



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Saša Došen

# **POETIKA GROTESKE U TEATRU FIGURA ZLATKA BOUREKA**

DOKTORSKI RAD

Mentori:  
doc. dr. sc. Livija Kroflin  
prof. dr. sc. Boris Senker, u miru

Zagreb, 2017.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Saša Došen

# **POETICS OF THE GROTESQUE IN ZLATKO BOUREK'S FIGURE THEATRE**

DOCTORAL THESIS

Supervisors:  
Assistant Professor Livija Kroflin, PhD  
Professor Boris Senker, PhD, retired

Zagreb, 2017.

## **doc. dr. sc. Livija Kroflin**

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku

**Livija Kroflin** diplomirala je komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1980.), magistrirala 1987. na temu „Kazalište lutaka u Zagrebu 1945.-1985.“ te 2012. doktorirala na temu „Međunarodni festival kazališta lutaka PIF 1968.-2007. godine u kontekstu europskoga lutkarstva“. Dvadeset godina radila je u Međunarodnom centru za usluge u kulturi kao umjetnička voditeljica PIF-a (međunarodnog festivala kazališta lutaka). Od 2007. zaposlena je na Odsjeku za kazališnu umjetnost Umjetničke akademije u Osijeku, gdje vodi program za lutkarstvo i predaje kolegije iz povijesti i estetike lutkarstva. Sudjelovala je u pisanju plana i programa dodiplomskog i diplomskog studija glume i lutkarstva na UAOS te osmisnila nastavni plan iz kolegijā Estetika lutkarstva 1-6. U zvanje docenta izabrana je 2012. Od 2015. voditeljica je Odsjeka za kazališnu umjetnost. Selektorica je predstava za PIF te pokretačica i glavna urednica biblioteka „Lutkanija“ i „Velika Lutkanija“ pri Međunarodnom centru za usluge u kulturi. Uredila je više knjiga iz područja lutkarstva. Piše članke o lutkarstvu za Kazališni leksikon koji priprema Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*. Sudjelovala je na međunarodnim stručnim skupovima u Hrvatskoj, Mađarskoj, Češkoj, Srbiji, Sloveniji, Rusiji i Indoneziji. Uže područje njezina stručnog zanimanja je kazalište lutaka.

Izbor iz bibliografije:

- *Zagrebačka zemlja Lutkanija, Zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985.*, Zagreb, 1992.
- *Estetika PIF-a*, Zagreb, 2012.
- *Razgovor sa Zlatkom Bourekom*, u: „Umjetnost i dijete“, br. 5/6 (XX), Zagreb, 1988.
- *U susret modernom lutkarskom teatru*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Zagreb, 1992.
- *Lutke izvan lutkarskih kazališta / Puppets Outside Puppet Theatres i Festivali / The Festivals*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*, Zagreb, 1997.
- *Hamlet na kotačima*, u: Radoslav Lazić (priredio), *Propedeutika lutkarstva*, Beograd, 2007.
- „*Guzovozni teatar“ Zlatka Boureka*, referat održan na simpoziju u Pragu 2007., objavljen kao *Totální tvůrce Zlatko Bourek*, u: Miloslav Klíma a kol., *Divadlo a interakce II.*, Prag, 2007.
- *Ścieżki chorwackiego lalkarstwa / The Pathways of Croatian Puppetry*, u: „Teatr Lalek“, Łódź, 2013.

**prof. dr. sc. Boris Senker**, u miru  
Sveučilište u Zagrebu, Filozofski Fakultet

**Boris Senker** rođen je u Zagrebu 1947. godine. Gimnaziju je pohađao u Puli; maturirao 1966. Komparativnu književnost i anglistiku studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1971. diplomirao, a 1982. doktorirao obranivši disertaciju o kazališnom radu Milana Begovića.

Od 1971. radi kao asistent, potom docent (1983-1990), izvanredni profesor (1990-1996) te redoviti profesor (od 1996. do umirovljenja 2015) na Katedri za teatrologiju i dramatologiju u Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dva puta bio je pročelnik Odsjeka te u dva mandata voditelj Poslijediplomskoga i doktorskoga studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Od 1990. radi i kao vanjski urednik u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža u Zagrebu, prvo *Bibliografije kazališta* (objavljena 2004. u 2 toma) a potom *Kazališnoga leksikona* (u izradi).

U novinama, časopisima, enciklopedijama i leksikonima od 1970. objavljuje prijevode, recenzije, članke, eseje i studije, uglavnom o kazalištu i dramskoj književnosti dvadesetoga stoljeća. Od 1985. do 1991. i ponovno od 1995. do 2000. vodio je kazališnu kroniku u književnom časopisu "Republika".

Znanstvene i stručne knjige (sve objavljene u Zagrebu): *Redateljsko kazalište* (1977, prošireno izdanje 1984), *Sjene i odjeci* (1984), *Kazališni čovjek Milan Begović* (1985), *Begovićev scenski svijet* (1987), *Pogled u kazalište* (1990), *Zapisi iz zamračenog gledališta* (1996), *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu* (1996), *Kazališne razmjene* (2002), *Pozornici nasuprot* (2003), *Bard u Iliriji* (2006), *Uvod u suvremenu teatrologiju I* (2010), *Teatrološki fragmenti* (2011), *Uvod u suvremenu teatrologiju II* (2013) i dvodijelna *Hrestomatija novije hrvatske drame* (2000-01).

Kao stipendist Fulbrightove zaklade boravio je od siječnja do lipnja 1985. u New Yorku (na NYU). Bio je sudionik niza teatroloških i slavističkih savjetovanja u Hrvatskoj i inozemstvu (Zagreb, Osijek, Split, Dubrovnik, Hvar, Pula; Udine, Rim, Pariz, Los Angeles, Boston, Washington, Providence i dr.) te nekoliko godina vodio lektorat iz književnosti na Zagrebačkoj slavističkoj školi u Dubrovniku i Puli.

Redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti od 2012. godine.

## **ZAHVALE**

Hvala Zlatku Boureku, čija je stvaralačka i životna energija nadahnuće i čiji je umjetnički opus neprocjenjivo bogatstvo i zalog za buduća umjetnička stvaranja i znanstvena istraživanja. Hvala na poučnim, ugodnim i inspirativnim razgovorima te nesebičnom dijeljenju osobne životne i umjetničke povijesti.

Hvala na pomoći pri prikupljanju arhivske građe:

- Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
- Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku
- Gradskom kazalištu Marina Držića iz Dubrovnika
- Kazalištu Hans Wurst Nachfahren iz Berlina
- Lutkovnom gledalištu Ljubljana
- Zagrebačkom kazalištu mladih
- gospodinu Ljubomiru Stanojeviću

## SAŽETAK

U uvodnom dijelu radnje predstavljen je kratak povijesni pregled uloge lutke u okviru predstavljačke umjetnosti te stanje lutkarskog oblikovanja u Hrvatskoj tijekom dvadesetog stoljeća. Definirana je razlika između dekorativnog i dramaturški funkcionalnog pristupa vizualnom oblikovanju lutaka. Repertoar lutkarskih kazališta namijenjen je pretežito djeci. Tim, pretežito zabavnim lutkarskim formama, suprotstavljena je duboko simbolična poetika teatra figura Zlatka Boureka namijenjenog odrasloj publici.

Postavlja se hipoteza: najvažnija odlika pri umjetničkom likovnom oblikovanju lutke jest njena kazališnost i primjerenošć; dramaturški funkcionalna lutka bitan je i aktivan sudionik u formiranju ukupnog značenja kazališne izvedbe.

Drugo poglavlje daje kratak okvirni biografski prikaz života i sveukupnog umjetničkog opusa Zlatka Boureka.

Treće, glavno poglavlje, posvećeno je analizi Bourekovih lutkarskih ostvarenja namijenjenih odrasloj publici na primjeru sljedećih predstava: *Orlando Maledicente* Saliha Isaaca, Stoppardovog *Hamleta*, Držićevog *Skupa i Dunda Maroja*, Štokove *Božanstvene komedije*, Aristofanove *Lizistrate*, farse *Rigoletto*, *Meštra Pierra Pathelina* nepoznatog autora, Molièreovog *Umišljenog bolesnika* te predstave *Ubu — kralj robijaš* na osnovi teksta Alfreda Jarrya. Analiza obuhvaća upotrebu osnovnih likovnih sredstava, simbola i arhetipova pri oblikovanju lutke, opis autorovog kreativnog procesa pri donošenju oblikovnih odluka (intervju s autorom) te objašnjava dramaturšku funkciju likovnosti lutke u službi ostvarivanja primjerene recepcije umjetničkog djela.

Četvrto poglavlje predstavlja i analizira Bourekov tretman glumca kao lutke na primjeru predstava *Sveti Juraj*, *Bećarac* i *Skup*, pri čemu se komunikacijska funkcija likovnih elemenata u okviru izvedbe postiže upravo izlaženjem iz okvira realnog i potvrđivanjem nadnormalnog kao jedine kazališne norme.

Zaključno poglavlje čini sintezu argumenata predloženih u kritičkoj analizi i istraživanjima predstavljenim u prethodnim poglavljima, čime se potvrđuje hipoteza određivanja odlika koje čine dramaturški funkcionalnu lutku.

**Ključne riječi:** lutkarstvo, hrvatsko lutkarstvo, teatar figura, poetika groteske, groteska, lutka, lutkarsko kazalište za odrasle, Bourek, Zlatko Bourek

## **ABSTRACT**

The aim of this study is defining those qualities of visual poetics of a puppet that make it a successful communication tool within a performance as well as providing better understanding of underlying creative process and artist's transformation of a text into meaningful and active dramatic images.

The thesis questions the importance of historical accuracy of a theatrical design for its communicating functionality. The accent is put on theatricality and appropriateness of a design, creative processes in making connections between text and design, the role of symbols and archetypes for emotional reception achieved through puppet design that is achieved by use of basic elements of visual language (line, form, color, texture, lighting). The puppet — actor relationship is analyzed. Surreal is defined as the only artistic norm within the art of theatre.

The hypothesis is presented: the most important feature of artistic visual design of puppet is its theatricality and its appropriateness; dramaturgically functional puppet is an important and active participant in forming of a complete meaning of a theatrical performance.

The analysis of visual poetics is relatively scarce in the study of theatre. Scientific contribution of this work is aimed at broadening of the field of analysis of the art of theatre and bringing the art of puppetry in the focus of academic research by demarginalization of puppet design and puppetry and their recognition as important and potent visual communication tools within broader practice of theatre. The desired contribution to practice of theatre design, as well as to directors and performers, is better understanding of poetics and dramaturgical potential of visual languages of the stage, encouragement for use of research methods, critical analysis and synthesis for realization of functional theatre designs.

A short historical summary of the position of puppet within performing arts, its cultural, social and political importance on a global scale is given.

The state of puppet design in Croatia during twentieth century, characterized by predominance of instructional and educational plays aimed chiefly at children is reviewed. Representative artists that have influenced and have greatly contributed to the development of puppetry in Croatia by their engagement in broadening expressive potentials and technological solutions of puppets are addressed: Ljubo Babić, Željan Markovina, Berislav Deželić, Branko Stojaković, Željko Zorica and Mojmir Mihatov.

The use of a puppet within theatrical productions aimed at adult audiences, chiefly as a part of physical theatre, intimate and personal works of art, visual or devised theatre and as a strong

tool of social critique and change is explained on the examples of work realized by following troupes or individuals: Bread and Puppet Theater, The People Show, Tadeus Kantor, Phillippe Genty, The Wrong Crowd, Night Light Theatre Company and Ilka Scönbein.

Distinction between decorative and dramaturgically functional approach to visual design of puppet is marked out.

The majority of puppet theatres repertoire is aimed chiefly at children. To those, essentially entertaining forms of puppet theatre, opposed is the deeply symbolic expressiveness of Zlatko Bourek's figure theatre aimed at adult audience marked by his distinctive personal poetics of grotesque.

The second chapter presents a short biographical outline of life and complete artistic opus by Zlatko Bourek who, during his productive career as an extremely versatile artist (graduating at the Academy of applied arts in Zagreb, specializing in sculpture), has pushed the boundaries of visual expression with virtuosity and unique personal style in many art forms — ranging from sculpture, painting, animated and short feature films, costume and set design for theatre productions, direction of plays and above all puppetry for adult audience — that is rarely matched in contemporary fine art, animated film or theatre design.

Bourek was born in Požega, Croatia in 1929. He received his primary and high school education in Osijek where he first came in contact with puppet theatre aimed at adult audience in his early childhood in the form of street fair amusing and *naughty* puppet performances, then during his high school days in the form of morality plays and public stagings of Lives of Saints in a local seminary where he attended Latin lessons, as well as a grotesque puppet theatre shorts in a form of cabaret acts using ironic couplets at an inn in Osijek. The expressiveness of the form of puppets as well as the clever use of language that encompassed those short theatrical narratives stayed to these days Bourek's main preoccupation in his explorations of the visual communication potentials in the realm of puppet theatre.

Already in his first professional *outing* to the world of theatre design in 1959 (a mediaeval anonymous play *The Farce of Master Pierre Pathelin* and Eustache D'Amiens' fabliau *The Butcher of Abbeville*), his designs are marked by his own remarkable, visually and dramatically functional and simple yet playful visual solutions that communicate just as well with an educated theatre audience as well as with any layman entering the world of theatre for a very first time. His costume and set design for those productions and his treatment of the actor's body as a canvas borders with the art of circus and expressiveness of a puppet show.

From 1970's to the present, Bourek has been the key figure in the revival of Croatian puppetry that has until then been marginalized as a mere entertainment for children with a scarce educational feature. Visual language of Bourek's puppet theatre is not a follower of fashion of short-lived trends. His figure theatre aimed for adult audience follows exclusively artist's own analysis and interpretation of the symbols and meanings contained within a dramatic text. And just because of those universal qualities that his visual language possesses, the reception of his work was excellent wherever he tried himself out as a puppet designer — in Croatia, Slovenia, Germany or touring with his plays around *Old* and *New* world.

The third, main chapter is dedicated to the analysis of Bourek's puppet plays aimed at adult audience at the examples of following plays: *Orlando Maleroso* by Salih Isaac, Stoppard's *Hamlet*, Štok's *Divine Comedy*, *Lysistrata* by Aristophanes, a farce *Rigoletto*, *Maître Pierre Pathelin* by an unknown author, Molière's *The Imaginary Invalid* and *Ubu-Roi* by Alfred Jarry. The analysis encompasses the use of basic visual resources, symbols and archetypes in puppet design, description of artist's creative processes in making design decisions (interviews with the artist), and it explains the dramaturgical function of visual aspects of a puppet that serve realization of the appropriate reception of the work of art.

A definite milestone, *Orlando Maleroso*, written by Salih Isaac in 1977 for Dubrovnik Summer Festival, was a play that spun out Croatian puppetry from its soporific orbit of amusing and educational plays aimed exclusively at children. The play stages a well known local legend of a knight Orlando liberating people of Dubrovnik from Saracens in a form of light fairground entertainment for ordinary people.

Bourek's *Hamlet*, based on Stoppard's *15 minute Hamlet* and adapted by Damir Munitić, staged in 1982 in Zagreb, adapts Japanese traditional technique ningyō jōruri. Here Bourek combines Shakespeare's protagonists with visual elements echoing memories of Holocaust and erotic elements on the verge of subliminal. The play was an immediate hit and it toured the world on its wits (and wheels) alone, reaching a high number of seven hundred performances.

*Divine comedy* by Isidor Vladimirovich Štok, produced by Ljubljana Puppet Theatre in 1982, combines puppets with masked actors whose costumes have been rather sculpted than tailored, all set on a simple monochromatic stage that, in combination with puppets and sculptural costumes, creates a homogenous skillfully designed stylized image of the creation of the world, paradise, temptation and exile of Adam and Eve from the Garden of Eden.

*Skup* by Marin Držić, staged at Dubrovnik Summer Festival in 1983, combines puppetry and live theatre once again echoing visuality of travelling mediaeval and renaissance puppet entertainers, the whole performance space consisting of a shabby wooden cart inhabited by puppets and pulled by the only live actor in the play, Izet Hajdarhodžić who has made his career playing Skup for twenty five years in *serious* productions prior to this puppet version of Držić's classic. Puppets dominating over a man in Bourek's visual interpretation of *Skup* are inverting once more Držić's concept and the relation between the people *real* and *fake*.

*Lysistrata* by Aristophanes, staged in 1987 at the Ljubljana Puppet Theatre, divides the world of women, played by live actresses, from the world of men embodied by large, almost life-size masterfully designed figures following the aesthetics of mediaeval altar figures using strong expressive colours and very noticeable characteristics of male gender.

In 1989 Bourek designed and directed the farce *Rigoletto* (after the motifs of Victor Hugo's play in verse *The King Amuses Himself* and Francesco Maria Piave's libretto for Verdi's opera) in Hans Wurst Nachfahren Theatre in Berlin. Grotesque figures that populate the stage and their potent visual expressiveness use the same technical solutions as does his *Hamlet*.

Eclectic approach to his designs for *Dundo Maroje* staged in Dubrovnik in 1990 results in engaging imagery that combines visual elements of local folklore, use of theatrical masks and symbols such as oversized loaves of bread, big noses and sexual characteristics that are archetypal to Bourek's visual language and have, over the time, became an organic and inseparable part of his aesthetics in all artistic fields (from theatre design, fine arts, applied arts or film) that encompass his vast opus.

In 1992, in the production of Zagreb Youth Theatre, Bourek tackles once again the mediaeval farce *Maître Pathelin* which begun his career as a theatre designer in 1959, but this time in puppetry medium, a play using hand puppets aimed chiefly at senior population.

Molière's *The Imaginary Invalid*, produced in 1998 by Ljubljana Puppet Theatre, uses large mouth puppets that are, apart from hand puppets and puppets on wheels, dominant in Bourek's puppetry works. Grotesque surreal figures, designed as literal spatial drawings of Molière's caricatural characters, exquisitely depict and exaggerate human flaws in a lively and extremely humorous burlesque.

*Ubu Roi* by Jarry, designed and directed for Split Summer Festival in 2005 merges between puppetry and live theatre. Bourek's sculptural approach to costume design, transformation of

actors to live figures using purely visual treatment such as the use of grotesque masks, integration of flat puppets and stage props that are visually inseparable from the actors bodies, as well as stylized postures and body movement of players really do transform actors into large breathing figures that populate the world of Bourek's oversized *teatrino*.

The fourth chapter presents and analyzes Bourek's treatment of an actor as a puppet on the example of performances *St. George*, *Bećarac* and *Skup*, whence the communicational function of the visual elements of the performance is achieved precisely by stepping outside the limits of the real and validating the surreal as the only theatre norm.

*Saint George* from 2004 was staged in Croatian National Theatre in Zagreb and it marks the first entrance of puppet orientated performances into national theatres in Croatia. The imaginative visual mixture of horror and humor is unique in this fairytale-like production. Large, heavy rubber masks with their frozen grotesque expressions, limited body movement of the actors, in visual and dramaturgical terms function as a spectacular puppet performance.

*Bećarac* is Bourek's hymn to the realm of his childhood days, to Slavonia — the land of abundance, lasciviousness of its people and richness of the spoken language in decasyllabic verse. Bourek's design for the play is sophisticated symbolic interpretation of Slavonian folklore imagery and ornaments, with great attention to every small detail. The play is a sequence of grandiose images, while his treatment of the actors is driven by the vocal determinants and rhythm of decasyllabic verse that is, with the carefully thought-through and refined stage movement, turning performers into large living figures.

*Skup* from 2008 is using types of Commedia dell'Arte for its visual interpretation of characters depicted in Držić's play that serve as a reflection of Renaissance era to which both, Držić's writing and Commedia dell'Arte belong. But the use of masked types including carefully designed costumes, posture, movement and the specific style of enunciation in delivering the text, transform actors once again into oversized puppets — caricatures of man's virtues and flaws.

The fifth and concluding chapter is a synthesis of the arguments proposed within the critical analysis of the preceding chapters, by which the hypothesis defining characteristics that make dramaturgically functional puppet in the grotesque figure theatre of Zlatko Bourek, as well as in puppetry design in general, is substantiated.

Classics of Croatian and world dramatic literature are often Bourek's choice for his figure theatre aimed at adult audience. Nevertheless, Bourek always makes provisional adaptations

to the original text, he is cutting out to his own liking characters written by the author, adding Death, Devil and Sexuality that determine his visual dramaturgy and personal symbolism within theatre as well as in the other fields of fine or applied art. Aware of the fact that theatrical performance is, apart from the spoken text and its artistic interpretation by the actors on the stage, in its essence predominantly spatial, visual art form, Zlatko Bourek is using those expressive elements within theatre to their full extent.

Using various puppet technologies and styles, combining traditional and deeply rooted techniques with Far East puppetry styles, treating actors as live puppets and constant reinvention of the visual potentials of the puppetry medium and eclectic but meaningful approach to his designs and visual communication within theatre, mark Bourek's industrious career and his inexhaustible, almost childlike energy and enjoyment in play, that produced performances that have most certainly changed and enriched Croatian and European puppetry.

Bourek is well educated in the fields of art history, literature and a skillful practitioner of painting, sculpture, illustration, animated and feature films, as well as in the field of theatre design. Even though, he is not restrained by the historical accuracy of a design. Zlatko Bourek is, in order to achieve the intended reception of a performance, shaping the poetics of his microcosm of a grotesque figure theatre guided by the rich complexity of symbols and archetypes, by rules of theatricality and appropriateness, setting the surreal as the only norm.

**Keywords:** puppetry, Croatian puppetry, figure theatre, poetics of grotesque, grotesque, puppet, puppet theatre for adults, Bourek, Zlatko Bourek

## Sadržaj

<b>1. Uvod .....</b>	1
1.1. Ciljevi istraživanja, hipoteza i očekivani znanstveni i praktični doprinosi .....	1
1.2. Predstavljačka uloga lutke kroz povijest .....	2
1.3. Oblikovatelji lutaka u okviru hrvatskog lutkarstva tijekom dvadesetog stoljeća .....	5
1.4. Upotreba lutke u okviru izvedbene umjetnosti namijenjene odrasloj publici .....	13
1.5. Odlike dramaturški funkcionalnog pristupa vizualnom oblikovanju lutaka .....	19
1.6. Osnovne odlike kazališne likovnosti i teatra figura Zlatka Boureka .....	21
<b>2. Kratki životopis i pregled umjetničkog opusa Zlatka Boureka .....</b>	27
<b>3. Teatar figura Zlatka Boureka .....</b>	42
3.1. Likovna poetika groteske kao dominantno dramaturško načelo .....	42
3.2. Orlando Maleroso (1977.).....	53
3.3. Hamlet (1982.) .....	66
3.4. Božanstvena komedija (1982.) .....	80
3.5. Skup (1983.) .....	91
3.6. Lizistrata (1987.) .....	102
3.7. Rigoletto (1989.) .....	115
3.8. Dundo Maroje (1990.) .....	130
3.9. Meštar Pathelin / Meister Pathelin (1992.) .....	141
3.10. Umišljeni bolesnik (1998.) .....	152
3.11. Ubu — kralj robijaš (2005.) .....	161

<b>4. Bourekov tretman glumca kao lutke .....</b>	174
4.1. Sveti Juraj (1994.) .....	176
4.2. Bećarac (1998.) .....	186
4.3. Skup (2008.) .....	205
<b>5. Zaključak .....</b>	215
<b>6. Kronološki pregled kazališnog opusa Zlatka Boureka .....</b>	233
<b>Literatura .....</b>	280
<b>Životopis i popis javno objavljenih radova autorice .....</b>	295

## **1. UVOD**

### **1.1. Ciljevi istraživanja, hipoteza i očekivani znanstveni i praktični doprinosi**

**Cilj istraživanja** ovoga rada, na primjeru lutkarskih predstava namijenjenih odrasloj publici Zlatka Boureka te igralnih predstava u kojima Bourek glumce, u potpunosti likovnim dramaturškim sredstvima, preobražava u žive figure, jest:

- definiranje upravo onih odlika likovne poetike koje čine lutku uspješnim sredstvom komunikacije tijekom kazališnog čina, te
- razumijevanje kreativnog postupka koji stoji između dramskog teksta i realiziranih likovnih rješenja lutaka kao nositelja vizулног identiteta i ukupne poetike predstave koja posjeduju aktivan značenjski potencijal u funkciji aktivne likovne dramaturgije.

Postavljaju se sljedeća pitanja i problemi:

- Je li povjesno-stilska točnost pri likovnom oblikovanju karaktera lutke (uz prateće vizualne elemente kostima i scenskog prostora) presudna za njezinu značenjsku funkciju?
- Kazališnost i primjerenošć vizualnih elemenata izvedbe.
- Kreativni proces: od teksta preko likovnog rješenja do lutke namijenjene izvedbi.
- Oblikovanje vizualne poetike lutke osnovnim likovnim elementima.
- Uloga arhetipa i simbola pri oblikovanju lutke.
- Emocionalna i kognitivna recepcija ostvarena likovnošću lutke.
- Odnos: lutka vs. glumac.
- Nadnormalno kao jedina kazališna norma.

Postavlja se **hipoteza**: Ključna odlika pri likovnom oblikovanju lutke jest njena kazališnost i primjerenošć; dramaturški funkcionalna lutka bitan je i aktivan sudionik u formiranju ukupne poetike i značenja kazališne izvedbe.

Na temelju ciljeva istraživanja i saznanja dobivenih primjenom znanstveno-istraživačkih metoda, proučavajući dramaturšku i komunikacijsku funkcionalnost lutke u okviru kazališne izvedbe, moguć je **znanstveni doprinos** u smislu širenja polja istraživanja na području znanosti o kazalištu, demarginalizacije oblikovanja lutaka i lutkarstva te njegovog prepoznavanja kao jednog od bitnih i potencijalno komunikacijski vrlo potentnih vizualnih sastavnih dijelova kazališne izvedbe. Također se pruža podloga za buduća znanstvena istraživanja na području likovnosti i vizualne poetike kazališta, kojoj je posvećeno vrlo malo pozornosti u našem neposrednom znanstvenom okruženju.

Željeni **doprinos kazališnoj praksi** jest prepostavka da će rezultati istraživanja i znanstvene spoznaje izložene u ovom radu pridonijeti aktivnjem djelovanju likovnih umjetnika iz kazališne prakse, poglavito oblikovatelja lutaka, i da će ih ponukati da se koriste metodama istraživanja, kritičke analize i sinteze za oblikovanje dramaturški funkcionalnih likovnih rješenja za buduće kazališne produkcije. Nadalje, rad teži doprinjeti boljem poimanju poetskog i dramaturškog potencijala likovnog jezika teatra kako ostalih praktičara kazališta uključenih u kreativni proces stvaranja kazališne izvedbe, poput redatelja, glumaca ili dramaturga, tako i bolje razumijevanje kazališne likovnosti za širu kazališnu publiku.

## 1.2. Predstavljačka uloga lutke kroz povijest

Lutke su postojale u raznim oblicima u gotovo svim kulturama tijekom ljudske povijesti. Njihova je privlačnost univerzalna, možda upravo stoga što pružaju mogućnost predočavanja ljudskih osjećaja i postupaka, dok su istovremeno lišene ljudskih ograničenja.

Arheolozi su otkrili lutke od terakote s pomicnim zglobovima koje su bile korištene u Grčkoj i Rimu i koje datiraju oko 300. godine prije nove ere. Materijalni dokazi svjedoče o tome da su američki Indijanci koristili lutke na koncu mnogo prije dolaska bijelaca na njihov kontinent. U muslimanskim zemljama, gdje islamski vjerski zakoni ne dopuštaju likovna uprizoravanja, mitovi su pripovijedani uz pomoć kazališta sjena, čija se bogata lutkarska tradicija održala do današnjih dana. U Europi su, tijekom srednjeg vijeka, lutke korištene u kazališnim prikazima religioznog i poučnog karaktera. A već početkom 19. stoljeća u Engleskoj, lutke prekoračuju prag posvećenog prostora kazališta te i same postaju jeftinijom uličnom robom kada se jednostavne plošne lutke i scenografija popularnih predstava onog vremena počinju prodavati kao suveniri, čija je upotreba postala popularnom zabavom uz

ognjišta viktorijanskih obitelji. Lutke su nevjerljivo različite, odraz su kultura u kojima su nastajale, okruženja i svojih različitih tvoraca te su diljem planeta tijekom vremena igrale nebrojene uloge.

Povijest lutke namijenjene predstavljačkoj umjetnosti stara je koliko i kazalište samo i sudjeluje “u različitim oblicima ljudske kulture”<sup>1</sup>. Dok se tijekom povijesti lutka u Europi pretežito koristi kao sudionik kazališnih izvedbi, na području Afrike i Azije upotreba lutke seže i dalje u prošlost te je korištena u “predteatralnim i prototeatralnim radnjama”<sup>2</sup>. Lutka sudjeluje u ritualima, materijalno je sredstvo povezivanja čovjeka s bogovima i natprirodnim silama, njezina je funkcija sakralna ili pak posve profana — pri čemu služi kao ogledalo svakodnevnog, odraz čovjekove prirode i sredstvo introspekcije, koristi se u edukativne svrhe ili je pak sredstvo puke zabave.

Tijekom svojeg dugog života u kazalištu, lutke su objašnjavale, prepričavale, zastrašivale i zabavljale, služile su mehanizmima indoktrinacije ili su ih vladajuće ideologije postavljale s *onu stranu zakona*, kada bi s previše duha progovorile o onim *istinama* koje sami lutkari možda nisu imali hrabrosti reći.

Stoljećima je slična estetika oblikovala lutkarstvo u udaljenim krajevima svijeta i različitim kulturama čiji su ostali oblici izražavanja imali malo što zajedničko. Širom svijeta, lutke su se koristile sličnim mehanizmima i odigravale sličan zapanjujući opseg društvenih uloga — uključujući *slapstick* zabavljača, političkog disidenta ili izaslanika duhovnog svijeta.<sup>3</sup>

Novija europska kazališna povijest postavlja lutku u ograničeno područje kazališta za djecu, pri čemu se naglasak postavlja na obrazovnu funkciju lutke uz priznavanje svojevrsne umjetničke autonomije te funkciju lutke u razvijanju estetske svijesti djeteta.

Raspravlјajući o stanju europskog lutkarstva tijekom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, Jurkowski navodi kako je “materijalnost lutke bila na gubitku”, s obzirom na to da je njena vizualnost bila

---

<sup>1</sup> Jurkowski, Henryk, *Teorija lutkarstva, Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*. Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, 2007., str. 25 (prev. S.D.).

<sup>2</sup> Isto.

<sup>3</sup> Blumenthal, Eileen. *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*. London: Thames & Hudson. 2005., str. 7 (prev. S.D.).

potisnuta u drugi plan, u ime široko shvaćene dramatičnosti koja proističe iz napetosti sadržanih u radnji. Iako su lutkari veliku pažnju posvećivali animaciji i pokretu lutaka, u suštini su ih, u odnosu na sadržaj drame, smatrali drugorazrednim činiocima. Malo je bilo lutkara koji se nisu uklapali u tu opću sliku, a to su uglavnom bili likovni umjetnici.<sup>4</sup>

Stalna suradnja pojedinih redatelja i likovnih umjetnika rezultirala je doista izvanrednim lutkarskim ostvarenjima pri čemu glavni pečat predstavi daju upravo likovnjaci oblikovanjem ukupnog vizualnog identiteta predstave, stvaranja nove začudnosti koja je ostvariva upravo uslijed dugoročne suradnje koja pruža mogućnosti slobodnijeg istraživanja i olakšane komunikacije između redatelja i likovnog umjetnika. Primjeri takve suradnje su zasigurno i autorski tandemi kao što su poljski redatelj Wiesław Hejno i oblikovateljica lutaka Jadwiga Mydlarska-Kowal ili na našim prostorima redatelj Velimir Deželić i scenograf i oblikovatelj lutaka Davor Mladinov, koji su obilježili produkciju Zagrebačkog kazališta lutaka tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća te oblikovatelj lutaka i lutkarski scenograf Branko Stojaković i redatelj Zvonko Festini koji je

od 1960. do 1992. (...) režirao samo jednu predstavu bez Stojakovića.<sup>5</sup>

Zanemariti likovnost lutke, ali i ostalih vizualnih elemenata izvedbe poput kostima, oblikovanja scenskog prostora, scenske rasvjete i slično, u kazališnom mediju koji je po svojoj prirodi i biti namijenjen gledanju, značilo bi negirati upravo ono što *lutke jesu*, njihovu osnovnu izražajnu prirodu koja im omogućava da dominantnim vizualnim rječnikom: formom, bojom, teksturom i posredno (pokretom glumca lutkara) oživljenog mrtvog predmeta — smjelije, iskrenije i potentnije progovore od nas samih, i to je ono što lutke čini toliko posebnima.

<sup>4</sup> Jurkowski, Henryk, *Teorija lutkarstva, Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*. Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, 2007., str. 10-11 (prev. S.D.).

<sup>5</sup> Vigato, Teodora. *Stojaković je nemoguću redateljsku zamisao znao pretvoriti u moguću*. Zadar: Zadarski list, 12. 6. 2012. Online izdanje: <http://www.zadarskilist.hr/clanci/12062012/stojakovic-je-nemogucu-redateljsku-zamisao-znao-pretvoriti-u-mogucu>, datum posjeta: 22. 1. 2015.

### **1.3. Oblikovatelji lutaka u okviru hrvatskog lutkarstva tijekom dvadesetog stoljeća**

Hrvatsko lutkarstvo tijekom dvadesetog stoljeća opstaje gotovo na samim marginama kazališne umjetnosti te je usredotočeno pretežito na repertoar namijenjen djeci. S obzirom da se u središtu ovog istraživanja nalazi likovna poetika, odnosno oblikovna i dramaturška funkcionalnost lutke te lutkarsko kazalište namijenjeno odrasloj publici, presjek hrvatskog lutkarstva promatran je upravo kroz prizmu vizualnosti lutkarskih uprizorenja i nekolicine autora koji su, uz Zlatka Boureka, dali trajan biljeg razvoju lutkarske tehnologije, inventivnom umjetničkom oblikovanju lutaka i lutkarskom promišljanju u okviru kazališnog medija u našem neposrednom kazališnom okruženju. Svaki bi od navedenih umjetnika lutkara bio dostojan podrobne i opširne znanstvene rasprave s obzirom na biljeg koji su dali hrvatskome lutkarstvu, no u okviru ovog rada spomenuta su tek osnovna obilježja njihovog likovnog umjetničkog rada u okviru lutkarskog kazališta kao orijentira lutkarskih vizualnih poetika koje su prethodile, kao i onih koje su nastajale istodobno s Bourekovim, za naš lutkarski prostor, doista revolucionarnim likovnim rješenjima.

**Ljubo Babić**, rođen 1890. godine, bio je “slikar, scenograf i kostimograf, grafičar, likovni pedagog i kritičar, povjesničar umjetnosti, muzealac, književnik, urednik”.<sup>6</sup> Godine 1918. potpisuje svoju prvu scenografiju te je tijekom svog plodnog likovnog oblikovanja za kazališne produkcije tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog stoljeća surađivao s Gavellom, Raićem, Strozzijem, Begovićem, Benašićem i Krležom, koji je istaknuo kako je Babić “bez sumnje naš najbolji scenograf koji je (...) zagrebački teatar dignuo na najviše svjetske razine”.<sup>7</sup>

Nakon osnivanja Teatra marioneta 1920. godine, u čijem je osnivanju i sam sudjelovao, Babićevo je oblikovanje scenskog prostora poprimilo obilježja suvremene umjetnosti. Domjanićev autorski tekst u režiji Velimira Deželića *Petrica Kerempuh i spametni osel*, premijerno izведен 9. travnja 1920. godine u zagrebačkom Glazbenom zavodu, a u produkciji novoosnovanog Teatra marioneta, obilježio je početak profesionalizacije hrvatskog lutkarskog kazališta. Premda je scenografija *Petrica Kerempuh* bila doista ekspresivna i za ono doba vrlo suvremena jer je “Ljubo Babić dao uprizorenju likovnu sliku nadahnutu stremljenjima

---

<sup>6</sup> Zidić, Igor. *Ljubo Babić*. Kolo, 1-2 / 2009. Časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu, Zagreb: Matica hrvatska, 2009.

<sup>7</sup> Čengić, Enes. *S Krležom iz dana u dan*, III, Zagreb: Globus, 1985.

minhenskoga slikarskoga kruga, višegodišnje utjecajnog u našem slikarstvu”,<sup>8</sup> Babićev oblikovanje lutaka poprilično je konvencionalno, pri čemu Petrica Kerempuh sliči više na stereotipnog kicoškog ventrilokvističkog lutka no na pučkog ciničnog proroka.

**Željan Markovina** je pedesetih godina dvadesetog stoljeća, kao samouki lutkarski oblikovatelj, tehnolog i graditelj lutaka, učinio izrazito mnogo za razvoj hrvatskog lutkarstva.

Markovina je bio samouk. S lutkama se susreo u rodnome Opuzenu, pronašavši neki češki priručnik o gradnji lutaka. Po njemu je počeo graditi svoje prve lutke i priređivati predstave s njima. Bio je tada, a i danas, rijetki kompletan lutkar u nas, koji je u kazalištu lutaka mogao biti sve, od tvorca lutaka do njihova animatora, dajući im i obličeje i dušu.

Markovinina svestranost bila je sazdana na beskrajnoj zaljubljenosti u lutku. Sam je osnovao nekoliko lutkarskih družina, posljednju čak u visokim godinama, u staračkom domu. Najdulje je bio vezan uz Zagrebačko kazalište lutaka, kojemu je dao najbolje godine svoga rada i djela. U oblikovanju lutaka razvio je specifični, prepoznatljivi stil, a o kvaliteti njegova likovnog izraza svjedoči podatak da su neka njegova ostvarenja pohranjena u čuvenom Muzeju lutaka Obrascova u Moskvi.<sup>9</sup>

Šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, radeći kao stalno zaposleni kreator lutaka u Zagrebačkom kazalištu lutaka, Markovina je bio autorom mnogih funkcionalnih, u likovnom promišljanju izrazito lutkarskih rješenja za tadašnji repertoar ZKL-a koji se temeljio “na realističkom književnom pristupu”.<sup>10</sup> Evidentan je utjecaj socrealizma kao dominantnog i, u vrijeme njegovog umjetničkog djelovanja, suvremenog pravca u umjetnosti na formiranje Markovinine likovne poetike i oblikovanja lutaka, u skladu s čime su lutke u jednoj od njegovih predstava u kritičkom osvrtu tiska opisane: “Ta glava u tolikoj mjeri ‘živi’ da su neki gledatelji bili čvrsto uvjereni da im je kazalište umjesto lutke podmetnulo živoga glumca.”<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Bogner—Šaban, Antonija. *Tako je počelo*, u: Kroflin, Livija, ur. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA, 2000., str. 6.

<sup>9</sup> Foretić, Dalibor. *Uvidi — Sadašnjost: Čarobnjakova sobica*. Vjenac 196, Zagreb: Matica hrvatska, 2001.

<sup>10</sup> <http://www.zkl.hr/o-kazalistu/povijest-zkl-a.html>, datum posjeta: 18. 10. 2014.

<sup>11</sup> Seferović, Abdulah. *Hrvatsko lutkarstvo od umijeća do umjetnosti: Posljednji otpor splitskih lutkara*. Slobodna Dalmacija, 6. 4. 2004., <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20040607/feljton01.asp>, datum posjeta: 18. 10. 2014.

Premda u likovnom oblikovanju lutaka za predstave koje su poglavito bile namijenjene djeci, Markovina svojim *realističkim* pristupom i prepoznatljivim utjecajima češke škole ne donosi nešto osobito novo, nedvojbeno je da je svojim angažiranim radom na području lutkarstva stvorio čvrste temelje za dalji razvoj lutkarskog kazališta kao predominantno vizualnog medija u Hrvatskoj, otvarajući prostor umjetnicima koji su za njim kročili u područje likovnosti lutkarstva.

“Svi smo mi izašli iz Markovininih lutaka”, rekao je jedan naš poznati redatelj, namjenjujući mu u hrvatskom lutkarstvu s pravom mjesto koje je Gogolj imao u ruskoj književnosti.<sup>12</sup>

**Berislav Deželić** studirao je arhitekturu u Zagrebu i Beču. Uz arhitektonske i dizajnerske projekte, autor je scenografskih i kostimografskih rješenja za preko tri stotine produkcija dramskih, opernih i baletnih predstava za hrvatske kazališne kuće i kazališta u Subotici i Novom Sadu. Deželić je oblikovanje lutaka šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća u okviru hrvatske lutkarske produkcije obilježio hrabrom likovnom redukcijom i svođenjem forme lutke na elementarne geometrijske oblike i simbole, pri čemu je uspio zadržati sve bogatstvo scenske izražajnosti lutke lišene suvišne dekorativnosti.

Zagrebačka lutkarska scena je krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, uključivanjem mlade generacije obrazovanih redatelja doživjela procvat koji je lutkarstvo postavio uz bok s drugim umjetničkim disciplinama, oslobađajući ga stigme puke zabave za djecu s natruhama poučnog.

