lutkama bila je riječ o zijevalicama, koje on naziva Muppetima, a koje svojim osobinama, izraženim i pokretnim ustima, usmjeravaju pažnju na verbalni sloj. Tako je i Bourek u predstavama s ručnim lutkama, odnosno zijevalicama, zadržao fokus na riječi što je primijetila Marija Grgičević u kritici predstave *Meštar Pathelin* (1992.) postavljene u Zagrebačkom kazalištu mladih. „Teško se oteti dojmu da su najnovije Bourekove lutke koje se tako zdušno uz lupu drvenih štapova svađaju, tuku, bludniče, pri tome malo odveć brbljave te im preobilje teksta zadaje teškoće“.<sup>21</sup> Autor je na tom tragu i *slapsticku*, ključnoj alatki tradicionalnih pučkih ručnih junaka, oduzeo moć odlučivanja. Umjesto toga, u Bourekovim se predstavama s ručnim lutkama ta bučna i moćna palica, koju je on nazvao bastonom, zadržala u funkciji scenskog nadigravanja koje bi stiglo nakon što je situacija verbalno riješena čime mu je oduzeo dramaturšku važnost. Ujedno, pomak s fizičke akcije na verbalizaciju usmjerio je Boureka prema dramskim djelima što predstavlja odmak od tradicionalnih ručnih junaka poput Pulcinelle, Puncha i Petruške koji predstave ne grade oko cjelovite dramske priče, već kao niz epizoda. Time je Bourek u velikoj mjeri utišao ono što bi trebalo biti u fokusu suvremenog lutkarskog kazališta i ovoga rada, komunikaciju vizualnim elementima.

Pomicanje fokusa s vizualne i fizičke prema verbalnoj akciji uočava se i u predstavama s Petricom Kerempuhom u glavnoj ulozi koji autora dvostruko povezuje s pučkom i lutkarskom tradicijom, prvo sa samim pučkim junacima, potom s početkom kontinuiteta hrvatskog lutkarskog kazališta, odnosno s predstavom *Petrica Kerempuh i spametni osel* Teatra marioneta. Uz tu predstavu veže ga i Domjanićev tekst koji je u suvremenoj obradi Hrvoja Hitreca postavio dvaput, u Zagrebačkom kazalištu lutaka 1996. i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu 2005. U tim predstavama Bourek je od pučkih lutkarskih junaka posudio tradicionalnu lutkarsku

---

<sup>20</sup> Slunjski, Ivana, *Biće lišeno nesavršenosti, Zarez*, 31. 1. 2002., god. 4, br. 73, str. 26. Zlatko Bourek tip lutaka kuruma ningyo pogrešno naziva bunraku lutkama.

<sup>21</sup> Grgičević, Marija, *Pod novim krovom, Večernji list*, 10. 3. 1992., god. 36, br. 10258, str. 28.

scenicu (nešto prošireni „Booth“) i *slapstick*, odnosno baston, no, za razliku od čvrste i bučne palice u rukama, primjerice, Puncha, Petričina je batina bila mekana, samim time nečujna. Ozvučenje su joj dali glumci ritmom riječi, a ne obratno, čime se dodatno potvrdila nadređenost verbalnog sloja. Prema riječima je išao i ostatak varaždinske predstave *Petrica Kerempuh* i *spametni osel* (koja je u fokusu analize) u kojoj je većina akcije, duhovitih situacija i viceva prenesena u verbalni sloj.

Ključne su se karakteristike *Petrice Kerempuha*, ali i ostalih Bourekovih predstava s ručnim lutkama, posebice zijevalicama, nalazile u spoju teksta kao nositelja radnje i pučkog lutkarstva kao ipak samo dodatka. U toj vladavini teksta vizualni su se aspekti svodili na početnu informaciju, odnosno na prepoznatljive groteskne osobine lutaka koje se putem nisu mijenjale niti dramaturški razvijale radnju. U ovim predstavama glumci u crnom i s crnim kukuljicama nisu komunicirali s lutkama, već su bili zaduženi isključivo za animaciju, dok se scenska igra, uz udarce, svodila na hvatanja i „štibanja“ čije se značenje zadržavalo na razini usputne lascivne crtice i anegdote. Tako oblikovane, Bourekove predstave s ručnim lutkama predstavljaju povratak tradiciji i tekstu, uz dramaturšku pasivizaciju ostalih elemenata izvedbe, samim time nisu obogatile hrvatsko lutkarstvo na polju vizualnih elemenata.