Sve se više napušta realistička scenska doslovnost i lutka dobiva svoj prostor za posebnost svoga glumačko-animateorskog izraza. Neke predstave poput *Alibabe i četrdeset razbojnika* ili pak pripovijest *Ribar Palunko* u dramatizaciji Milana Čečuka, obje u režiji Berislava Brajkovića i likovnoj opremi Berislava Deželića, prekretnice su u animaciji lutke, zbog uporabe raznorodnog materijala, pretežno plastike, kao sredstva dotad neslućenog i nedovoljno korištenog učinka.<sup>13</sup>

Ustrajnim i odgovarajućim promišljanjem i duboko prostudiranim odnosom prema lutkarstvu Deželić će ostaviti neizbrisiv trag ne samo u zagrebačkoj sredini. Njegova

---

<sup>12</sup> Foretić, Dalibor. *Uvidi — Sadašnjost: Čarobnjakova sobica*. Vrijenac 196, Zagreb: Matica hrvatska, 2001.

<sup>13</sup> Bogner—Šaban, Antonija. *Zagrebačko kazalište lutaka*, u: Bogner—Šaban, Antonija, Dalibor Foretić, Livija Kroflin, Abdulah Seferović. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA i MCUK, 1997., str. 50.

rješenja od lutke stvaraju scenski simbol koji dramaturški izrasta iz literarne podloge.<sup>14</sup>

**Branko Stojaković** je tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina u svojem pristupu likovnom i tehnološkom oblikovanju za potrebe lutkarskih predstava možda od svih hrvatskih oblikovatelja i lutkarskih tehnologa postigao najveći stupanj likovne i dramaturški vrlo funkcionalne sinergije između lutke i scenografskih elemenata. Stalni scenograf i kreator lutaka u kazalištu lutaka u Zadru, Stojaković je “uspio, tijekom godina, istaknuti svoje likovno umijeće, ostvariti svoju umjetnost kao poeziju sklada u detalju i cjelini”.<sup>15</sup>

Odrastajući u razrušenom Zadru nakon Drugog svjetskog rata, Stojaković je bez temeljnog znanja iz likovne kulture, bez relevantnih informacija, bez ozbiljne komparacije ili oslonca na tradiciju stvarao scenografije koje su pronijele dobar glas Kazališta lutaka u Zadru po čitavom svijetu.<sup>16</sup>

Na razvoj Stojakovićevog likovnog izričaja izuzetan su utjecaj imale tvorevine ondašnje popularne kulture poput animiranih filmova Walta Disneya i uradaka autora Zagrebačke škole crtanog filma iz kojih Stojaković crpi inspiraciju za oblikovanje slojevitih, dinamičnih, animiranih elemenata scenografije nasuprot do tada uvriježenim modelima statičnih oslikanih paravana i pozadina, čime je cijelokupnu vizualnost predstave smjestio u potpunosti u lutkarski medij. Utjecaj zagrebačke umjetničke grupe EXAT 51. evidentan je u upotrebi apstraktnih formi i sintetičkog pristupa oblikovanju svih likovnih elemenata lutkarske kazališne izvedbe do razine onoga što bismo mogli nazvati totalnim dizajnom koji stoji u potpunoj opreci s postulatima socijalističkog realizma, koji je od pedesetih godina dvadesetog stoljeća, pa i u vrijeme Stojakovićevog najplodnijeg umjetničkog djelovanja još uvijek bio dominantnom *službenom* strujom u umjetnosti.

Nakon tečajeva crtanja i slikanja te nakon dugog *šegrtovanja* u zadarskom lutkarskom kazalištu, početkom šezdesetih godina Stojakoviću su povjerene prve samostalne likovne inscenacije. Njegova najdugotrajnija i najplodnija suradnja bila je ona s redateljem Zvonkom

<sup>14</sup> Bogner—Šaban, Antonija. *Zagrebačko kazalište lutaka*, u: Bogner—Šaban, Antonija, Dalibor Foretić, Livija Kroflin, Abdulah Seferović. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA i MCUK, 1997., str. 52-54.

<sup>15</sup> Bogner—Šaban, Antonija. *Hrvatsko lutkarstvo u zrcalu povjesno-estetskih određenja*. Zadar: Glasje 3/4, 1999., str. 21.

<sup>16</sup> Vigato, Teodora. *Stojaković je nemoguću redateljsku zamisao znao pretvoriti u moguću*. Zadarski list, 12. 6. 2012. Online izdanje: <http://www.zadarskilist.hr/clanci/12062012/stojakovic-je-nemogucu-redateljsku-zamisao-znao-pretvoriti-u-mogucu>, datum posjeta: 22. 1. 2015.

Festinijem, s kojim je realizirao brojne lutkarske predstave u periodu od 1960. do 1992. godine, kada je tragično preminuo Branko Stojaković.

Teodora Vigato navodi kako

zacijelo u hrvatskom lutkarstvu toga doba ne postoji stvaralački tandem koji je dugotrajnije i efikasnije funkcionirao.<sup>17</sup>

No premda je velik broj predstava Stojaković realizirao u suradnji s Festinijem, njegova je likovnost ostala prepoznatljivom bez obzira s kojim redateljima bi surađivao, čijoj bi se umjetničkoj koncepciji s lakoćom prilagođavao, a pri čemu svoju umjetničku interpretaciju vizualnog identiteta predstava nikada nije prepostavljaо dramaturškoj funkcionalnosti likovnih elemenata u okviru izvedbe.

U suradnji s Lukom Paljetkom, koji je svoju suradnju sa zadarskim lutkarima započeo 1969. godine, Stojaković je realizirao predstavu *Ružno pače*, premijerno izvedenu 1972. godine, koja je izuzetan primjer njegove sposobnosti likovne poetizacije i stilizacije lutke te 1978. godine na scenu Kazališta lutaka Zadar isti dvojac postavlja *Postojanog kositrenog vojnika*, predstavu koja simboličkom upotrebom forme, inventivnim oblikovanjem prostora igre i maštovitom animacijom bez dvojbe zasluzuјe mjesto među vrhunskim ostvarenjima hrvatske lutkarske umjetnosti.

Antun Travirka, u predgovoru monografije o Branku Stojakoviću, navodi kako se Stojakovićevo

djelo doima poput prave enciklopedije inovacija, izuma i zahvata koje su tradicionalno lutkarsko kazalište preobrazili u suvremenih, živi, dinamični medij čiji su jezik, smisao i poruka jednako razumljivi i atraktivni potpuno različitim generacijama. (...) Njegova inventivnost, funkcionalnost, smirena estetika i duhovitost njegovih rješenja bile su preduvjet i poticaj na kojem se temeljila kazališna igra.<sup>18</sup>

Stojaković je veliki doprinos dao i popularizaciji lutkarskog kazališta namijenjenog odrasloj publici te je bio uspješan kao autor likovnih rješenja za lutkarske predstave poput *Celestine*

---

<sup>17</sup> Vigato, Teodora. *Stojaković je nemoguću redateljsku zamisao znao pretvoriti u moguću*. zadarski list, 12. 6. 2012. Online izdanje: <http://www.zadarskilist.hr/clanci/12062012/stojakovic-je-nemogucu-redateljsku-zamisao-znao-pretvoriti-u-mogucu>, datum posjeta: 22. 1. 2015.

<sup>18</sup> Travirka, Antun, ur. *Branko Stojaković*. Zadar: Kazalište lutaka Zadar / Forum, 1997., str. 5.

zadarskog Kazališta lutaka iz 1976. godine<sup>19</sup> koju je režirao poznati poljski lutkarski redatelj Wiesław Hejno i za koju je Stojaković oblikovao scenografiju, koja je svojevrstan amalgam romaničkih, gotičkih i ranorenansnih stilskih obilježja, dok oblikovanje lutaka slijedi likovnost drvenih figura svetaca s crkvenih oltara.

Posljednja predstava Branka Stojakovića, Marulićeva *Juditu* iz 1991., čiju režiju potpisuje Marin Carić, u likovnim se rješenjima autora rukovodi jednako tako likovno-povijesnim smjernicama. Suigra živih glumaca pod maskama i velikih naglavnih lutki kao i upotreba pojednostavljenih malenih marioneta u kazalištu unutar kazališta čini harmoničnu likovnost ovog komada.

Ono što će ostati trajnom vrijednošću koju je Branko Stojaković ostavio u zavjet hrvatskom lutkarstvu jest činjenica da je ovaj umjetnik upravo jednostavnošću likovnih elemenata uspio djeće lutkarsko kazalište učiniti dječjim a da ne zapadne u klopu nipodaštavanja djitetove mogućnosti percipiranja i kognitivnog interpretiranja vizualnih elemenata izvedbe, te je činom rušenja paravana i demistifikacijom animacije koja je iz toga proizišla uspio oživotvoriti ideju totalne lutkarske animacije.

**Željko Zorica — Šiš** bio je “prozaist, pisac za velike i male, scenograf, grafički dizajner, crtač stripova, lutkar, redatelj i scenarist, ukratko — multimedijijski umjetnik ili kako ga je odredila Nataša Govedić — kompletna ekipa za spašavanje fantazije.”<sup>20</sup>

Svoje je umjetničko djelovanje u okviru izvedbene umjetnosti započeo kao srednjoškolac 1976. godine pridruživši se *kolektivu Kugla glumišta* (osnovanog godinu dana ranije<sup>21</sup>), hrvatske kazališne i interdisciplinarne skupine umjetnika koja je, istodobno s istovjetnim tendencijama na području izvedbene umjetnosti u svjetskim okvirima, u svojem kreiranju kazališnih događaja prema načelu zajedničkog i ravnopravnog stvaranja kazališnog čina, u kolektivnom *izmišljanju* ukupnog materijala kazališne predstave *ex nihilo* — stvaranju *izmišljenog kazališta (devised theatre)* — svoje izvedbe bazirala prvenstveno na vizualnom i fizičkom aspektu teatra pokušavajući oživiti onu iskonsku neposrednost u iznovnoj kreaciji

<sup>19</sup> *Celestina* prethodi godinu dana Bourekovoju lutkarskoj predstavi za odrasle *Orlando Madero*, premijerno izvedenoj 1977. godine na Dubrovačkim ljetnim igrama (nap. a.).

<sup>20</sup> Uredništvo. *In memoriam — Od Kugle do mnoštva EU križeva*. Zarez broj 365, Zagreb, 12. 9. 2013., <http://www.zarez.hr/clanci/od-kugle-do-mnóstva-eu-krizeva>, datum posjeta: 20. 9. 2013.

<sup>21</sup> Kao primjer aktivističkog umjetničkog promišljanja sličnog aktivizmu Kugla glumišta može poslužiti trupa Hesitate and Demonstrate, osnovana iste, 1975. godine u Leedu, članovi koje su većim dijelom likovni umjetnici koji su se okrenuli izvedbenom umjetničkom mediju i čiji su korijeni bili političke naravi te se temelje na priznavanju žive i stoga efemerne prirode izvedbe (nap. a.).

jedinstva i neposrednosti magijskog posvećenog kruga koji tijekom izvedbe uspijeva ujediniti izvođače i gledatelje — gledatelje koji svojom probuđenom imaginacijom postaju aktivnim sudionicima izvedbe.

Kugla glumište, koje je djelovalo od 1975. do 1985. godine, ukida koncept *kockastog teatra* i umjesto tradicionalna kazališta (...) nastupa kugla kao novo kazališno biti u sveobuhvatnosti, totalitetu mogućnosti života u teatru, a teatra u životu.<sup>22</sup>

Svojom filozofijom suštinskog izjednačavanja umjetnosti i sâmog života Kugla glumište je zasigurno na Željka Zoricu ostavilo trajan biljeg jer je, tijekom njegovog cjelokupnog umjetničkog djelovanja, kazalište za Zoricu ostalo poligonom umjetničkog istraživanja i neprestanog propitivanja. Neiscrpan svijet njegove mašte uvelike je obogatio hrvatsku umjetnost u neprestanom previranju i brisanju granica između fikcije i zbilje.

U okviru lutkarske umjetnosti Željko Zorica predstavio se i potvrdio kao autor likovno vrlo dramatičnih lutaka i figura te je majstorski stvarao dinamične prostorne odnose među lutkama kao scenografskim elementima i dramaturški funkcionalno uspijevalo organski povezati likovnost i scensku izražajnost lutke i živog glumca u okviru istog prizora uz uvijek prisutan element iskrene bajkovite i začudne poetičnosti. Njegova su rješenja avangardna i nerazdvojiva od društveno osviještenog, uvijek pomalo subverzivnog umjetničkog aktivizma koji se nalazi u samim korijenima njegovog ukupnog umjetničkog opusa, radilo se kazališnoj umjetnosti, književnosti ili kontroliranom *happeningu*.

Žarište njegovog umjetničkog bića može se sažeti njegovim vlastitim riječima iz predgovora *Fantastičnom bestijariju Roskildea*:

Sukobljavanjem fikcije i nefikcije (...) stvorit će se eklektička grada koju ćemo, odbijajući akademski pristup, probušiti strelicamaapsurda i humora, ali uvijek čuvajući onu kapljicu života koja nas ujedinjuje — kreaciju — te tako pomoći odraslima tvrdima za pogled gore, i u sebe same, da zainteresiraju djecu za pojmove iz povijesti umjetnosti, za osobe iz povijesti gradova i zemalja Europe, za mitologiju i simboliku čudnih bića te na kraju za njih same putem umjetnosti koja je upitnik nad svakom glavom.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Marjanović, Suzana. *Urbani rituali Kugla-glumišta ili estetizacija uličnoga svagdana*. Zarez, broj 191, 2. 11. 2006.

<sup>23</sup> Zabludovsky, H. C., Željko Zorica. *Fantastični bestijarij Roskildea*. Zagreb: Niska, 1999., str. 5.

**Mojmir Mihatov** svoje likovno umjetničko javno djelovanje započinje 1968. godine kao karikaturist objavljujući svoje radove u dnevnom tisku. Godine 1980., zaposlivši se kao kućni scenograf i oblikovatelj lutaka u Kazalištu lutaka u Zadru, započinje svoje kreativno istraživanje na području kazališne likovnosti, poglavito lutkarskog kazališnog medija.

Kako je karikatura kao likovni medij neizostavno vezana uz analitičko promišljanje bilo o banalnostima poput tjelesnih osobina ili o složenosti društveno-političkog trenutka u kojem umjetnik djeluje, tako je i Mihatovljeva kazališna likovnost zaražena pronicavošću autora, analitičkim duhom i sposobnošću formiranja dramaturški funkcionalnih i visoko estetiziranih likovnih simbola koji posjeduju jasnu komunikacijsku funkciju.

Mihatov je umjetnik osebujnog i prepoznatljivog autorskog likovnog izričaja te je zasigurno jedan od svestranih kazališnih likovnjaka koji je uz lutke za predstave za djecu još uspješniji kao autor lutaka, maski i vrlo često cjelokupnog vizualnog identiteta upravo lutkarskih predstava za odraslu publiku. Primjer su toga Zoranićeve *Planine* koje 2008. godine zadarsko Kazalište lutaka postavlja na otvorenu scenu u naizgled jednostavnoj, u prirodni ambijent nježno uklopljenoj, ali likovnom simbolikom izrazito nabijenoj vizualnoj opremi Mojmira Mihatova.

*Priča o konju* Lava Nikolajevića Tolstoja u produkciji Zagrebačkog kazališta lutaka iz 2010. godine kombinira živu igru pod maskama, naglavne, štapne lutke i zijevalice stvarajući homogenu i dosljednu vizualnost predstave.

*Michelangelo Buonarotti*, premijerno izведен 2010. godine u izvedbi zadarskih lutkara, smješten je u ambijent Crkve svetog Dominika, primjer je izrazito kvalitetne suradnje autorskog tima pri oblikovanju svih vizualnih aspekata izvedbe: od Petkovićeve scenografije, kostimografije Marije Šarić Ban, scenske rasvjete Ive Nižića do lutaka i maski Mojmira Mihatova — koji djeluju kao nerazdvojiva organska cjelina i snagom upravo vizualnih elemenata izvedbe uvlače gledatelja u magično ozračje ove simboličke i izrazito lirske drame Miroslava Krleže posvećene upravo Ljubi Babiću koji je, uz Krležine drame, obilježio i početke profesionalizacije hrvatskog lutkarskog kazališta.

#### **1.4. Upotreba lutke u okviru izvedbene umjetnosti namijenjene odrasloj publici**

Premda su lutkarske predstave za odrasle na području Hrvatske repertoarno razmjerno slabo zastupljene, upotreba lutkarstva u produkcijama za odrasle našla je svoje mjesto u svijetu u okviru *vizualnog kazališta* i tzv. *devised theatre*, koje je na hrvatski prevedeno kao *skupno osmišljeno kazalište*<sup>24</sup>. Vizualno je kazalište terminološki jasno raščlanjeno od lutkarskog kazališta, no upravo je u okviru vizualnog kazališta lutkarstvo kao izražajno sredstvo čvrsto pozicionirano u okviru izvedbene umjetnosti namijenjene odrasloj publici.

Krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina prošloga stoljeća, umjetnici različitih polja umjetnosti pokušavaju iznaći nove načine izražavanja i izvedbenih praksi koji bi mogli "osloboditi otuđenog pojedinca"<sup>25</sup> kulturne represije radikalne vladajuće politike te se kao pokušaji otpora kulturnoj represiji javljaju *happening, performance* i vizualno kazalište. Temeljna organizacijska načela vizualnog kazališta su upravo likovnost i pokret — fizički vizualni jezik čija je komunikacijska svrha stvaranje mentalnih slika u svijesti gledatelja. Komunikacijska funkcija ostvaruje se primarno pokretom koji uključuje različite oblike plesa, tradicionalnu pantomimu, znakovni jezik, geste ili umjetnost cirkusa. Uz pokret, vizualni kazališni izbori često uključuju i lutkarstvo i maske kao bitne integrativne elemente u stvaranju sveukupnosti značenja izvedbe.

Vizualno se kazalište bavi neprestanim preispitivanjem tradicionalne estetike i formi koje prevladavaju kako u modernom tako i u klasičnom teatru i plesu, i pokušava prodrijeti ponad vrijednosti kojih su ti uvriježeni izvedbeni oblici odraz. Jer, kako tvrdi Pavis,

od Aristotela do Brechta, emocionalna reakcija gledatelja bila je u središtu zanimanja, do te mjere da je postala estetskim i ideološkim mjerilom umjetnosti.<sup>26</sup>

Uz umjetnike koji su se i prethodno bavili kazališnom umjetnošću, temeljna svrha bavljenja izvedbenom praksom za likovnjake koji su aktivno umjetnički djelovali sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća odgovarala je u potpunosti političkom kontekstu onoga doba — izlazak iz galerija bio je svojevrstan čin oslobođanja umjetnosti iz zatvorenog prostora, i premještanje likovne ekspresije iz statičnosti izložbenih postava u dinamičnost, neponovljivost i prolaznost izvedbe.

<sup>24</sup> Prema: Rogošić, Višnja. *O skupno osmišljenoome kazalištu danas: pojmovlje, status, značajke*, u: *Umjetnost riječi* LVII. / 1—2, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo Zagreb, 2013., str. 81—113.

<sup>25</sup> Heddon, Deirdre, Jane Milling. *Devising Performance*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2006., str. 64 (prev. S.D.).

<sup>26</sup> Pavis, Patrice. *Languages of the Stage*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993., str. 91 (prev. S.D.).

Preuzimanje estetskih i fizičkih rizika, rušenje granica između plesa, teatra i osobne politike izvođača, zvuči poprilično radikalno. No vizualni je teatar najčešće namijenjen vrlo širokoj publici, sa svrhom jasne i nepretenciozne komunikacije ideja kristaliziranih u fazi zajedničkog improviziranja i stvaranja izvedbe doista putem iskonske kazališne igre te su stoga i produkti takve *igre* najčešće vrlo lako razumljivi. Vizualno kazalište koje pokušava nadići stare izvedbene metode i tehnike, slijedi ponajviše ono što Brook naziva *posvećenim kazalištem* “kojeg su predstavnici Artaud i Grotowski” i koje je “vizacionarsko (...) te nastoji nevidljivo učiniti vidljivim”.<sup>27</sup>

Izvedba kao događaj, radije negoli kao kazališna predstava u klasičnom smislu riječi, zahtijeva od gledatelja aktivno sudjelovanje s ciljem ostvarivanja života koji postaje u potpunosti osjetilan i estetičan. Polazište ovakvog pristupa izvedbenoj umjetnosti jest upravo interdisciplinaran odnos koji se ostvaruje između teatra i likovne umjetnosti, trenutak kada se likovnost pretvara u akciju, odnosno u djelovanje.

I u okviru takvog, u iskonima teatra utemeljonog, vizualnog kazališta — lutka je postavljena u fokus kao magijski predmet.

**Bread and Puppet Theater** je kazališna trupa osnovana 1963. godine u New Yorku koja djeluje i danas i “jedna je od najstarijih, neprofitnih, samoodrživih kazališnih trupa”<sup>28</sup> u Sjedinjenim Američkim Državama. Uz repertoar lutkarskih predstava namijenjenih dječjoj publici, Bread and Puppet Theater se u okviru svojeg kazališnog djelovanja bavi socijalnom tematikom i političkim aktivizmom u okviru lutkarskih predstava namijenjenih odrasloj publici. Lutkarske predstave u javnim gradskim prostorima često koriste predimenzionirane lutke pri čemu je dramaturška funkcija govorenog jezika izjednačena s onom plesa, glazbe ili likovne umjetnosti.

Pišući o umjetničkom i životnom sustavu vrijednosti kazališne trupe Bread and Puppet, Françoise Kourilsky ističe:

Uz lutkarsku predstavu dajemo vam i komad kruha jer naš kruh i naše lutke idu zajedno. Umjetnost i želudac odavno su razdvojeni. Kazalište je postalo zabavom. Zabava je namijenjena koži, kruh je namijenjen trbuhi. Stari obredi, pečenje, nuđenje i jedenje kruha bijahu zaboravljeni. Kruh se upljesnivio i ostao bez smisla. (...) Kruh će vas podsjetiti na skromnost jedenja. Želimo da shvatite kako teatar još nije ustalio

<sup>27</sup> Carlson, Marvin. *Kazališne teorije*. 3. svezak, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1997., str. 184.

<sup>28</sup> <http://breadandpuppet.org/>, datum posjeta: 14. 2. 2015. (prev. S.D.).

oblik, da to nije trgovište (...) Kazalište je nešto drugo. Više je nalik kruhu, više predstavlja potrebu. Kazalište je oblik religije. Ono je radost.<sup>29</sup>

I doista, izvedbe Bread and Puppet trupe više nalikuju svetkovinama ili ritualnim obredima no konvencionalnim, ušminkanim komercijalnim lutkarskim proizvodima namijenjenim pukoj zabavi. Bread and Puppet želi da njihova publika misli, da uroni u sada i u sebe posredstvom naizgled jednostavnih ali značenjski nabijenih, socijalno angažiranih i pomalo revolucionarnih lutkarskih izvedbi bilo da su smještene u javne i otvorene prostore ili da su smještene u zatvoren prostor (pre)namijenjen izvedbi.

Dovodeći sredinom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća kazalište u siromašne četvrti New Yorka, Bread and Puppet je u suradnji s lokalnom djecom izradio za potrebe lutkarskih izvedbi neke od lutaka koje su do današnjih dana opstale kao ikone.

Tijekom Vijetnamskog rata, Bread and Puppet je postavio procesije i svečane povorke dužinom gradske četvrti u koje su bile uključene stotine ljudi.<sup>30</sup>

Postavljajući izvedbu u javni prostor, u ambijent, Bread and Puppet Theater ukida odvojenost publike od izvođača te u mnoge svoje izvedbe uključuje kako odrasle tako i djecu iz susjedstva njujorškog Lower East Sidea. Na taj način, njihovo kazalište, postavljeno u urbani ambijent, namjesto konvencija ortodoksnog kazališta—kutije, u kojem postoji jasna granica između izvođača i publike i u kojem su prostorni elementi gledališta i prostora igre jasno razgraničeni, “iskorištava i druge prostorne sfere u kojima se nalaze gledatelji i one u kojima se nalaze glumci kao izvođači predstave”<sup>31</sup>.

Kazališna trupa **People Show** osnovana je 1966. godine, a njihova prva izvedba, naslovljena *The People Show* bavila se propitivanjem granica između umjetnosti i života, dok je istovremeno na scenu postavila implicitnu kritiku tretiranja umjetničkih djela kao tržišnih proizvoda, služeći se pri tome dominantnom likovnom dramaturgijom koja aktere i objekte korištene u okviru izvedbe tretira poput posvećenih figura ili lutaka živih, no zbog odsutnosti pokreta mrtvih, koje tek čekaju impuls koji bi ih vratio kretanju. *The People Show* je bila upravo to što govori i sam naslov — izvedba za *narod*. Predstava je igrana u podrumu Better Books knjižare u Londonu.

<sup>29</sup> Kourilsky, Françoise. *Kazalište kruha i lutke*, u: Prolog, broj 23—24 / VII / 75. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1975., str. 75.

<sup>30</sup> <http://breadandpuppet.org/>, datum posjeta: 14. 2. 2015. (prev. S.D.).

<sup>31</sup> Misailović, Milenko. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1988., str. 399 (prev. S.D.).

Izvođači su se predstavili poput skulptura. Jedan zid podruma tvorila su tri udubljenja. Ta su bila zakriljena kartonom. U kartonu su bile izrezane rupe i kroz te su pažljivo izrezane rupe izvođači pokazivali dijelove svojega tijela — trbuh, stopala...

Jedan od izvođača

bio je maskiran na postamentu. Ostali su ljudi dolazili i šetali uokolo bockajući ih.<sup>32</sup>

Poljski likovni umjetnik koji se posvetio u potpunosti izvedbenoj umjetnosti, **Tadeusz Kantor**, koristio je kazalište kao laboratorij za umjetnička istraživanja, ali i za istraživanja glede vlastitog identiteta, glede samog bitka pojedinca u suodnosu sa sveukupnošću svijeta koji ga okružuje. Od svih faza njegovog stvaralaštva, *Teatar smrti* kojim se Kantor bavi od premjerne izvedbe *Mrtvog razreda* (Umarla klasa) 1975. godine na razmeđu je živog i lutkarskog teatra.

*Mrtvi razred* smješten je u učioniku gdje se ostarjeli karakteri nalik na leševe suočavaju sa svojim mlađim *ja* uz zvuk nostalgičnog valcera. Ovdje mrtvi i živi supostoje, predmeti postaju skulpture namjesto jednostavnih dodataka, i glumci izvode sekvence miješajući poeziju i grotesku.<sup>33</sup>

Lutke u prirodnoj veličini, staklenih zamrznutih pogleda, u crnim odijelicima, s ljudskom kosom, i same nalik davno odbačenim predmetima, djeluju sablasno, prizivajući duhove prošlosti.

Kantorov je teatar duboko simboličan i sugestibilan. Svojom snažnom stilizacijom i upotrebom upravo rafiniranih kazališnih sredstava, upotrebom odbačenih "predmeta koji se nalaze između vječnosti i smeća"<sup>34</sup>, ogoljavanjem od dekorativnih suvišnosti, svakim objektom — pri čemu su i sam mehanički izgovaran i repetitivan tekst i glumci svedeni na razinu predmeta — ostvaruje čiste dramatske forme koje djeluju na maštu gledatelja, ostavljajući mu mjesta za osobne interpretacije, ali u strogo režiranom i kontroliranom obliku koji, unatoč gledateljskoj maštalačkoj slobodi, prenosi jasno definiranu autorovu zamisao.

<sup>32</sup> Nutall, Jeff, u: Heddon, Deirdre, Jane Milling. *Devising Performance*, Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2006., str. 71 (prev. S.D.).

<sup>33</sup> *Théâtre Française, Major Directors*, <http://www.artsalive.ca/en/thf/histoire/metteursenscene.html> datum posjeta: 7. 8. 2008. (prev. S.D.).

<sup>34</sup> Kantor, <http://www.youtube.com/watch?v=ICM3IRYAGss>, datum posjeta: 8. 8. 2008. (prev. S.D.).

Francuski lutkar **Phillipe Genty**, uslijed svojih istraživanja na području izražajnih mogućnosti lutkarskog medija, zaslužan je za mnoga inventivna vizualna rješenja koja su u rasponu od dječje zaigranih dosjetki do tehnološki i glumački vrlo zahtjevnih lutkarskih pothvata.

Iskusan što se tiče vizualne kreativnosti, Genty je došao do zaključka da njemu kazališno stvaranje predstavlja preoblikovanje i metamorfozu. U svom radu s različitim materijalima postao je neka vrsta animista, vjerujući u unutarnju energiju stvari koje su ponekad sposobne nadvladati animatora.<sup>35</sup>

U priči o putovanju kroz povijest, *Les voyageurs immobiles* (Nepokretni putnici) iz 1995. godine, Genty uspješno stapa izražajne mogućnosti žive igre i lutkarstva, uz pantomimu, ples, glazbu i upotrebu nekonvencionalnih materijala. Suodnos lutkara i lutke, pozicija moći onoga tko *drži konce* i potlačenog, *koncem vezanog* izokrenut je, ponekad posve likovnim sredstvima u mnogim njegovim lutkarskim istraživanjima. Kada u predstavi naslovljenoj *Ne m'oublie pas* (Ne zaboravi me) iz 1992. godine

nagi i polunagi glumci plešu kraj sebe samih utjelovljenih lutkom (...), živi se glumci čine traljavo oblikovanima, senzualno plošnima u usporedbi s izvođačima čija su tjelesna obilježja planirana izričito za uloge koje igraju.<sup>36</sup>

Vizualno je kazalište često rezultat kolektivnog kreativnog čina. Londonska trupa **The Wrong Crowd** samo je jedna od predstavnica takovrsnih kazališnih skupina koje svoje umjetničko djelovanje prije svega temelje na umjetničkom istraživanju vizualnih izražajnih potencijala izvedbe. Misiju vlastitog umjetničkog angažmana članovi trupe definirali su na sljedeći način:

Želja nam je ispričati priče koje prevode publiku preko praga, u začudan svijet u kojem se mogu utopiti. Spajajući aspekte vizualnog pripovijedanja, uključujući lutkarstvo, tjelesnost, živu igru i glazbu, stremimo ushititi gledatelje svih dobnih skupina i podsjetiti ih na čuda živog teatra.<sup>37</sup>

U jednoj od svojih predstava naslovljenoj *Hag* (Vještica) iz 2013. godine, The Wrong Crowd vizualnim rječnikom, u formi fizičkog teatra uz upotrebu lutkarstva i maski predstavlja poznatu priču o potrazi za vlastitim identitetom, priču o djevojčici iz ruske narodne bajke,

<sup>35</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 455.

<sup>36</sup> Blumenthal, Eileen. *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*. London: Thames & Hudson. 2005., str. 130 (prev. S.D.).

<sup>37</sup> <http://www.wrongcrowdtheatre.co.uk/>, datum posjeta: 17. 1. 2014. (prev. S.D.).

Vasilisi (ili, u interpretaciji The Wrong Crowd, Lisi ) i Babi Jagi kao personifikaciji sveukupnosti sila prirode i jednako tako i smrti.

U svojem pregledu svjetskog lutkarstva kroz prizmu tema koje lutkarske predstave obrađuju Eileen Blumenthal navodi kako

premda fundamentalan genij lutke leži upravo u njenoj sposobnosti da oživi, jedan od najfenomenalnijih i najinspirativnijih podviga lutke jest upravo bivanje mrtvom.<sup>38</sup>

Stoga ne čudi kako je lutkarski medij često korišten kao izrazito izražajno podoban za uprizoravanje priča koje se bave tematikom razmeđa života i smrti.

**Night Light Theatre Company** iz Cambridgea u Engleskoj definira svoju misiju na vrlo sličan način onoj The Wrong Crowd ističući važnost imaginacije, kreativnog procesa u zajedničkom stvaranju izvedbe i pronalaženja stalno novih izazova u okviru beskrajnih mogućnosti koje pruža kazališna umjetnost. Njihova predstava *The Lamplighters Lament*, premijerno izvedene 2010. godine, priča je o čovjeku čija se kći utopila u moru — ispričana bez ijedne izgovorene riječi, udvajanjem likova u izvedbi tri glumca i uz upotrebu lutaka. Pri tome se koristi vrlo reduciranim scenskim elemenatima svedenim na najnužniji dramaturški funkcionalan, ali vizualno vrlo izražajan minimum.

Njemačka umjetnica **Ilka Schönbein** u svojim vizualno izrazito uznemirujućim, majstorski stiliziranim izvedbama koje često tematiziraju beznađe života i sveprisutnost smrti u židovskom getu, neizostavno koristi lutke i maske. Njene su *Metamorfoze metamorfoza* iz 1994. godine solo ulična predstava koja se sastoji od

vinjeta bez riječi koje evociraju užas i potištenost židovskih geta Centralne Europe, uz upotrebu lutaka koje uključuju pohotnog štakora, grabežljivog pauka i gavrana.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Blumenthal, Eileen. *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*. London: Thames & Hudson. 2005., str. 209 (prev. S.D.).

<sup>39</sup> Isto, str. 210 (prev. S.D.).

## **1.5. Odlike dramaturški funkcionalnog pristupa vizualnom oblikovanju lutaka**

Svaki pojedini element kazališne izvedbe — tekst, glumac, režija, glazba, rasvjeta, scenografija, kostim, lutka, maska i gledatelj — igra određenu ulogu u drami i ima određenu funkciju u odnosu na ostale elemente drame. Još od Aristotelove Poetike (glava VI.<sup>40</sup>), vizualnom dijelu predstave je dodijeljeno marginalno mjesto u stvaranju ukupnog značenja predstave, i čini se kao da se tog balasta ne može riješiti do današnjih dana. Semiologija kazališta obrađuje u određenoj mjeri likovne aspekte izvedbe. Najviše pažnje likovnosti kazališta poklanja se sa stajališta povijesti. Oblikovatelji lutaka često, da li uslijed marketinški orijentirane politike producenata komercijalnih i javnih lutkarskih kazališta ili površne umjetničke koncepcije autorskog tima, proizvode dopadljive i lijepo umjesto svrshishodnih lutki. Na sreću, postoje umjetnici koji uporno pokušavaju dati formi smisao, boji značenje, (vizualnoj) poruci iskonsku snagu izvedbene umjetnosti.

Zapadnoeuropsko, kako dramsko tako i lutkarsko, kazalište i njegova analiza, obilježeni su izuzetno izraženom tekstocentričnošću, ali, kako navodi Luka Paljetak:

Lutkarska predstava, kao totalitet, kao ukupnost različitih kreativnih umjetničkih postupaka, treba svoju komunikaciju uspostavljati ukupnošću svoga znakovlja, sjecištem svojih mitologema, odnosno sjecištim koja u njoj postoje, tekstualni sloj samo je jedan od elemenata ukupnosti znakovlja predstave.<sup>41</sup>

Pretežno vizualna forma komunikacije u sklopu kazališne izvedbe koju danas nazivamo lutkarskim kazalištem temelji se na procesu analize dramskih likova, teksta i suodnosa likova koji su, u odsutnosti sveznajućeg pripovjedača u dramskom pismu, latentno sadržani u tekstu te redateljskog koncepta. Stvaranje poveznica između dramskog teksta i konačnog likovnog oblikovanja lutaka, definiranih osnovnim elementima linije, forme i boje te tvorba kazališnih znakova, gledateljima čitljivih simbola, stvaranje određenih značenja uslijed različitih suodnosa tih elemenata sa svrhom komunikacije ideja sadržanih u komadu i postizanja dramaturških odnosa među likovima, temeljna je zadaća oblikovatelja lutaka.

---

<sup>40</sup> „Vizualni dio nesumnjivo razonoduje, ali je najnebitniji element i najmanje svojstven pjesničkom umijeću.” Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga, 2005., str. 18.

<sup>41</sup> Paljetak, Luka. *Lutke za kazalište i dušu*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2007., str. 55.

Dобра lutka postaje aktivnim sudionikom u predstavi koji, u službi drame koja se na sceni odvija, sudjeluje u prenošenju značenja publici. Kazališna je lutka (baš poput kostima ili maske)

oblikovana za određeni lik u određenoj sceni u određenom komadu — ne samo za lik u sceni u komadu, već za taj lik, u toj sceni, u tom komadu — i u skladu s tim čini organski i neophodan dio drame u kojoj se pojavljuje<sup>42</sup>.

Sposobnost imaginacije u samoj je biti teatra. Sposobnost istraživanja i uvažavanja slojevitosti socioloških, kulturnih, psiholoških, ekonomskih, etičkih i estetskih aspekata koji čine dramu, njihova analiza, interpretacija i sinteza neophodni su za stvaranje kazališne izvedbe koja je u stanju od gledatelja učiniti aktivnog sudionika kazališnog čina. To se odnosi na sve sastavne dijelove kazališne produkcije, pa tako i na oblikovanje lutaka.

Heinrich von Kleist daje poetsko određenje lutke i njene suštinske različitosti u odnosu na živog glumca, opisujući prednost marionete u odnosu na živog plesača.

Prednost? Najprije jedan nedostatak (...), naime taj da se ona nikad ne bi *prenemagala*.

(...) Osim toga (...) lutke imaju tu prednost što su *antigravitacijske*, dakle *protiv sile teže*. One ništa ne znaju o inertnosti materije, o tom svojstvu koje se najviše odupire plesu, jer je sila koja ih podiže u zrak snažnija od one koja ih privlači k tlu. (...) Lutkama, kao i vilenjacima, tlo je potrebno samo da bi ga *okrznuli*.<sup>43</sup>

Lutka je u svojoj materijalnosti ekspresivnija i nadilazi fizička ograničenja pokreta i mimike živog glumca. Ona posjeduje vizualan i značenjski potencijal za stvaranje sveukupnosti značenja koja čine kazališnu izvedbu i čija poetska i komunikacijska funkcija nije nužno svedena na poučne igrokaze za djecu. Jer, kako navodi Radoslav Lazić:

Lutkarstvo je nastalo iz čovjekove želje da dostigne nemoguće. Da se suprotstavi, makar i na taj način, moći bogova. Dakle, nastalo je kao teatar, upućeno senzibilitetu odraslog gledatelja.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Jones, Robert Edmond. *The Dramatic Imagination*. New York & London: Routledge, 2004., str. 92-93 (prev. S.D.).

<sup>43</sup> Kleist, Heinrich von. *O marionetskom kazalištu. Zapisi i anegdote*. Zagreb: Scarabeus-naklada, 2009., str. 10-11.

<sup>44</sup> Lazić, Radoslav. *Magija lutkarstva. Dramaturgija i poetika lutkarskog teatra. Antologija*. Beograd: Foto Futura / Autorska izdanja, 2007., str. 13 (prev. S.D.).

Lutka je potencijalno snažna metafora. Dvojnik dvojnika utjelovljenog dramskim likom. Zrcalo zrcalnoga svijeta koje nam nudi kazališna umjetnost. Mrtav predmet oživljen dva puta — maštom likovnog umjetnika, oblikovatelja lutke i potom još jednom — rukom i glasom glumca-lutkara koji joj daje primat pod svjetlima pozornice, negirajući time vlastitu ljudsku personu. Lutke su sposobne smjelije i iskrenije progovoriti o čovjekovoj prirodi, ideologijama, socijalnim i političkim pitanjima ili o najintimnijim temama. Lutka se nema potrebe pretvarati niti dodvoravati. Ne možemo je ubiti, jer je ionako mrtva. I kao takva — potencijalno opasna.

### **1.6. Osnovne odlike kazališne likovnosti i teatra figura Zlatka Boureka**

U svojem osvrtu na stanje lutkarstva u Hrvatskoj, Abdulah Seferović navodi:

premda je lutkarstvo u Hrvatskoj dosegnulo zvjezdane trenutke Bourekovim Hamletom, lutkarske se predstave još uvijek drže nečim što nema pouzdanu umjetničku atribuciju. To je nešto infantilno, nešto “ispod dostojanstva za odrasle” i nešto — gle čuda — što je dobro samo za djecu. Čak i tu prevladava prizemno uvjerenje kako je u pitanju efikasno didaktičko sredstvo za odgoj i pouku mladeži, a ne autentično kazališno stvaralaštvo.<sup>45</sup>

Bourekove brojne lutkarske predstave, nastale u periodu od postavljanja *Orlanda Malerosa* Saliha Isaaca na Dubrovačkim ljetnim igrama 1977. godine do danas, obuhvaćaju predstave za djecu (koje samog autora niti mnogo ne inspiriraju, i u kojima njegova osobna estetika sardonične likovne karakterizacije likova i erotizirane groteske, razvodnjena za potrebe dječjih igrokaza, ne zadovoljava niti elementarnu dramaturšku funkciju likovnih aspekata izvedbe već postaje sama sebi svrhom) i lutkarske predstave za odrasle, odnosno teatar figura, koje čine bitan segment vrhunskih umjetničkih dosega hrvatskog lutkarstva i čija je iznimna likovna poetika u središtu analize ovog rada, a koje će biti detaljno obrađene u trećem poglavljju.

Govoreći o svojem umjetničkom radu na području lutkarske kazališne umjetnosti, kako one namijenjene gledateljima dječjeg uzrasta tako i izvedbama namijenjenim odrasloj publici, Zlatko Bourek navodi:

---

<sup>45</sup> Seferović, Abdulah. *Hrvatsko lutkarstvo od umijeća do umjetnosti (I)*, Slobodna Dalmacija, 4.6.2004., <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20040604/feljton01.asp>, datum posjeta: 8.5.2013.

Napravio sam dječjih predstava s lutkama koje su bonzaste, lijepe, lutke koje su skoro kao igračke i koje su oživjele. To je vrlo komplikiran teatar, jako zahtjevan i kad radite tako nešto uvijek trebate pomisliti na dijete koje prve informacije o kazalištu mora dobiti preko nečega što voli. Čovjek mora paziti da pritom ne pogriješi. Kako volim teatar koji je prepregnut, koji je farsičan i zubat, preferiram teatar figura jer mi takav više odgovara po prirodi vrste koju želim raditi. Mislim da je teatar za djecu daleko teže i odgovornije raditi od ovoga teatra figura što ja radim. U teatru za djecu uvijek se mora računati na ulogu teatra u pedagoškom smislu. Kad u Osijeku radim predstave za djecu, više se izmučim nego kad radim neku, da tako kažem, prostu predstavu s polupijancima, mojim Dubrovčanima ili mojim Slavoncima.<sup>46</sup>

Teatar figura je termin koji u hrvatski lutkarski leksik uvodi sâm Bourek, prevodeći na hrvatski jezik njemački termin *Figurentheater* te ga osobnom logikom strog razdvajajući od termina *Puppentheater*, želeći na taj način razlučiti lutkarsku umjetnost namijenjenu odraslima od one namijenjene dječjoj publici te će u tom smislu biti i upotrebljavan tijekom ovog diskursa.

U svojem prologu knjige *Zagrebačka zemlja Lutkanija*, Livija Kroflin ističe:

Shvatiti lutkarstvo (pre)ozbiljno, neozbiljno je. Preozbiljnost je pogubna za umjetnost; ona je teško vuče prema tlu, na dopušta joj nesputan uzlet u slobodu stvaranja, oduzima joj lakoću, opuštenost, igru. Lutkarstvo se ne može roditi pod smrknutim čelom i nabranim obrvama — takve obrve rađaju grčevite predstave i nezadovoljne lutkare koji se čude što ih nitko drugi osim njih samih ne shvaća ozbiljno.<sup>47</sup>

Cjelokupni umjetnički opus Zlatka Boureka, pa tako i njegov teatar figura obilježava posvećenost poslu i studiozan pristup likovnom oblikovanju, čime se bez sumnje svrstao među velikane hrvatske likovne umjetnosti, likovnosti kazališta i osobito lutkarstva za odrasle. No ono što ga čini doista iznimnim jest upravo njegov osobni užitak u radu i neumorna zaigranost koji karakteriziraju ovog multitalentiranog umjetnika. Tako da nas ne bi trebala čuditi činjenica da se Bourek i nakon više od pet desetljeća rada u kazalištu, zakoračivši u deveto desetljeće svojeg života, još uvijek rado igra lutkama kao da se bez njih živjeti ne može.

<sup>46</sup> Slunjski, Ivana. *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 26.

<sup>47</sup> Kroflin, Livija. *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine: prilog proučavanju hrvatskoga lutkarstva*. Zagreb: MCUK, 1992.

Svestrani umjetnik, akademik Zlatko Bourek, u svojem je širokom umjetničkom opusu (uz kiparska i slikarska ostvarenja, rad na animiranom filmu, kazališnu režiju te iznimjan doprinos likovnosti hrvatskog kazališta na području kostimografije, scenografije i osobito lutkarstva) dao, od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća pa do današnjih dana, bitan i jedinstven doprinos obnovi hrvatskog scenskog lutkarskog izraza, osobito svojim teatrom figura namijenjenim odraslim gledateljima, čija likovna poetika odbija slijediti modu ili trenutačne trendove.

Vjeran Zuppa u svojim *Ogledima o subjektu* navodi kako ono

Što nije *mainstream*, tj. teatar koloniziran spektaklom kao svjetonazorom, to je teatar koji si, pučki rečeno, pravi probleme. On skreće *od* spektakla, ali to kamo skreće može se definirati najprije stupnjem odlučnosti kojim to čini.<sup>48</sup>

Zlatko Bourek, odlučno i bezupitno, prema osobnom umjetničkom nagonu te slušajući unutarnji glas savjesti vlastitog kreativnog bića odabire pučki teatar prkoseći pomodnosti.

Bourekova je kazališna likovnost nadahnuta prije svega autorovim osobnim iščitavanjem, analizom i likovnom interpretacijom značenja sadržanih u dramskom tekstu (Bourek je tijekom svojeg rada u kazalištu interpretirao mnoge klasike dramske literature). Pri tome Bourek bez zadrške prisvaja ili odbacuje značenja prilagođavajući i podčinjavajući ih vješto i bez kurtoaznog ustezanja vlastitoj estetici groteske, eksplisitne erotičnosti i smrti.

Bourekovo lutkarsko kazalište s njegovim inventivnim promišljanjem raznih tipova lutaka i osebujnim vizualnim izrazom danas se svrstava u najizdvojenije domete hrvatskog lutkarstva.<sup>49</sup>

Premda sâm priznaje da je izgovorena riječ za njega samog temelj kazališne umjetnosti, te je velik broj svojih kazališnih ostvarenja realizirao upravo na temelju poznatih naslova dramske literature, ono što njegov rad čini iznimnim jest odlučan odmak od realnog pri kojem Bourekova kazališna likovnost postaje pomalo *nepodobna*. Njegove vizualno kontroverzne lutke, kostimi i maske provociraju gledatelja i posjeduju umjetničku snagu uvući ga, upravo svojom osobrenom poetikom groteske i ružnog, u dramsku radnju i vratiti ga na počelo kazališta — u čaroliju magijskog kruga iskonske izvedbe.

---

<sup>48</sup> Zuppa, Vjeran. *Teatar kao schole — ogled o subjektu*. Zagreb: Izdanja antibarbarus, 2004., str. 43.

<sup>49</sup> Foretić, Dalibor. *Hrvatsko lutkarstvo*, u: Bogner—Šaban, Antonija, Dalibor Foretić, Livija Kroflin, Abdulah Seferović. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA i MCUK, 1997., str. 8.

Bourek ističe kako je njegov poriv

... čisto kazališni. Ja sam pronašao Figurentheater u svom vlastitom velikom teatru u kojem ja isto tako intenzivno radim radi toga što su meni po vrsti i po zločestoći i po načinu na koji te lutke (figure) izgledaju najbliže.<sup>50</sup>

Objašnjavajući dramaturšku funkciju estetike ružnog i nasilja u okviru teatra figura, Bourek navodi:

U Figurentheateru, kada se odsijeca glava, kada curi krv... ja animiram ljude da shvate da i najružnija scena ima u sebi mogućnost da je se preživi i da vidiš onu stranu koja to detektira ne kao neku nesreću, nego nešto što je povod za kazalište. Jer prostota je emanacija ljestvica života koji je još ljestvičniji zato što je prostiji.<sup>51</sup>

Raspravljujući o razlici između društva i kazališta, Divignaud potvrđuje navedenu Bourekovu kolokvijalno formuliranu tvrdnju, jasno definiravši ulogu simbolizacije u kazališnom mediju, pri čemu

simbolizacije ne označuju više ono što je simbolično predstavljeno; označitelj je odsječen od označenog, te smo prisiljeni prihvatići da *Hamlet umire ostajući pritom živ.* (...) Smrt je u kazalištu savladana, u život uklopljena smrt, smrt koja sasvim izdaleka označava pravo uništenje — tu činjenicu pred kojom se naš duh buni —, jer je ona već socijalizirana, transponirana.<sup>52</sup>

Topografija djetinjstva i mladosti imala je velik utjecaj na formiranje Bourekove umjetničke osobnosti. Prema njegovim vlastitim razmišljanjima o onome što ga je obilježilo i duboko inspiriralo u najranijoj mladosti, to je bilo upravo njegovo neposredno društveno, kulturno i prirodno okruženje.

Ako ste kipar... u Slavoniji... prvi put kad vidite figure i skulpture to su barokne crkve i svetci. Ti svetci baš nisu ljepotani. Uvijek su našminkani pretjerano, uvijek su malo pretjerane geste... Moj veliki uzor je Vanja Radauš. Vanja Radauš je napravio Hrvatski panoptikum, a to su sve ružne i neobične figure. Mi smo Slavonci, ravničari, skloni da volimo ljude, ali da ih vidimo takve kakvi jesu. Kad su nosati i guzati i

<sup>50</sup> Tribina: *Kazališna srijeda*, tema: *Lutkarstvo za odrasle*, voditeljica: Lidija Zozoli, gosti: prof. dr. sc. Antonija Bogner—Šaban i akademik Zlatko Bourek, KIC, Zagreb, 25. studenoga 2009.

<sup>51</sup> Isto.

<sup>52</sup> Divignaud, Jean. *Sociologija pozorišta (kolektivne senke)*, Beograd: Kultura, 1978., str. 14 (prev. S.D.).

sisati, onda su jako vidljivi. U Slavoniji imate jednu trećinu ravne zemlje i dvije trećine neba — i najluđa stvar je čovjek.<sup>53</sup>

Taj je amalgam prenaglašenih tjelesnih obilježja, čiste prirode i narodne prostote kojoj nije nakana ikoga vrijeđati utjecao na formiranje likovne estetike Zlatka Boureka na svim područjima njegovog umjetničkog djelovanja.

Bourek navodi kako su, uz rane doticaje s kazalištem figura na vašarima i u crkvi, veliki utjecaj na njegovo likovno stvaralaštvo u najširem smislu, od slikarstva, kiparstva, do kazališne estetike, imala ostvarenja nastala u periodu ekspresionizma čija izražajnost nadilazi granice objektivne stvarnosti u korist simboličkog umjetnikovog prikaza unutarnjih stanja koja su pretežito groteskni prikazi trauma, boli, morbidnih stanja autora koji se pokušava posve likovnim sredstvima (upotrebom snažnih kolorita i uznemirujućih dinamičkih formi poput slika Franza Marca, Munchova *Krika* koji je preteča ekspressionističkog likovnog izraza ili Schieleovih deformiranih figura) izboriti za glas i pokušaj prepoznavanja *čovjeka* u kontekstu *bolesnog* trenutka u kojem živi.

Ishodište Bourekove likovne poetike jest figuracija. Ali figuracija koja u likovnom smislu ne podilazi gledateljevu ukusu, već predstavlja čovjeka, ili u slučaju teatra figura skup osobina dramskog lika onakvim kakav jest, bez uljepšavanja koje je samo sebi svrhom.

Bourekove figure obraćaju se publici i prije negoli je i jedna riječ izgovorena na sceni. I progovaraju upravo osobenim, pomalo zločestim, no prije svega izrazito ekspresivnim umjetnikovim vizualnim rječnikom koji se obraća jednako jasno vrsnim poznavateljima kazališne umjetnosti kao i onim članovima gledateljstva koje je put možda po prvi puta nanio u kazalište. Bourek sâm određuje svoj kazališni opus kao

brehtijanski — zločesti, proleterski, siromašni teatar — koji niti je ljigav, niti inzistira na pretjeranoj pameti.<sup>54</sup>

U svojem kritičkom osvrtu na premijernu izvedbu *Povratka vojaka* u Zagrebačkom kazalištu mladih 1996. godine, Robert Perišić je sažeо temeljne odlike kazališne likovnosti Zlatka Boureka sljedećim riječima:

---

<sup>53</sup> Drugi format. Hrvatska radiotelevizija, 30. 1. 2014., gost: Zlatko Bourek, voditeljica: Vlatka Kolarović, <http://www.hrt.hr/enz/drugi-format/233809/>, datum posjeta: 1. 2. 2014.

<sup>54</sup> Isto.

Bourekove groteskne figure što se kreću unutar tamnog i demonoidnog svijeta, nose onu vrstu duhovitosti, kod nas najbliže usporedivu sa stripašem Matakovićem, koja poetiku tla strukturira kao, uvijek “vitalno nekrofilnu”, antipastoralu.<sup>55</sup>

Ekspresivna likovnost i prenaglašena tjelesna obilježja figura koje u svojoj čovječnosti trenutno prestaju bivati percipirane kao ružne, već postaju neposrednim nositeljima ideja sadržanih u komadu u kojem organski i nerazdvojivo obitavaju, nalaze se na razmeđi fikcije i zbilje te svojom dramaturškom funkcionalnošću i opravdanošću tvore smislene vizualne poetske slike kojima Zlatko Bourek publiku pasivnih promatrača, upravo tom provokatorskom *politikom* poetike groteske i ružnoga, pretvara u aktivne sudionike kazališnog čina.

---

<sup>55</sup> Perišić, Robert. *Pad s Marsa*. “*Povratak vojaka*”, ZeKaEM. Feral Trubune, 21.10.1996., <http://www.idoc.ba/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&ElementId=622296>, datum posjeta: 14.12.2013.

## 2. KRATKI ŽIVOTOPIS I PREGLED UMJETNIČKOG OPUSA ZLATKA BOUREKA

Gle! Ovdje u svijetu koji se doima toliko opasnim! To nije ništa doli dječja igra — tek šaljenja vrijedna!<sup>56</sup>

— Sigmund Freud



Slika 1:  
Zlatko Bourek, 1951.  
(fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

zanatske crtačke i skulpturalne istančanosti, majstorske vještine baratanja formom, materijalom, teksturom i bojom, koja rezultira osobnim poetskim likovnim izričajem i vrhunskim umjetničkim interpretacijama likovnih prikaza fizionomija i ljudskoga tijela unutar širokog Bourekovog umjetničkog opusa bez obzira kojim se vidom likovnog stvaralaštva bavio — od ilustracije i karikature, preko slikarstva i kiparstva, animiranog i igranog filma do likovnosti kazališta.

Zlatko Bourek rođen je 4. rujna 1929. godine u dobrostojećoj građanskoj židovskoj obitelji u Požegi, gdje započinje svoje osnovnoškolsko obrazovanje. Nakon očeve smrti seli s majkom u Osijek i ondje završava osnovnu školu. Godine 1940. odlazi s majkom u Vukovar te se u Osijek vraća nakon završetka Drugoga svjetskog rata i stječe gimnaziju naobrazbu.

Godine 1955. diplomirao je kiparstvo i posebnu obradu metala na zagrebačkoj Akademiji za primijenjenu umjetnost u klasi akademika Koste Angelija Radovanija, umjetnika i pedagoga čija je opsjednutost ljudskom formom imala velik utjecaj na formiranje Bourekove idejne,



Slika 2: Zlatko Bourek, 2014.  
(fotografija: S.D.)

<sup>56</sup> Freud, Sigmund. "Humor" (1927.). *The Future of an Illusion, Civilization and Its Discontents and Other Works*, Standard Edition. Vol. 21. London: The Hogarth Press, 1961., str. 166 (prev. S.D.).

Po dolasku na studij slikarstva i kiparstva na Akademiju primijenjenih umjetnosti u Zagrebu, velik utjecaj na njegov umjetnički put i moralno opredjeljenje u okviru umjetničkog djelovanja imalo je i neposredno društveno okruženje. Kretao se među kolegama s Akademije koji su jednako poput njega bili svestrani umjetnici i k tome umjetnici koji su bili uvjerenja kako umjetnost treba imati određenu svrhu, ispunjavati komunikacijsku funkciju a da pri tome ne bude usmjerena isključivo na *prosvijećenu* publiku, već da se umjetničko djelo treba obraćati najširoj publici — radničkoj klasi. U skladu s time, Bourek tvrdi:

Ja sam radnik. Volim raditi rukama i dobro radim rukama, ali sam jako zadovoljan kada je to korisno. Ja volim raditi svoju dobру sliku, dobru skulpturu, ali nisam nikad očekivao da od te slike ili od te skulpture zaradim i da sam jako poznat. (...) Ja sam radije išao raditi smiješne stvari, za koje sam smatrao da su jako pozitivne.<sup>57</sup>

Političke karikature, objavljene 1951. godine u zagrebačkom humoristično-satiričnom tjedniku *Kerempuh* kao i stalni angažman za izradu ilustracija za zagrebački časopis *Republika* (Mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život) označavaju početak njegovog profesionalnog bavljenja primijenjenom likovnom umjetnosti. Kao ilustrator, od 1964. godine surađuje s izdavačkim kućama “Školska knjige”, “Mladost” i “Znanje”. Za svoje ilustracije dječjih knjiga *Petrica Kerempuh* Slavka Mihalića i *Antuntun* Grigora Viteza, Bourek je primio priznanja i nagrade struke. Uz aktivan rad na području primijenjene umjetnosti i dizajna, od 1959. godine Bourek se posvećuje čistim umjetničkim formama s područja umjetničke grafike te kiparskim ostvarenjima koja su predstavljena na skupnim i samostalnim izložbama u zemlji i inozemstvu kao i skulpturalnim uradcima namijenjenim izlaganju u javnim gradskim prostorima. Godine 1963. Bourek se predstavlja publici kao prepoznatljiv i iznimski autor “slikama koje nose obilježja groteskna humora i nadrealističkog osjećaja povezana s elementima ruralnog i urbanog folklora”.<sup>58</sup>

Bourekov je pristup likovnom stvaralaštvu multimedijalni te se u njegovim djelima mediji često isprepliću, čime njegove slike postaju filmične i teatralne, skulpture posjeduju slojevitost priповijedanja priče i osobne filozofije umjetnika uobličene osnovnim likovnim sredstvima forme, teksture i boje, dok prizori kazališnih predstava često nalikuju kiparskim kompozicijama koje oživljavaju pred gledateljima.

---

<sup>57</sup> *Drugi format*. Hrvatska radiotelevizija, 30. 1. 2014., gost: Zlatko Bourek, voditeljica: Vlatka Kolarović, <http://www.hrt.hr/enz/drugi-format/233809/>, datum posjeta: 1. 2. 2014.

<sup>58</sup> *Hrvatski biografski leksikon*. 2. svezak: Bj-C. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1988., str. 220.

Razmatrajući osnovne značajke Bourekovog slikarstva, Lidija Ivančević Španiček, autorica izložbe slika i skulptura Zlatka Boureka *Most na Orljavi*, koja je tijekom ožujka 2012. godine bila postavljena u Gradskom muzeju Požega, navodi sljedeće:

Njegova likovna životna pozornica ispunjena je likovima, predmetima i sažetim znakovima simbolične slike svijeta modelirane u različitim medijima. Maštovite, fantastične prizore gradi gotovo bolna iskrenost. Naglašena jakim akcentima boje, uzorcima ili prigušenom tamom, zapamćena sjećanja fragmenti su predodžbi poput noćnih mora.

Njegov svijet zamišljeno je obilje hedonističke strasti, mukla praznina, ali i okrutnost usred opustošenih polja gdje kruh, perec i kolači lete te padaju s neba poput nebeske mane na prazno tlo kao dio igre absurdnog postojanja. Lakoćom oblikuje mase likova, čak i suflera što vire iz kućica i šapću tekst crne “Božanstvene komedije” za koji glumci ne mare jer igraju svoju predstavu.

Nad neplodnim tlom i opustjelim kućama raskrililo se cvjetno nebo poput plamteće vatre. Lađar kao gondolijer u plitkom ribarskom čamacu, čiklu plovi rijekom dok se predimenzionirani rumeno obijesni igrači igraju ljudima i prirodom kao u kazalištu lutaka.<sup>59</sup>

Grotesknost, prepoznatljivi elementi folklora podcrtani arhetipskim značenjima, simbolična prezentacija tijela s natruhama erotičnosti, karikaturalne fizionomije protagonista njegovih slika ili likova kazališnih komada, vizualno oblikovanje prostornih elemenata kao metaforičnih prezentacija prostora duha i nadrealni likovni prikazi odlike su koje će obilježiti njegov cjelokupni umjetnički opus i ostati temeljnom poetskom odlikom Bourekovog likovnog izričaja sve do današnjih dana.

Sredinom pedesetih godina Zlatko Bourek se okušao i na području animiranog, odnosno crtanog filma. Realizirao je četrdesetak scenografija i pozadinske crteže za potrebe produkcije Zagreb-filma od njegova osnutka 1956. godine i surađujući s poznatim hrvatskim autorima animiranog filma kao što su Nikola Kostelac, Dušan Vukotić (s kojima je realizirao i niz reklamnih crtanih filmova u tehnici reducirane animacije), Nedeljko Dragić, Vatroslav Mimica i drugi. Kao samostalni autor i redatelj animiranih filmova, potpisujući scenarij te oblikujući autorske likove i scenografije, Borek je realizirao film *I videl sem daljine meglene i*

<sup>59</sup> Ivančević Španiček, Lidija. Predgovor katalogu izložbe slika i skulptura Zlatka Boureka *Most na Orljavi*. Gradski Muzej Požega. 09. — 21. ožujka 2012., Požega: Grad Požega, 2012.

*kalne* prema *Baladama Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže, koji je dobitnik nagrade festivala u Beogradu 1964. te Nagrade grada Zagreba 1965. godine.

Groteskno obilježje Bourekovog crteža poprima u pokretu tragične dimenzije krležijanskog osjećanja prošlosti: stravične vizije krvi, ognja i magle na hrvatskom prostoru u doba ratova protiv Turaka. Panorame, pokreti masa, inzistiranje na dramatični zbivanja, sve je to nov i jedinstven pothvat u našem crtanom filmu.<sup>60</sup>

Diplomu festivala u Beogradu dobio je za svoj animirani film *Bećarac* 1966. godine. Za svoj kratki animirani film “*Kapetan Marko Arbanas* (1967.) primio je nagradu na Filmskom festivalu u Oberhausenu”.<sup>61</sup>



Slika 3: Kadar iz Bourekovog animiranog filma *Bećarac*, 1966. (arhiva Zlatka Boureka)

U njujorškoj MOMI — Muzeju moderne umjetnosti (Museum of Modern Art), u dijelu posvećenom filmskoj umjetnosti izložen je Bourekov “*Bećarac* (...) kao primjer europske pop-artističke umjetnosti, nastale prije slavne Žute podmornice Beatlesa.”<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Zagreb film: online katalog filmova. [http://www.zagrebfilm.hr/pop\\_kazete\\_detail.asp?sif=85](http://www.zagrebfilm.hr/pop_kazete_detail.asp?sif=85), datum posjeta: 12. 7. 2012.

<sup>61</sup> Meyer-Dinkgräfe, Daniel, ur. *Who's Who in Contemporary World Theatre*, London: Routledge, 2000., str. 37 (prev. S.D.).

Petrica Kerempuh je, uz to što je obilježio i početak profesionalizacije hrvatskog lutkarstva, bio inspiracijom Boureku za njegove osobne likovne interpretacije u lutkarskom kazališnom mediju na osnovi teksta Dragutina Domjanića *Petrica Kerempuh i spametni osel* koji je uprizoren 1995. u Zagrebačkom kazalištu lutaka te 2006. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu.



Slika 4: Prizor iz predstave *Kerempuh i Smrt*, 2015. (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Igra *Kerempuh i smrt* prema idejnoj koncepciji i u režiji Zlatka Boureka, te u izvedbi njegovog teatra figura — teatra nakaza, premijerno izvedena 6. srpnja 2015. godine u okviru četvrtog zagrebačkog Festivala Miroslav Krleža primjer je još jednog autorovog promišljanja i poigravanja Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha*, teksta interpretiranog kroz prizmu pojednostavljene, vašarske kazališne igre.

Bourek je *Balade Petrice Kerempuha* u predstavi pretočio u dijalog naslovnoga junaka i Smrti, oblikujući igru po uzoru na pučki i ulični lutkarski teatar. No dok prije spomenuti junaci pučkoga lutkarskog teatra sa svojim sugovornicima uglavnom komuniciraju palicom, a važnost riječi utišavaju piskalicom, sve to u furioznom ritmu

<sup>62</sup> Ivić, Sanja. *Bećarac. (Bećarac u New Yorku)*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.

igre, Bourekov Petrica uglavnom se “borio” jezikom. Taj smjer zacrtao je i izborom “najbrbljavijega” tipa lutaka — zijevalica — kojima su lutkari posudili jednu ruku,<sup>63</sup> navodi Igor Tretinjak, konstatirajući, nažalost, dominaciju brbljavosti protagonista komada nad izražajnim mogućnostima lutke koje ovom prilikom nisu iskoristile sav svoj, čak i tradicionalno uvriježen dramaturški potencijal uspostavljanja odnosa i stvaranja dramskog sukoba neverbalnom komunikacijom i govorom tijela lutke u okviru malenog prostora igre.

Kao i u većini slučajeva, Bourek je i ovom prilikom tekst Krležinog izvornika prilagodio vlastitoj pojednostavljenoj dramaturgiji uličnog lutkarskog kazališnog izričaja.

Baladama Petrice Kerempuha Miroslava Krleže pristupili smo tako da smo ih reinterpretirali, dali im dijalošku formu, rezali ih, kratili, bezdušno premještali stihove, a dio njih čak i ne govori sâm Petrica Kerempuh, nego smrt, “ni baba, ni muž”, ne biće već odsustvo bića.<sup>64</sup>

U Bourekovoju pučkoj, vrlo slobodnoj interpretaciji izvornika

svoj odnos sa smrću Petrica Kerempuh rješava na drastičan, lutkarski način, učinivši ujedno nebiće stvarnim, učinivši ga bićem i usmrтивši ga. Petrica Kerempuh se ne predaje, ne prepušta, on je sofisticiraniji, jer se oslanja na veliku literaturu, ali on je i ulični prostak, vagabund i histrion, potepuh, tj. skitnica.<sup>65</sup>

Jednako tako, njegov animirani *Bećarac*, protkan lascivnostima deseteračkog distiha i bogatom likovnošću slavonskog folklora doživio je svoju kazališnu inačicu u farsi *Bećarac* prema idejnoj osnovi samog Boureka i Sanje Ivić 1998. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku. Bogatsvo likovnih elemenata folklora Slavonije i specifičnosti lokalnog govornog jezika uz sceničnu ritmičnost distiha bećarca ostaju trajnom Bourekovom preokupacijom te je njegov projekt *Dvoredi*, na čijoj realizaciji aktivno radi tijekom 2014. i 2015. godine i koji kombinira velike zijevalice u formi pučkog teatra namijenjenog izvedbama na javnim gradskim prostorima, inspiriran i protkan kako likovnom simbolikom slavonskog folklora, tako i bogatstvom govorenog bećarca koji sažeto i britko, tečnim ritmom

<sup>63</sup> Tretinjak, Igor. *Petrica izgubljen u stihovima*. Vrijenac 558 — 560. Zagreb: Matica hrvatska, 2015.

<sup>64</sup> Maroević, Tonko, u: *Kerempuh i Smrt*. Igra na temu Balada Petrice Kerempuha Miroslava Krleže u izvedbi Bourekovog kazališta figura — teatra nakaza. Programske letak. Zagreb: Centar Miroslav Krleža, 7.7.2015.

<sup>65</sup> Četvrti Festival Miroslav Krleža, 2. — 7. srpnja 2015., <http://www.mgz.hr/hr/novosti/cetvrti-festival-miroslav-krleza-2---7-srpnja-2015,7124.html?t=d>, datum posjeta: 9. 7. 2015.

izražava ponekad i malo zločeste ideje, društvene komentare te opisuje karaktere i naravi protagonistu skicoznih dramskih radnji.

Bourek se okušao i kao scenarist i režiser kratkihigranih filmova. Njegov autorski kratkometražniigrani film *Mister Ventriloquist* iz 1980. godine filozofska je i izrazito poetična priča o odnosu umjetnika spram njegove umjetnosti. Zamjenom pozicija lutke i onoga koji bi lutkom trebao vladati, izokretanjem pozicija moći, ovom melankoličnom i nježnom, no ipak pomalo nadrealnom pričom predočava umjetnik i vlastiti odnos spram umjetničkog stvaranja koje je za Boureka nerazdvojivo od samog života. Jer istinska umjetnost uvijek proizlazi iz unutarnjeg impulsa stvaratelja, neovisno o publici, kritici ili trenutnim trendovima. I u ovom se sedamnaestominutnom filmu iznova isprepliću život, umjetničko stvaralaštvo kao nasušna umjetnikova potreba i kazalište za koje je Bourek stvarao i stvara — kao metafora života i onoga za što umiremo (sretni).

Središnji predmet analize ovog rada jest likovna poetika Bourekovog teatra figura te tretman živog glumca kao figure posve likovnim sredstvima. Premda se oblikovanjem lutaka za potrebe kazališne izvedbe Bourek počeo baviti sredinom sedamdesetih godina prošloga stoljeća (Michael de Ghelderode: *Sunce zalazi*, 1974. godine u produkciji Teatra &TD iz Zagreba, i *Orlando Maleroso* Saliha Isaaca, premijerno izведен na Dubrovačkim ljetnim igrama 1977. godine), Bourek je inspiraciju za svoj osobni, zločesti teatar fugura crpio iz iskustava svojeg djetinjstva kada se po prvi puta susreo s formama pučkog kazališta te crkvenim prikazanjima i moralitetima u formi teatra figura čiji će utjecaj ostaviti trajan trag na njegov vlastiti kazališni umjetnički izričaj i opus.

S teatrom figura Bourek se susreće već u djetinjstvu, 1940. godine na osječkom vašaru, koji je bio smješten u Gornjem gradu pored Drave. Bourek navodi:

Nekim čudnim slučajem, neke sam stvari, koje su meni danas od interesa, počeo pamtitи od najranije mladosti. Pamtim stvari iz 1940. I tada sam se nekako počeo formirati. Ja sam znao da bih htio biti kipar i slikar, ali što se tiče kazališta, i interesa za takozvano vandrokaško kazalište, poticaj sam našao u Osijeku 1940.<sup>66</sup>

Posjetitelji vašara nisu bili *kazališni* ljudi. Onamo je subotom i nedjeljom dolazio proletarijat koji je bio prva generacija doseljenika u grad. I pučko kazalište koje se nalazilo uz vrtuljak i strelnjanu bilo je pravo proletersko kazalište.

<sup>66</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014.

Ti ljudi koji su bili vlasnici ringišpila i streljane, bili su ljudi iz Budimpešte. Oni su govorili hrvatski tako ludo da smo se mi svi cerekali. Već nam je bilo dovoljno to da čujemo kako oni govore. To su bili pravi proleteri. To je ono što se radi u Berlinu, Budimpešti, Pragu i to je došlo na neki čudan vandrokaški način do Osijeka — taj brehtijanski teatar. I to je meni bila inspiracija.<sup>67</sup>

Tragove tog pučkog teatra Bourek ponovno susreće kao gimnazijalac četrdesetih godina dvadesetog stoljeća u Kapucinskoj crkvi (Rimokatolička crkva sv. Jakova apostola) u Osijeku gdje je učio latinski jezik, kamo ga je “poslala mama ne bi li se tih godina malo pomiješao s katoličkom djecom”<sup>68</sup>, a u kojoj su se održavale predstave sa sakralnom tematikom za čije je uprizorenje teatar figura izričito podoban jer u vidu scenske radnje oživljava likove svetaca i mučenika slijedeći estetiku drvenih skulptura s crkvenih oltara. Sjemeništari Kapucini izvodili su ondje kratke igrokaze, prikaze iz života svetaca i mučenika, predstavljajući, s obzirom na društveno-politički trenutak, više s povijesnog no s religijskog aspekta, lutkarske igrokaze o susretu svetog Franje iz Assisija i pape Inocenta II., teatralizaciju muke Svetog Sebastijana i slične lutkarske dramske pripovjedne forme.

Boureka je, prije svega, fascinirala likovnost i komunikacijska moć umjetničkog lutkarskog izraza koja je imala na mladu publiku puno snažniji efekt od bilo koje propovijedi ili suhoparnog čitanja i prepričavanja biblijskih priča. Prisjećajući se jedne od tih izvedbi iz kapucinske crkve, Bourek opisuje muku svetog Sebastijana:

U Osijeku, u kapucinskoj crkvi, je bila isto tako jedna predstava u kojoj se pojavljuje figura, od jedno 120 centimetara, svetog Sebastijana. Ima na sebi bijelu košulju i bos je. Animiraju ga mladići s kapucama, ali ih se ne vidi, i govore o tome kako su ga Dioklecijanovi vojnici zavezali i kaznit će ga jer je sklon kršćanstvu. Ili neka se odrekne kršćanstva ili će ga streljati. Sveti Sebastijan se neće odreći kršćanstva, rimski vojnici mu svuku košulju, vežu ga i odnekuda, sa strane, dolete strijele. I kako ga pogode u tijelo, tako mu procuri krv. I bijela košulja je sad sva crvena, no on i dalje moli Vjerovanje. I predstava završi, i odem ja vidjeti kako su to napravili. Odostraga šuplje, a krv je sok od cikle. To me se strašno doj Milo. 1945. godina. I predstava koja funkcioniра. (...) Ta vrst teatra puno obrađuje crkvena prikazanja, puno sižea obrađuje crkvene teme i to je razlog

<sup>67</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014.

<sup>68</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

zbog kojeg se taj teatar održao. O svim svecima i mučenicima postoji teatar. Ne uvijek u crkvi, već pored, ali uvijek organizirano i to je populariziranje religije na svojevrstan način.<sup>69</sup>

Godine 1945. u Osijeku, u Agitpropu (odjel za agitacije i propagandu FNRJ), Bourek upoznaje Eduarda Grinera koji je isprva radio kao dekorater u Nami, a kasnije je bio kućni scenograf u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, kao i autor lutaka i scenografija za predstave u Dječjem kazalištu u Osijeku. Od Grinera je Bourek usvojio prva praktična znanja vezana uz načela primijenjene likovnosti namijenjene upravo kazališnom mediju i upoznao se s tradicionalnim metodama i tehnologijama izrade lutaka.

No lutkarske predstave za djecu nisu nikada uistinu pobuđivale Bourekov interes. Njega je, od samog početka, zanimalo pučko kazalište za odraslu publiku, ona vrsta lutkarskog kazališta koje jednostavnim rječnikom progovara o svemu: o međuljudskim odnosima, politici, religiji, muško-ženskim odnosima... Stoga inspiraciju nije crpio iz lutkarskih predstava za djecu, već je poticaj za svoje umjetničko djelovanje u okviru izvedbene umjetnosti pronašao prije u gostonicama poput krčme u osječkom Donjem gradu pokraj kina Slavija u kojoj se davao kabaretski program.

Govoreći o svojoj vokaciji u okviru kazališne umjetnosti, Bourek navodi:

Ta vrsta posla koji mi radimo, to se u Njemačkoj opravdano zove *Bettler Kunst* — prosjačka umjetnost. Mi smo stvarno bili za tu proletersku, za tu narodsku — za tu zločestu umjetnost — koja je protiv nečega, ali tajno, tako da se to ne osjeća (da ne odeš u zatvor), ali svi to znaju. A za to je kazalište figura kao stvoreno.<sup>70</sup>

Kasnije se sa sličnim likovno-dramaturškim obrascima susretao i tijekom svojeg umjetničkog djelovanja u kazališnim kućama u Njemačkoj i Italiji, što je samo učvrstilo njegovu vjeru u komunikacijski potencijal tog oblika *zločestog* pučkog teatra koji progovara jednostavnošću govornog jezika i snažnom likovnošću u formi brehtijanskog teatra koje ne nudi nužno katarzu, već uspostavlja kritičku perspektivu gledatelja spram radnje koja se pred njim odvija i koja nedvojbeno jest reprezentacija stvarnosti bez hinjenja da bi bila sama stvarnost. Stoga je i Bourekova kazališna likovna poetika upravo umjetnikova reprezentacija *stvarnosti* koja se

<sup>69</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014.

<sup>70</sup> Isto.

u komadu odvija, bez koketiranja s realnim i suhoparnim povijesno korektnim u oblikovanju vizualnog identiteta predstave.

Radeći sve vrijeme kao kipar i slikar čiji likovni izričaj kao da nadilazi vremenski i društveno-politički kontekst u kojem njegova djela nastaju, Bourek, govoreći o svojim prvim profesionalnim umjetničkim izletima u svijet kazališta navodi:

Vrlo brzo sam se upoznao i radio s Žoržom Parom<sup>71</sup>, s Violićem, s Kostom Spaićem, s masom sjajnih režisera — i tamo sam našao sebe. Inače sam i sklon kazalištu, tako da sam i taj zanat završio radeći uz te fenomenalne ljude na početku. Ja sam s Parom počeo raditi u kazalištu jedan komad<sup>72</sup> u kojem je Pero Kvrgić igrao sedam rola. (...)

U to doba u kojem smo mi stasali, gledali smo koji komadić kruha je veći kada smo išli u menzu. Jako smo cijenili svaku takvu stvar. Bez rada nikada nismo imali namjeru postati nekakvim velikim umjetnicima. Mi smo znali da trebamo puno delati za to. (...) Pero Kvrgić još uvijek radi.<sup>73</sup>

Svoja prva likovna kostimografska i scenografska rješenja za kazalište potpisuje Bourek 1959. godine u Dramskom kazalištu Gavella upravo u suradnji s Georgijem Parom te s Perom Kvrgićem u glavnim ulogama za predstave *Advokat Pathelin* nepoznatog francuskog autora iz XV. stoljeća (predstavu kojoj će se tijekom svojeg dugogodišnjeg umjetničkog rada u kazalištu iznova vraćati u različitim vidovima živog i teatra figura) i bajku Eustachea D'Amiensa *Mesar iz Abbevillea*. Predstave su igrane u istom scenskom prostoru s minimalnim dramaturški nužnim preinakama dekora za potrebe pojedinog komada.

Već u svojem prvom profesionalnom projektu likovnog oblikovanja za potrebe izvedbe, Bourek je posegnuo za jednostavnim i jasnim vizualnim vokabularom pučkog kasnosrednjovijekovnog i renesansnog kazališta, slijedeći u oblikovanju kostima, maski i scenskog prostora temeljne smjernice dramaturški funkcionalnih likovnih rješenja putujućih kazališnih skupina, bez pompozne pretencioznosti larpurlartističkog oblikovanja vizualnih elemenata izvedbe.

---

<sup>71</sup> Georgij Paro (nap. a.).

<sup>72</sup> Eustache D'Amiene: *Mesar iz Abbevillea*. Gradsко dramsko kazalište Gavella, premijera: 28. studenog 1959. Predstava je izvođena zajedno s predstavom *Advokat Pathelin* nepoznatog autora, također u režiji Georgija Para, s Perom Kvrgićem u glavnim ulogama (nap. a.).

<sup>73</sup> *Drugi format*. Hrvatska radiotelevizija, 30. 1. 2014., gost: Zlatko Bourek, voditeljica: Vlatka Kolarović, <http://www.hrt.hr/enz/drugi-format/233809/>, datum posjeta: 1. 2. 2014.



Slika 5: Nepoznati francuski autor iz XV. stoljeća: *Advokat Pathelin*,  
Bourekova likovna dramaturgija cirkusa, Dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 1959.  
(fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Njegova rješenja su, pod prizmom vremenskog odmaka od osnovne stilске utemeljenosti likovnih postavki u vremenu kada su komadi napisani, uz eklektičnu upotrebu elemenata lutkarskog kazališnog medija i cirkusa te uz prepoznatljivo autorsko oblikovanje ilustriranih pozadina, jednako začudna koliko i jednostavna i svrhovito podređena glumcu i dramskoj radnji. I upravo je ta jednostavnost i vještina oblikovanja dramaturški funkcionalnih likovnih elemenata izvedbe razumljivih najširoj publici, zaigranost i sposobnost istraživanja i pronalaženja likovnih rješenja izvan strogih okvira stilске ili povijesne utemeljenosti, korištenje različitih medija, a sve u funkciji zadanosti dramske radnje, ono što i jest najvažnija odlika Bourekovih najuspješnijih likovnih rješenja u kazališnom mediju tijekom njegove bogate i duge karijere.



Slika 6: Eustache D'Amiens: *Mesar iz Abbevillea*, Bourekova likovna dramaturgija cirkusa, Dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 1959. (fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Bourekova "likovna i intelektualna mnogostranost uvijek u prvi plan stavlja kult zanata".<sup>74</sup> Tijekom svojeg umjetničkog djelovanja od pedesetih godina dvadesetog stoljeća do današnjih dana, pri čemu je realizirao velik broj crteža, grafika, slika, galerijskih i javnih skulptura te je sudjelovao pri umjetničkoj realizaciji više od dvjesto pedeset kazališnih predstava, Zlatko se Bourek s podjednakom lakoćom izražava u različitim medijima čiste ili primijenjene likovne umjetnosti, kazališta i filma, no uvijek s prepoznatljivom osobnom poetikom groteske, erotičnosti, pastoralnih elemenata i subliminalne ili eksplisitne prisutnosti smrt, koji prožimaju njegov cjelokupan umjetnički opus.

Za svoje je umjetničko djelovanje Zlatko Bourek primio brojne potvrde struke te je dobitnikom mnoštva tuzemnih nagrada kao što su Nagrada grada Zagreba 1965. za animirani film *I videl sem daljine meglene i kalne*, Premija na 4. zagrebačkoj izložbi jugoslavenskog crteža 1973. godine, Nagrada VIII. Marulićevi dani 1998. godine za predstavu *Bećarac*, Godišnja nagrada Vladimir Nazor 1971. godine (za filmsku umjetnost), 1982. (za kazališnu umjetnost) i Nagrada za životno djelo Vladimir Nazor za područje likovne umjetnosti 2004. godine, ali i inozemnih nagrada u Sjedinjenim Američkim Državama (u Atlanti, Chicagu i

<sup>74</sup> Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: članovi akademije: Zlatko Bourek [http://info.hazu.hr/hr/clanovi\\_akademije/osobne\\_stranice/bourek/bourek\\_bioskript/](http://info.hazu.hr/hr/clanovi_akademije/osobne_stranice/bourek/bourek_bioskript/), datum posjeta: 12. 3. 2011.

New Yorku), u Oberhausenu u Njemačkoj te nagrade Premia alla carriera (nagrada za životno djelo) u Salernu u Italiji.

Kročivši u deveto desetljeće svojega života, Bourek je u svibnju 2010. godine oblikovao figure i sam režirao lutkarsku predstavu za odrasle *Jedini neuspjeh Adolfa H.* prema motivima knjige *Mein Kampf* Georgea Taboria u Zagrebačkom kazalištu lutaka.