Završnu točku fizičke pasivizacije ručne lutke Bourek je dotaknuo u još jednoj predstavi s Petricom Kerempuhom u glavnoj ulozi, no ovaj put posuđenim iz Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*. Riječ je o predstavi *Kerempuh* i *Smrt* premijerno izvedenoj 2015. godine na 4. Festivalu Miroslava Krleže. U njoj je odabrane stihove iz *Balada Petrice Kerempuha* pretočio u dijalog naslovnoga junaka i Smrti „u kojemu se Bourekov Petrica uglavnom ‘borio’ jezikom“, a scenski se susret i nužni sukob „sveo na statično, više-manje dijaloško, nizanje stihova iz *Balada*“.<sup>22</sup>

### **Sveti Juraj – na Hamletovom tragu**

S ručnim lutkama Zlatko Bourek je, dakle, došao gotovo do točke fizičkog mirovanja, odnosno do scenske smrti lutke. Znatno više elemenata živog lutkarskog izraza oblikovao je sa scenskim „rekvizitom“ koji teatrolozi rubno povezuju s lutkarstvom, maskom, kao u predstavi *Sveti Juraj* (1994.), prvotno postavljenoj u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, potom s polaznicima dvogodišnjeg splitskog studija u Gradskom kazalištu lutaka Split.<sup>23</sup> U fokusu teksta, koji je po narudžbi Zlatka Boureka napisala Sanja Ivić, priča je o svetom Jurju koji oslobađa grad od strašnog zmaja i zauzvrat zahtijeva od kralja da se građani pokrste. Bourek i polaznici splitskog studija tekst su scenski oblikovali maskama.

---

<sup>22</sup> Tretinjak, Igor, *Petrica izgubljen u stihovima*, *Vijenac* br. 558 / 560, Zagreb, 2015.

<sup>23</sup> Redatelj, kreator i izrađivač maski i lutaka Zlatko Bourek, kreator scene Dinka Jeričević, skladatelj Arsen Dedić, asistent redatelja Dunja Adam, suradnik za scenski pokret Olga Glavina, igraju Dragan Despot (Vinko Mihanović), Dijana Savin, Alin Antunović Šimić, Ivica Beatović, premijera 29.7.1996. Podaci prema: Gradsko kazalište lutaka Split, sezone 1994./95. – 2001./02., Gradsko kazalište lutaka Split, Split 2002. str. 30.



Maska je u izvedbenim praksama prisutna „u svim kulturama (s jedinom poznatom iznimkom Pigmeja)“;<sup>24</sup> piše Darko Lukić i tu raširenost objašnjava „antropološkom potrebom za krinkom, jednako kao i psihološkom potrebom za privremenim preuzimanjem drugog i drukčijeg identiteta, što u svim kulturama održava neku vrstu karnevalskih aktivnosti i krabuljnih plesova od pretpovijesti do danas“.<sup>25</sup> Iz karnevalskih izvora maska je nakon Drugog svjetskog rata stigla u suvremeno kazalište<sup>26</sup> te se smjestila, kako piše Werner Knoegden, „na granici glumačkog i lutkarskog kazališta“.<sup>27</sup> Samim time, njenu osnovu „čini glumac koji stvara scenske likove“, a suština joj je „maska koja zamenjuje glumčevo lice“;<sup>28</sup> kaže Jurkowski.

Da bi bila prihvaćena kao dio lutkarskog kazališta, maska i glumac, odnosno njezin animator, moraju na sceni poštovati pravila koja vrijede za lutku. To prvenstveno znači da se glumac mora podrediti maski, prilagoditi vlastite pokrete njenom karakteru, izgledu i upisanosti.<sup>29</sup>

Zlatko Bourek iskoristio je masku na lutkarski način u predstavi *Sveti Juraj*. U njoj Bourekova režija, riječima Anatolija Kudrjavceva, „poprima formu i steče učinak nekakve karnevalske raspojasanosti“, čime „sve ‘osobe’ u komadu postaju na zajednički neozbiljan način zadirkivački nesvrhovite. Tako da se praktično više ne zna kakvom gledalištu takva predstava može poslužiti. Osim, dakako, samom oku“.<sup>30</sup>

Iako je kritičareva opaska negativno intonirana, u ovom radu „obraćanje oku“ ukazuje na pomak fokusa s teksta na vizualne elemente predstave. Glumci su u ovoj vizualnoj raskoši bili u funkciji maske te su naglašenom, pretjeranom i stiliziranom igrom tijela oblikovali raspojasan groteskni svijet karnevalizacijske atmosfere. U tomu su im, uz maske kao početni impuls, pomogli i kostimi koji su dijelom modificirali glumačku pojavnost te su nametnuli glumcima stanovit način igre i usmjerili njihovu interpretaciju što je, riječima Martine Petranović, često u Bourekovim kostimima.<sup>31</sup> Ta karnevalska i groteskna pretjeranost stavila je naglasak i usmjerila pažnju na pokret.