Kao visoko priznanje struke na najvišoj nacionalnoj razini za svoj ukupni rad na području likovne umjetnosti, u svibnju 2010. godine Zlatko Bourek postaje redovitim članom Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za likovne umjetnosti (prethodno je od 2002. godine bio članom suradnikom HAZU).

Tijekom prosinca 2010. Bourek se javnosti predstavio — iznova se vrativši jednom od svojih temeljnih područja interesa: kiparskoj figuraciji i slavonskoj narodnoj tradiciji — *Bećarskom rapsodijom*<sup>75</sup> postavljenom u Ateljeu Meštrović u Zagrebu, kao stanovitim kontrapunktom uz djela samog Meštrovićeva koja čine stalni postav Ateljea.

Bourek i Meštrović, velikani skulpture zajedno. Bećarska rapsodija sa svojim svakidašnjim, žarko obojenim ženama i momcima, skrivenim porukama i doskočicama, ogleda se i odmjerava s mramornom ljepotom Meštrovićevih aktova. Sadašnje stvarne slavonske žute dunje, crvene jabuke i orasi, mirisi života kao živa skulptura postavljeni na Bourekovu policu pomiješani su u ovom ateljeu s uspomenama kiparske radionice i raskošnoga Meštrovićeva prebivališta.<sup>76</sup>

Godine 2013. Zlatko je Bourek primio i najprestižniju slovensku nagradu za područje lutkarstva, *Klemenčičevu nagradu za životno djelo*. Programski odbor 7. bijenala lutkara Slovenije

ističe kako smatraju čašću da je svestrani umjetnik, kao što je Zlatko Bourek, dio svoje kreativnosti odlučio usmjeriti prema lutkarstvu. Njegove lutkarske predstave čista su umjetnost, pa su kao takve utjecale ne samo na lutkarstvo Slovenije nego i na lutkarsku umjetnost u svijetu — navodi se u obrazloženju nagrade. Bourek je okrenuo novu stranicu hrvatskog i slovenskog kazališta lutaka. Njegov rad karakterizira groteska, erotika, izvornost, a za njegovo kazalište lutaka kažu da je teatar čuda.

<sup>75</sup> Bećarska je rapsodija uz Meštrovićeve skulpture bila predstavljena javnosti 2009. godine u okviru 55. Splitskog ljeta (nap. a.).

<sup>76</sup> Jendrić, Dorotea. *Bećarska rapsodija Zlatka Boureka razigrala se u Ateljeu Meštrović*. Večernji list. 17. 12. 2010. Internet izdanje. <http://www.večernji.hr/vizualna-umjetnost/becarska-rapsodija-zlatka-boureka-razigrala-se-u-ateljeu-mestrovic-229553>, datum posjeta: 19. 12. 2010.

Klemenčičeva nagrada namijenjena je autorima koji su bitno utjecali na razvoj kazališne forme u Sloveniji, a dodjeljuje ju Društvo slovenskih lutkovnih umetnikov in prijateljev lutk UNIMA Slovenija.<sup>77</sup>



Slika 7: Bourekove skice kostima za *Escurial* Michela de Ghelderodea, Dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 1966., detalj korica programske knjižice (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Boureku je 2014. godine Hrvatsko društvo likovnih umjetnika dodijelilo Nagradu za životno djelo.

U obrazloženju nagrade, koje je napisao akademik Tonko Maroević, ističe se kako je raznovrsno i višedisciplinarno likovno djelo Zlatka Boureka impresivno količinom i dometima, od slikarstva do skulpture i crteža, kazališta i filma.

Po njegovim riječima, Bourekovo djelo čini čast cjelokupnoj hrvatskoj kulturi, obogaćuje domaći imaginarni muzej prepoznatljivom osobnom stilistikom i gotovo neukrotivom inventivnošću, a vrlo je određeno prisutno i u međunarodnim razmjerima, pa mu je i nagrada Društva zasluženo dodijeljena.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Glas Slavonije. Online izdanje. <http://www.glas-slavonije.hr/210941/5/Nagradjen-Zlatko-Bourek>, datum posjeta: 25. 9. 2013.

<sup>78</sup> <http://www.jutarnji.hr/bourek-dobitnik-nagrade-za-zivotno-djelo-hdlu-a/1252409/>, datum posjeta: 11.12.2014.



Slika 8: Čehov: *Ženidba*, 1994. (arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

Azijsko-pacifičko povjerenstvo Svjetskog centra UNIMA, na čelu s predsjednicom gospodom Tang Dayu iz Kine, dodijelilo je Zlatku Boureku, na kongresu u Nanchongu u svibnju 2016. godine, Nagradu za izuzetan doprinos lutkarstvu. Nagrada se dodjeljuje starijim umjetnicima koji su svojim dugogodišnjim djelovanjem postigli visoka umjetnička ostvarenja i jedinstven umjetnički stil te čiji je rad primio pohvale publike i struke, čime su pridonijeli promicanju lutkarstva i širenju njegove popularnosti u svojoj zemlji i inozemstvu.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Prema elektroničkoj pošti gospođe Tang Dayu, predsjednice Azijsko-pacifičkog povjerenstva Svjetskog centra UNIMA, Chengdu, Kina, upućene gospodri Jasminko Mesarić, predsjednici Hrvatskog centra UNIMA, 5. 2. 2016.

### **3. TEATAR FIGURA ZLATKA BOUREKA**

#### **3.1. Likovna poetika groteske kao dominantno dramaturško načelo**

“Mnogi brkaju imaginaciju s oštromnošću, s domišljatošću.

No imaginacija uopće nije to.

Imaginacija je neobična sposobnost opažanja očima uma.

I to je sama esencija teatra.”

— Robert Edmond Jones

Marijana Županić Benić definira lutkarstvo kao sintezu

umjetnosti koja u sebi objedinjuje likovni, glazbeni, dramski, plesni i književni izraz, pa stoga nudi bezbrojne mogućnosti kreativnog izražavanja kako za djecu, tako i za odrasle.<sup>80</sup>

Pri tome ističe specifičnosti lutkarskog teatra koje je

u mnogočemu slično glumačkom kazalištu, samo što kod lutkarstva postoji posrednik između glumca i publike: lutka. (...) Lutka je metafora, pokret koji ju oživljava daje joj smisao, ona u sebi posjeduje mogućnost različitih transformacija.<sup>81</sup>

Postavlja se pitanje: zašto je likovno oblikovanje, sama vizualnost lutke, koja je nedvojbeno vezana uz dramaturgiju cjelokupne izvedbe, toliko dugo obitavalo u drugom planu znanstvenog istraživanja?

Znanstvena analiza poklanja pozornost pripovjednoj strukturi radnje lutkarske predstave, proučava režiju, određuje tipove lutaka u okviru određene predstave prema tehnologiji i mehanizmima pokretanja te njihovu animaciju, bavi se povijesnim i geografskim određenjima njene geneze, a pri tome kao da zaboravlja da je kazalište nešto što se prije svega gleda, te je, u skladu s tom činjenicom, neophodno uključiti likovnost lutke i autorski pristup njezinom oblikovanju u znanstveno-istraživački diskurs.

Henryk Jurkowski je u svojoj *Povijesti europskog lutkarstva*, pišući “manje kao povjesničar a više kao istraživač estetike, kao netko tko želi otkriti karakteristike i ontološku pozadinu umjetnosti lutkarstva” raščlanio pojmove “spontanog lutkarstva”, ‘umjetničkog lutkarstva’ i

<sup>80</sup> Županić Benić, Marijana. *O lutkama i lutkarstvu*. Zagreb: Leykam International, 2009., str. 8.

<sup>81</sup> Isto.

‘lutkarstva u socijalnoj skrbi’ (...) prema motivacijama koje su dovele praktičare u polje lutkarstva” pri čemu se pojam umjetničkog lutkarstva odnosi “na lutkarsko kazalište proizшло iz umjetničkih ideja”.<sup>82</sup>

Lutkarstvo Zlatka Boureka, a u okviru njega osobito njegov teatar figura namijenjen odrasloj publici, mogli bismo bez dvojbe klasificirati kao umjetničko lutkarstvo s obzirom na intrinzičnu motivaciju koja je prethodila samom kreativnom činu. Pri tome se javlja evidentan problem nemjerljivosti umjetničkog djela samo znanstvenim metodama. Arnold Hauser navodi:

Umjetnost je izvor spoznaje ne samo po tome što djelo znanosti neposredno nastavlja i upotpunjuje njezina otkrića, kao što je to na primjer u psihologiji, već i po tome što ukazuje na granicu iza koje znanost zakazuje, i uskače tamo, gdje se daljnje spoznaje mogu steći samo na putevima umjetnosti. Putem umjetnosti dolazimo do spoznaja koje proširuju naše znanje, iako nemaju apstraktno znanstveni karakter. (...)

Ništa nije očiglednije od činjenice da umjetnost kao umjetnost počinje odstupanjem od čiste istine znanosti.<sup>83</sup>

Zlatko Bourek je prvenstveno likovni umjetnik. I kao takav pristupa teatru. Društveno, političko i kulturno okruženje nedvojbeno je utjecalo na formiranje njegove osebujne umjetničke individualnosti, no ono što ga čini iznimnim likovnjakom koji se aktivno bavi kazališnim medijem jesu njegova lutkarska ostvarenja namijenjena odrasloj publici koja, namjesto puke dekoracije, postižu i povećavaju komunikološki efekt izvedbe.

Najvažniji kontekst kojim kazališni oblikovatelji pridonose procesu stvaranja poveznica s tekstrom jest onaj suvremene misli, suvremenih vjerovanja i suvremenog *Zetgeista* (...) — duha vremena.<sup>84</sup>

Bourekov bitan utjecaj na razvoj hrvatskog lutkarstva afirmira Jurkowski navodeći kako svoje suvremene smjernice hrvatsko lutkarstvo većinom duguje redatelju i dizajneru Zlatku Boureku.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, I. dio. Od začetaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: MCUK, 2005., str. 8.

<sup>83</sup> Hauser, Arnold. *Sociologija umjetnosti. Knjiga prva*. Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 23.

<sup>84</sup> Ingham, Rosemary. *From page to stage: how theatre designers make connections between scripts and images*. Portsmouth: Heineman, 1998., str. 86 (prev. S.D.).

<sup>85</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 428.



Slika 9: Zijevalice za predstavu *Petrica Kerempuh i spametni osel*,  
Dječja scena HNK u Varaždinu, 2006. (fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Razgovori s umjetnikom o njegovom vlastitom uspostavljanju veza između dramskog teksta i likovnih rješenja, s naglaskom na njegov istraživačko-analitički odnos spram teksta, redateljske koncepcije, dramskih lica i funkcionalnosti lutke u stvaranju cjelovite dramske izvedbe sa svrhom ostvarivanja gledateljske recepcije s minimalnim odstupanjem od idejne osnove komada, odnosno Bourekovog autorskog čitanja i osobne, često ironične interpretacije dramskog teksta, imaju cilj pojašnjavanja umjetnikovih kreativnih procesa pri stvaranju poveznica između teksta i funkcionalnih likovnih rješenja lutaka.

Raspravljujući o različitim mehanizmima iščitavanja dramskog teksta, ulozi imaginacije u stvaranju poveznica između teksta i likovnih rješenja za potrebe izvedbe, Rosemary Ingham, dizajnerica, kostimografinja i pedagoginja s područja likovnosti kazališta, navodi:

Oblikovanje za kazalište obično započinje tekstrom, i oblikovanje je, velikim dijelom, funkcija imaginacije; veza između teksta i dizajna je, unatoč tome, neshvatljiva.<sup>86</sup>

Prije svega, pogrešno je pristupiti analizi dramskog teksta kao akademskom zadatku.

<sup>86</sup> Ingham, Rosemary. *From page to stage: how theatre designers make connections between scripts and images*. Portsmouth: Heineman, 1998., str. 7 (prev. S.D.).

(...) Prava analiza teksta je — poput intelektualne gimnastike — koncentrirana akcija. To je beskrajno uzbudljiv proces shvaćanja zbog čega je drama sazdana na svoj jedinstven način i otkrivanja barem nekoliko značenja koja su u njoj prikrivena. (...)

Poput sve umjetnosti, kazališni dizajn proizlazi iz svega onoga što dizajner jest, svega što zna i svega što je iskusio.<sup>87</sup>

Bogatstvo Bourekove imaginacije koja mu omogućava opušteno i zaigrano stvaranje udaljenih asocijativnih poveznica između teksta i likovnih rješenja presudno je za njegov kvalitetan umjetnički rad na svim područjima njegovog djelovanja. Jer ono što doista čini čovjeka čovjekom jest njegov

veliki dar *imaginacije*. To je možda najdistinkтивnije obilježje čovjeka, jer omogućava njegovu kreativnost.<sup>88</sup>

Analizirajući vizualne elemente izvedbe koji određuju prepoznatljiv i izvoran osobni stil kazališne likovnosti Zlatka Boureka kroz upotrebu forme i boje kao osnovnih likovnih izražajnih sredstava, te simbola, arhetipskih formi i značenja u službi oblikovanja dramaturški funkcionalne lutke, dolazimo do zaključka da je ono što je zajedničko svim njegovim oblikovnim rješenjima upravo dominacija groteske kao temeljnog izražajnog načela.

Tamarin navodi kako se pojam groteske koristi u doista širokom rasponu značenja.

Upotrebljavajući taj izraz, čini se da sasvim točno znamo njegovo značenje: to je nešto deformirano, smiješno, neukusno, zapanjujuće, absurdno, nerealistički stilizirano, nacereno...

Na žalost još možemo nabrajati attribute (karikirano, divlje itd.), a da ne izidemo iz okvira grotesknog, a da ipak nikakvom usporedbom ne možemo precizno objasniti njegovu specifičnost. Kao da je to kategorija koja izmiče definiranju.<sup>89</sup>

Groteska je montaža disparatnih motiva, u kojoj se tregični (s prizvukom jezivog) i komični (s prizvukom besmislenog) element ispremiješa, dajući novu kvalitetu deformiranog.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Ingham, Rosemary. *From page to stage: how theatre designers make connections between scripts and images*. Portsmouth: Heineman, 1998., str. 89 (prev. S.D.).

<sup>88</sup> Sinnott, E. W. *The Creativeness of Life*, u: *Creativity*. ur. P. E. Vernon. Bungay: Penguin Modern Psychology readings. 1978., str. 108 (prev. S.D.).

<sup>89</sup> Tamarin, G. R. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svetlost, 1962., str. 6 (prev. S.D.)

Groteska nastaje upravo u trenutku kad se uzvišeno (deformira i) pretvara u smiješno.<sup>91</sup>

Borislav Mrkšić u svojoj knjizi *Drveni osmijesi*, jednom od značajnih djela o lutkarstvu, ističe:

Groteska kao izraz svijeta pomaknutog iz svoje osi, kao izraz svijeta bez kontinuiteta, u suvremenom teatru je gotovo nezamisliva bez zaustavljenе grimase, bez mehaničke geste, bez figure kao predmeta, bez lutke u svim smislovima — bila ona “lijepa kao lutka” ili “stravična kao kadaver”. I onda kada je emancipirana do najmanjih natruha naturalizma, u do kraja “reteatraliziranom” teatru, lutka je u svom najčistijem obliku groteskna.<sup>92</sup>

I ta je primjena estetike i poetike groteske u likovnom oblikovanju Zlatka Boureka za potrebe izvedbe jednako prisutna u njegovom teatru figura kao i u igranim predstavama u kojima žive glumce, likovnim postupcima, transformira u maske i figure.

U uvodnom tekstu svojeg priručnika za izradu mimičkih lutaka, Breda Varl navodi:

U želji da se što karikiranije oponaša čovjek nastala je lutka koja naglašenim gibanjem čeljusti podsjeća na otvaranje i zatvaranje usta čovjeka ili pak otvaranje i zatvaranje njuške kod životinjskog lika. Polako ili brzo, izopačeno ili drhtajuće otvaranje usta ili njuške naglašava karakter i time posebne osobine lika što ga lutka predstavlja.<sup>93</sup>

Stoga nije čudno što se Zlatko Bourek, čija se lutkarska kazlišna likovnost temelji na groteski, pretjeranoj gestikulaciji biranih nakaznih likova, u tehnološkom smislu opredijelio za zijevalice i amalgam ostalih lutkarskih tehnika u kombinaciji sa zijevalicama kao što su hibridni ginjoli-zijevalice, manekeni-zijevalice ili njegove guzovozne lutke kojima je uvijek omogućeno da zinu i bez zadrške izgovore, umjesto svojeg tvorca, što god im je na duši.

Razmatrajući uz to dva različita i načelno oprečna pristupa oblikovanju lutke za potrebe kazališne izvedbe: lutka kao lik-funkcija i lutka kao metafora, očigledno je da u Bourekovoj likovnoj interpretaciji lutka nadilazi puku funkciju i postaje oživljenom metaforom na sceni.

---

<sup>90</sup> Tamarin, G. R. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svetlost, 1962., str. 33 (prev. S.D.)

<sup>91</sup> Isto. str. 37 (prev. S.D.)

<sup>92</sup> Mrkšić, Borislav. *Drveni osmijesi*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2006., str. 222.

<sup>93</sup> Varl, Breda. *Mimičke lutke*, Zbirka Moje lutke 5, Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2001., str. 5.

Koliko god bila izraz naše podsvijesti, lutkin iracionalizam pripada ljudskom duhovnom kozmosu. Lutka se ne može odmetnuti u neki lutkomorfni kozmos, jer nije samo čovjekova proteza, već izraz njegove biti.<sup>94</sup>

Ključna spoznajna uloga ovakvog komparativnog pristupa analizi različitih načina oblikovanja kazališne lutke jest utvrđivanje dramaturške funkcije lutke i načina ostvarivanja te funkcije u stvaranju cjelovite i značenjski jedinstvene kazališne izvedbe. Kako bi se usporedila dva pristupa vizualnom aspektu izvedbe u znanstvenom istraživanju potrebno je razmotriti strukturu, funkciju i ponašanje forme i boje kao bitnih elemenata dramaturške efikasnosti lutke u okviru izvedbe, na primjeru Bourekovih lutkarskih predstava za odrasle, ili, kako ih sam autor definira: teatra figura, a koje su predmetom analize ovog rada i koje će biti obrađene u nastavku ovog poglavlja.

Govoreći o temeljnim estetskim obilježjima Bourekovog opusa, Ivan Raos navodi kako

stvaralaštvo Zlatka Boureka u svim razdobljima njegovog umjetničkog djelovanja gotovo uvijek obilježava groteskni humor s nadrealističnim elementima povezan s elementima Hrvatskog folklora.<sup>95</sup>

Ukoliko polazimo od premise da je dominantna estetska karakteristika Bourekove kazališne likovnosti i temeljno načelo oblikovanja fizionomija te sveukupne vizulnosti njegova teatra figura upravo groteska koja je sveprisutna u (kazališnoj) umjetnosti od antičke književnosti, talijanske renesanse i *commedie dell'arte*, Shakespeareovih djela, preko *Sturm und Dranga*, epohe romantizma i devetnaestostoljetnog realizma pa sve do današnjih dana, tada sâm pojam groteske nužno treba definirati.

Darko Novaković, analizirajući grotesku u okviru antičke književnosti, tvrdi kako je osnovno obilježje grotesknog utočište na umjetničkom postupku prikazivanja čovjekove fizičke abnormalnosti čime se postiže ciljani komični učinak.<sup>96</sup>

Združujući u sebi kvalitete pretjeranoga, jezovitog i smiješnog u promjenljivim omjerima, groteska se, po tumačenju E. R. Curtiusa i G. R. Hockea, postavlja kao estetička alternativa klasicističkomu idealu čistoće, osobito u prijelaznim razdobljima,

<sup>94</sup> Mrkšić, Borislav. *Drveni osmijesi*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2006., str. 222.

<sup>95</sup> Raos, Ivan. *Izložba Zlatko Bourek "Teatar figura — teatar nakaza"*. 15.1.2014., [http://www.dragovoljac.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=22389:-izloba-zlatko-bourek-teatar-figura-kazalite-nakaza&catid=12:obavijesti-i-najave&Itemid=12](http://www.dragovoljac.com/index.php?option=com_content&view=article&id=22389:-izloba-zlatko-bourek-teatar-figura-kazalite-nakaza&catid=12:obavijesti-i-najave&Itemid=12), datum posjeta: 3.2.2014.

<sup>96</sup> Prema: Novaković, Darko. *Suvremena teorija grotesknog: rezultati i perspektive*, u: Umjetnost riječi, XXVI. / 3—4, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo Zagreb, 1982., str. 183- 201.

primjerice kasne antike, kasnoga srednjeg vijeka, manirizma, romantizma ili avangarde, kada se preispituju uspostavljeni estetički kanoni. (...) U estetičkom je pak razmišljanju groteska bila najbliža pojmu uzvišenoga koji na sličan način ujedinjuje obilježja odbojnosti i privlačnosti.<sup>97</sup>

Groteska izobličava stvarnost, stvara fantastične slike koje u kazališnom mediju, čija suštinska umjetnička funkcija i jest zrcaljenje zrcalne slike stvarnosti, postaju, često kroz prizmu komičnog, bolja, ekspresivnija istina o nama samima.

Wolfgang Kayser, analizirajući groteskno u okviru likovnih umjetnosti i književnosti navodi:

Groteskni svijet je naš svijet — a s druge strane opet i nije naš svijet. Sa smiješkom pomiješan osjećaj strave ima svoje ishodište upravo u saznanju da se naš, nama dobro poznati i naoko na čvrstom poretku zasnovani svijet otuđuje pod pritiskom nekih ponornih sila, da biva iščašen i izbačen iz ravnoteže, te da se rastače i podlježe nekom drugom poretku stvari.<sup>98</sup>

S idejno-povijesnog i znanstvenog stajališta pojам groteske često se svodi na nešto bezazleno,

nešto fantastično-komično, a što je trebalo dovesti do izjednačenja sa “nisko-komičnim” ili “burleskno-komičnim”. To je ona točka s koje se može razumjeti zašto nam se ta riječ izgubila kao znanstveno-stručni termin i samo se još upotrebljava na neodređen i neobavezan način. Definicije estetičara samo su malo zahvatile stvarni sadržaj grotesknog, onako kako se on predočava u umjetničkim djelima, a znanstvenici koji se bave umjetnostima uvijek imaju sklonost svoj pojmovni jezik ravnati prema filozofskoj estetici, mada to čine s izvjesnim osjećajem postiđenosti.<sup>99</sup>

Bourekovo kazalište — nastalo na razmeđi umjetničkih medija kiparstva, slikarstva, i granog i animiranog filma i izvedbe, u kojima se autor podjednako suvislo izražava i koji svi dijele zajednički estetski i komunikacijski kôd mješavine nadrealnog i svakidašnjeg — zasniva se na četiri estetska i značenjska temelja, a to su: čovjek, vrag, spolnost i smrt.

**Čovjek** sa svim svojim manama (i rjeđe vrlinama) osnovna je okosnica kako dramaturgije tako i kazališne estetike Bourekovih likovnih interpretacija teksta. Čovjek sićušan — bilo da

<sup>97</sup> *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Online izdanje. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23517>, datum posjeta: 15.4.2014.

<sup>98</sup> Kayser, Wolfgang. *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Novi Sad: Svetovi, 2004., str 37 (prev. S.D.).

<sup>99</sup> Isto. str. 141 (prev. S.D.).

je iznikao iz narodne predaje, djela velikana svjetske dramske književnosti ili Bourekove žive mašte — no čovjek u vlastitom mikrokozmosu izjednačen s junacima i bogovima. Jer Bourek ga je učinio vidljivim. Nosatim, prsatim, razrokim, šepavim... ali postavljenim u fokus svetišta (i žrtvenika) života.



Slike 10 i 11: Bourekovi *Dvoredi*, projekt u nastajanju (2013.-), Bećar i Hrvatski Vrag (fotografije: S.D.)

**Vrag** je dramaturški funkcionalna opreka i ravnoteža junacima i bogovima. Vrag pokreće radnju, jer bez vraka, koje mu god ime nadjenuo dramski pisac, nema niti zapleta niti drame. A Bourek, kao zaljubljenik u dramu, jednako tako ljubi svoje vrage.



Slika 12: Zlatko Bourek / Luko Paljetak: *Povratak vojaka*, ZKM / David, 1995.  
(fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

**Spolnost** i “prostota” za Zlatka Boureka ostaje trajno “emanacija ljepote života”<sup>100</sup> i kao takva opet izrazito prirodna i ljudska. Prostota nije sama sebi svrhom, a često upotrebljavan motiv razgoličenih ženskih grudi ima prije značenjske konotacije pretpovijesnih Venera, tople i prirodne tjelesnosti, majčinstva i neprestanog cikličkog obnavljanja života negoli vulgarnog.

<sup>100</sup> Tribina: *Kazališna srijeda*, tema: *Lutkarstvo za odrasle*, voditeljica: Lidija Zozoli, gosti: prof. dr. sc. Antonija Bogner—Šaban i akademik Zlatko Bourek, KIC, Zagreb, 25. studenoga 2009.



Slika 13: George Tabori: *Jedini neuspjeh Adolfa H.*, Zagrebačko kazalište lutaka, 2010. (fotografija: S.D.)

**Smrt** utjelovljena na sceni kao da je za Boureka smrt pobijeđena, no istovremeno nerazdvojiva od čovjeka, njegove konačne i neizbjježne sudsbine bez obzira na životni put (ili radnju drame u kojoj obitava) i cikličkog obnavljanja života. Ukoliko nije upisana u tekst, Bourek je često dopisuje i daje joj jednakopravno mjesto s ostalim likovima drame. Jer, u životu i u njegovom zrcalnom odrazu, u teatru, smrt i jest sveprisutna, samo je Bourekova slobodna interpretacija čini malo materijalnjom.

I čovjeka kao i vraka te spolnost i smrt Bourek je utjelovio, istovremeno ih lišavajući njihovih mitskih i magijskih svojstava i čineći ih vječnima — umjetničkom zaigranošću i likovnim postupcima metamorfoze realnog u fantastično groteskno. Pri tome se njihove osobine isprepliću i oštре granice onoga što određuje čovjeka, vraka, spolnost ili smrt brišu se i tvore naizgled kaotičnu likovnost sveukupnosti onoga što čini život čovjeka.

Bourek ne reproducira dramski tekst doslovno već ga interpretira kroz vrednovanje sveukupnosti njegovih značenja. Dušan Kuzmanović navodi:

Pod interpretacijom se ne podrazumijeva samo “tekst o tekstu” već mnogo šire svako čitanje teksta, razumijevanje, shvaćanje, upojmljavanje.<sup>101</sup>

Apologiji interpretacije teksta koja je sveprisutna u Bourekovim inscenacijama, možemo dodati kako

pri čitanju-intrepretaciji tekst ne određuje sâm sebe, kriteriji interpretacije su dani od strane svijesti. Pojmovi i principi pokazuju se kao instrumenti interpretacije, pa čitanje teksta nije strogo receptivno. Mada to nije bilo eksplicitno, čin interpretiranja bio je tretiran u najvećoj mjeri kao spoznajni proces u kojem postoje dva elementa:

<sup>101</sup> Kuzmanović, Dušan. *Interpretacije filozofskih tekstova*, u: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*. Delo. Mesečni književni časopis. Knjiga devetnaesta. Godina XIX. Broj 4—5. Beograd: Nolit, 1973., str. 769 (prev. S.D.).

neposredni podaci, oni koji su dani svijesti, tj. otisnuta slova i naša interpretacija koja predstavlja aktivnost misli. Istina, mi prepostavljamo kako ta otisnuta slova imaju svoju strukturu, formu i značenje. Pitanje je, međutim, u kolikoj mjeri nas ta forma i značenje obavezuju, tj. da li nužno naša interpretativna forma koincidira s onom imanentno sadržanom.<sup>102</sup>

Autor Bourek dramski tekst čini svojim kroz prizmu oneobičavanja doslovnih značenja sadržanih u tekstu i grotesknog likovnog odmaka od realnog. I upravo vlastitom umjetničkom interpretacijom čini dijalog između teksta i publike, posredstvom izvedbe nabijene likovnim simbolima, moguć. Interpretacija ne lišava izvedbu značenja sadržanih u tekstu. Autorsko čitanje i začudnost Bourekovog vizualnog svijeta kazališta čini razumijevanje materije mogućim na elementarnoj kognitivnoj i emocionalnoj ravni recepcije umjetničkog djela.

Razumijevanje je osnovni fenomen odnosa među ljudima i čovjekovih odnosa prema svemu postojećem. Gdje god i kako god da sretнемo ljudskost — bilo onu prošlu, opredmećenu u ljudskim djelima, ili živu, u danim odnosima među ljudima — uvijek i svuda nailazimo na razumijevanje, te smo i sami postavljeni pred zadatku razumijevanja svega toga. Već iz ovoga vidimo da razumijevanje mora biti najčvršće povezano s ljudskošću čovjeka. Pritom je razumijevanje čak prvobitnije od tumačenja ili poimanja nečeg. Nešto možemo protumačiti ili pojmiti tek nakon što smo razumjeli.<sup>103</sup>

U svojoj vizualnoj prepoznatljivosti, Bourekov teatar figura djeluje poput oslobođenih slika autora koje tematiziraju čovjekovu svakodnevnicu ili su nabijene elementima erotike i motivima smrti. Kipovi oživljavaju i oživljuju likove drame u formi kinetičkog kiparstva koje nije pokretano niti snagom vjetra, vode, magnetizma niti sofisticiranih suvremenih elektronskih naprava već isključivo neobuzdanošću mašte njihovog tvorca.

---

<sup>102</sup> Kuzmanović, Dušan. *Interpretacije filozofskih tekstova*, u: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*. Delo. Mesečni književni časopis. Knjiga devetnaesta. Godina XIX. Broj 4—5. Beograd: Nolit, 1973., str. 778 - 779 (prev. S.D.).

<sup>103</sup> Urbančić, Ivan. *Uvod u proučavanje hermeneutike*, u: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*. Delo. Mesečni književni časopis. Knjiga devetnaesta. Godina XIX. Broj 4—5. Beograd: Nolit, 1973., str. 433 (prev. S.D.).

Govoreći o zadacima uživljavanja u okviru kazališne umjetnosti, Brecht ističe:

Zbivanja treba, dakle, predati gledatelju prije svega u njihovoј čudnovatosti i neobičnosti. To je potrebno kako bi ona bila predstavljena sa svoje savladive strane, kako bi od poznatih mogla postati spoznata.<sup>104</sup>

Teatar figura Zlatka Boureka kao i njegova likovna rješenja za potrebe živog glumačkog kazališta pri čemu glumce tretira poput živih figura, a o čemu će se raspravljati detaljnije u okviru četvrtog poglavlja ovog rada, trebali bi potvrditi kako je u kazalištu nadnormalno doista jedina norma. Prema riječima Roberta Edmunda Jonesa, koji je svojedobno učinio doista mnogo za funkcionalno dramaturški usmjerenu likovnu umjetničku praksu u okviru kazališne umjetnosti:

sve što je realno, mora se podvrgnuti neobičnoj metamorfozi, poput morske mijene, prije negoli može postati istinom u kazalištu.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Brecht, Bertold. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1966., str. 64 (prev. S.D.).

<sup>105</sup> Jones, Robert Edmond; *The Dramatic Imagination*, New York & London: Routledge, 2004., str. 22 (prev. S.D.).

### **3.2. Orlando Maleroso (1977.)**

**Salih Isaac: ORLANDO MALEROSO.** Po licenci Marina Držića i ideji Zlatka Boureka. (Lutkarska farsa — inspirirana dubrovačkom tradicijom.)  
Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara.  
Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.  
Scenska glazba: Davor Rocco.  
Premijera: 22. 8. 1977., Dubrovačke ljetne igre, Poljana mrtvo zvono.

Repertoarne predstave lutkarskih kazališta Hrvatske do sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća svojom su dramaturgijom i estetikom bile uglavnom usmjerene ka mlađoj publici i djeci. Lutkarstvo za odraslu publiku bilo je u okvirima kazališnih kuća razmjerno malo zastupljeno, a i kada bi takvih iskoraka bilo, većinom su prolazili gotovo nezapaženi. Kao primjer lutkarske predstave namijenjene odrasloj publici s naših prostora ističe se *Celestina* iz 1976. godine Kazališta lutaka Zadar u režiji Wiesłava Hejna, za koju je Branko Stojaković oblikovao scenografiju koja je svojevrstan amalgam romaničkih, gotičkih i ranorenansnih stilskih obilježja. Pri tome Stojakovićevo oblikovanje lutaka, u skladu s tematikom komada, slijedi likovnost drvenih figura svetaca s crkvenih oltara. No *Celestina* je igrana u kazalištu.

Bourekova lutkarska farsa *Orlando Maleroso* prema tekstu Saliha Isaaca, premijerno izvedena 1977. godine, prva je lutkarska predstava izvedena na Dubrovačkim ljetnim igrama, čime je lutkarstvo, za razliku od produkcija pojedinih kazališnih kuća, upravo izlaskom iz lutkarskog kazališta dobilo posebnu pozornost kako publike tako i kazališne kritike te medija. “Festival se želio proširiti na ulice i trgove”,<sup>106</sup> navodi Dalibor Foretić. U tom smislu, stavljajući lutkarstvo u središte pozornosti, *Orlando Maleroso*, kabaretski oblikovana lutkarska igra za odrasle, obilježava prekretnicu kako u povijesti dubrovačkog festivala tako i doista bitni i veliku prekretnicu hrvatskog lutkarstva. *Orlando Maleroso*, predstavivši se publici jednog tako velikog i važnog festivala kao što su Dubrovačke ljetne igre, uspijeva izbaciti hrvatski lutkarski teatar iz repertoarne kolotečine pretežito pedagoških predstava namijenjenih isključivo djeci.

Za predstavu se najčešće navodi kako je inspirirana dubrovačkom tradicijom i japanskim bunraku kazalištem. Premda je bunraku mogao biti impulsom koji je Boureka okrenuo promišljanju o iznalaženju alternativnih i za njegov umjetnički izričaj

<sup>106</sup> Foretić, Dalibor. *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.-2001.*, Drugo prošireno izdanje., Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik, 2002., str. 103.

primjerenih tehnoloških lutkarskih rješenja, *Orlando Maleroso* je u biti tehnološki nesrođan bunraku tehniči. Bourek u ovoj predstavi koristi velike zijevalice u kombinaciji s rukama živih glumaca lutkara koji animiraju lutke iza paravana koji je vrlo nalik likovnosti putujućih kazališnih trupa koje nastupaju po vašarištima, pri čemu je u tretmanu, upotrebi lutke i Bourekovom redateljskom promišljanju, *Orlando Maleroso* najbliži ginjolskom teatru.



Slika 14: Prizor iz predstave *Orlando Maleroso*  
(fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, uslijed organiziranja brojnih kazališnih i jednako tako lutkarskih festivala, intenzivira se kulturna razmjena između Europe, Amerike, Afrike i Azije, čime je “proces međusobnog upoznavanja (...) dostigao masovne razmjere” te je postalo jasno “da nove forme, sadržaji i funkcija lutaka zahtijevaju ponovno cijelovito promišljanje suštinskih kulturnih vrijednosti lutaka i kazališta lutaka”.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> Jurkowski, Henryk. *Teorija lutkarstva, ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkatskog teatra*, Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, 2007., str. 13 (prev. S.D.).

Kako sam tvrdi, Bourek je bio

jedan od malobrojnih u Hrvatskoj koji se počeo baviti lutkarskim kazalištem za odrasle već prije rata.<sup>108</sup> Bunraku sam donio u Hrvatsku. Prvo sam upoznao bunraku u knjigama, pa sam ga onda išao tražiti. Dok sam početkom sedamdesetih godina radio u Njemačkoj, omogućili su mi da kupim avionsku kartu i otputujem u Ženevu, gdje sam prvi puta uživo video bunraku kazalište.<sup>109</sup>



Slika 15: Prizor iz predstave *Orlando Maleroso* (fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).

Premda je inspiracija za Bourekov umjetnički rad na području lutkarstva za odraslu publiku vjerojatno bila njegova fascinacija izvornom *bunraku* tehnikom (tehnika animacije koja svoje korijene vuče još iz japanskog lutkarskog kazališta sedamnaestog stoljeća), Bourekovo je lutkarstvo posve specifično, vašarski pojednostavljeni, lišeno istančanih tehnoloških zakonitosti *bunrakua* i tehnike animacije koja odlikuje ovu japansku izvornu lutkarsku formu. Pri tome u Bourekovom *Orlandu* izostaju u potpunosti suptilne arteficijelne kretnje *bunraku* lutaka koje animiraju tri glumca lutkara. Tako da nije moguće govoriti čak niti o tehnološkoj prilagodbi već radije o velikim

zijevalicama koje funkcioniraju prema načelima dramaturgije ginjolskog teatra čiji ograničeni mehanizmi pokretanja pretvaraju scenski pokret lutaka u groteskni patos koji upravo zbog tih prenaglašenih gesti prelazi u komično.

Jednak je slučaj i s dramskim tekstrom koji sam Bourek smatra izvorištem kazališne igre. No on je — bilo odabran radi svoje pučke duhovite dvoznačnosti, bilo klasik dramske književnosti preinačen poprilično slobodnim čitanjem između redaka — uvijek

<sup>108</sup> Hrvatski domovinski rat (nap. a.).

<sup>109</sup> Bourek, Zlatko. Intervju. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014.

uklopljen u Bourekov sustav moralnih i estetskih vrijednosti te pravila pomalo zločeste, uvijek lascivne igre koja bez Smrti i bez Vraga ne može.

VRAG: ako te upišem i upišam,  
namah ču da te ispišem i ispišam,  
okani se tjesne povijesti,  
primi se bijesne objesti  
takve tražim da se vražim  
ja sam rogan, ja sam pogan,  
brzo dođem, brže odem,  
s cijelim svijetom ja se bodem!<sup>110</sup>

U *Autointervjuu* programskog letka *Orlanda Malerosa*, Salih Isaac navodi

“ORLANDO MALEROSO” je 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, rađen po ideju Zlatka Boureka i licenci Marina Držića.<sup>111</sup>

Legenda o navodnom nećaku samog Karla Velikoga, vitezu Rolandu (tal. Orlando), koji je 778. godine poginuo vraćajući se iz Španjolske, proširila se i našla svoje legendarne inačice u mnogim zemljama Europe, pa tako i u dubrovačkoj legendi o Orlando koji je, prema predaji, 783. godine kod Lokruma porazio saracenskog gusara Spucenta i spasio grad. U znak zahvalnosti Dubrovčani su Orlando podigli spomenik.

*Orlando Maleroso* je protkan citatima iz Držićevih tekstova, kombinira lik legendarnog viteza s likovima Držićevih komada kojima mijenja imena ili osobine upisane u izvornik. Tako Dundo Maroje postaje Brundo Pvaroje, Petrunjela postaje starom curom, a Laura pokušava postati Orlandovom nevjestom. Liku Svetog Vlaha suprotstavljen je lik Vraga koji sve vrijeme prati radnju, no Vraga koji je

manje nečastivi, više svjetovan, što u dvorošku nosi Amorove strelice. (...)

---

<sup>110</sup> iz predstave *Orlando Maleroso*, <http://itd.sczg.hr/events/orlando/>, datum posjeta: 24.3.2015.

<sup>111</sup> Salih, Isaac. *Orlando Maleroso*. Programski letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 20., 24.8.1977., str. 4.

To je zapravo pretpovijest, povijest i postpovijest ukipljenja i okipljenja, točnije ukipnine i okipnine viteza, umjesto ugrobljenja i ugrobnine.<sup>112</sup>

Promišljajući o prostoru igre, Bourekove prvobitne skice rukovode se plastičnošću, trodimenzionalnošću koja je zadana arhitekturom gradskih prostora u kojima se *Orlando Maleroso* trebao izvoditi. Kako često sam za sebe ističe da je prije nego pismen — *rismen*, tako su i njegova promišljanja dramaturgije komada i prostora igre svedena na mentalne zabilješke na papiru u formi skicoznih, za autorovu upotrebu dovoljnih crteža.

Jednak postupak bilježenja vizualnih produkata vlastite, izrazito produktivne, mašte, Bourek koristi za arhiviranje ideja koje će se kasnije materijalizirati kao lutke, scenografija, slike ili skulpture.

Na papiru 13 x 9 cm cca često na brzinu skiciram da ne zaboravim. Kasnije prema tim crtežima na većem formatu razrađujem isti crtež — za sliku ili već nešto. “Prva ruka” je neponovljiva. Crteži su “napisali” nehotično jedno vrijeme...<sup>113</sup>

U konačnoj verziji, Bourekova sklonost ka jednostavnosti uličnog kazališta prevladala je nad detaljima i doslovnom prikazivanju prostora srednjovjekovne utvrde kao kazališta-kutije. Zidove, tornjeve, svekoliki prostor *Orlanda Malerosa* — Bourek iz fizičkog premješta u prostor mašte gledatelja.

Bourekova kazališna likovnost nedjeljiva je od njegovog umjetničkog rada na polju čistih likovnih umjetnosti. Njegovo je slikarstvo izrazito pripovijedačko i u svojoj koncepciji i likovnoj obradi duboko teatralno, kostimografije nose echo starih majstora, scenski prostor varira od skulptorskih i slikarskih do izrazito čistih grafičkih, ali uvijek rješenja koja kazuju priču, dok njegovo lutkarsko kazalište napućuju oživjele skulpture i slike.

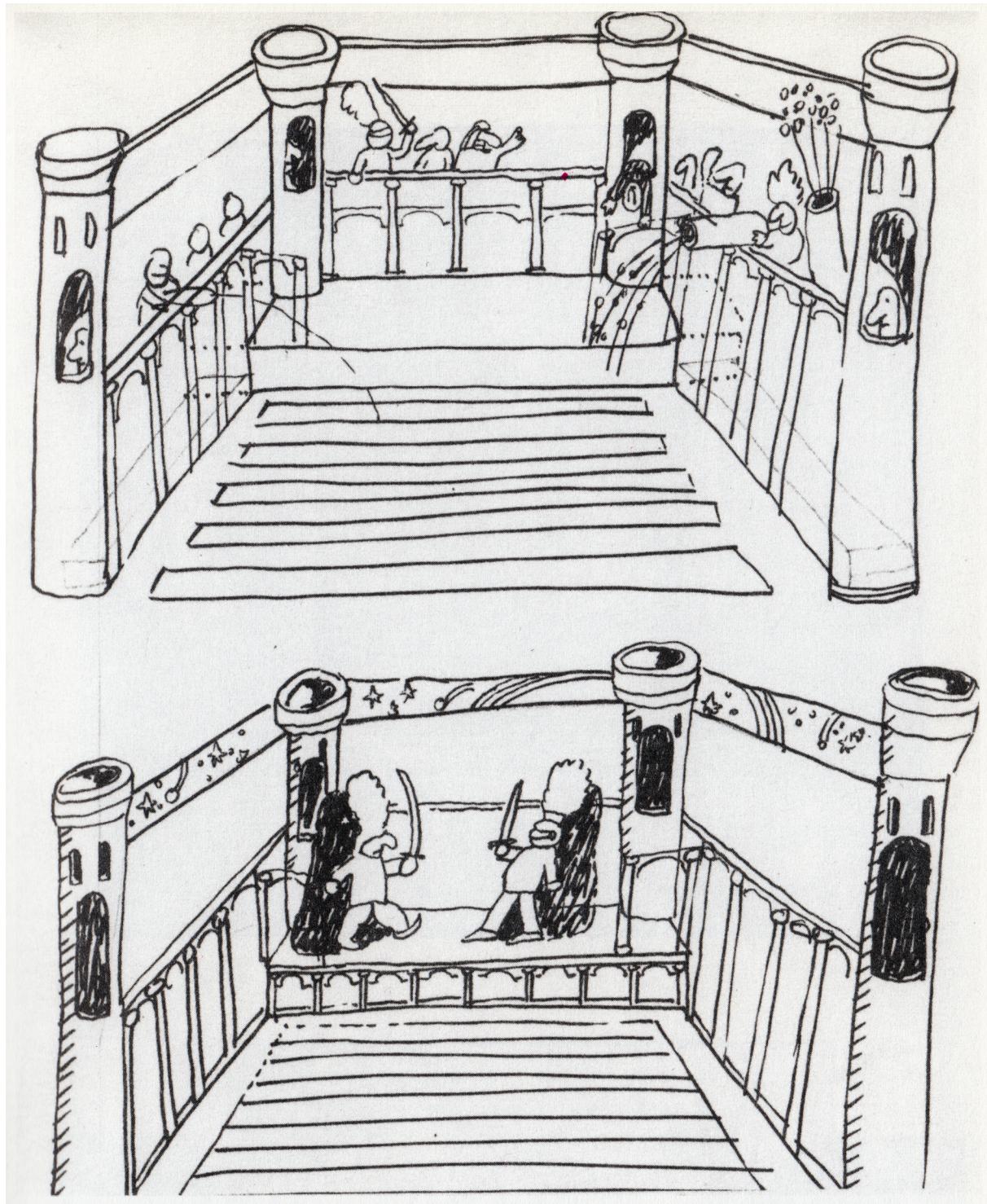
Sam autor ističe:

---

<sup>112</sup> Salih, Isaac. *Orlando Maleroso*. Programska letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 20., 24.8.1977., str. 5.

<sup>113</sup> Bourek, Zlatko. *Teka*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2005., str. 5.

Najvažnije mi je ono po čemu me ljudi najmanje znaju, a to je skulptura! Nju ljubomorno čuvam i nju ne moram raditi da bih zaradio novac. Sretan sam, jer sve što radim — svemu se veselim.<sup>114</sup>



Slika 16: Prve Bourekove skice za scenografiju *Orlanda Malerosa* (u: *Teka*, 2005., str. 65.)

<sup>114</sup> Ciglar, Želimir. *Zlatko Bourek: Činite djecu, a ne rat!*, Zagreb: Večernji list, 24.7.2006.



Slika 17: Prizor iz predstave *Orlando Maleroso*  
(fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

U oblikovnom ili pak tehnološkom smislu Bourekove lutke za predstavu *Orlando Maleroso*, premda često u kritičkim i povijesnim osvrtima označavane kao proizašle iz japanskih lutkarskih tehnologija, u biti ne posjeduju s njima nikakva zajednička obilježja.

Bourek svoj teatar naziva brehtijanskim, siromašnim teatrom, ističe oblikovni utjecaj drvenih figura iz crkvenih prikazanja i moraliteta na svoj kazališni lutkarski likovni izričaj, koketira s lutkarskim tehnologijama Dalekog istoka, poziva se na sirovu vizualnost putujućih vašarskih zabavljača nabijenu pučkim humorom, na njemački ekspresionizam, na utjecaj Radauševog likovnog jezika na formiranje njegove osobne estetike i pristupa plastičnom oblikovanju ili se poziva na estetiku i poetiku kratkih kabaretskih lascivnih formi kao uzora njegovom stvaralaštву. No u konačnici Bourekovo je lutkarstvo doista moguće odrediti jedino kao izvorno i tvrdoglavou bourekovsko.

Govoreći o radu na lutkarskoj predstavi *Orlando Maleroso* prema tekstu Saliha Isaaca, Zlatko Bourek navodi kako je

glumac Tonko Lonza, koji je sjajno odigrao Orlanda, kao pravi Dubrovčanin napravio štrih teksta i radio je s glumcima na dubrovačkom govoru. Predstava je igrana na otvorenom, na utvrđi Mrtvo zvono.

To je prvi puta da sam na jedan način zijevalice, odnosno figure koje govore, upotrijebio u predstavi za odrasle. Dubrovački je Orlando od kamena. A zašto je od kamena?<sup>115</sup>

Sadržaj komada je, ukratko, kako slijedi: Dubrovčani su molili viteza Orlanda da ih u 15. stoljeću spasi od Čudovišta (Saraceni). I Orlando ih je od neprijatelja spasio. No kada je, ispunivši svoj dio nagodbe, zatražio od Dubrovčana plaću, Kapetan mu je, namjesto zlata, ponudio najljepšu među Dubrovčankama, nevjernu svoju ženu Lauru, za suprugu, da s njome zasnuje obitelj i djecu izrodi, koja će poslije njega Dubrovnik čuvati. Orlando se zgrozi nad takvom zamisli jer njegovo poslanje nije da pravi djecu, već da se, kao Božji čovjek, mačem bori za pravdu. Jer Orlando je muškarac kamenito odlučan, a ipak beztelesan. I dok Dubrovnik slavi junačku pobjedu viteza nad Čudovištem,

Laura, još jednom, kuša zadobiti srce viteževa, a kad bude odbijena, prokune ga da se srca kamena — okameni. Odbačen i neplaćen, nagrđen i nenagrađen, skrutnjavajući se postupno, zaboravljeni junak očajno tone u tamni dubrovački nocturno bez zvijezda.<sup>116</sup>

Bahtin smatra kako se smijehom u tvorevinama pučke kulture obznanjuju istine o svijetu te ga istina (...) razotkriva (...) kao mjesto na kojemu se odvija “tjelesna drama”, drama o rođenju, koitusu, smrti, rastu, jedenju, pijenju i pražnjenju. Drama tijela ne tiče se privatnoga, individualnoga, već velikoga, kolektivnog narodnog tijela.<sup>117</sup>

No premda jest dijelom vesele lutkarske igre protkane elementima pučkog kazališnog izričaja, Bourekov Orlando nadilazi sveukupnost te kolektivne “tjelesne drame” i ostaje, tvrdoglav viteški, u sferi duha.

Gabor Klaniczay, raspravlјajući o Bahtinovoј teoriji kulture pučkog smijeha, navodi:

<sup>115</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>116</sup> Salih, Isaac. *Orlando Maleroso*. Programska letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 20., 24.8.1977., str. 4.

<sup>117</sup> Lachmann, Renate. *Phantasia / Memoria / Rhetorica*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2002., str. 381.

Termin “kultura pučkog smijeha” podrazumijeva mnogo više od svijeta komičke kreativnosti, tj. parodije, vica, farse. Bahtin je kulturu pučkog smijeha držao konstatntno prisutnim, prisnim slojem srednjovijekovno-renesansne kulture; glavnim oponentom i dostoјnjim suparnikom službene i dogmatske elitističke kulture svećenstva i laika podjednako. Smijeh koji ismijava uzvišene vrline i sve izokreće istodobno je i nemilosrdna kritika koja omogućuje priznavanje i iskazivanje važnih istina. Prkoseći učenoj kulturi, koja razvija i opetuje svoje intelektualne koncepcije unutar okvira tradicija starih tisuću godina, pučka kultura smijeha također može “postrojiti svoju vojsku” kulturnih oblika i tradicija.<sup>118</sup>

Publika je vrlo dobro prihvatile jednostavnu duhovitu priču komada te tehnoški pojednostavljenja, ali u funkciji predstave vrlo efektna rješenja Bourekovih figura.

Stotinjak ljudi uživalo je gotovo čitav sat u predstavi kojoj je osnovni čar bio animiranje tih dražesnih čudovišta od ljepenke i krpe,<sup>119</sup>

navodi Dalibor Foretić. Osnovna Foretićeva zamjerka predstavi je tanašnost samog dramskog teksta Saliha Isaaca koji uz poznatu dubrovačku legendu o vitezu Orlandu

ubacuje još čitav niz legendarnih dubrovačkih ličnosti, Dugog nosa, Pometu, Dunda Maroja, Svetog Vlaha, Lauru i Petrunjelu, stvarajući tako ironični miš-maš na račun dubrovačkog mentaliteta. (...)

Ipak, sa svim slabostima, takav tekst je bio dostatan za ugođaj pučkog teatra. Osnovna vrijednost predstave su lutke i njezina scenska oprema. Bourek je dao maha svojoj grotesknoj maštovitosti i načinio zaista atraktivne lutke visoke likovne vrijednosti, među kojima su osobito uspjele one Svetog Vlaha, Orlanda i Petrunjele.<sup>120</sup>

Robert Pignarre tvrdi kako se “komika rodila iz degradacije sakralnog”.<sup>121</sup> Likovnost Bourekovih lutkaka za inscenaciju *Orlanda Malerosa* inspirirana je drvenim figurama svetaca koje kao da su “pobjegle s oltara”. One su ofarbane drvene skulpture koje su kada su u crkvi

---

<sup>118</sup> Klaniczay, Gabor. *Duh karnevala: Bahtinova teorija kulture pučkog smijeha*. U: Književna smotra, časopis za svjetku književnost, godište XXIX / 1997., broj 103 (1) 1997., Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 51.

<sup>119</sup> Foretić, Dalibor. *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.-2001.*, Drugo prošireno izdanje., Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik, 2002., str. 116.

<sup>120</sup> Isto. str. 116.

<sup>121</sup> Pignarre, Robert. *Povijest kazališta*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970., str. 13.

nabožne, a kada pobegnu s oltara onda su jednake kao i narod — malo bangaste, nosate, krastave i proste.<sup>122</sup>

I time Bourekove figure postaju dijelom pučkog teatra koji ostaje njegovim nepresušnjim vrelom inspiracije — neposvećenog teatra posvećenog radničkoj klasi i najširim narodnim masama.

Narodu je potrebna zabava. Kroz tu vrstu sardoničnog, zločestog teatra, narod se iživjava. U Engleskoj su to Punch *and* Judy.<sup>123</sup>

Anarhična kvaliteta skečeva o gospodinu Punchu i njegovoju supruzi Judy te likovima koji neizbjježno postaju žrtvama batina gospodina Puncha kao i karikaturalan prikaz likova ove pučke lutkarske forme putujućeg teatrina u Bourekovoj dramaturgiji vrlo bliske likove poput Kostura, Policajca, Lijepe Polly, Vraga i ostalih likova-funkcija utjecala je na Bourekov dramaturški pristup ovom lutkarskom komadu za odrasle i na vrlo pojednostavljenu redateljsku obradu Isaacovog tekstualnog predloška.



Slika 18: Prizor iz predstave *Orlando Maleroso*, Orlando u borbi protiv Saracena  
(fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).

<sup>122</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>123</sup> Isto.

Primjer toga je također njemački predhitlerovski teatar koji su radnici organizirali na svojim skupovima. Obavezni likovi tih komada bili su uvijek Smrt, Vrag, Prostitutka i Svećenik. A narod je imao slobodu izraziti svoje negodovanje i krumpirima gađati figure na sceni.<sup>124</sup>

Jednostavnim dramaturškim postupcima svojstvenim pučkom kazalištu Bourek je svojim *Orlandom Malerosom* skinuo šesnaestostoljetnog viteza s pijedestala, lišio ga gosparske uzvišenosti i okamenjenih moralnih normi i skrupula te ga u sebi svojstvenoj lutkarski skulptorskoj, likovnoj grotesknoj interpretaciji vratio narodu Dubrovnika.

Zarad čega je ORLANDO — MALEROSO?

Bio je isuviše NEBULOSO, da bi postao FELICIOSO i FORTUNOSO.

(...) junak svojega doba i vremena postaje nejunakom i kukavicom svoga nedoba i nevremena. Tako je i Orlando, stradalnik od Straduna, MALEROSO postanuo i takovim ostanuo do dana današnjega: Obezviteženje! Deriteriziranje!  
Deorlandiziranje!<sup>125</sup>

Ova je lutkarska predstava doista arhetipski primjer pučkog lutkarskog teatra. Kako u dramaturškom tako i u likovno-oblikovnom i tehnološki pojednostavljenom smislu.

Prije svega, *Orlando Maleroso* priča dubrovačku legendu ispričanu jezikom dubrovačkim, većinom Dubrovčanima u Dubrovniku. Na određen su način samim tim i gledatelji postavljeni u ulogu jednog od glavnih likova komada.

Salih Isaac ističe “lascivne natruhe pučkog teatra” kao temeljnu leksičku odrednicu ove lutkarske predstave namijenjene odrasloj publici:

šporkarije, brutalije, banalije, bakhanalije, koje su, fala Bogu, naše realije.<sup>126</sup>

Uz to, Bourek je, upravo likovnom poetikom groteske, ne mareći mnogo za *povjesnu* točnost legende pri oblikovanju kostima lutki čije su uloge određene tek jednostavnim i jeftinim kazališnim znakom, svodeći epskog junaka na komad mekog drva i tkanine namjesto vječnog okamenjenog spasitelja Dubrovnika, udahnuo ovoj legendi nov život. Humorističnim odmakom od suhoparnih replika koje hine povjesne činjenice, Bourek je dramatični događaj

<sup>124</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>125</sup> Salih, Isaac. *Orlando Maleroso*. Programska letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 20., 24.8.1977., str. 6.

<sup>126</sup> Isto. str. 5.

dubrovačke legende, u kojoj je granica između fikcije i povijesnih činjenica pomalo mutna, sveo na pojednostavljeni vašarski zabavni igrokaz.

Umjesto teške drame, Bourek je odabrao iskonsku igru svojstvenu izvedbenom mediju kao jedino načelo — pri obradi teksta, likovnoj interpretaciji ili režiji. Podvojenost lutke i glumca koji je oživljuje skriven iza paravana kao da oslobađa izvođače bilo kakve moralne odgovornosti. Jer lutkama je dozvoljeno šaliti se sa svime. A to istodobno publici daje pravo neopterećenog uživanja u čistoj zabavi koja kao da je sasvim slučajno utemeljena na ozbiljnim *povijesnim* činjenicama.

Robert Pignarre ističe kako

kazalište pripada puku. (...) Ono je rođeno u crkvi, gdje mnoštvo složno pjeva u zboru, i gdje se jednakost iz prvih dana kršćanstva održava u duhu: skup gledalaca nastavak je općinstva vjernih.<sup>127</sup>

Farsa je u stvari sam puk; ona pruža malim ljudima priliku za odmazdu, a oni tu priliku iskorištavaju bez suvišne zlovolje.<sup>128</sup>

Bourekov se *Orlando Maleroso* ne izruguje legendi o spasitelju grada niti eksplisitno negira postojanje makar i fiktivne povijesne osobe. Površinski, ova predstava nudi tek povijesnim činjenicama ili težinom legendi i narodnih predanja neopterećenu zabavu. No njena pojednostavljena i šaljiva interpretacija događaja opisanog u legendi o Orlando kao da djetinjom igrom u vidu rugalice bez imalo zloće progovara riječima oca hermeneutike, povjesničara, filologa i filozofa Hansa-Georga Gadamera,

koji u tumačenju povijesti i misli poriče i da postoji jedinstveno objektivno istinito tumačenje koje transcendira sva gledišta i da smo zauvijek ograničeni na vlastito gledište. Umjesto toga, do tumačenja treba doći postupnom interakcijom teme i tumačeva početnog stajališta.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Pignarre, Robert. *Povijest kazališta*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970., str. 49.

<sup>128</sup> Isto, str. 57.

<sup>129</sup> Lacey, A. R. *Rječnik filozofije*. Zagreb: KruZak, 2006., str. 98.



Slika 19: Zlatko Bourek i glava lutke Orlanda.

Jedini artefakt opstao iz dubrovačke produkcije 1977. godine. Zagreb, lipanj 2015. (fotografija: S.D.)

Tema *Orlanda Malerosa* jest bitan događaj u *povijesti* grada Dubrovnika. Ili legenda. Ili Bourekov odnos spram okamenjenih veličina čija se važnost ne bi smjela propitivati.

Sam Bourek smatra kako su mu *Orlando Maleroso* i Stoppardov *Hamlet* dali hrabrosti te kako su to bile predstave od ključne važnosti za njegovo daljnje bavljenje lutkarstvom namijenjenim odrasloj publici. Radovalo ga je saznanje da će i na području svoje domovine najvjerojatnije pronaći zrelu publiku zainteresiranu za njegov groteskan, farsičan i pomalo zločest teatar nakaza, odnosno teatar figura.

### 3.3. Hamlet (1982.)

**Shakespeare, William — Stoppard, Tom: HAMLET**

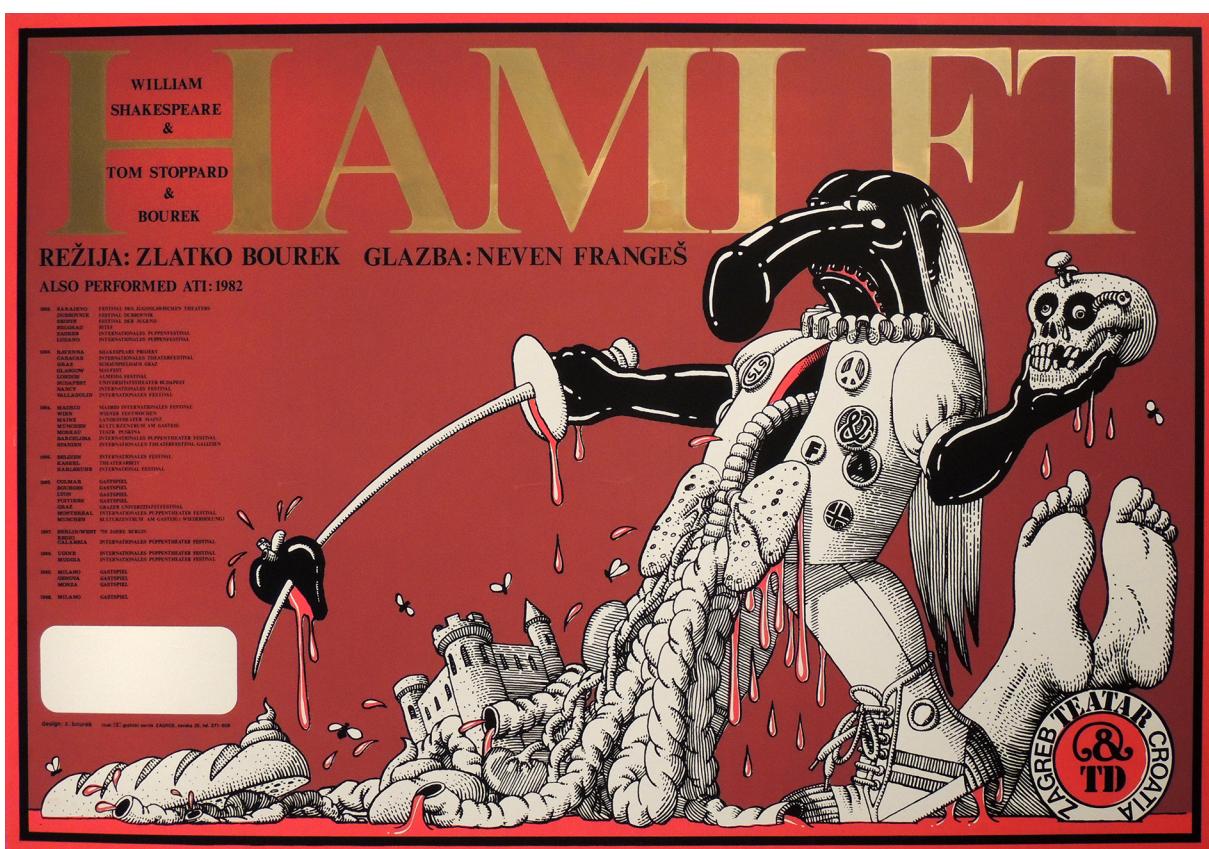
(A FIFTEEN MINUTE HAMLET)

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod i adaptacija: Damir Munitić. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Redatelj, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Lutke Z. Boureka.

Premijera: 09. 1. 1982., Velika dvorana.



Slika 20: Plakat za predstavu *Hamlet*. Grafičko oblikovanje i ilustracija: Zlatko Bourek (arhiva Zlatka Boureka)

Bourekov je *Hamlet* zasigurno najizvođenja lutkarska predstava namijenjena odrasloj publici u povijesti hrvatskog lutkarskog kazališta. Predstava je to koja je doživjela neusporediv uspjeh kako kod publike tako i kod kazališne struke i nedvojbeno čini sam vrh Bourekova kazališnog opusa. Izvedena je preko sedam stotina puta, pri čemu je doživjela oko četiri stotine izvedbi u inozemstvu, kao gostujuća predstava unutar kazališnih institucija ili je bila dijelom festivalskih programi.

O povijesti i genezi tekstova tragedije o Hamletu, Mladen Engelsfeld navodi:

Legenda o Hamletu potječe još iz drevnih skandinavskih saga i spominje se već u 9. stoljeću, a književno ju je uobliočio danski pjesnik i povjesnik Saxo Grammaticus (1150-1206).<sup>130</sup>

Sam je Shakespeare svog *Hamleta* prepisivao, dorađivao, mijenjao, smatraju povjesničari, a na osnovi očuvanih različitih verzija tekstova koji obrađuju ovu legendu. Pripisuju mu utjecaj Grammaticusovog teksta, utjecaja francuskog pisca Françoisa de Belleforesta koji je objavio inačicu *Legende o Amlethu*, navode utjecaje nesačuvanog teksta *Ur-Hamleta* Thomasa Kyda koji je često opisivan u tekstovima Shakespeareovih suvremenika. No, možda je najzanimljivija ipak činjenica kako

ni za jedno Shakespeareovo djelo nije pronađen autograf (rukopis napisan vlastitim rukom).<sup>131</sup>

Za Shakespeareova života, *Hamlet* nije bio njegovo najpopularnije djelo, (...) ali je tijekom četiriju stoljeća *Hamlet* postao najpopularnija, najpoznatija i najizvođenija Shakespeareova drama.<sup>132</sup>

Osim što je bio jedna od sedam njegovih tragedija koje su proslavile *Globe Theatre*, Shakespeareov *Hamlet* je tijekom stoljeća zadržao bezvremenost koja uvijek iznova nagoni kazališne umjetnike diljem svijeta na nova iščitavanja teksta i inovativna uprizorenja.

U svojem filozofskom razmatranju neizvjesnog mesta subjekta u okviru dramskih tekstova koji opstaju stoljećima na kazališnim repertoarima upravo zbog otvorenih pitanja identiteta koja sadrže, a ne zbog davanja jednoznačnih odgovora, Nataša Govedić tvrdi kako

od trenutka svog nastajanja, posebno uzmemu li u obzir nekoliko urednički različitih ostavština Shakespeareova teksta, čitav tekst Hamleta nikada nije bio ništa drugo osim retoričke, intertekstualne *izmaglice* otvorene interpretaciji, odnosno Hamlet nigdje (osim djelomično u Hagelovu poimanju “tragičkog protagonista”) nije funkcionirao kao fiksna kronika individualnog, herojski introvertiranog dramskog karaktera.<sup>133</sup>

<sup>130</sup> Engelsfeld, Mladen. *Shakespeareova tragedija o Hamletu*, u: Shakespeare, William. *Hamlet*. Zagreb: SysPrint., 1996., str 10.

<sup>131</sup> Isto, str. 9.

<sup>132</sup> Isto, str. 7.

<sup>133</sup> Govedić, Nataša. *Subjekt ili okrenutost prema tebi: filozorija dramativiteta*. Zagreb: Tvrđa, Izdanja Antibarbarus, 2007., str. 34.

U najavi Bourekovog *Hamleta* u hrvatskom dnevnom tisku početkom siječnja 1982. godine stoji:

Najnoviji "Hamlet" u Teatru &TD je po grubom žanrovskom opredjeljenju "lutkarska predstava za odrasle", tako Teatar &TD počinje novu godinu smjelim kazališnim istraživanjem i eksperimentom za koji već vlada zanimanje zagrebačke publike.<sup>134</sup>

Odabir Stoppardovog *Petnaestominutnog Hamleta* sigurno nije bio nasumičan. S obzirom da Bourek vjeruje u važnost i snagu dramskog teksta te u bitnost zanatske potkovanoosti koja nužno mora prethoditi bilo kojem umjetničkom stvaranju a koje se opet mora rukovoditi neprestanim preispitivanjem estetskih, socijalnih, moralnih i inih normi i otvaranja novih puteva umjetničkog izražavanja, Stoppardov je kraćeni tekst Shakespeareove drame predstavljao prirodnu osnovu za Bourekovo zaigrano lutkarsko traganje za novim ekspresivnim mogućnostima lutkarskog medija.

Stoppard se poslužio uputama futurista, koji su željeli Shakespeareova djela igrati u petnaestak minuta, i izvršio golema kraćenja *Hamleta* svodeći ga na situaciju stripa. Bourek je pošao tim tragom uvodeći na scenu japansku tehniku *kuruma ningyo*. (...) Ta je tehnika u njegovoј verziji na scenu unijela neobičan nemir u postupke likova, koji kao da su se trudili izići nakraj s izvršenim kraćenjem teksta. To je postizala likovna groteska u konceptu likova, što je dovodilo do distance gledanja na arhetipske probleme čovječanstva. "Biti ili ne biti?" — u takvom društvu? Apsurd dignut na drugu potenciju.<sup>135</sup>

U programskoj knjižici Teatra &TD za predstavu *Hamlet* navodi se kako je

Stoppard napravio PETNAESTOMINUTNOG HAMLETA. (...) "Napravio", a ne "napisao", jer Stoppardov je HAMLET zapravo Shakespeareov HAMLET — drama *montirana* od gotovih stihova.<sup>136</sup>

U tekstu programa se nadalje navodi kako je Zlatko Bourek

lutkar koji je sa svojim lutkama u posebnom odnosu. Naime, po svemu sudeći, uspio je pronaći izravni prolaz u njihov svijet, nama ostalima nevidljiv. (...) Bourek s

<sup>134</sup> Vukšić, Branko. *Lutke vole Hamleta*. Večernji list, 8. 1. 1982. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).

<sup>135</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 478.

<sup>136</sup> Shakespeare — Stoppard — Bourek. *HAMLET*. Programska knjižica. Zagreb: Teatar &TD, 1982. (arhiva Zlatka Boureka).

lutkama traži uvijek iznova neki pravi svijet za njih skupa. Tako je i u Stoppardovom HAMLETU ugledao pravi svijet za lutke.<sup>137</sup>

Shakespeareova djela nisu, tijekom piščeva života, bila predmetom ozbiljne analize. U osamnaestom stoljeću se akademska kritika počela tek sistematičnije interesirati za njegov opus te je osnovni prigovor bardovom oblikovanju dramskog teksta bio taj da je

Shakespeare konstantno ignorirao Pravila te ga njegovi kritičari, koliko god se divili njegovim prirodnim sposobnostima, nisu mogli prihvati kao velikog Umjetnika.<sup>138</sup>

Pri tome se kritika “nepoštivanja Pravila” odnosi na striktna pravila oblikovanja dramskog teksta dramatičara antičke Grčke, koja su u periodu Renesanse pa tako i tijekom osamnaestog stoljeća još uvijek bila prizmom za analizu dramskog pisma i mjerom izvrsnosti.

Jednako je tako Bourek, sklon kršenju pravila u korist vlastitog umjetničkog izričaja, Stoppardov (kraćeni Shakespeareov) tekst, prema navadi prilagođavanja i neizostavnog *poboureklijivanja* tuđeg umjetničkog djela, pa makar rezultat bio obrada obrade izvornika, podvrgnuo *Petnaestominutnog Hamleta* vlastitim štrihovima, dopisao likovima komada malo teksta, pa čak dodao i jedan novi lik.

Tako se, malo po malo, predstava odvojila od “čistoće” Stoppardovog “štriba” i striktnog pridržavanja niti Shakespearea (...) i uzela crpsti tekst kao mythos prema kojemu će se onda BIS (dodatak) odnositi kao Stoppardov tekst prema Shakespeareovom.

Za sve do sada rečeno poneko može misliti da je ludo, ali ne mogu nijekati postojanje metode. Metodu osigurava TEATAR &TD. (...) Riječ je o teatru dosljedno okrenutom najnovijoj suvremenoj svjetskoj i jugoslavenskoj dramaturgiji i nesputanom stvaralačkom eksperimentu u traženju novog kazališnog izričaja.<sup>139</sup>

Bourek je u Teatru &TD, početkom osamdesetih godina, imao sreće u pronalaženju producenta i umjetničkih partnera koji su ga, naizgled na mala vrata, pustili u posve nov svijet lutkarskog kazališta za odrasle dajući mu pri tome potpunu umjetničku autonomiju.

---

<sup>137</sup> Shakespeare — Stoppard — Bourek. *HAMLET*. Programska knjižica. Zagreb: Teatar &TD, 1982. (arhiva Zlatka Boureka).

<sup>138</sup> Shakespeare, William. *The Complete Works*. Peter Alexander, ur. London i Glasgow: Collins, 1966., str. IX (prev. S.D.).

<sup>139</sup> Shakespeare — Stoppard — Bourek. *HAMLET*. Programska knjižica. Zagreb: Teatar &TD, 1982. (arhiva Zlatka Boureka).

Protagonisti Bourekovog *Hamleta* nisu opterećeni poviješću. Njihova je likovnost slitina raznorodnih razdoblja i stilova. Čovječnost likova komada zasigurno ne počiva na realnom prikazu ljudske fizionomije već na Bourekovoj snažnoj i bez sumnje, za trenutak u kojem je predstava nastala, izrazito odvažnoj likovnosti koju bi suvremenim kritičari umjetnosti zasigurno pokušali strpati u ladicu estetike ružnog, poetike sirovih životinjskih nagona. Anarhična kvaliteta likovne interpretacije teksta predstavlja slobodu, a ne destrukciju i kaos. Dobivši prostor kreativne slobode, Bourek je u Teatru &TD *Hamleta* sveo na gotovo čistu *punk* — mladalački zaigranu, pomalo buntovnu, ali jednostavnu predstavu dostupnu svakoj publici.

Doajen hrvatskog lutkarskog kazališta, redatelj i dugogodišnji predsjednik Hrvatskog centra UNIMA<sup>140</sup>, Zvonko Festini, koji se lutkarstvom aktivno bavio više od pedeset godina istaknuo je kako je

ono po čemu je Bourek najpoznatiji mješavina lutkarskih stilova, to su Bourekovi *guzovozi*; lutke koje animiraju glumci lutkari odostraga dok sjede na kubusima na kotačima u kombinaciji sa zijevalicom i po tome je najpoznatiji i u svijetu. Tom je tehnikom rađen njegov *Hamlet* po kojemu je i bio prepoznat od strane struke diljem svijeta.<sup>141</sup>

Za inscenaciju prilagođene verzije *Petnaestominutnog Hamleta* (A Fifteen Minute Hamlet) Toma Stopparda, u adaptaciji Damira Munitića, koju je likovno oblikovao i sam režirao, Zlatko se Bourek poslužio prilagođenom japanskom tehnikom *kuruma ningyo* (lutke na kotačima).

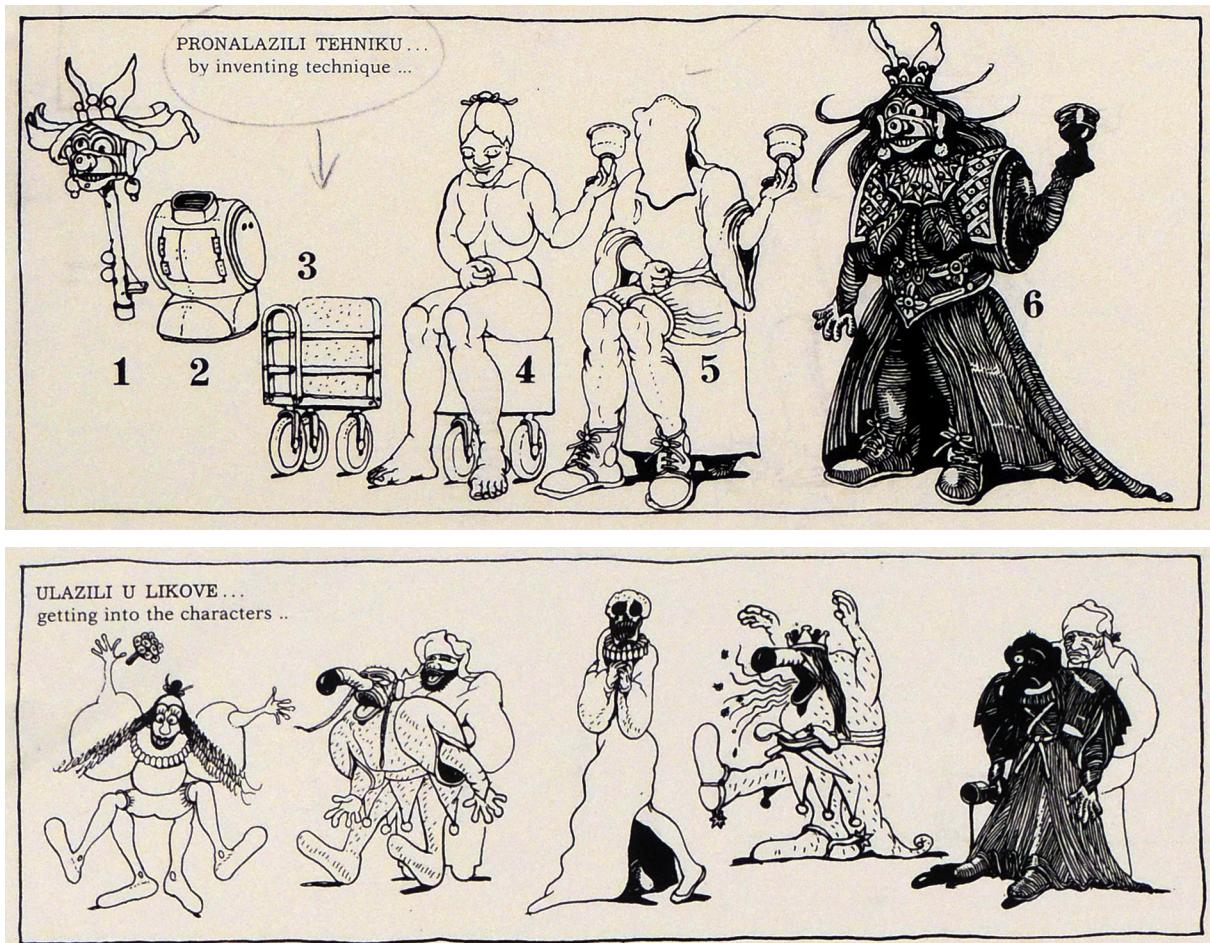
Kuruma ningyo je stil tako nazvan stoga što svaku lutku animira izvodač koji sjedi na niskoj stoličici s kotačima. Lutka je pričvršćena za tijelo (a ponekad i za glavu) animatora i na ovaj se način on može vrlo brzo kretati pozornicom.

Brzina kretanja prouzrokuje određenu proturječnost u odnosu na dostojanstvene pokrete lutaka, što stvara groteskni dojam. Ovo je privuklo Boureka, čije je kazalište skloni ironiji, groteski i bizarnome.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Zvonko Festini obnašao je dužnost predsjednika Hrvatskog centra UNIMA tijekom sedamnaest godina, od 1996. do 2013. godine (nap. a.).

<sup>141</sup> Festini, Zvonko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 3. 6. 2015.

<sup>142</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 428.



Slike 21 i 22: *Kako smo... pronalazili tehniku...* i *Kako smo... ulazili u likove...*  
Iz programske knjižice *Hamleta*. Ilustracije: Zlatko Bourek (arhiva Zlatka Boureka)

*Kuruma ningyo* koristi cjelovite figure lutaka, uključujući glavu, ruke, trup i noge koje glumci lutkari animiraju vlastitim nožnim prstima, fizički izrazito zahtjevnim manipuliranjem vodilica koje su pričvršćene za pete lutke. Bourekove figure imaju modeliranu glavu i tijelo, pri čemu lutkar jednom rukom, provučenom kroz trup lutke, animira glavu, a druga je lutkarova ruka istovremeno i ruka lutke. Ruke je moguće zamijeniti kako bi lutka po potrebi imala funkcionalnu lijevu ili desnu ruku, s obzirom da sama lutka namjesto ruku ima tek široke rukave koje povrh toga prekrivaju polu-rukavi pelerine. Namjesto nogu lutke, Bourek je kostimom vizualno integrirao noge glumca lutkara koji sjedi na stolčiću s kotačićima s tijelom lutke. Zlatko je Bourek, uz to, prilagodivši *kuruma ningyo* tehniku za Stoppardovog *Petnaestominutnog Hamleta*,

skovao izraz koji će ući u rječnik lutkara, kazalištaraca, kritičara, teoretičara i studenata lutkarstva — guzovozni teatar.<sup>143</sup>

<sup>143</sup> Kroflin, Livija. *Estetika PIF-a*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi. 2012., str. 214.

U svjetlosti činjenice da Bourek nije doista poznavao japansko lutkarsko kazalište, već se s njime susreo kao kazališni gledatelj tijekom svojeg posjeta Ženevi pri čemu je nedvojbeno bio fasciniran kako likovnošću tako i tehnološkim rješenjima lutaka, niti je poimao ukupnost značenja koje *kuruma ningyo* ima u svojem neposrednom kulturnom okruženju, Jurkowski navodi kako

ovaj pristup lutkarskim stilovima posuđenim iz dalekih zemalja — korištenje egzotične tehnike bez poimanja njezine izvorne kulturne uloge — nije neobičan. Međutim, ishod koji je Bourek postigao bio je začudan u svojoj jednostavnosti i komičnosti, a nastao je iz pronicljivog nizanja različitih izražajnih sredstava.<sup>144</sup>

Bourekov *Hamlet*, kako navodi Livija Kroflin, jest

spoј čuvenog predloška — drame Williama Shakespearea, Stoppardovog radikalnog ali kirurški preciznog skraćenja teksta, inovativne lutkarske tehnike, vještih glumaca i inventivne Bourekove režije (koji je) rezultirao izuzetno uspješnom predstavom koja je obišla čitav svijet.

Dramaturgija *Hamleta* a i drugih Bourekovih komada potpuno je različita od dramaturgije japanskoga kazališta lutaka. Bourek hoće kratke komade (nikada duže od jednoga sata), vrlo jednostavne i jasne priče. Njegova *Hamleta* odlikuju sažetost radnje, svedenost velike “ljudske” drame velikog klasika Shakespearea na pola sata jurnjave na kolicima, brzi rafali replika, a sve užurbano, pomaknuto, protkano gegovima i atmosferom nijeme komedije.<sup>145</sup>

Bourekova guzovozna tehnika i način animacije lutaka primijenjen za inscenaciju *Hamleta* nudi brojne mogućnosti za trenutke začudnosti i plodno tlo za raznovrsne kombinacije suigre lutkara i lutke. U trenutku kad, na primjer, glumac podigne lutku toliko da joj se tijelo odvoji od nogu, gledaoci se sjete da su to animatorove, ljudske noge. U sceni mačevanja mač prođe kroz lutku, ali liku ne može nauditi, jer je lutkar odignuo trup lutke od nogu i mač je prošao kroz prazninu. U sceni umiranja lutaka Gertruda, pravi

---

<sup>144</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 429.