I u ovoj je predstavi, kao i u *Hamletu*, pokret bio nositelj scenskog života, na što je ukazano kroz nekoliko različitih aspekata. Ritam, kao prvi stupanj pokreta, na više

<sup>24</sup> Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 1*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010., str. 74.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Jedan od prvih masku je u lutkarskoj predstavi iskoristio poljski redatelj i inovator Henryk Ryl u predstavi *Vesele maskarade* (1949), dok će se u hrvatskom kazalištu pojaviti krajem 1970-ih pod poljskim utjecajem.

<sup>27</sup> Knoegden, Werner, *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013., str.

<sup>28</sup> Jurkowski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007., str. 276.

<sup>29</sup> Kako piše Wiesław Hejno, glumac mora „delove tijela koji nisu zaklonjeni maskom da uklopi u odnosu na nju“. Hejno, Vjeslav, [Hejno, Wiesław], *Umetnost lutkarske režije*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2012., str. 188.

<sup>30</sup> Kudrjavcev, Anatolij, *Dominacija zornog trenutka, Slobodna Dalmacija*, 25. 1. 1997., god. 54, br. 16552, str. 14.

<sup>31</sup> „Iznimno se važnim nadaje i suodnos kostima i glumca unutar kojega kostim svojom impostacijom ili fizičkim zadanostima, kao primjerice u nizu radova Zlatka Boreka, ponekad modificira cjelokupnu glumačku pojavnost, nameće glumcu stanovit način igre i usmjerava njegovu interpretaciju“. Petranović, Martina, *Sto godina hrvatske kostimografije – relevantna teatrološka tema*, u: Lederer, Ana, Petranović, Martina, Bakal, Ivana, *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH, Zagreb, 2011., str. 61.

je mjesta imao vrlo važnu ulogu. S jedne je strane bio u funkciji karakterizacije lika Zmaja (svaki njegov korak odjekivao je poput udarca, strašeći time i nanoseći bol), s druge bučni i šareni *slapstickovi* ritmiziranim su udaranjem oblikovali glazbeni ritam (za razliku od mekanih u *Petrici Kerempuhu* i *spametnom oslu*, ovdje je bila riječ o batinama koje se sastoje od više tankih daščica čija množina dodatno pojačava buku). Dok su u predstavama sa zijevalicama udarci bastonima izvicali iz teksta, ovdje se tekst na mjestima prilagođavao udarcima, odnosno ritmu, što im je dalo pravo prvenstva. Nadalje, naglašeni pokreti često su prelazili u plesne pokrete da bi ih, paradoksalno, u vrijeme songova zamijenile smrznute slike u neobičnim pozama koje se mogu tumačiti kao svojevrsne parodije renesansnih plesova. Konačno, na mjestima se pojavio usporeni pokret na tragu animiranih filmova, a u funkciji građenja komike. Sve je to pojačalo elemente parodije te diskretno teatraliziralo predstavu što su dodatno podcrtali glumci s maskama krećući se, plešući i dijalogizirajući usmjereni *en face* prema publici, time ukazujući na činjenicu da maska scenski postoji jedino ako je usmjerena prema publici. I dok je takva, *en face*, gluma u deteatraliziranoj *Kato, Kato, moje zlato* djelovala limitirajuće, ovdje, u okruženju parodičnog prizvuka, bogatila je cjelinu komikom i teatralizacijom. Također, prvi put u Bourekovim predstavama pojavilo se svjetlo kao lik (Božanskog Vida) koji je jednostavnim pojačavanjem i treperenjem komunicirao s kraljem.

Ovako bogat vizualni sloj progovorio je iz pozadine igre u čijem je fokusu ponovo bio tekst. Naime, Bourek se niti u ovoj predstavi nije odmaknuo od dramskog teksta što je upisao i u lica maski koje su, osim Zmaja i Svetog Jurja, bile polumaske ili su imale pomična groteskna usta čime su bile usmjerene na govor. No, kao i u *Hamletu*, vizualni aspekti ovdje nisu bili u potpunosti podčinjeni tekstu, već su ga na diskretan način nadopunjavali i parodirali te su se često iz pozadine scene nametali značenjskim bogatstvom. Ovome su ponovo pridružena ponavljanja, ali i songovi u kojima je naglasak bio na glazbi koja je dodatno slabila značenjski sloj i autoritet teksta.