<sup>145</sup> Kroflin, Livija. “Guzovozni teatar” Zlatka Boureka. Referat održan na simpoziju u Pragu 4.11.2007., objavljen kao *Totální tvůrce Zlatko Bourek*, u: Miloslav Klíma a kol., *Divadlo a interakce II.*, Pražská scéna, Prag, 2007., str. 129-131, te u mađarskom prijevodu kao *Zlatko Bourek és a fénéken guruló színház*, u: *Art Limes Báb-Tár*, No. VI., Tata bánya, 2008., str. 118-121.

lik, legne na toplo, prijateljsko krilo svoje animatorice; drugi se, pak, likovi nađu na podu u ležećem jedinstvu lutkara i lutke.<sup>146</sup>

Dramaturgija ludila ovog komada je fizički sveprisutna na sceni u sumanutoj jurnjavi na kotačima koja graniči s dinamičnošću animiranih filmova popularne kulture. Scenski pokret lutke i glumca podcrtavaju tu maničnu igru, dok gledatelju preostaje odgovoriti na pitanje: tko je u toj priči doista lud — Hamlet ili dvorjani kojima je okružen?

Sam Bourek navodi:

U *Hamletu* sam spojio sebe kao kipara koji voli i uživa u kazalištu. Malo sam se podučio kako na sličan način u drugim kulturama rade tu vrst kazališta. Predstava je doživjela brojna gostovanja i na taj sam komad doista jako ponosan.<sup>147</sup>



Slika 23: Shakespeare-Stoppard-Bourek: *Hamlet*. Prizor iz predstave (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Premda prilagođena, japanska lutkarska tehnika *kuruma ningyo* ne može u kontekstu Bourekovog oblikovanja a niti u kontekstu gledateljske recepcije imati iste značenjske

<sup>146</sup> Kroflin, Livija. *Estetika PIF-a*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi. 2012., str. 215.

<sup>147</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

vrijednosti niti komunikacijsku funkciju koju posjeduje o svojem izvornom, tako reći prirodnom, kulturnom okruženju.

Svaka lutkarska tehnika funkcioniра na kulturološkoj razini (u odnosu na vlastitu kulturu) i na razini ekspresije (kao izražajno sredstvo samo po sebi). *Kuruma ningyo* uz Bourekovu likovnu poetiku groteskno oblikovanih lica komada na savršen su način odlučili o ironičnom karakteru *Hamleta*. Predstava je stekla golemo priznanje i provocirala kritičare da se propitaju o Bourekovom zanimanju za sredstva lutkarskog kazališta. Njegov odgovor pomalo podsjeća na refleksije Gordona Craiga, koji je izričajna sredstva tražio izvan postojećeg kazališta. Upozoravam na specifičnu Bourekovu terminologiju:

*Moje obrazovanje, bez obzira na moja ostala zanimanja, usmjerilo me tom kazalištu koje stvaram, a koje nazivam kazalištem figura. Zanima me kazalište, kako ono "s ljudima" tako i ono "s figurama". Svjesno se ipak udaljavam od dramskog kazališta, bolje je "kazalište s ljudima". Svi smo tašti i držimo se svojih ideja kada je u pitanju to kako treba izgledati predstava. Sa mnom je bilo tako da nisam mogao naći odgovarajuće i suglasne ljude pa sam stoga počeo sam stvarati glumce...<sup>148</sup>*

Vesna Balabanić, lutkarica koja se već trideset i dvije godine profesionalno bavi oblikovanjem i izradom lutaka, smatra Bourekovog *Hamleta* doista “fantastičnom predstavom”. Jednostavna likovna rješenja Bourekovih lutaka s “nosovima na federima”, velike mogućnosti koje tehnologija *guzovozne* lutke pruža za animaciju, tvrdi, pridonose formiranju ukupne likovne poetike i “grotesknog dojma koji predstava u cijelini ostavlja na gledatelja” uz “dojmljive promjene proporcija lutke koje omogućavaju upravo noge živog glumca u stvaranju komičnog pokreta” za razliku od tradicionalne japanske tehnike *kuruma ningyo*. Nadalje smatra kako “bogati kostimi lutaka koje je oblikovao sâm Bourek dodatno pridonose ukupnoj likovnoj poetici komada” u kojem se Bourek predstavlja “i kao kipar i lutkar i kao kostimograf”.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 479.

<sup>149</sup> Balabanić, Vesna. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 2. 6. 2015.

Osvrti i kritike struke u tisku potvrđuju nedjeljivost Bourekove likovnosti od ukupne dramaturgije komada koji je percipiran u svojoj sveukupnosti kao zrelo promišljanje u okviru medija lutkarskog teatra radije negoli kao lutkarska pošalica na račun Shakespeareovog dramskog klasika.

Postigavši prije nekoliko godina vrlo dobar uspjeh s lutkarskom predstavom “Orlando Maleroso” na tekst Saliha Isaaca, Bourek je sada otišao korak dalje.

Njegove velike lutke iz “Orlanda Malerosa” sada su se s lutkarske rampe spustile na tlo i zaigrале predstavu živih figura, koje pokreću zamaskirani glumci na rulajućim stolicama. Tako je ostvarena simbioza glumca i lutke s grotesknim vizualnim efektima.<sup>150</sup>



Slika 24: Bourekove figure za *Hamleta* (fotografija: S.D.)

<sup>150</sup> Frndić, Nasko. *Privlačan eksperiment*. Beograd: Borba, 14. 1. 1982. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU) (prev. S.D.).

Isključivo kazališnim sredstvima, neposrednošću igre, Bourek je Stoppardovog dekonstruiranog Hamleta predstavio kao promišljen i slojevitošću značenja protkan komad unatoč naizgled prozaičnom *slapstick* humoru koji čini njegovo površinsko značenjsko ruho.

Takav instant “Hamlet” ostao bi samo dramaturški kuriozitet da mu Zlatko Bourek nije darovao magiju autentičnog scenskog čina. (...)

Sve ono što u “Hamletu” izražava tragiku svijeta i transcendira golu pojavnost lica i odnosa, ovdje izaziva neodoljiv smijeh. Stoga ova kratka predstava od nepuni sat obiluje nizom duhovitih, farsičnih i grotesknih detalja i prizora pa je uzalud procjenjivati je li dojmljiviji Horacijev strah pred duhom Hamletova oca ili cvrkutava Ofelijina koketnost, Hamletovo “biti ili ne biti” ili njegovo njuškanje iza zavjese Gertrudine odaje, mačevanje ili završno umiranje glavnih lica.<sup>151</sup>

Bourekova je ironija uvijek i zrcaljena samironija autora. Bit je njegovog *Hamleta* čisti kazališni znak znaka nesavršenog svijeta napučenog nesavršenim ljudima koji predstavljaju našu realnost i svakodnevnicu. No njegova smjela i izvorno bourekovska vizualna poetika likovnosti lutke i njenog pokreta na sceni, jednostavnost tretmana teksta u okviru iskonske igre te uvlačenje gledatelja u naizgled tek komičnu predstavicu dječačkom zaigranošću i pronalaženjem radosti u samom kreativnom činu rada na stvaranju kazališne predstave, uranjaju gledatelja pod površinu komičnog i postavljaju pred njega maleno zrcalo za samopromatranje.

Ono što Zlatko Bourek radi s lutkama ne može se žanrovske odrediti. (...) U temelju je, zapravo, poetski odnos u onom smislu u kojem poezija čuva i rekreira djetinju svježinu svijeta. Taj lutkarski “Hamlet”, rudimentaran u svojoj krajnje jednostavnoj scenskoj tehnici i granginjolskoj motiviranosti, odiše u svojoj vizualnoj izražajnosti radošću igre, radošću života, začudnim veseljem kojim se teatar odjednom raduje samome sebi. (...)

Izvanrednom likovnošću, duhovitom igrom smanjenih dimenzija (...), bogatom paletom boja i oblika na snježno bijeloj pozadini, iznenadujućim scenskim dosjetkama, a iznad svega izvornošću, koja ostavlja dojam prvog, ni od koga sugeriranog, na određen način karnevalskog pristupa Shakespeareovu tekstu i teatru što je na njemu ostvaren, ta predstava izaziva užitak. Ono što je redateljima “Hamleta”

<sup>151</sup> Stublija, Želimir. *Neodoljiv smijeh*. Zagreb: Vjesnik, 14. 1. 1982. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).

najteže, tj. oslobođiti se nataloženih predodžbi, “ubiti ptice papige” (kako bi rekao Paul Valery) tuđih interpretacija, Bourek postiže lakoćom jednog Alfreda Jarrya, no bez njegove destruktivnosti, blago ironizirajući priču svojim vlastitim jezikom raskošno maštovite igre lutaka. (...)

Tako kratke a tako dorečene predstave nismo vidjeli, može vam se čak pričiniti da aplauz traje duže od predstave.<sup>152</sup>



Slika 25: Lutka Hamleta  
(fotografija: S.D.)

Materijalna nepotpunost lutke, njena mogućnost odvajanja od sebe same zbog činjenice da je sazdana od raznorodnih materijala (spužve, tkanine, kaširanog novinskog papira i ljudskog mesa animatorovih ruku i nogu) na prvi je pogled doista dobar vizualan geg. No poročnost, moralna ili psihička dezintegracija likova drame čine onu višu sferu vizualne značenjske komunikacije koja se postiže upravo ovim, naizgled jednostavnim i lakoćom šaljive dosjetke protkanim likovnim elementima nepotpune forme lutke. Formalno oblikovanje u funkciji spajanja i razdvajanja anatomije lutke i animatora u Bourekovom *Hamletu* postaje simbolom arhetipske podijeljenosti čovjeka unutar sebe sama, unutar svedremenog i bezvremenog pitanja: *biti ili ne biti.*

Glumci lutkari u bijelim kukuljicama, ispred bijelog zastora, u prostoru lišenom nepotrebnih deskriptivnih ili dekorativnih scenografskih elemenata te uz upotrebu samo elementarne dramaturški nužne rekvizite oživljavaju plejadu grotesknih nosatih likova čija je vizualnost amalgam natrue aristokracije, zadaha holokausta i nerazdvojivosti priče o Hamletu od bilo kojeg razdoblja tijekom povijesti pa tako i od sadašnjeg trenutka i našeg, od duhova prošlosti naizgled cijepljenog urbanog življenja, simbolično materijaliziranog na sceni *starkama* koje krase stopala baš svih likova komada — likova koji su svojom vizualnošću podjednako ružni i smiješni, jadni u jadu priče u čijem događanju sudjeluju. Likovi su Bourekovog *Hamleta*

<sup>152</sup> Grgičević, Marija. *Bourekov nasmijani teatar*. Zagreb: Večernji list, 12. 1. 1982. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).

odluđeni i postaju doista tek figure s brojevima otisnutim na rukavima pelerina čija se legenda, radi lakšeg snalaženja publike u dešifriranju tko je tko na sceni, nalazi na pozadinskom zastoru koji omeđuje prostor igre.

Sam Bourek, prema navodu Livije Kroflin, objašnjava komad na sljedeći način:

Priča 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 nijanse. U tome je ljepota toga kazališta — ono ne trči 2000 metara, ali zato brzo pretrči 250 metara.<sup>153</sup>



Slika 26: Shakespeare-Stopppard-Bourek: *Hamlet*. Prizor iz predstave (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Edi Majaron, 1986. godine, u razgovoru s Radoslavom Lazićem o stanju i mjestu lutkarstva na kulturnoj karti ondašnje Jugoslavije izdvaja Zlatka Boureka kao vrsnog umjetnika te

<sup>153</sup> Kroflin, Livija. *Hamlet na kotačima*. "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.

njegov lutkarski *Skup* i *Hamleta* svrstava, prema vlastitom sudu, među deset predstava i redateljskih ostvarenja u lutkarskom teatru kojima pripada mjesto u antologiji svjetskog lutkarstva.

Zlatko Bourek je (...) učinio još dublji prođor u naše lutkarsko zbivanje. Uhvatilo je, kao što se kaže, "ribu za glavu", i svojom "estetikom ružnog" stekao mnogo poklonika lutkarstva u Jugoslaviji, još više izvan granica.<sup>154</sup>



Slika 27: Shakespeare-Stoppard-Bourek: *Hamlet*. Prizor iz predstave (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Bourekov je *Hamlet* lišen uvriježenih psihologizacija. No komičnost ne označava u ovoj bizarnoj lutkarskoj igri i potpun gubitak ideje sadržane u Shakespeareovom izvorniku. Ironijski odmak Bourekove vizualne reprezentacije protagonista drame i radikalni Stoppardovi štrihovi ostavljaju tek kostur komada, ali kostur koji je zadržao bit i bitnost ideje koja i čini *Hamleta* toliko dugovječnim na pozornicama diljem svijeta i zbog koje su mnogi dramatičari, dramaturzi, redatelji i likovnjaci posegnuli za predloškom *Hamleta* kao osnovom vlastitih istraživanja, improvizacija i interpretacija u okviru kazališne i izvedbene umjetnosti u najširem smislu.

<sup>154</sup> Lazić, Radoslav. *Traktat o lutkarskoj režiji. U traganju za estetikom režije*. Novi Sad: Prometej, 1991., str. 143 (prev. S.D.).

### **3.4. Božanstvena komedija (1982.)**

**Štok, Izidor Vladimirovič: BOŽANSKA KOMEDIJA**

(BOŽESTVENNAJA KOMEDIJA; BOŽANSTVENA KOMEDIJA).

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Prijevod: Milan Jesih. Dramatizacija i dramaturgija: Matjaž Loboda.

Redatelj, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Bojan Adamič.

Premijera: 13. 11. 1982.

Lutkovno gledališče Ljubljana već je 1964. godine na svojem repertoaru imalo lutkarsku predstavu namijenjenu odrasloj publici, Maeterlinckovu *Plavu pticu*, pod umjetničkim vodstvom i u režiji Jože Pengova, a za koju je France Mihelič osmislio avangardne, apstraktno oblikovane lutke. No, taj kao i još neki kasniji pokušaji izjednačavanja umjetničke vrijednosti lutkarskog i živog, igranog teatra, uvrštavanjem lutkarskih predstava namijenjenih odrasloj publici u umjetnički program Lutkovnog gledališča Ljubljana,

nisu uspjeli odlučnije prodrijeti u svijest slovenskog kulturnog prostora. (...)

“Božanstvena komedija” prvi je projekt koji je već u svojoj osnovi namijenjen odraslima.<sup>155</sup>

Uvodni tekst dramaturga predstave Matjaža Lobode u programskom letku za *Božanstvenu komediju* navodi kako je ovaj Štokov komad

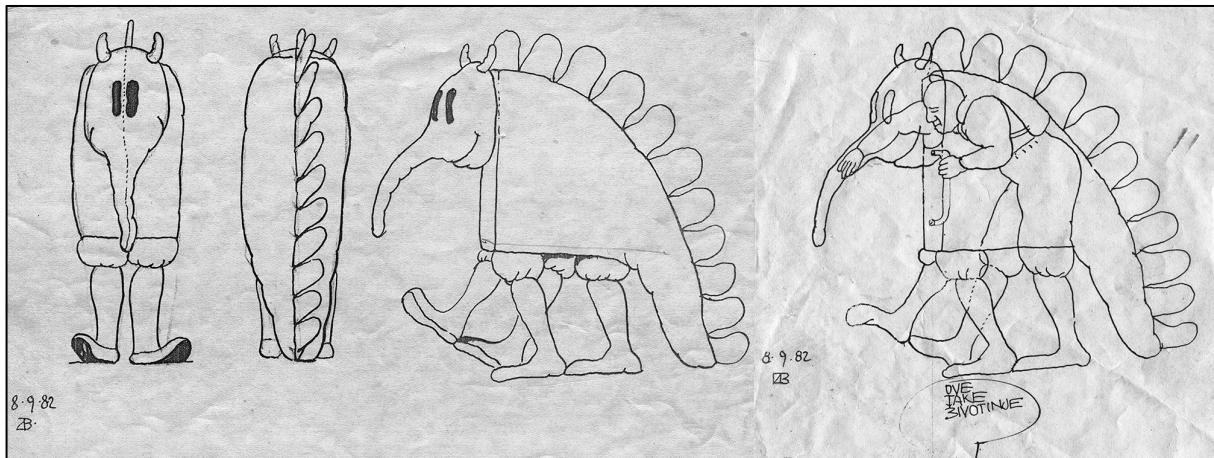
nastao kao plod pišćeve suradnje s poznatim lutkarskim umjetnikom Sergejem Obrazcovom. Po Obrazcovljevim riječima, neposredni poticaj za nastanak ovog projekta bila je slika Jeana Effela koja prikazuje umjetnikovo viđenje biblijske priče o nastanku svijeta, prirode i čovjeka, o ikonskom grijehu, izgonu iz raja i posljedicama. (...)

Očito je za Štoka i Obrazcova provokaciju značila već sama tema, odnosno mogućnost njene posebne interpretacije. Sudbina Adama i Eve je u toj interpretaciji u biti sudbina revolucionara. (...)

---

<sup>155</sup> Štok, Isidor. *Božanska komedija*. Programska letak. Uvodni tekst napisao: Matjaž Loboda. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1982., str. 3 (prev. S.D.).

Naše iščitavanje ovoga teksta je, naravno, poprilično drugačije. Igra o stvaranju svijeta, o božjoj (i zemaljskoj) hijerarhiji, o moći i nemoći, o području spletki, o proračunatosti, zavisti i zluradosti 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.<sup>156</sup>



Slika 28: Bourekove skice "životinje" za *Božanstvenu komediju* (arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

Ključne riječi u tekstu programskog letka koji najavljuje i objašnjava razloge postavljanja Štokove *Božanstvene komedije* u Lutkovnom gledališču Ljubljana, kada je analiza Bourekovih likovnih rješenja za ovu predstavu u pitanju, jesu stvaranje *svijeta prema vlastitoj mjeri*. Bourek je bio i jest veliki poklonik Obrazcovljeve lutkarske škole, no više od ičega, Bourek je vjeran vlastitim iščitavanjima i vrlo slobodnim interpretacijama teksta — teksta koji u njegovoj likovnoj obradi, osobito u slučajevima kada potpisuje i reži komada, biva potisnut na drugo mjesto u odnosu na likovnost kao dominantno dramaturško sredstvo i temelj komunikacije s publikom.

Sve što se događa na sceni (čak i u scenskom prostoru koji nije strogo određen i ogradien) zapravo je irealno,<sup>157</sup>

navodi Anne Ubersfeld. U slučaju Bourekovih iščitavanja teksta i likovnih interpretacija u svrhu scenskog uprizorenja teksta, kazališna realnost postaje, prije negoli irealna — nadrealna.

<sup>156</sup> Štok, Isidor. *Božanska komedija*. Programska letak. Uvodni tekst napisao: Matjaž Loboda. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1982., str. 3 (prev. S.D.).

<sup>157</sup> Ubersfeld, Anne. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić. Biblioteka Zodijak, 1982., str. 36 (prev. S.D.).



Slika 29: Skica Demona i Zmije  
(arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

Gostovanje Zlatka Boureka u Lutkovnom gledališču Ljubljana deset mjeseci nakon premijere njegovog *Hamleta* u Teatru &TD, koji je u lutkarskom svijetu ondašnje Jugoslavije bio pravo otkriće i konačan nedvojben dokaz kako lutkarstvo nije samo pedagoška kazališna forma namijenjena djeci, jamačno nije nasumičan potez programske politike ljubljanskog lutkarskog teatra. Od Boureka se očekivala ne ozbiljna, teška predstava za odrasle, već bourekovska lakoća izmaštavanja one bolje, bezvremenske, kazališne (nad)realnosti.

*Božanstvena komedija* Isidora Vladimiroviča Štoka, uprizorena u

Lutkovnom gledališču u Ljubljani 1982. godine, u Bourekovoj likovnoj obradi, kao da briše granice između zbilje i mašte, između živog glumca i lutke. Simbolična priča o stvaranju svijeta i čovjeka, prvom grijehu te o izgonu iz raja u njegovom pristupu ukupnom oblikovanju scene, kostima, lutaka i maski ostaje dosljedno čista i postavljena na temeljito promišljenoj, dramaturški točnoj i preciznoj simboličnoj razini.

Bourekovo likovno oblikovanje za *Božanstvenu komediju* kao da potvrđuje tvrdnje Edwarda Gordona Craiga:

Simbolizam je doista potpuno stvaran. On je razborit, metodičan i mnogostrano primijenjen. Ne može ga se nazivati teatralnim, ako pod teatralnim podrazumijevamo nešto isprazno, štoviše on je srž, bit kazališta, ubrojimo li kazališnu umjetnost u lijepu umjetnost. (...)

...simbolizam je ne samo bit svih umjetnosti, već je on bit čitavog življjenja i samo pomoću simbola život nam postaje moguć. Mi se neprekidno služimo njima.<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Craig, Edward Gordon. *Simbolizam*, u: *O umjetnosti kazališta*. Zagreb: Prolog, 1980., str. 195.

Prema definiciji Carla Gustava Junga, koji je svoj znanstveni rad temeljio velikim dijelom i na izučavanju simbola sadržanih u okviru mitova i religija,

*simbol* je psihološka mašina koja pretvara energiju.<sup>159</sup>



Slika 30: Lutke Eve i Adama  
(fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Zlatko Bourek bez sumnje posjeduje vlastiti rječnik likovnih, vrlo snažnih simbola koje jednako odlučno i dosljedno primjenjuje na svim područjima umjetnosti kojima se bavi. U *Božanstvenoj komediji* Bourek jednostavnim ali istančanim likovnim sredstvima i pročišćenim scenskim koloritom kombinira lutkarsku igru s teatrom maski, pri čemu su živi glumci, zbog kiparskog pristupa oblikovanju kostima,

poput živih figura koje su po vizualnoj dramaturgiji u potpunosti izjednačene s velikim lutkama, ili kako ih Bourek radije naziva, figurama, koje animiraju glumci lutkari u crnoj tehnici, čime je izbrisana granica između lutke, odnosno figure, i čovjeka.

Sam Bourek priznaje kako njegova kazališna umjetnička motivacija nije moralnost poruke dramskog teksta niti mu je nakana odgajati publiku.

Teatar koji volim i radim zapravo je divertiment u kazalištu kao pravi život. I kad odgledaš predstavu 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.<sup>160</sup>

U nekadašnjem Sovjetskom Savezu su se ruski umjetnici, kao sljedbenici Obrazcovljeve škole,, u kazalištu obračunavali s korupcijom, podmićivanjem,

<sup>159</sup> Jung, Carl Gustav. *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1990., str. 118 (prev. S.D.).

<sup>160</sup> Slunjski, Ivana. *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 26.

propitivali su pitanja religije i to mi je bilo inspiracijom za rad na *Božanskoj komediji* u Ljubljani.<sup>161</sup>

Biblijска tema o stvaranju svijeta, mitski predložak o praroditeljima čovječanstva Adamu i Evi te svojevrsnoj prvoj među revolucijama u povijesti ljudskog roda — iskonskom grijehu — poslužili su Boureku tek

kao polazište za diskurs o moći i poslušnosti, absolutizmu i licemjerstvu, o dogmatičnom i pobunjeničkom. (...)

Tako, polazeći od svevremenskih istina o odnosima nadređenih i podređenih u vertikalnom smislu, te odnosima između muškarca i žene u horizontalnom smislu, dobivamo kvadrant prepoznatljivog ponašanja čovjeka koji je počinio izvorni grijeh ne mogavši se oduprijeti vlastitoj slabosti, zbog čega biva kažnjen izgonom iz blagostanja u mukotrpnu borbu za opstanak. U tom trenutku, međutim, isti taj grešnik shvaća da podčinjenost u blagostanju vrijedi manje od slobode u oskudici. Paradoks je u tome što, izbjegavši jednu vrstu vlasti, on neminovno potпадa pod drugu (Adam se potčinjava Evi, ili je moglo i obrnuto), jer želja za nametanjem vlastite volje izbija kao imperativ čim se broj ljudi makne od *jedan*.<sup>162</sup>

Svijet božanskog i ljudskog načelno je antitetičan. Opisivanje jednog u međusobnom odnosu s opisivanjem drugog, oprečnog svijeta prepostavlja jezične, ili u slučaju Bourekove interpretacije Štokovog komada, likovno suprotne pojmove i vrste — u ovom slučaju živog glumca suprotstavljenog lutki.

A ista ta dijalektika definira i život u kojemu “akcija nije sestra snu” i u kojem se blaženo egzotično sanjarenje suprotstavlja mrtviliu odbijene svakodnevice.<sup>163</sup>

Lutke u suodnosu s kiparski oblikovanim kostimima glumaca s maskama ili polumaskama na licu likovnim sredstvima poništavaju osobnost glumaca te su takvim likovnim postupkom lutke i živi glumci vizualno izjednačeni kao jednakovrijedni partneri na sceni. No i u ovom slučaju je jednakost glumca i lutke tek prividna, s

---

<sup>161</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>162</sup> Ružićka-Šehović, Vesna. *Nadahnuti lutkarski izrazi. 24. festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije*. Sarajevo: Oslobođenje, 10.4.1983. (prev. S.D.).

<sup>163</sup> Guiraud, Pierre. *Semiologija*. Beograd: Beogradska izdavačko-grafički zavod, 1975., str. 81 (prev.S.D.).

obzirom da i u simboličkom svijetu kazališne predstave uvijek postoje dominantne strukture.

U *Božanstvenoj komediji* prema Bourekovoј koncepciji, scenom ipak dominira lutkarstvo i lutkarski način promišljanja dramaturgije predstave.



Slika 31: Proba *Božanstvene komedije* u kostimima (fotografija: arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

Vesna Teržan navodi:

Bourek je postavio na pozornicu Lutkovnog gledališča Ljubljana *Božansku komediju* Isidora Vladimiroviča Štoka i prema mišljenju nekih stručnjaka Štokov tekst koji jest jednim od velikih djela europske lutkarske scene.<sup>164</sup> Još jedan razlog iz kojega ga se prihvatio i Bourek, iznova kao “totalni autor”.

U njegovim rukama je bila ukupna likovnost predstave (lutke i scena) i također režija. Njegov tijek misli, koji je raščlanio dramu i iznova je sastavio u suživot

<sup>164</sup> Dva ruska umjetnika — Isidor Vladimirovič Štok i lutkarski umjetnik Sergej Vladimirovič Obrazcov — bili su godine 1961. kumovi praizvedbe *Božanstvena komedija* u Centralnom moskovskom lutkarskom kazalištu. Prema: programska knjižica predstave *Božanstvena komedija*, Lutkovno gledališče Ljubljana, sezona: 1982/83.

glumca i lutke, zapisan je u satiričnom značaju lutaka i glumačkih kostima te u sjajnom rukopisu “rutiniranih” živahnih crteža (likovnog oblikovanja lutaka), u razigranim formama i njihovom spektakularnom scenskom učinku.<sup>165</sup>

Velike lutke Prve žene, Adama i Eve animirala su po dva glumca lutkara odjevena u crno, publici gotovo nevidljiva. Izvrtanje odnosa živog i lutkarskog teatra postigao je Bourek jednostavnim likovnim postupkom zbog kojega čovjek postaje karikaturom lutke, a ne obrnuto, kako je uvriježeno u lutkarskom teatru. Oni glumci koji su gledateljima vidljivi, koji utjelovljuju likove komada, odjeveni su u kostime koji ih na vizualnoj razini izjednačavaju sa samim lutkama, čime u biti postaju karikaturama lutki. Živi glumci, u Bourekovoј redateljskoj koncepciji, funkcioniraju u okviru predstave baš poput lutaka te se publici predstavljaju, prema navodu Vesne Marinčić,

čas kao protagonisti kabarea, čas kao protagonisti lutkarskog teatra.<sup>166</sup>



Slika 32: Stvoritelj, Andeo A, Andeo B, Kerubin i Serafin (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

<sup>165</sup> Teržan, Vesna. *Erudit*, u: 7. bienale lutkovnih ustvarjalcev Slovenije. Programska knjižica. Maribor: Lutkovno gledališče Maribor, 2013., str. 62-63 (prev. S.D.).

<sup>166</sup> Marinčić, Vesna. *Koliko ljudi, da Eva oživi!* Ljubljana: Delo, 16.11.1982 (prev. S.D.).

Osvrt ljubljanskog dnevnog lista *Delo* na premijernu izvedbu *Božanstvene komedije* nadalje opisuje Bourekova likovna rješenja:

Ogromne, s vražjom životnom radosti oblikovane lutke (začetnici čovječanstva i zmija) i u gorostasne karikature božanskih nadljudi (dva anđela imaju sumnjivo muževne i nakostriješene brkove) izmijenjeni glumci...<sup>167</sup>

Opravdanje ovakvog Bourekovog likovnog tretmana živih glumaca u okviru lutkarske predstave Vesna Marinčič objašnjava time da je Bourek vjerojatno

umjetnik za kojega bi se čovjek zakleo da je, umoran od pravih, lijepih ljudi, sklopio za čovječanstvo pomalo neugodno prijateljstvo s lutkama.

Lutka za njega nije neživa materija, koju treba voditi i koja dopušta da je miču kako je drugima volja. Lutka je, barem u komediji, kosmata, zubata, velikim zamaskama oblikovana stvar koja zahtijeva dva cijela, velika i živa čovjeka kako bi odigrala ulogu.<sup>168</sup>

Ističući umjetničku izvrsnost Bourekovog djelovanja na području lutkarske kazališne umjetnosti te naglašavajući visoke domete njegovih lutkarskih ostvarenja zbog umjetnikove potpune angažiranosti i dubinskog promišljanja pri stvaranju dramaturški opravdanih i simboličkih likovnih rješenja za potrebe lutkarskog teatra, Ljubica Ostojić, pišući o *Božanstvenoj komediji* za sarajevsko *Oslobodenje* tvrdi kako Bourekovu uradci

odgovaraju na bitno ono pitanje opstojnosti umjetničkog djela: ZAŠTO? „Božanska komedija“ u kontekstu njegovog opusa predstava je reducirana, svedena na bitno, prilično uspješan pokušaj sintetiziranja svih elemenata.

Budući da se radi o lutkarskom teatru potenciramo likovni element predstave.

Kako je Bourek pokušao likovnost svesti na maksimalnu funkcionalnost u koncepciji predstave. Kako je likovni element predstave sintetizirao sa elementom glumačke igre. Lutka, animator i onaj koji govori tekst postaju organska cjelina, jedno funkcionalno biće.<sup>169</sup>

Marijana Petrović navodi kako u okviru lutkarskog teatra

---

<sup>167</sup> Marinčič, Vesna. *Koliko ljudi, da Eva oživi!* Ljubljana: Delo, 16.11.1982. (prev. S.D.).

<sup>168</sup> Isto.

<sup>169</sup> Ostojić, Ljubica. *Uzori umijeća. Milan Klemenčić: "Doktor Faust" i Isidor Štok: "Božanska komedija", Lutkovno gledalište Ljubljana.* Sarajevo: Oslobođenje, 15.12.1982.

od glumca zavisi “život” lutke, a od lutke zavisi “smrt” glumca.<sup>170</sup>

Bourek je u svojoj idejnoj koncepciji komada raščlanio dva svijeta koja se u okviru *Božanstvene komedije* prikazuju. Svijet Stvoritelja, Andela A i Andela B, Demona, Serafina i Kerubina utjelovljuju živi glumci likovno izjednačeni s lutkama funkcionalnom i dosljednom upotrebom upravo osnovnih tvoridbenih elemenata kazališne slike poput prostornog crteža, forme i boje koji oblikuju njihove karaktere — maskama i predimenzioniranim, kiparski oblikovanim kostimima. Ujednačenosti svih likovnih aspekata predstave nadalje pridonosi i scenski pokret glumaca kojemu je posvećena velika pozornost.

Njihova igra je stilizirana, to su pokreti, gesta i mimika (maska) lutke.

Konteksti, podteksti, asocijacije na suvremenog otuđenog i mehaniziranog čovjeka.<sup>171</sup>



Slika 33: Prizor iskušenja (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

<sup>170</sup> Petrović, Marijana. *Postojanje paralelnih svjetova na lutkarskoj sceni*, u: *Međunarodni znanstveni skup: Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Zbornik. ur: Livija Kroflin. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 2014., str. 70.

<sup>171</sup> Ostojić, Ljubica. *Uzori umijeća*. Milan Klemenčić: “Doktor Faust” i Isidor Štok: “Božanska komedija”, Lutkovno gledališće Ljubljana. Sarajevo: Oslobođenje, 15.12.1982.

Svijet ljudi, odnosno Prve žene, Adama i Eve te ostalih ovozemaljskih bića koja uključuju zmiju i razne životinje, Bourek utjelovljuje figurama koje glumci lutkari animiraju odostraga po uzoru na, u ovom slučaju modificiranu, malo pojednostavljenu bunraku tehniku animacije.

Lutke su likovno i plastično izvanredno riješene. Veoma pokretljive i animirane rukama i tijelom. Iza lutke je animator a iza njega glumac koji govori tekst, potpuno obučeni u crno (Bourekov "švarceki"). Lutke su animirane realistično, imitirajući pokret i gestu čovjeka. Sa animatorom i glumcem iza sebe u istom pokretu pretvaraju se u čudesna višestruko živa bića iskonskog i autentičnog života. Poslije prvog grijeha iza niskog paravana padaju lutke i ustaju živi glumci iste maske i plastičnog kostima. Moglo bi se reći da je to antologijska scena u kontekstu našeg lutkarstva.<sup>172</sup>

Kako povjesno točne slike stvaranja svijeta nema, Bourek je u Štokovom tekstu pronašao izvrstan poligon za stvaranje vlastite vizije nastanka svijeta ni iz čega.



Slika 34: Žive figure: andeli i Adam (fotografija: arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

<sup>172</sup> Ostojić, Ljubica. *Uzori umijeća*. Milan Klemenčić: "Doktor Faust" i Isidor Štok: "Božanska komedija", Lutkovno gledališče Ljubljana. Sarajevo: Oslobođenje, 15.12.1982.



Slika 35: Izgon iz raja: Adam i Eva kao žive figure (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Na goloj sceni, Bourek je istančanim, čistim likovnim vokabularom stvorio gotovo crtačkim tehnikama, koje transcendentiraju u prostorno-vremensku sferu kazališne izvedbe, snažne slike koje prate mit o postanku svijeta, prvom grijehu i izgonu iz raja u gracioznoj suigri figura i ljudi-figura, pri čemu su svi akteri komada, ipak — samo lutke.

### 3.5. Skup (1983.)

**Držić, Marin:** SKUP. Komedija.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija

i Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara.

Prema komediji Marina Držića adaptirali: Zlatko Bourek i Joško Juvančić.

Redatelji: Zlatko Bourek i Joško Juvančić. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Lutke: Zlatko Bourek. Kipar-izvođač lutaka:

Stjepan Gračan. Scenski pokret: Darko Kolar. Scenska glazba: Jaroslav Kubiček.

Premijera: 16. 7. 1983., Dubrovačke ljetne igre, Gundulićeva poljana.

Programski letak lutkarskog *Skupa* ističe književnu i dramsku važnost ove Držićeve drame kako u opusu samog autora tako i na mapi svjetske dramske literature:

U obimnom književnom stvaralaštvu Marina Držića (1508—1567), najvećeg dubrovačkog pisca šesnaestog stoljeća, najistaknutije mjesto pripada komedijama “Dundo Maroje” i “Skup”, djelima koja uvjerljivo govore o nesvakidašnjoj osebujnosti i snazi svog autora, koji je čitavo stoljeće prije Molièrea napisao “Skupa”, komediju o škrcu.<sup>173</sup>

Držićev *Skup* u scenskoj adaptaciji Zlatka Boureka i Joška Juvančića, koji supotpisuju i režiju ovog komada, izведен je premijerno 1983. godine na Gundulićevoj poljani u produkciji Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija. Predstava kombinira lutkarsko kazalište uz Izeta Hajdardodžića, koji tumači jedini ne-lutkarski naslovni lik.

Jednako kao što je slučaj sa Shakespeareovim *Hamletom*, koji je najvjerojatnije nastao zbog utjecaja raznih tekstova koji su se bavili tematikom Hamleta pri čemu kronološki prethode tekstu Shakespeareove tragedije, Držićeva je komedija *Skup* inspirirana antičkim rimskim tekstrom, što sam autor ispovijeda u Satirovom prologu:

A komedija mislite kakva će bit? Starija je neg moj djed i pradjed, starija je neg stara komarda, gdje se djeca sad kuplju, starija je neg kruh potor, sva je ukradena iz njekog libra starijeg neg je staros, — iz Plauta; djeci ga na skuli ljegaju.<sup>174</sup>

Frano Čale mišljenja je kako je Držićev “*Skup*, pisan prema Plautovoj *Aululariji*”<sup>175</sup> među najuspjelijim komedijama ovog renesansnog hrvatskog dramatičara.

<sup>173</sup> Držić, Marin. *Skup*. Programske letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 16., 18., 20.7.1983., str. 4.

<sup>174</sup> Držić, Marin. *Skup*. Zagreb: SysPrint, 1998., str. 4.

Sadržaj o starom škrcu koji živi u oskudici, a luđački čuva i ljubi blago, koji želi udati za bogatog starog vlastelina kćer, a ova se već potajno vjerila s mladićem koga ljubi, i zaplet što ga razvija sluga ukravši Skupove dukate prožeti su u svakoj pojedinosti životom i prilikama dubrovačkim, pa je ta komedija, koja prethodi Molièreovu *Škrcu* nadahnutom na istim izvorima, ujedno osuda teškog i uvijek aktualnog ljudskog poroka, realističan prikaz društvenih odnosa i svakidašnjeg života u našem renesansnom gradu i umjetnički zaokružena cjelina komičnih zbivanja u čvrsto građenoj, uravnoteženoj komediografskoj formi.<sup>176</sup>

No, za Zlatka Boureka je mjera istine u kazalištu sve samo ne realističan prikaz. Vlastito iščitavanje, nametanje svoje osobne estetike kao mjere dobrog kazališnog ukusa, pa čak i kada radi u suradnji s drugim redateljima, čini Bourekovu *realnost* svakog pojedinog komada kojim se bavi pomalo nadrealnom. Prolog Držićevog *Skupa* Satir završava riječima:

ako komedija ne uzbude dobra, vi ju dobrotom vašom učinite dobru i čujte ju s dobrijem srcem.<sup>177</sup>

Te su Satirove riječi poput poziva Zlatku Boureku da se, otvorena srca, ponukan unutarnjim porivima istraživanja ekspresivnih mogućnosti klasika, ne samo hrvatske već i svjetske dramske literature, jer Držiću doista i pripada to mjesto, upusti u vlastitu interpretaciju *Skupa* u teatru figura.

Slično je poput Shakespearea, kako navodi Ivan Slamník, Držić predmetom rasprava, naročito u polemici s nekim talijanskim slavistima, češće se diskutiralo o originalnosti Marina Držića, odnosno o tome koliko on pripada ovoj našoj obali Jadrana. (...)

U razmatranju samosvojnosti autora, njegova pripadanja literaturi određenog jezika, nacionalnoj literaturi, nameće nam se kao prvo da kušamo analizirati *jezik* njegovih djela, autorov odnos prema jeziku (standardu, žargonu, dijalektu, načinu izražavanja).

(...) Držić neprestano računa s određenom razinom normalnog jezika, a očita je i njegova tendencija da se ta razina spusti prema pučkom govoru.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Čale, Frano. *Marin Držić*, u: Držić, Marin. *Novela od Stanca. Dundo Maroje*. Zagreb: Školska knjiga, 1964., str. 13.

<sup>176</sup> Isto, str. 13.

<sup>177</sup> Isto, str. 3.

<sup>178</sup> Slamník, Ivan. *Marin Držić*, u: Držić, Marin. *Skup*. Zagreb: Matica hrvatska, 1964., str. 88-89.

I vjerojatno je upravo taj pučki jezik koji je dominantan u Držićevom *Skupu*, uzevši u obzir Bourekovu zaljubljenost u pučko kazalište i govorni jezik na sceni, bio presudan za odabir teksta, odabir Joška Juvančića kao člana umjetničkog autorskog tima i daljnja istraživanja izražajnog potencijala elemenata pučke umjetnosti u teatru koji kombinira suigru figura koje govore i živog glumca u naslovnoj ulozi.

U Držićevom *Skupu* dogodila se, prema mišljenju Zvonka Festinija,

doista prava kreativna kazališna suradnja između Joska Juvančića koji je predstavu režirao i Zlatka Boureka koji je sudjelovao u režiji i oblikovao lutke tehnologijom ginjola koja kao da mu je urođena, što je rezultiralo vrhunskim umjetničkim ostvarenjem ove izvedbe.<sup>179</sup>

Bourek se Držiću vraćao mnogo puta tijekom svoje kazališne karijere, a za ovu je lutkarsku varijantu njegovog *Skupa* oblikovao lutke

naglašavajući karikaturalnost likova, pučki humor te satirično-farsične elemente. (...) ...u kombinaciji igre živoga glumca i figura pokretnih ruku, nogu, očiju i usta. Djelo je dramaturški prilagođeno: uvedeni su duh Spirit, pčelica, dva psića koji komentiraju radnju te pijani Skupov sluga, magarac Obložder, kojem su dane i neke replike Bokčila iz *Dunda Maroja*.<sup>180</sup>

Izet Hajdarhodžić je kao profesionalni glumac, počevši od 1958. godine, tijekom više od dva desetljeća tumačio ulogu Skupa u igranim predstavama na Dubrovačkim ljetnim igramama te u Gradskom kazalištu Gavella u Zagrebu, za koju je 1965. godine primio i Godišnju nagradu "Vladimir Nazor". To je uloga koja kao da je obilježila njegov cjelokupan glumački opus, uloga kojoj se opetovano i studiozno vraćao još od svoje mature, kada je 1948. godine "u Omladinskom kulturno-umjetničkom društvu 'Marin Držić'"<sup>181</sup> po prvi put stao na scenu kao Skup.

Stoga ne čudi činjenica da su Bourek i Juvančić za svoju lutkarsku inscenaciju *Skupa* naslovnu ulogu povjerili provjerenom ozbilnjnom dramskom glumcu, za partnere mu dajući, ni manje ni više, nego lutke koje u suigri sa živim glumcem kao da prizivaju poetiku etičkih polariteta Držićeve antiteze *ljudi nazbilj i ljudi nahvao*.

<sup>179</sup> Festini, Zvonko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 3. 6. 2015.

<sup>180</sup> Leksikon Marina Držića: *Bourek, Zlatko*. Autor natuknice: Hrvoje Ivanković. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/bourek-zlatko/>, datum posjeta: 28. 5. 2015.

<sup>181</sup> Leksikon Marina Držića: *Hajdarhodžić, Izet*. Autor natuknice: Hrvoje Ivanković. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/hajdarhodzic-izet/>, datum posjeta: 28. 5. 2015.

Semantički kapacitet opreke *nazbilj — nahvao* (...) status poetičkih pojmoveva (stekao je) tek nakon pronalaska Držićevih pisama Cosimu I. i Francescu Mediciju.<sup>182</sup>

No Bourek i Juvančić su u svojoj dramaturškoj koncepciji, pogravajući se ovom Držićevom oprekom ljudi stvarnih (bilo predstavnika puka ili oživotvorenja stvarnih općeljudskih vrijednosti) i ljudi licemjernih i lažnih (kao metafore deterioracije morala i raspada sustava vrijednosti), izokrenuli situaciju. U Bourekovom i Juvančićevom su *Skupu* lutke ljudi *nazbilj*, a jedini živi glumac, koji tumači naslovni lik komada, predstavnik je upravo ljudi *nahvao*.

Je li lutka nesavršena zamjena za glumca ili je glumac tek blijeda kopija savršenog glumca — lutke, pitanje je kojim su se pozabavili mnogi kazališni stvaratelji i mislitelji. I Heinrich von Kleist, i Rio Preisner, i E. G. Craig u lutki vide biće lišeno svih ljudskih nesavršenosti. Lutkina kazališna rola ujedno je njezina životna rola, ono što živom glumcu predstavlja tek fikciju, lutkina je jedina realnost. Njezina kazališna oživotvorenost nije ona lažna. Lutka svoju posebnost pronađe u spoju dviju kazališnih antinomija, spoju živoga i neživoga, stvarnoga i nestvarnoga. Stoga lutkarsko kazalište sve češće izlazi iz marginalne pozicije i zadobiva status najvišeg oblika scenske umjetnosti.<sup>183</sup>

Bourek navodi kako je odluka stvaranja opreke živog glumca i lutke u *Skupu* 1983. godine bila intencionalna i promišljena.

Izet Hajdarhodžić bio je stvarno famozan glumac i publika je pamtila njegove interpretacije Skupa tijekom dugog niza godina na Dubrovačkim ljetnim igrama, no mislim da su ga u ovoj predstavi lutke nadigrale.<sup>184</sup>

Držićev je *Skup*, i to *Skup* s Izetom Hajdarhodžićem u naslovnoj ulozi, tijekom dvadeset i pet godina postao gotovo zaštitnim znakom Dubrovačkih ljetnih igara. Stoga je i učinak začudnosti na publiku, postignut ovom lutkarskom inscenacijom, bio utoliko veći. Bourek i Juvančić su, smjestivši živog glumca, čije je ime postalo već gotovo sinonimom Skupa, u artificijelan svijet lutaka, postigli upravo onu brehtijansku začudnost pri kojoj se jedno razotkriva i postaje razumljivo tek u suodnosu s drugim. Lutkarski je *Skup* slijedio

<sup>182</sup> Leksikon Marina Držića: *Nazbilj — nahvao*. Autor natuknice: Milovan Tatarin. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/nazbilj-nahvao/>, datum posjeta: 29. 5. 2015.

<sup>183</sup> Slunjski, Ivana. *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 26.

<sup>184</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

način prikazivanja pomoću kojeg bi svakodnevno postalo upadljivo, a uobičajeno — zapanjujuće. Ono što se svuda susreće trebalo je da djeluje čudnovato, a mnogo šta što je prirodno trebalo je spoznati kao umjetno. Kada bi se, naime, učinila stranim zbivanja koja treba prikazati, ona bi izgubila samo izvjesnu prisnost koja ih štiti od svježih, naivnih sudova.<sup>185</sup>

Peter Brook također, slijedeći Brechtova promišljanja o kazalištu i prihvaćajući pretpostavke njegovog teorema začudnosti, tvrdi kako je

začudnost poziv na budnost: začudnost kida, uz nemirava, iznosi stvari na vidjelo, čini nas da ponovo progledamo.<sup>186</sup>



Slika 36: Izet Hajdarhodžić kao Skup  
(fotografija © 2015. Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Dom Marina Držića)

I takav je doista bio Izet Hajdarhodžić okružen lutkama — već mnogo puta viđen i doživljen Skup, no istovremeno Skup po prvi put. I jednakom je svježinom odisala cijela predstava koja je, ne odstupajući od središnje ideje Držićevog teksta, predstavila ovog klasika hrvatske dramske književnosti na jedinstven, začudan način, polifonijom živog glumca i lutaka.

<sup>185</sup> Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1966., str. 123 (prev. S.D.).

<sup>186</sup> Brook, Peter. *Prazni prostor*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972., str. 75.

Dalibor Foretić, u svojem kritičkom osvrtu povodom premjerne izvedbe Bourekovog i Juvančićevog *Skupa* ističe kako

Lutke sve više osvajaju dramski teatar. U Zagrebu zahvaljujući prije svega Zlatku Boureku, njegovim inventivnim iznašašćima na polju lutkarskih tehnika koje dramski glumci brzo usvajaju i s njima postižu radost igre kakvu rijetko vidamo kod njih kad su licem na sceni. (...)

Pred Bourekom i Juvančićem stajao je dvostruki izazov: sjećajući se (ne samo oni) izuzetne kreacije Skupa Izeta Hajdarhodžića, koji je godinama upravo na Dubrovačkim ljetnim igrarama oduševljavao publiku, došli su na ideju da Hajdarhodžićeva Skupa konfrontiraju s — lutkama. Prirediti “Skupa” za lutkarsku predstavu bio je, dakle, prvi izazov. Drugi — uskladiti igru živog glumca i lutke. Na prvi izazov nisu uspjeli valjano odgovoriti, drugi je urođio trijumfom nepresušne životnosti lutke,<sup>187</sup>

smatra Foretić, napominjući nadalje kako je neobičnost kao norma bila možda malo previsoko na listi prioriteta Bourekovog i Juvančićevog promišljanja o ovoj osobitoj inscenaciji, pri čemu su manje pozornosti obraćali na samu dramaturgiju koja ipak čini srž svake izvedbe bez obzira radilo se o igranom ili lutkarskom kazalištu. Jer kvalitetna, promišljena i funkcionalna dramaturgija je u konačnici ono što čini i igrani i lutkarski teatar živim i svevremenim.

Likovnom dramaturgijom i vrlo slobodnom interpretacijom Držićeve ideje o podvojenosti svijeta, dramskog pisca koji je

svoju utopiju gradio kontinuirano tijekom književnoga rada — primjerice i u komediji *Skup*, u koju je, oblikujući lik čovječnog Dživa, ugradio misli o tome kakav bi trebao biti čovjek i kako bi trebao biti uređen svijet,<sup>188</sup>

stvarajući na taj način svoj vlastiti mikrokozmos u kojem vrijede posebne zakonitosti i u kojem te zakonitosti utječu na sudbine aktera njegovih dramskih komada, Bourek živom glumcu suprotstavlja lutku kao simbol bolje stvarnosti — stvarnosti materijalizirane umjetničkim činom lutkarske izvedbe, ma kako efemerna bila njezina priroda.

---

<sup>187</sup> Foretić, Dalibor. *Novela od Skupa*. Vjesnik, 22. 7. 1983.

<sup>188</sup> Pavlović, Cvijeta. *Nazbilj i nahvao: Držićeva raskrinkavanja*. Dani hvarskega kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Svezak 35, broj 1, Split: HAZU i Književni krug Split, svibanj 2009., str. 37.

Osnovna je dakle Držićeva ideja da uz zavidne i nerazumne, kakvi mahnitaju u Držićevim komedijama, postoje ljudi kojima se srce “ne maškarava”, kako kaže u prologu Dugog Nosa. Nemaškarano srce navodi na očekivanje da će se prepoznavanje istinskih ljudi sprovoditi putem njihova djelovanja i putem njihovih riječi. (...) No sama Držićeva slika maškaranog i nemaškaranog srca pojačava dojam da bi masku u Držićevu teatru trebalo tumačiti u apstraktnom i u konkretnom značenju kao cjelinu.<sup>189</sup>



Slika 37: Zlati kum  
(fotografija © 2015. Leksikografski zavod  
Miroslav Krleža i Dom Marina Držića)

visokih lutaka s pokretnim rukama, nogama, ustima i očima granično elegantne, komične ili zastrašujuće, ovisno o kontekstu scenske radnje. No bile komične ili zločeste, nedvojbeno su uspjele ostvariti onaj, u kazališnom mediju uvijek žarko žuđen, učinak začudnosti koji i opravdava i potvrđuje nadnormalno kao jedinu kazališnu normu u prikazivanju simboličnog svijeta koji je, barem dok smo dijelom posvećenog jedinstva gledališta i scene, bolji, a samim time i stvarniji i uvjerljiviji od realnog svijeta.

U Bourekovom i Juvančićevom iščitavanju Držićeva svijeta u kojem vladaju polariteti iskrenosti i prijetvora, uloga čistoće oslobođene maske povjerena je lutkama. Jer živ čovjek, i kada na licu nema krinke, uvijek igra ulogu koja mu u određenom trenutku odgovara. Stoga je razumljivo da su u likovnom smislu Bourekove lutke za Držićevog *Skupa* oblikovane jednostavno, slijedeći načela i estetiku doslovnosti likovnog oblikovanja dramskih lica, načela *crtanja* karaktera komedije. Publici nije potrebno dugo kako bi pri prvom vizualnom kontaktu s pojedinim likom komada shvatila o kome se radi. Dobrota i zloća, raskoš i bijeda ucrtani su u likovnost Bourekovih figura. Lutke pokreću jedan ili dva glumca odjeveni potpuno u crno, čime su i gledatelju gotovo nevidljivi. Pri tome su kretnje Bourekovih šezdesetak centimetara

<sup>189</sup> Pavlović, Cvijeta. *Nazbilj i nahvao: Držićeva raskrinkavanja*. Dani hvarske kazalište. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Svezak 35, broj 1, Split: HAZU i Književni krug Split, svibanj 2009., str. 38.

Ali ljudsko je lice mnogo komplikiranije od jednostavnih, gotovo tipskih likova utjelovljenih lutkama koje dominiraju ovom prilagodbom Držićevog klasika. Predstavljajući jedino naslovni lik u ljudskom obličju glumca Izeta Hajdarhodžića, gotovo arhetipskog interpreta Skupa, izvedba nudi gledatelju prostore interpretacije i navodi ga na promišljanje o tome što je doista čovječnost.

Živi glumac (I. Hajdarhodžić u autoreferencijalnom ključu poigravanja s vlastitom kreacijom iz Spaićeve predstave) ulazi u *gveru* s lutkama.<sup>190</sup>

U biti je naslovni junak *Skupa* onaj koji je sve vrijeme maskiran, onaj koji svoje bogatstvo i škrtost skriva pod krinkom skromnosti i bijede i koji se nije spremam odreći te krinke niti po cijenu sreće svoje kćeri. A u ovom je slučaju maska sačinjena od ljudske krvi i mesa. Jer lutke nisu niti sposobne biti prijetvorne. Lutke po svojoj prirodi nisu niti dobre niti loše. Ali ljudsko je srce kvarljivo. Držić u svojim komadima koristi često maske kako bi obrnuo svijet. Bourek svijet obrće ekspresivnom snagom svojih figura koje govore.

Tako su, drastičnom diferencijacijom lika Skupa od ostalih uloga komedije na čovjeka i lutke, možda Bourek i Juvančić postigli upravo oprečan učinak na publiku, propustivši predstavom iskomunicirati osnovnu ideju sadržanu u Držićevom izvornom tekstu — ideju izobličene prirode Skupa u odnosu na ostale likove.

Držić u *Skupu* izaziva smijeh u publici. Čemu se čitatelji i gledatelji smiju? Smiju se ponajprije ljudskoj mani — škrtosti, koja ne vidi oko sebe ništa osim novca...<sup>191</sup>

Dakle, za Držića je ključna upravo ta ljudska kvaliteta. Ljudske mane promatrane u kontekstu sustava vrijednosti svijeta ljudi. U Bourekovom i Juvančićevom *Skupu* lik je Skupa usamljen čovjek u svijetu lutaka.

U svojoj analizi Bourekovog i Juvančićevog Skupa, Foretić iznosti mišljenje kako su, od svih konstitutivnih elemenata ove kazališne predstave *s figurama i s čovjekom*,

Glavni junaci predstave ipak (...) bile lutke. Iz bogate riznice azijatskih lutkarskih tehniku Bourek je izvukao još jednu: lutke pokretnih ruku i nogu, očiju i usta, koje pokreću jedan ili dvojica glumaca (svi odjeveni od glave do pete u crno, ali vidljivi na sceni) laganim, jedva zamjetnim pokretima ruku. To su male lutke, ne više od

<sup>190</sup> Leksikon Marina Držića: *Dubrovačke ljetne igre*. Autor natuknice: Hrvoje Ivanković. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/dubrovacke-ljetne-igre/>, datum posjeta: 29. 5. 2015.

<sup>191</sup> Muhoberac, Mira. Marin Držić Vidra, u: Držić, Marin. Skup. Zagreb: SysPrint, 1998., str. XXVIII.

šezdesetak centimetara, ali nisu smetale razlike u stasu između njih i glumca.<sup>192</sup>

Likovnost ljudskog obličja po svojoj je prirodi čovječnija od lutke. Bez obzira koliko groteskna bila maska oslikanog lica glumca, ono pri tome zadržava svoju čovječnost i postavljeno je, makar i slučajno, u ulogu patnika i žrtve okrutnih šala lutaka, što je dramaturški nedosljedno u odnosu na osnovnu ideju Držićevog izvornika. I publika je to nedvojbeno doživjela, pa makar i na razini podsvjesne percepcije suodnosa živog glumca i materijalnosti lutke, kao likovnih elemenata izvedbe koji su u ovom komadu na sceni postavljeni u oprečan odnos.

Foretić navodi kako su autorska ekipa i glumački ansambl ovim uprizorenjem *Skupa* ostvarili zanimljivu predstavu (duhovitiju i scenski atraktivniju od toliko razvikanog “Hamleta”), koja će nesumljivo ostati zapisana kao događaj u razvitu našega lutkarstva.<sup>193</sup>

No ono što Foretić smatra nezaobilaznim predmetom svoje kritike jest taj osjećaj neodređenosti kojim odiše cjelokupna predstava a koji je isključivo u funkciji Bourekovog larppurlističkog i počesto dramaturški nefunkcionalnog opredjeljenja kada je u pitanju kazališna likovnost, osobito utjecaji pučkog teatra na njegov vizualni vokabular kojima se Boureku teško oduprijeti.

Skup se pojavljuje prvi put na sceni tjerajući mala kola-mansion koja vuče magarac, o koja su ovještene lutke, pa se doima kao vlasnik putujućeg lutkarskog kazališta koje će sad pred nama izvesti predstavu.

Međutim, ništa ne ukazuje na tu njegovu funkciju u predstavi i, kada ga lutke prevare, on odlazi vukući kola — sam. I ta dosjetka pojačava zabunu oko Skupa: tko je (što je) zapravo u ovoj predstavi Skup?<sup>194</sup>

Ne nužno opravdavajući ovakve dramaturške postupke dvojca Bourek — Juvančić, Foretić nadalje ističe pozitivne strane ove predstave koje se tiču njene, vašarski jednostavne, direktnе komunikacije s publikom dodajući kako se na pitanje identiteta i značenja glavnog lika Skupa u ovoj predstavi i zaboravljalo, jer je ona začarala publiku prije svega nekonvencionalnošću i duhovitošću svog scenskog izraza. (...)

<sup>192</sup> Foretić, Dalibor. *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.-2001.*, Drugo prošireno izdanje., Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik, 2002., str. 200.

<sup>193</sup> Foretić, Dalibor. *Novela od Skupa*. Vjesnik, 22. 7. 1983.

<sup>194</sup> Isto.

Obiljem dosjetaka (u kojima je katkada bilo izvanredno scenski postavljenih elemenata i apstraktnog crnog humora) improvizacija, ekstemporiranja, Bourek i Juvančić toliko su začinili ovu predstavu da su se zaista lako zaboravljali nedostaci njene osnovne linije.

(...) Bourek je izvrsno pronašao i prave scenografske elemente za ovu neobičnu predstavu. Što li se sve u njoj ostvarivalo s tri oslikane krpe koje su tvorile kapelicu! Kao scenografski znak u danim trenucima znali su poslužiti i sami zakrabuljeni glumci, a nerjetko se duhovito poigravalo sa zadanim konvencijama same lutkarske tehnike.<sup>195</sup>

Pučki je teatar, tijekom njegovog cjelokupnog rada u kazalištu, bio i ostao Bourekovom inspiracijom, umjetničkim i moralnim opredjeljenjem. Uvjeren kako umjetnost treba služiti narodu, teatar Zlatko Boureka, osobito u slučajevima kada potpisuje i likovnost i režiju komada, komunicira jednostavnim, krutim knjiškim pravilima neopterećenim jezikom.

Pučki teatar uvijek spašava situaciju. Stoljećima mijenja oblike, no svima je zajednički jedan čimbenik — grubost. (...) Grubi teatar je bliz ljudima. (...)

Pučki teatar, oslobođen stilskog jedinstva, zapravo govori vrlo profinjenim i stilskim jezikom: pučkom gledatelju obično nije teško priхватiti nedosljednosti naglasaka i odjeće, odnosno letjeti od dijaloga do monologa, od realizma do sugestije. On slijedi nit priče nesvjestan da negdje postoji sustav pravila koji biva narušavan.<sup>196</sup>

Dosjetku putujućeg teatra i Izeta Hajdarhodžića koji na scenu izlazi s kolima punim lutaka možda pobliže objašnjava sam Bourek, koji u intervjuu koji je prethodio premijeri *Skupa* 1983. godine navodi kako je Hajdarhodžić

jedini pravi čovjek koji je ostario kao glumac i kao škrtač (ovim i dalnjim riječima Bourek aludira na magistralnu Izetovu ulogu *Skupa*, u Spaićevoj režiji ...) op.p.), više nikome ne vjeruje i cijelu priču igra sa svojim igračkama, jer je poinfantilio. U početku predstave sve su igračke mrtve, da bi u jednom trenutku oživjele i počele igrati Skupovu priču. No on opet strada i u vlastitoj priči, a ciklus se zatvara mrtvim igračkama. Kredo cijele predstave jest “staro dijete koje se igra vlastitim igračkama”. Izet je jedini stvarni lik predstave.<sup>197</sup>

<sup>195</sup> Foretić, Dalibor. *Novela od Skupa*. Vjesnik, 22.7.1983.

<sup>196</sup> Brook, Peter. *Prazni prostor*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972., str. 67-69.

<sup>197</sup> Šutić, Katja. *Zlatko Bourek: čovjek od ljudi*. Studio broj 1003, 25. VI. — 1. VII. 1983., str. 11.

No lutke kao da su i Hajdarhodžiću ukrale predstavu. Njegov lik, paničan i sluđen među lutkama, s dodatnim razlogom viče:

Ajme, asašinan sam!  
A veće me mahnita čine.<sup>198</sup>



Slika 38: Izet Hajdarhodžić kao Skup u sceni s Zlatim kumom (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Prisvajajući i prepisujući Držića, stavljajući ga u podređen odnos spram, za Bourekovu kazališnu estetiku nezaobilaznih, likovnih i simboličnih elemenata pučkog putujućeg lutkarskog kazališta, Juvančić i Bourek su — igrajući se Držićem, gnjaveći ga, rastežući i natežući na način na koji Bourekove lutke na kraju komada u potpunosti slude Skupa — naposljetu izgubili Držića. I naposljetu su glavnu ulogu u ovoj predstavi, tvrdoglavе i bez imalo lažne skromnosti poput svojeg tvorca, odigrale upravo — lutke.

<sup>198</sup> Držić, Marin. *Skup*. (Peti čin, treći prizor.) Zagreb: SysPrint, 1998., str. 40.

### **3.6. Lizistrata (1987.)**

#### **Aristofan: LIZISTRATA.**

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Prijevod: Fran Bradač. Redatelj i dramaturgija: Edi Majaron.

Scenografija, kostimografija, lutke i oblikovanje svjetla: Zlatko Bourek.

Koreograf: Damir Zlatar Frey. Scenska glazba: Edi Majaron.

Premijera: 13. 12. 1987.

U svojem, pomalo filozofskom, promišljanju o poetskom potencijalu lutke, o estetskom i umjetničkom značaju i značenju koji lutka namijenjena kazališnoj izvedbi latentno posjeduje, Luko Paljetak iznosi sljedeći stav:

U svakoj lutki skrivena je poezija koju jednostavno treba znati izmamiti. Nema nepoetične lutke, nema ružnih lutaka, postoje samo ljudi koji iz njih znaju izmamiti poeziju, ili ne. Oni koji to ne znaju, zarobe je u lutki i ona tada čeka bolju prigodu. Oni koji to znaju, oni nam je velikodušno daruju, zajedno s lutkom.<sup>199</sup>

Ružno, baš kao i lijepo, bez ikakve sumnje postojeće su kategorije. No ono što umjetničko djelo čini umjetničkim, ono što u recepciji nekog djela doživljavamo kao lijepo, pa jednako tako i estetski doživljaj kazališne lutke, uvjetovano je upravo upotrebom i međusobnim odnosom svih likovnih elemenata od kojih je umjetničko djelo sazdano — linije, forme, tekture, boje, svjetlost i sjena — njihov raspored i ritam, omjer i međusoban odnos u promatraču likovnog umjetničkog djela bude osjećaj ugode, čak i kada je motiv koji djelo prikazuje ružan, nasilan ili jednostavno odstupa od klasičnih normi ljepote. Upravo smo zato i sposobni estetski doživjeti apstraktnu sliku ili pak uživati u onome što pripada, često negiranom umjetničkom području, estetike i poetike ružnog.

Estetika kao filozofska disciplina, prema definiciji A. R. Laceya,

bavi se stvaranjem, vrijednošću i doživljavanjem umjetnosti te analizom i rješavanjem pitanja koja se odnose na to. Glavna tema je prosudba umjetnosti, a najvažniji problemi odnose se na pitanje po čemu je nešto umjetničko djelo.<sup>200</sup>

Kada je analiza umjetničkog likovnog ili djela bilo koje druge umjetnosti u pitanju, bitno je znati razlikovati estetski i umjetnički prikaz ružnog od lošeg ukusa. Kao primjer moguće je

<sup>199</sup> Paljetak, Luko. *Lutke za kazalište i dušu*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2007., str. 84.

<sup>200</sup> Lacey, A. R. *Rječnik filozofije*. Zagreb: KruZak, 2006., str. 72.

promatrati brojna umjetnička ostvarenja koja su, premda u promatraču, čitatelju ili slušatelju izazivaju osjećaj nelagode, stekla i zadržala status vrhunskih umjetničkih ostvarenja u svojim područjima. Iz istog razloga iz kojeg smo sposobni doživjeti ugodu promatrajući baroknu sliku Petera Paula Rubensa naslovljenu *Saturn kako proždire svojeg sina* (1636.) ili pri čitanju *Cvjetova zla* Charlesa Baudelairea (1857.) čija namjera i jest bila šokirati ondašnju publiku i istrgnuti je iz uljuljkanosti i sigurnosti uzvišenog duha poezije koja uspavljuje duh, možemo uživati u disonantnim i zastrašujućim akordima i uznemirujućim ritmovima uvodnog stavka *Mars* orkestralne suite *Planeti* Gustava Holsta (1918.).

U plodovima lošeg ukusa na bilo kojem području (ne)umjetnosti, malo je teže uživati.



Slika 39: Maska figure muškarca za *Lizistratu* (fotografija: Boštjan Lah)

Geometrija i matematika poštuju vrlo slične zakonitosti kao umjetnička poezija ili proza, vrhunska djela arhitekture, bezvremena ostvarenja glazbene umjetnosti, umjetnički oblikovano likovno djelo, balet, opera, pantomima, drama ili lutkarska predstava — precizan i skladan odnos i omjer svih konstitutivnih elemenata proizišlih ne iz anorganskog, već iz organskog svijeta svekolike prirode koja nas okružuje sa svim svojim *samoniklim* formama, bojama, zvucima, *koreografskim* i *kazališnim* manifestacijama.

Osnova većine kazališnih predstava jest dramski tekst. No za razliku od dramskog teksta koji može posjedovati autonoman život i biti doživljen kao umjetničko djelo i kada se samo čita, kazališna izvedba predstavlja ukupnost jezičnih i prostornih, vizualnih elemenata od kojih je sačinjena. Revolucionar teorije kazališta, Antonin Artaud, smatra kako jezik riječi nije dovoljan za postizanje ukupnog potencijala koji nudi izvedbena praksa i tvdi kako

kazališno područje nije psihološko nego likovno i fizičko. I nije riječ o tomu da znamo je li fizički kazališni jezik sposoban dospjeti do istih psiholoških rješenja do kojih je dospio jezik riječi, niti je riječ o tomu mogu li se tim jezikom izraziti osjećaji i strasti isto tako dobro kao i riječima, nego je pitanje ima li na području misli i uma stavova koji se ne mogu izraziti riječima, a koji pokreti i sve ono što pripada jeziku u prostoru izražavaju daleko točnije negoli riječi. (...)

*Svaki je istinski osjećaj u stvarnosti neprevodiv. Izraziti ga znači izdati ga. (...)*

*Stoga stanovita slika, neka alegorija, figura koja prikriva ono što bi htjela objaviti, za duh ima više značenja negoli iznesene jasnoće analizom govora.*<sup>201</sup>

Kazališna predstava u svojoj je biti poetska reprezentacija sveukupnosti značenja koja su sadržana u dramskom tekstu. U skladu s time uloga je kazališne režije, likovnosti, scenske glazbe, tijela glumaca ili figura u prostoru te reprezentacije koji jest pozornica iznaći novi jezik koji u svojoj kompleksnosti uspijeva ostvariti komunikacijsku funkciju s publikom.

Muharem Pervić, analizirajući odnos jezika i poezije navodi:

Jezik ne postaje literaran tamo gdje prestaje biti egzaktan; u njemu egzaktnost nije odbačena, već iscrpljena. Možemo onda reći kako poezija nije ukidanje racionalnog diskursa, već njegova kritika, odnosno remitizacija.<sup>202</sup>

Jednako tako kazališna predstava nije koncertna izvedba ili recitacija dramskog teksta. Ukupnost značenja i podtekst nenapisanih ideja skriven između napisanih replika, a koji nedvojbeno sudjeluje u stvaranju dramskih situacija, potrebno je ostvariti u okviru kazališne izvedbe svim izražajnim sredstvima kojima kazališni medij raspolaze.

Govoreći o kulturnoj poziciji komedije u okviru društva antičke Grčke u čijem je društvenom okruženju nastala Aristofanova *Lizistrata*, Slobodan Prosperov Novak navodi:

<sup>201</sup> Artaud, Antonin. *Kazalište i njegov dvojnik*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2000., str. 66-67.

<sup>202</sup> Pervić, Muharem. *Književno i jezičko*, u: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*. Beograd: Delo, mesečni književni časopis, godina XIX, broj 4—5, 1973., str. 657 (prev. S.D.).

Poslovična je bila osjetljivost starih Grka na ljudske mane, a nemilosrdnom su lakoćom kažnjavali i osuđivali one koji bi se ogriješili o ljudske zakone i zemaljske institucije. Zato su i vrlo rano upoznali ozdraviteljsku ulogu smijeha pa se i dogodilo da je komedija, koja se učvrstila tek nakon tragedije, postala od ove žilavija i trajnija.<sup>203</sup>

Pišući o autoru i o samom tekstu *Lizistrate*, Prosperov Novak nadalje navodi:

Od svih grčkih pisaca komedija najslavniji je i potomstvu najpoznatiji Aristofan. (...)

Zajedno s Rabelaisom, Swiftom i Gogoljem, Aristofan je najvažniji satiričar u svjetskoj književnosti. (...)

Aristofanova komedija *Lizistrata*, koja je draga feminističkim pokretima novoga doba, ismijava seksualizirani svijet žena i muškaraca i prikazuje situacije u kojima žene opstruirajući vlastitu spolnost prisiljavaju ratoborne muškarce na mir.<sup>204</sup>

Dramaturg i redatelj, Edi Majaron, u tekstu programske knjižice *Lizistrate* u Lutkovnom gledalištu Ljubljana ističe kako je prošlo

točno 2.400 godina od premijere *Lizistrate*. Što je u tom tekstu da mu se iznova i iznova vraćamo, da Aristofanovim riječima progovaramo u svojem vremenu?<sup>205</sup>

Majaron sumnja da su tajna svevremenosti Aristofanove komedije njegovo obračunavanje sa suvremenicima koja je utkao u svoje tekstove, niti feministička provokativna podloga ovog komada. U Grčkoj su i komedije i tragedije izvodili isključivo muški glumci. Značenje *Lizistrate* u svojem vremenu kada su sve ženske likove igrali muškarci pod maskama, različite sramežljive ili manje suzdržane inscenacije tijekom epoha koje su uslijedile ili postavljanje ovog dvije tisuće i četiri stotine godina starog teksta u kontekstu današnjeg trenutka zasigurno nije niti može biti isto.

Nikolaj Fedorovič Deratani određuje osnovnu okosnicu radnje Aristofanove komedije:

U komediji *Lizistrati*, prozvanoj po glavnoj junakinji drame, prikazan je protest protiv rata u obliku ženske zavjere: žene dolaze do mira tako, da napuštaju privremeno svoje muževe.<sup>206</sup>

<sup>203</sup> Prosperov Novak, Slobodan. *Knjiga o teatru*. Zagreb: AGM, 2014., str. 29.

<sup>204</sup> Isto, str. 30-31.

<sup>205</sup> Majaron, Edi. *Aristofan za današnjo rabo*. (*Aristofan za današnju upotrebu*), u: Aristofan. *Lizistrata*. Programska knjižica. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1987., str. 3 (prev. S.D.).

Marija Grgičević, u svojem kritičkom osvrtu na izvedbu dramaturški prilagođene verzije Majaron-Bourekove *Lizistrate* na 6. biennalu jugoslavenskog lutkarstva u Bugojnu definira izmjenu konteksta i izvora sukoba žena i muškaraca upisanog u Aristofanov izvorni tekst.

Borba za mir, jer izvorno žene štrajkaju protiv muževa da bi zaustavile Peloponeski rat, u suvremenoj verziji pada u drugi plan, potisnuta od borbe za vlast koja je sama po sebi ratoborna i ne može se održati bez sile, tj. rata. Nema u tome nekog borbenog (anti)feminizma, već samo težnja za silovito raspojasanom konstatacijom mogućeg stanja odnosa među spolovima.<sup>207</sup>

Nadalje, Majaron objašnjava idejnu osnovu ove kazališne postave *Lizistrate*:

Ova isključivo ženska izvedba zahtijeva akcente u odnosu između automatičnih “živih” lutaka i figura koje su o prvima ovisne. Erotski arsenal je sve vrijeme “na dlanu”, ali je ipak samo sredstvo za postizanje “viših ciljeva”: mira i pomirenja. Mir koji je u biti osnova humanih međuljudskih odnosa u ovoj se igri pokazuje kao apsurdan, nedostižan ideal. Mir za koji se izbori *Lizistrata* samo je izlika kako doći do vlasti, a vlast je moguće zadržati samo uz pomoć organizirane, finansijski dobro poduprte diktature, do vojske je samo malen korak. Tako igra postaje alegorijom skorojevića i manipulacije. Na žalost, još uvijek aktualnom na svim naseljenim meridijanima i paralelama ovog našeg planeta.<sup>208</sup>

Aristofanov je izvorni tekst u Majaronovoj dramaturškoj prilagodbi pretrpio temeljita kraćenja, što u svojem osvrtu na premijernu izvedbu *Lizistrate* navodi i Lojze Smasek:

*Lizistrata*, kako su je predstavili u Lutkovnom gledalištu Ljubljana, bitno je skraćen Aristofan (predstava traje nekakvih pedeset minuta), ipak s očuvanom suštinom izvornog dramskog teksta, pa gledamo komediju (doduše pomaknuto u grotesknu ekspresivnost), čija je seksualna drastičnost još izazivački naglašeno prisutna, kao i pacifistička poanta djela.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Deratani, Nikolaj Fedorovič. *Aristofan*, u: *Aristofanove komedije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1947., str. VI. Članak je preveden iz *Literaturnaje enciklopedije*, I. Moskva, 1930., str. 237-240.

<sup>207</sup> Grgičević, Marija. *Sva vlast ženama*. Zagreb: Večernji list, rujan, 1989. (arhiva Lutkovnog gledališta Ljubljana).

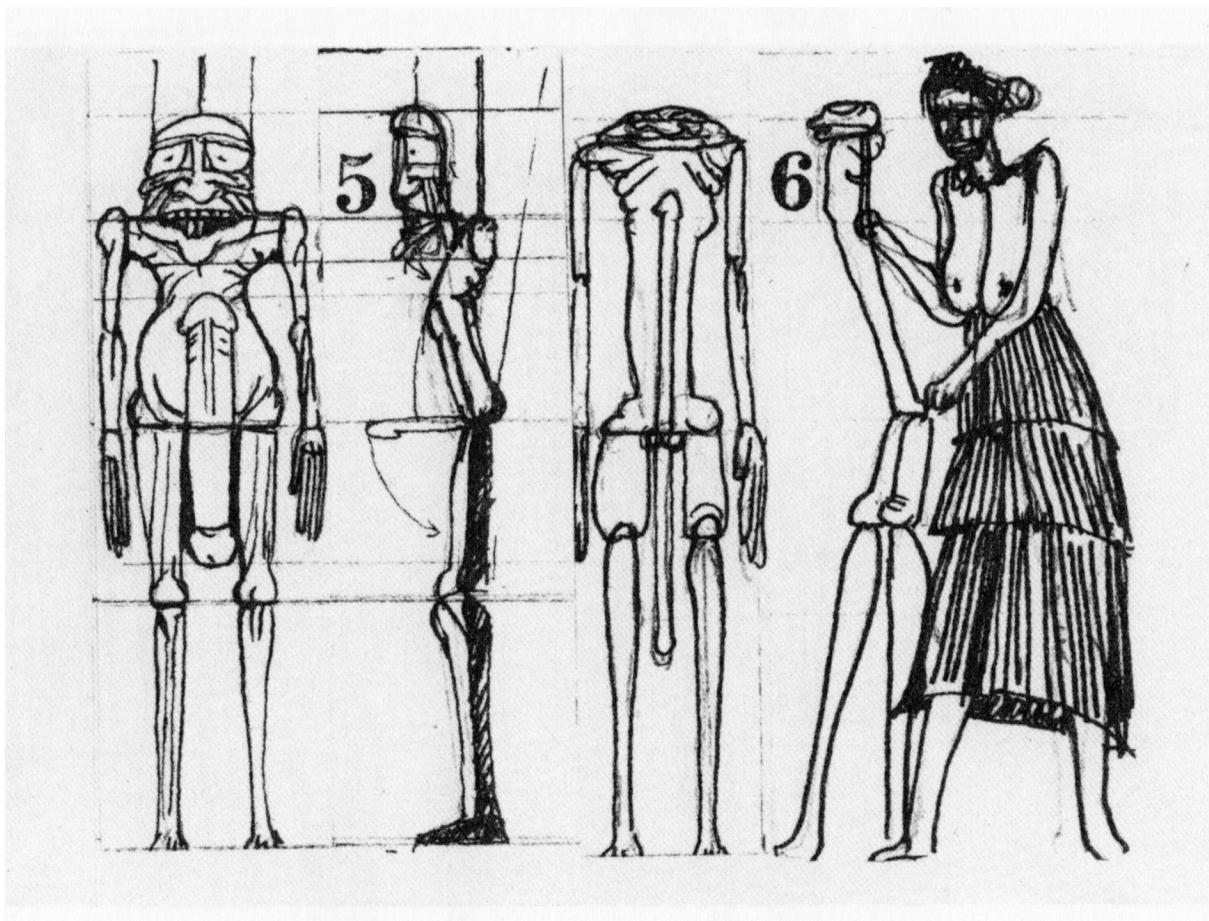
<sup>208</sup> Majaron, Edi. *Aristofan za današnjo rabo*. (*Aristofan za današnju upotrebu*), u: Aristofan. *Lizistrata*. Programska knižica. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1987., str. 3 (prev. S.D.).

<sup>209</sup> Smasek, Lojze. *Dogajanska razigranost*. Maribor: Večer, 22.12.1987. (prev. S.D.).

U redateljskoj koncepciji i prema glumačkoj podjeli Edija Majarona sedam glumica igraju svaka po ulogu jedne žene i jednog muškarca utjelovljenog figurom u prirodnoj veličini. Jedinom muškarcu u glumačkom ansamblu predstave povjerena je uloga psa.

Puno bliži vremenu nastanka Aristofanova teksta, utemeljitelj teorije književnosti pa tako i teorije dramskog pisma, Aristotel definira komediju kao književnu vrstu na sljedeći način:

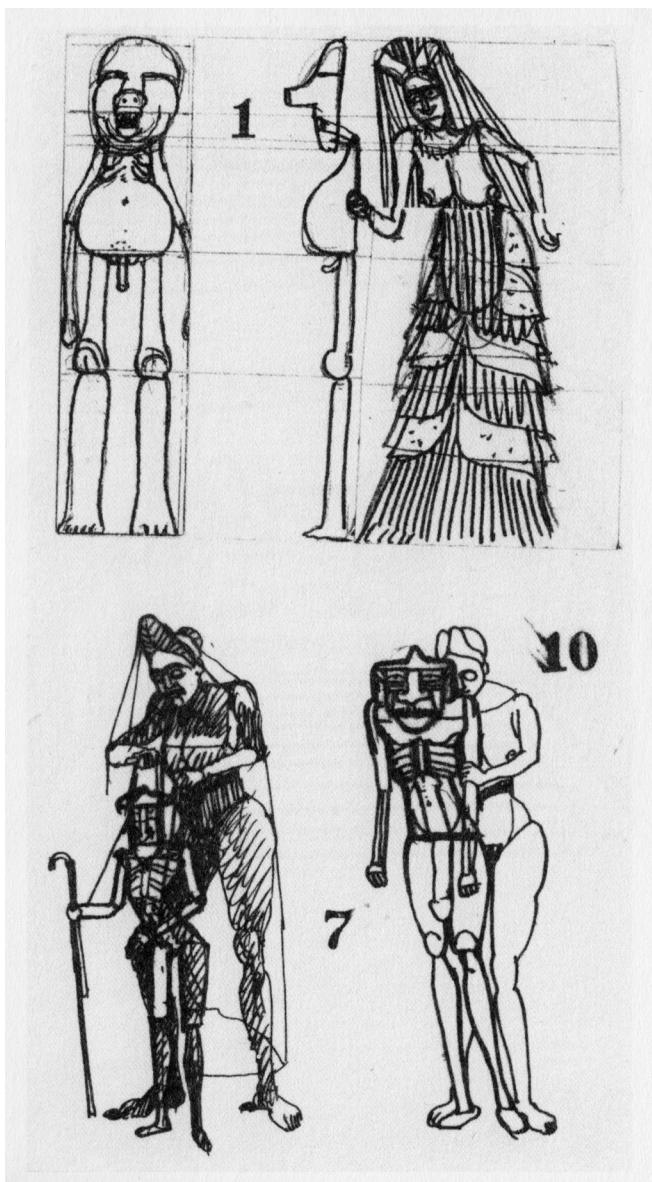
Komedija je (...) oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnoga. Smiješno je, naime, neka pogreška ili neka ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast: primjer je koji se odmah nameće komička maska koja je ružna i izobličena, ali ne iskazuje bol.<sup>210</sup>



Slika 40: Bourekove radne skice za *Lizistratu* (u: *Teka*, 2005., str. 61.)

U tom svjetlu činjenica da je Edi Majaron povjerio Zlatku Bourek likovno rješenje ove lutkarsko-igrane *Lizistrate* ne zahtijeva previše objašnjavanja. Bourek je majstor maske, majstor prostornog slikanja ljudskih karaktera za potrebe lutkarskog kazalištnog medija. A umjetnički tretman ljudskih mana i ljudske (unutarnje) ružnoće protkan je kroz njegov

<sup>210</sup> Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga, 2005., str. 13.



Slika 41: Bourekove radne skice za *Lizistratu*  
(u: *Teka*, 2005., str. 63.)