## Zaključak

Kroz ovih nekoliko primjera nameće se zaključak da Zlatko Bourek u svojim autorskim predstavama u pravilu nije išao protiv teksta koji je zauzimao centralnu poziciju. Ipak, u nekim predstavama, posebice *Hamletu* i *Svetom Jurju*, pustio je vizualnim aspektima da pariraju, komentiraju ili dupliraju tekst. U tim predstavama likovnost nije zaustavljena na početnoj poziciji, već je kroz vlastiti razvoj pokretala diskretnu komunikaciju s tekстом, glumcem i medijem, plesala na ivici između kazališne iluzije i deziluzije te diskretnim pomacima preispitivala jednu i drugu. U njima su realizirani scenski potencijali Bourekove likovnosti koja je tako znatno naglašenije došla do izraza, nego u predstavama u kojima je ostala na razini početne informacije i tradicionalnog pučkoga i dramskoga lutkarskog kazališta.

## Literatura

- Bogner-Šaban, Antonija, *Europski kontekst hrvatskog lutkarstva*, u: Luka, god. 6, br. 8 / 9, Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb, 2000.
- Bogner-Šaban, Antonija, *Gradsko kazalište lutaka – Split* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.
- Ciglar, Želimir, Čamac za kuću nositi, *Večernji list*, 20. 10. 1996., god. 41, br. 11893
- Došen, Saša, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorski rad, Zagreb, 2017., <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9233/1/Do%C5%A1en%2C%20Sa%C5%A1a.pdf>, posjet 29. 8. 2018.
- Đerđ, Zdenka, *Dramaturgija lutkarskog kazališta*, Leykam international, Zagreb, 2018.
- Gradsko kazalište lutaka Split*, sezone 1994./95. – 2001./02., Gradsko kazalište lutaka Split, Split, 2002.
- Grgičević, Marija, *Pod novim krovom*, *Večernji list*, 10. 3. 1992., god. 36, br. 10258
- Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva I. dio: Od začetaka do kraja 19. stoljeća*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2005.
- Jurkowski, Henryk, *Povijest europskoga lutkarstva II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2007.
- Jurkovski, Henrik, [Jurkowski, Henryk], *Teorija lutkarstva*, Subotica, 2007.
- Knoegden, Werner, *Nemogući teatar: O fenomenologiji kazališta figura*, ULUPUH, Zagreb, 2013.
- Kroflin, Livija, *Duša u stvari. Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Ars Academica, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2020.
- Kroflin, Livija, *Lutke izvan lutkarskih kazališta* u: Bogner-Šaban, Antonija, Foretić, Dalibor, Kroflin, Livija, Seferović, Abdulah, *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1997.
- Kroflin, Livija, *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 1992.
- Kudrjavcev, Anatolij, *Dominacija zornog trenutka*, *Slobodna Dalmacija*, 25. 1. 1997., god. 54, br. 16552
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, ThK – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd, 2004.
- Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju: Knjiga 1*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2010.

- Misailović, Milenko, *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1988.
- Mojaš, Davor, *Kazališno traganje za idealnim*, Hrvatsko slovo, 19. 8. 1996.
- Mrkšić, Borislav, *Drveni osmijesi*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, 2006.
- Petranović, Martina, *Sto godina hrvatske kostimografije – relevantna teatrološka tema*, u: Lederer, Ana, Petranović, Martina, Bakal, Ivana, *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije*, ULUPUH, Zagreb, 2011.
- Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 3: 1981.-1990.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb, 1990.
- Slunjski, Ivana, *Biće lišeno nesavršenosti*, Zarez, 31. 1. 2002., god. 4, br. 73
- Tamarin, Georges R., *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962.
- Tretinjak, Igor, *Petrica izgubljen u stihovima*, Vijenac br. 558 / 560, Zagreb, 2015.
- Vigato, Teodora, *Svi zadarski ginjoli*, Zadar, Sveučilište: Kazalište lutaka, 2011.

## **Strengths and Weaknesses of Visual Elements in Puppet Performances by Zlatko Bourek**

### Summary

The visual aspect is an identification element of Zlatko Bourek's puppet plays, yet it is not used in the same manner in all performances. In the performances using hand puppets – in particular sock puppets, the visual aspect does not develop – it remains on the level of initial information, whereas in some performances using puppets on a cart (the *kuruma ningyo* technique) and with masks, the visual aspects do not remain static, but rather become developed and independent in the dramaturgical sense, taking predominance over the words and the text. This paper presents the possibilities of the puppets on a cart and with masks realised in *Hamlet*, play performed by the *Teatar ITD*, and *Saint George* by the City Puppet Theatre Split, in comparison with the non-realised potentials in other plays.

**Keywords:** Zlatko Bourek; puppets on a cart; mask; *Hamlet*; visual dramaturgy.

Dr. sc. Igor Tretinjak  
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku  
Trg Svetog Trojstva 3, 31000 Osijek  
[itretinjak@aukos.hr](mailto:itretinjak@aukos.hr)