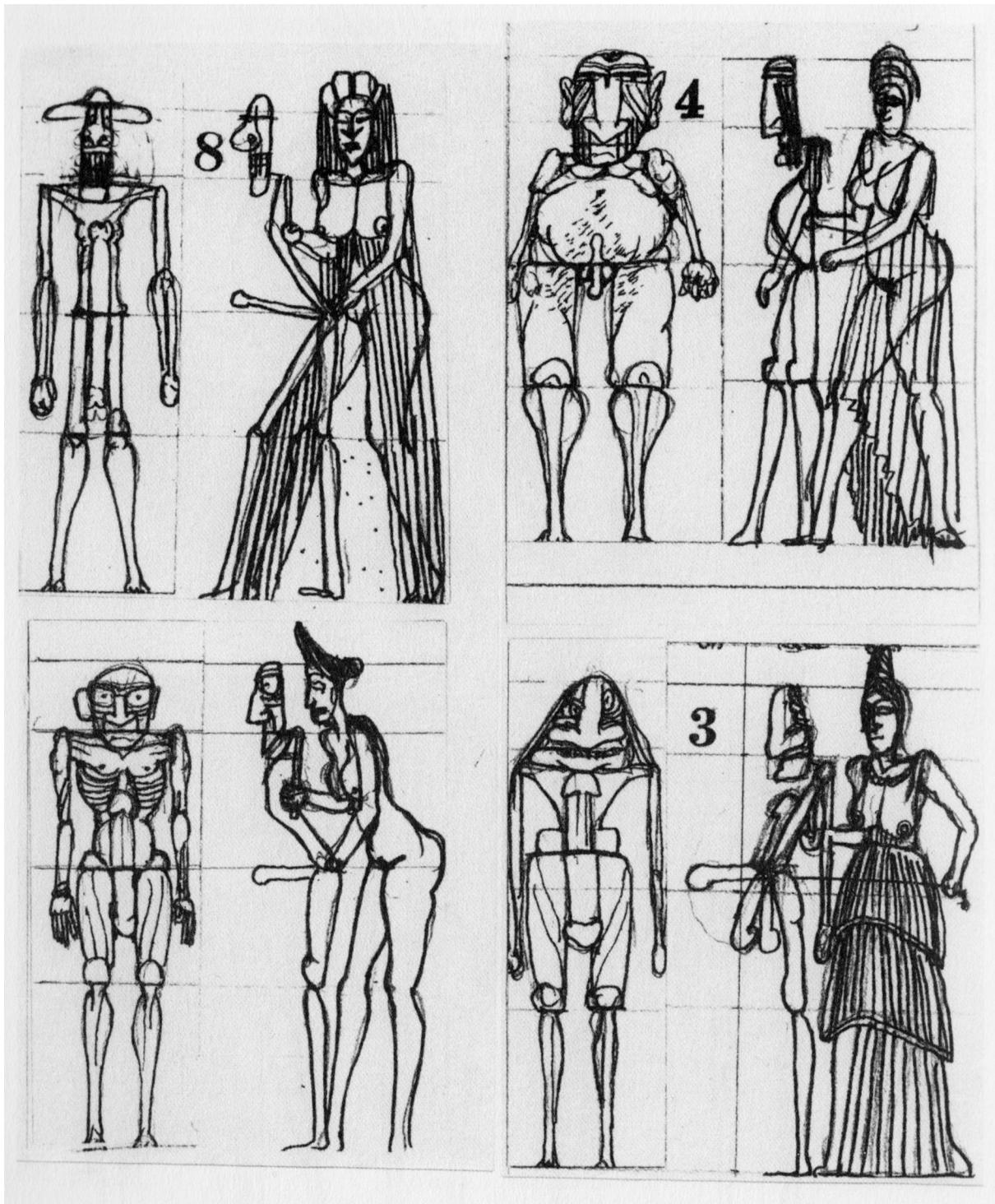
cjelokupan umjetnički opus od lutkarskog i živog, i granog kazališta s ljudima, preko slikarstva, skulpturalne figuracije, animiranog filma pa do ilustracija na kojima grafičkom preciznošću uvijek istom i nenadmašnom izvrsnoću i vještinom crta lice čovjeka.

Jednako je tako bitno i životno uvjerjenje Zlatka Boureka kako je kazalište prostor u kojem publika, sudjelujući zajedno s izvođačima u činu izvedbe, nadvladava stvarnost kroz umjetnički oblikovanu radnju na osnovi pojedinog teksta. Pri tome Bourek veliku važnost i iscijeliteljsku moć pridaje upravo smijehu.

Smijeh je u okviru kulture antičke Grčke bio postavljen vrlo visoko na ljestvici osobina koje određuju čovjeka i po kojima se ljudsko biće razlikuje od neljudskih životinja, o čemu govori helenist, filolog i filozof Miloš N. Đurić:

Pored definicije prema kojoj je čovjek "državotvorna životinja" postoji u helenskoj znanosti i definicija prema kojoj je čovjek jedina životinja koja je sposobna za smijeh. Time je smijanje kao izraz duhovne slobode stavljeno na isti stupanj s mišljenjem i govorom.<sup>211</sup>

<sup>211</sup> Đurić, Miloš N. *O Aristofanovoj Lisistrati*, u: Aristofan. *Lisistrata*. Beograd: Izdavačko preduzeće "Rad", 1963., str. 101 (prev. S.D.).



Slika 42: Bourekove radne skice za *Lizistratu* (u: *Teka*, 2005., str. 62.)

Aristofanova *Lizistrata* u likovnoj koncepciji Zlatka Boureka za potrebe teatra figura vjerojatno je među njegovim uradcima za lutkarsko kazalište najstiliziranija i najviše odmaknuta od njegovih prepoznatljivih nosatih, buljavih, prsatih no uvijek pomalo komičnih (čak i kada igraju negativce) figura namijenjenih izvedbi.

U figuracijskom smislu Zlatko se Bourek doista najviše približio pomalo zastrašujućoj gotičkoj i baroknoj estetici drvenih figura svetaca s crkvenih oltara i kolorističkom tretmanu sakralnih slika, te radauševskim umjetničkim postupcima prilagođenim dramaturškim imperativima pri oblikovanju figura za ovu predstavu.



Slike 43 i 44: Figure muškaraca za *Lizistratu* (fotografija: Boštjan Lah)

Prostor igre je prazna pozornica obilježena samo arhitektonskom naznakom epohe kojoj izvorni tekst pripada — odsječenim dorskim stupom i rekvizitom. Partneri figura muškaraca su u idejnoj koncepciji Edija Majarona žive lutke — žene. Svaka glumica tumači po jedan ženski lik komedije i istovremeno oživljuje Bourekove groteskne figure muških lica komada. Tako su, prema Majaronovoj dramaturgiji i prilagodbi izvornog Aristofanovog teksta, ženski i muški likovi postavljeni u formacije sedam opozicijskih parova. Lizistrata čini suprotnost Vođi staraca, Kalonika je suprotstavljena Starcu, Mirina Stražaru, Lampito Gradskom savjetniku ili Starcu, Predvodnica žena opozicija je liku Kinesasa, dok su dvije žene stavljene u nadređen odnos spram likova Spartanca i Atenjanina.



Slika 45: Prizor iz *Lizistrate* (fotografija: arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

Raščlanjivanjem svijeta žena i svijeta muškaraca i u vizualnom smislu na žive glumice odjevne u izrazito ženstvene jednoboje toge koje prekrivaju njihova prenaglašena majčinska obilježja uz kićene urese na glavama koji slijede isti bojni kôd svakog pojedinog ženskog lika i groteskno oblikovane figure nalik drvenim lutkama s također prenaglašenim spolnim obilježjima, Bourek upisuje nepomirljivost prirode žena i muškaraca i u vizualni dramaturški kod predstave.

No niti figure niti glumice nisu u oblikovnom smislu plošne. Forma i boja kostima žena je vedra, ženstvena i nježna. No slikarski riješene maske njihovih živih lica u biti ih odljuđuju i izazivaju nelagodu te su u svojem raspoloženju oprečne vedrini kostima. Lica Bourekovih ružnih lutaka, upravo prema modelu grčke komičke maske, indiferentna su u svojoj podređenosti ženskim živim figurama u komadu i ne pokazuju bol.

Muškarci-figure su, bez obzira na svoju evidentnu muškost kojom ih je Bourek u svojoj likovnoj interpretaciji obdario, poput u kavez zatvorenih životinja — tek tužne maske pomirene sa sudbinom koja ih je zadesila.



Slika 46: Figure za *Lizistratu* (fotografija: Boštjan Lah)

Čak i onda kada pokoja figura i pokušava *režati* te time možda istaknuti svoju muškost i ratobornu prirodu, to *režanje*, u Bourekovoj likovnoj interpretaciji maski lutaka, više nalikuje na bojažljivo i nesigurno cerenje i bezopasno pokazivanje zuba.

Vesna Teržan, u svojem tekstu o umjetničkim odrednicama lutkarstva Zlatka Boureka objavljenom u katalogu 7. Bienala lutkarskih stvaratelja Slovenije, koje je održano u Mariboru tijekom rujna 2013. godine i u okviru kojega je, između ostalog, bila postavljena izložba Bourekovih lutaka koje je realizirao u okviru suradnji sa slovenskim lutkarskim kazalištima, daje doista iscrpnu, temeljitu i točnu analizu Bourekove likovne interpretacije Aristofanove komedije.

Bourek-Majaronova Lizistrata je šokirala ondašnju jugoslavensku lutkarsku publiku i struku. U svojoj lascivnosti i ekspresivnoj likovnosti, koja je spajala grotesku, humor, fantastiku i gorku klasičnu grčku satiru, na svoj je groteskno razuzdan način također predskazivala raspad ondašnje zajedničke države. (...)

...današnje političke, društvene, socijalne i psihološke teme: seks, moć, vlast, prevlast, manipulaciju, ženu, erotiku, muškarce, društvo. Sve je to Bourek komentirao i uobličio u razigranoj likovnosti sedam muških lutaka i u obilnim seksualnim atributima sedam glumica te u kostimu jednoga psa (glumac odjeven u psa). Glumice, u šarenoj orijentalnoj odjeći s ekspresivnim maskama i jakom šminkom na licima te s osebujnim oblinama (ogromne grudi i stražnjice pričvršćene na kostime glumica), koje rukuju luckastim izopačenim klepečućim muškim figurama, lutkama nezgrapnih kretnji, a istovremeno izraženih i raznolikih falusa te grčevito ispaćenih, jezovitih

lica, sva ta imažinerija je Bourekovu Lizistratu upisala na onu stranicu povijesti koja bilježi izvrsnost karikature čovjekove prirode i postavlja pozornicu lutaka (“figurentheater”) u srž kazališne umjetnosti.

Bourek je u Lizistrati išao do krajnjih granica, možda još i dalje, a ipak još uvijek u okviru konzistentnog umjetničkog djela, i suvišno je više govoriti o tome što pokreće čovjeka i njegovu maštu do “nebesa”. I sve je to postigao tek s nekoliko poteza jedinstvenog, svima razumljivog likovnog jezika. Raspojasanost konstelacija među oba spola duhovito je zakuhao i erotika je zasjala u antičkoj katarzičnosti.<sup>212</sup>



Slika 47: Vođa staraca (fotografija: arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

U *Lizistrati* se Zlatko Bourek predstavio ne kao totalni autor, nego na onom području kazališne umjetnosti na kojem je doista najuspješniji: kao autor ukupne likovnosti i tvorac vizualnih značenja izvedbe. Uspješnost cjelokupne predstave zasigurno može zahvaliti kvalitetnoj suradnji i evidentnoj kreativnoj sinergiji između Boureka i redatelja i dramaturga predstave Edija Majarona, koji potpisuje i scensku glazbu. U tom je smislu *Lizistrata* uistinu Bourekovo remek-djelo u okviru njegovog ukupnog opusa likovnog oblikovanja i umjetničkog stvaranja na području lutkarskog kazališta namijenjenog odrasloj publici.

<sup>212</sup> Teržan, Vesna. *Erudit*, u: 7. bienale lutkovnih ustvarjalcev Slovenije. Programska knjižica. Maribor: Lukovno gledališče Maribor, 2013., str. 63-64 (prev. S.D.).



Slika 48: Prizor iz *Lizistrate* (fotografija: arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)



Slika 49: Figure muškaraca za *Lizistratu* (fotografija: Boštjan Lah)

### 3.7. Rigoletto (1989.)

#### RIGOLETTO.

Melodrama prema motivima Victora Hugoa i Francesca Marie Piave.

Hans Wurst Nachfahren, Berlin.

Redatelj i lutke: Zlatko Bourek. Dramaturgija: Irena Vrkljan i Benno Meyer-Wehlack.

Kostimografija: Diana Kosec Bourek. Scenska glazba: Butze Fischer.

Premijera: 11. 11. 1989.

Boureka je životni put doveo u Berlin krajem osamdesetih godina dvadesetog stoljeća naizgled slučajno. Na mjesto rođenja proleterskog teatra i glavno mjesto događanja one vrste kazališne umjetnosti, one neposredne izražajnosti bez lažnog hinjenja umjetničke uzvišenosti koja je obilježila najbolja ostvarenja njegovog cijelokupnog kazališnog opusa.

Pišući 1938. o duhu pučke umjetnosti i relizmu u okviru suvremene njemačke literature Bertolt Brecht daje potvrdu ovakvoj usmjerenoosti umjetnosti ka najširoj, ne nužno prosvijećenoj publici:

Protiv rastućeg barbarstva postoji samo jedan saveznik: narod koji pod njim trpi.

Samo se od njega nešto može očekivati. Logično je, dakle, obratiti se narodu, i potrebni nego ikad govoriti njegovim jezikom. (...)

Naš pojam *pučki* odnosi se na puk koji ne samo što uzima punog učešća u razvoju nego ga upravo usurpira, forsira, određuje. (...)

*Pučki* znači: razumljiv širokim masama, preuzimanjem i obogaćivanjem njihovog načina izraza — zauzimanjem i učvršćivanjem njihovog stava — predstavljanjem najnaprednijeg dijela naroda tako da on može preuzeti vodstvo, dakle razumljivo i za ostale dijelove naroda — povezivanjem s tradicijama i njihovim prenošenjem dalje — predavanjem onom dijelu naroda koji teži za vodstvom dostignuća dijela koji sada vodi.<sup>213</sup>

Došavši iz socijalističkog uređenja Jugoslavije osamdesetih godina dvadesetog stoljeća u kapitalističku Njemačku, Bourek se doista mogao s punom stvaralačkom slobodom posvetiti svojoj velikoj strasti — pučkom teatru.

---

<sup>213</sup> Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1966., str. 155-156 (prev. S.D.).

Kako je uopće došao do pozornice teatra Hans Wurst Nachfahren u Berlinu, kazališta posvećenog lutkarskom izričaju bez obzira na ciljanu dob publike, koje od samog svojeg osnutka ima repertoarno zastupljene lutkarske izvedbe za odraslu jednako kao i za dječju publiku, a za koje je realizirao više kazališnih komada, pripovijeda sam umjetnik:

Nakon četiri stotine izvedbi *Hamleta* mislio sam kako smo i glumci i ja već doista utrenirani, te sam se krajem osamdesetih obratio rukovoditeljima nekih hrvatskih kazališta ne bismo li pokušali realizirati još neku predstavu koja bi slijedila dramaturgiju i estetiku *Hamleta*. No, nažalost, dobio sam redom negativne odgovore kako kazališta uglavnom nemaju ništa slično planirano u sklopu svojih repertoarnih konceptacija.

No baš neposredno nakon toga dobio sam poziv iz Berlina od dvoje ljudi koji su ondje vodili manje privatno kazalište da dođem onamo raditi lutkarske predstave za odrasle koje bi slijedile estetiku ekspresionističkog teatra. Tako da sam u Berlinu, u kazalištu Hans Wurst Nachfahren, zapravo samo nastavio ono što sam u Zagrebu započeo raditi.<sup>214</sup>

Bourek ističe kako je, radeći nekoliko predstava za ovo berlinsko kazalište, bio doista zadovoljan odnosom mjesnih vlasti spram kulture pri čemu je i manjim privatnim kazalištima bio osiguran adekvatan prostor sa svom pripadajućom infrastrukturom za profesionalan rad kao i finansijska potpora pri opremanju prostora i realizaciji umjetničkih projekata. Ukoliko su kazališne produkcije bile posjećene te ako su imale pozitivnog odjeka kod kazališne kritike i struke, dotacije za sljedeće produkcije bivale su veće u svrhu održanja i poboljšanja kvalitete kulturne produkcije. Pri tome umjetnička sloboda nije bila ograničavana primanjem subvencija, već je omogućavala, materijalnim aspektom neopterećeno, slobodnije i nesputano istraživanje izražajnih mogućnosti lutkarskog kazališnog medija.<sup>215</sup>

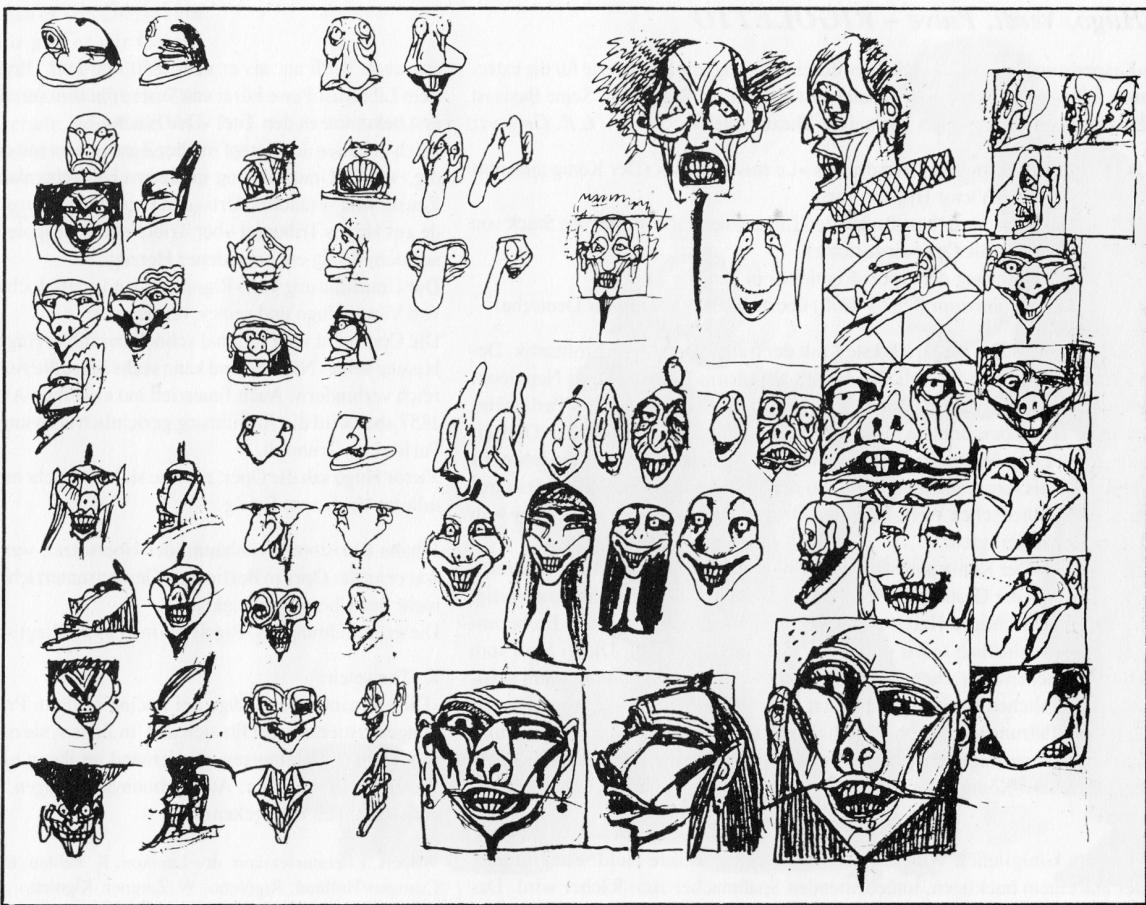
Hans Wurst Nachfahren funkcionirao je poput svojevrsne umjetničke komune u kojoj nije bilo striktne podjele rada. Slobodna razmjena ideja, sudjelovanje svih članova umjetničkog tima, uprave i tehničkog osoblja pri stvaranju predstave bila je uobičajena praksa kao i zajedničko čišćenje, uređivanje i rad u radionicama svih djelatnika i suradnika. I u takvom se *proleterskom* okruženju Bourek doista osjećao dobro i zadovoljno, čime je i njegova

---

<sup>214</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>215</sup> Prema: Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

kreativnost, oslobođena birokratskih prepreka, doista mogla doći do punog izražaja u slobodnom stvaranju za medij lutkarske kazališne umjetnosti za odraslu publiku.

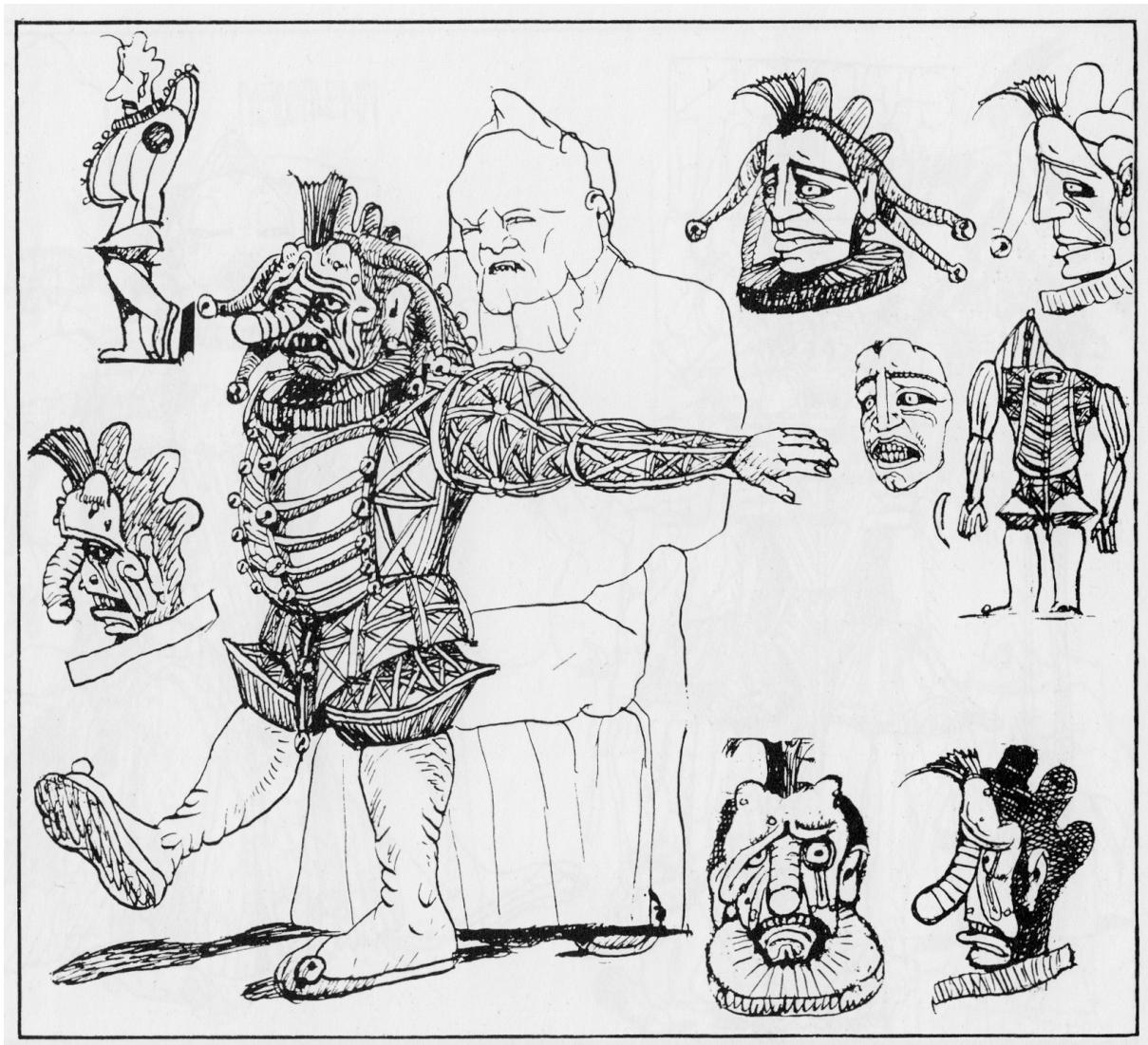


Slika 50: Bourekove radne skice karaktera za *Rigoletta* (arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

Prisjećajući se svojeg rada u berlinskom kazalištu Hans Wurst Nachfahren, Bourek navodi kako se novouređeno kazalište nalazilo u neposrednoj blizini gimnazije, evangeličke crkve i doma umirovljenika. U svojem građanskom duhu, dobrosusjedski nastrojen, Bourek je odlučio u društvu članova uprave, gospođe Barbare Killian i gospodina Siegfrieda Henzmann, otići pozdraviti nove susjede i predstaviti im planiranu produkciju kazališta te iskazati svoje uvjerenje kako kazalište može komunicirati sa svim članovima društva. Hans Wurst Nachfahren ponudio je svojim susjedima kazališne komade primjerene korisnicima njihovih usluga — klasike dramske literature za gimnazijalce, prikazanja za župljane obližnje crkve, a zabavne kazališne predstave (i tortu) za prigode rođendanskih proslava stanara umirovljeničkog doma.

Prva produkcija koju je Bourek realizirao u Hans Wurst Nachfahren teatru 1988. godine bile su tri groteskne jednočinke (*Medvjed*, *Ženidba* i *O štetnosti duhana*) Antona Pavlovića

Čehova namijenjene odrasloj publici. Jednočinke su, nakon premjerne izvedbe u čast gospodina Franza iz umirovljeničkog doma, doživjele velik broj izvedbi i bile izvrsno prihvaćene kako od *publike iz susjedstva* tako i od šire berlinske kulturne javnosti.<sup>216</sup>



Slika 51: Skica lutke: Rigoletto (arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

Farsa *Rigoletto*, nastala je prema motivima drame u stihovima Victora Hugoa *Kralj se zabavlja* te prema motivima istoimene Verdijeve opere za koju je libreto, prema Hugou, napisao Francesco Maria Piave.<sup>217</sup>

Geneza Bourekovog *Rigoletta* nedjeljiva je od povijesti nastanka i životnog puta koji je ova priča imala od Hugoovog dramskog teksta u stihovima, preko Verdijeve opere i mnogih

<sup>216</sup> Prema: Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>217</sup> Opera je napisana prema libretu Francesca Maria Piave (praizvedba: Venecija, 1851. godine) koji je pak libreto napisao prema pedeset godina zabranjenoj kontroverznoj drami u stihovima Victora Hugoa *Kralj se zabavlja*, napisanoj i praizvedenoj 1932. godine (nap. a.).

njenih inscenacija do današnjih dana. Već sama povijest i život priče o grbavcu, teksta koji je svojom farsičnošću i porugom tvrdoglavu prkosio strukturama vlasti, ali i svevremenost zbog koje je odolijevao strukturama moći, preživio cenzure i nadživio svoje cenzore, bili su dobra osnova za Bourekovu obradu teksta i njegovu prilagodbu za teatar figura.

Victor Hugo, demokrat po uvjerenju, zbog svojeg neslaganja s Louis Napoleonom,<sup>218</sup> od 1851. je godine proveo u izbjeglištvu u inozemstvu punih devetnaest godina, tijekom čega

otkriva grotesku kao estetsku vrijednost. U svojim dramama i romanima branitelj je života zapostavljenih.

Drama “Kralj se zabavlja” odvija se u 16. stoljeću u Francuskoj i prati lik dvorske lude Tribouleta. Deformirani ohrabruje svojeg požudnog gospodara — Franza I — na uvijek nova galantna osvajanja, sve dok konačno sam ne postane žrtvom svojih intrig. Ova građa o absolutističkom vladaru koji koristi svoju moć kako bi posjedovao sve podanice koje mu se svide, bila je 1830. godine buntovna tema.

Praizvedba je bila popraćena nemirima. Francuski ministar unutarnjih poslova vrlo je brzo zabranio taj uspješni komad. Hugo je protestirao protiv toga. No, ipak, komad “Kralj se zabavlja” bio je zabranjen u Francuskoj tijekom 50 godina.

Iza kraljevskog razvratnika skriva se pravi junak: dvorska luda, koji se iz jednog pogrbljenog, nevažnog šaljivca pretvara u osvetnika. To je privuklo i Verdija, kada se 1850. godine počeo baviti tom temom. Njegov libretist Piave skraćuje komad, preuzima pak ono najvažnije. Opera prvo dobiva naslov “Kletva”.

I u Italiji borba s cenzurom, u ovom slučaju s austrijskom u Veneciji, gdje je bila planirana praizvedba u kazalištu Fenice. Uvjeti cenzure su promjena imena mjesta i osoba i drugi naslov. Tako je od Hugoovog Tribouleta preko Triboletta nastao Rigoletto, isto šaljivac, a od kralja izmišljeni vojvoda.

Praizvedba “Rigoletta” se dogodila, ali ipak bez navođenja imena Victora Hugoa i njegove drame u stihu.

Opera je vrlo brzo stekla međunarodnu slavu, Hugo se bunio protiv izostavljanja njegovog imena i na šest godina sprječava izvedbu opere u Francuskoj. Niti financijski nije imao udjela u uspjehu.

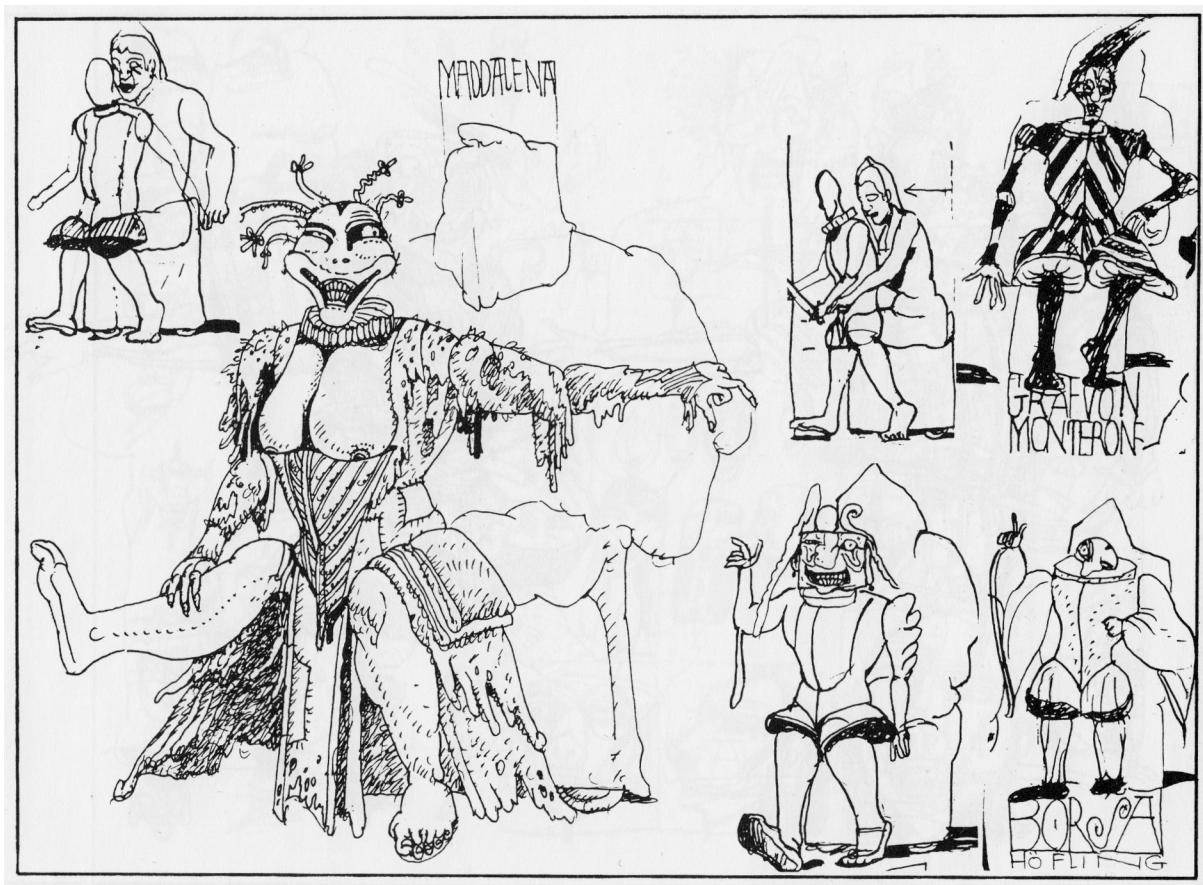
---

<sup>218</sup> Princ Louis Napoleon, nećak Napoleona I, izabran je za predsjednika Francuske Druge Republike 1848. godine (nap. a.).

1857. izvedba je iznuđena sudskim putem i "Rigoletto" je doživio uspjeh u Parizu.

Victor Hugo je gledao operu, nije se više htio suprotstavljati i čestitao je Verdiju na uspjehu.

Johann Christoph Grünbaum<sup>219</sup>, prevoditelj, i sam je bio pjevač. Od 1832. nadalje radio je u Operi u Berlinu, podučavao pjevanje i sve se više posvećivao prevodenju. Njegov prijevod je temelj ovoj izvedbi "Rigoletta" s lutkama.<sup>220</sup>



Slika 52: Skica lutke: Maddalena (arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

*Rigoletto*, postavljen na scenu kazališta Hans Wurst Nachfahren u Berlinu 1989. godine, koristi se istom tehnikom animacije i vrlo sličnim pristupom likovnosti predstave kao i Bourekov *Hamlet*, pri čemu osnovni likovni kontrast tvore pretjerano deformirane fizionomije lutaka u odnosu na njihove kićene, stilski određene kostime detaljne modelacije. Bourekova scenografija sazdana je od bijelog poda, bijelog zastora, gotovo gole scene s tek pokojim bijelim scenografskim elementom te od u bijelo zakrabiljenih tijela glumaca na guzovozima.

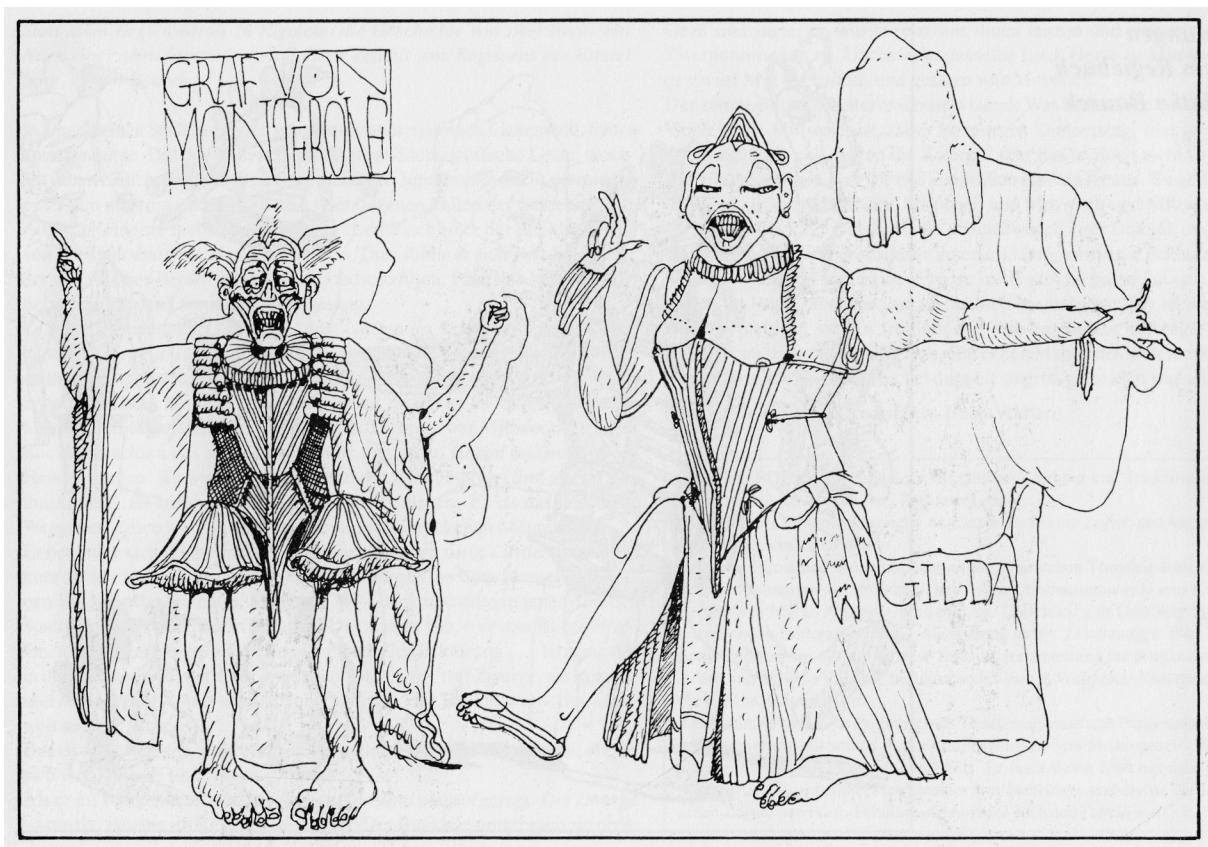
<sup>219</sup> Johann Christoph Grünbaum preveo je libretto Verdijeve opere na njemački jezik (nap. a.).

<sup>220</sup> *Rigoletto*, Melodrama nach Motiven von V. Hugo und F. M. Piave. Programska knjižica. Berlin: Hans Wurst Nachfahren, 1989., str 10 (prev. Katarina Žeravica).

Klaus Theweleit određuje bitne karakteristike književnosti Victora Hugoa koje su više nego primjerene za Bourekovo sažeto izražavanje na području lutkarstva za odrasle i koje se suštinski poklapaju s njegovim dramaturškim i načelima likovnog oblikovanja komada:

...stvari postoje ne samo za sebe i "u vremenima", one postoje u odnosima, one postoje u oživljavanjima koje netko na osnovu njih poduzima, one postoje u načinima percepcije, u procesima bilježenja, u postupcima zgušnjavanja, koji nešto o njima "otkrivaju".<sup>221</sup>

Ono što farsu *Rigoletto* u Bourekovoj prilagodbi teatru figura čini izvanserijskom jest činjenica je da je ova, svakom prosječnom poznavatelju kazališne i operne umjetnosti dobro poznata priča, predstavljena kroz bourekovski groteskni likovni odmak od uobičajenijih visoko estetiziranih likovnih rješenja primjerenih glazbenom romantizmu ove opere. Farsa je zasigurno puno kontrastnija i dramatičnije vizualno drugačija u odnosu na konvencionalna uprizorenja *Rigoletta* sa živim izvođačima koji sami po sebi posjeduju fizičke, dakle likovne zadanosti i ekspresivna ograničenja ljudskog tijela i mimike.



Slika 53: Skica lutaka: Grof Monterone i Gilda (arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

<sup>221</sup> Theweleit, Kaus, u: *Rigoletto*, Melodrama nach Motiven von V. Hugo und F. M. Piave. Programska knjižica. Berlin: Hans Wurst Nachfahren, 1989., str 10 (prev. Katarina Žeravica).

Radnja komada, u svojoj biti, ne odstupa od radnje drame u stihovima Victora Hugoa, niti od libreta koji je prema Hugoovom tekstu napisao Piave. Element očuđenja je, i u ovom slučaju, *poboureklijivanje*, korištenje likovne dramaturgije groteske, upotreba figura namjesto živog glumca za interpretaciju još jednog među klasicima svjetske kazališne baštine.

Dominik Ruisinger u svojem osvrtu na premijernu izvedbu *Rigoletta*, predstavu koja prvom replikom dvorske lude gledateljima daje do znanja kako njezino ishodište počiva na tradiciji pučkog i vašarskog teatra, piše:

Dobrodošla velećijenjena publiko, tako svoje gledatelje pozdravlja naslovni lik.  
Rigoletto je pogrbljena dvorska luda debelog trbuha na dvoru vojvode od Mantove.  
Ogorčen žali se na svoju sudbinu što stalno mora glumiti ludu kako bi nasmijao vojvodu. No, istovremeno ovaj ružni bogalj cinično podupire svojeg gospodara u njegovim razuzdanim ljubavnim avanturama i umijećima zavođenja. Jer je njegova uzvišenost Mantova, kojemu povez preko oka, blještavi dijamant, naušnica u uhu i marama oko glave daju izgled gusara, absolutni zavodnik žena.<sup>222</sup>

Govoreći o postupcima oživotvorenja karaktera lutke i o sredstvima kojima autor lutaka u tom kreativnom procesu raspolaže, slovačka priznata lutkarica Eva Farkašova ističe tri izražajna sredstva koja formiraju ukupnost karaktera lutke: (1) likovnost ili fizički aspekt lutke, (2) dinamički suodnos likovnih elemenata te (3) glumu, režiju i ostale dramaturški funkcionalne elemente izvedbe. Farkašova objašnjava:

Karakter lutke se ostvaruje kroz osnovnu formu, liniju, grafiku, plastičnost, kvalitetu materije. Mislim da elementi dobivaju napetost koji mogu biti i mirni i agresivni. Tri osnovna izražajna sredstva koja dobivaju harmoniju i onda daju karakterni izraz lutki. Dalje, karakter se u potpunosti dovršava glumcem, animacijim, ritmom, gestom, glasom, svjetlom, glazbom i konačnim redateljskim oblikovanjem predstave.<sup>223</sup>

Monika Strommayer povodom premijere *Rigoletta* ističe:

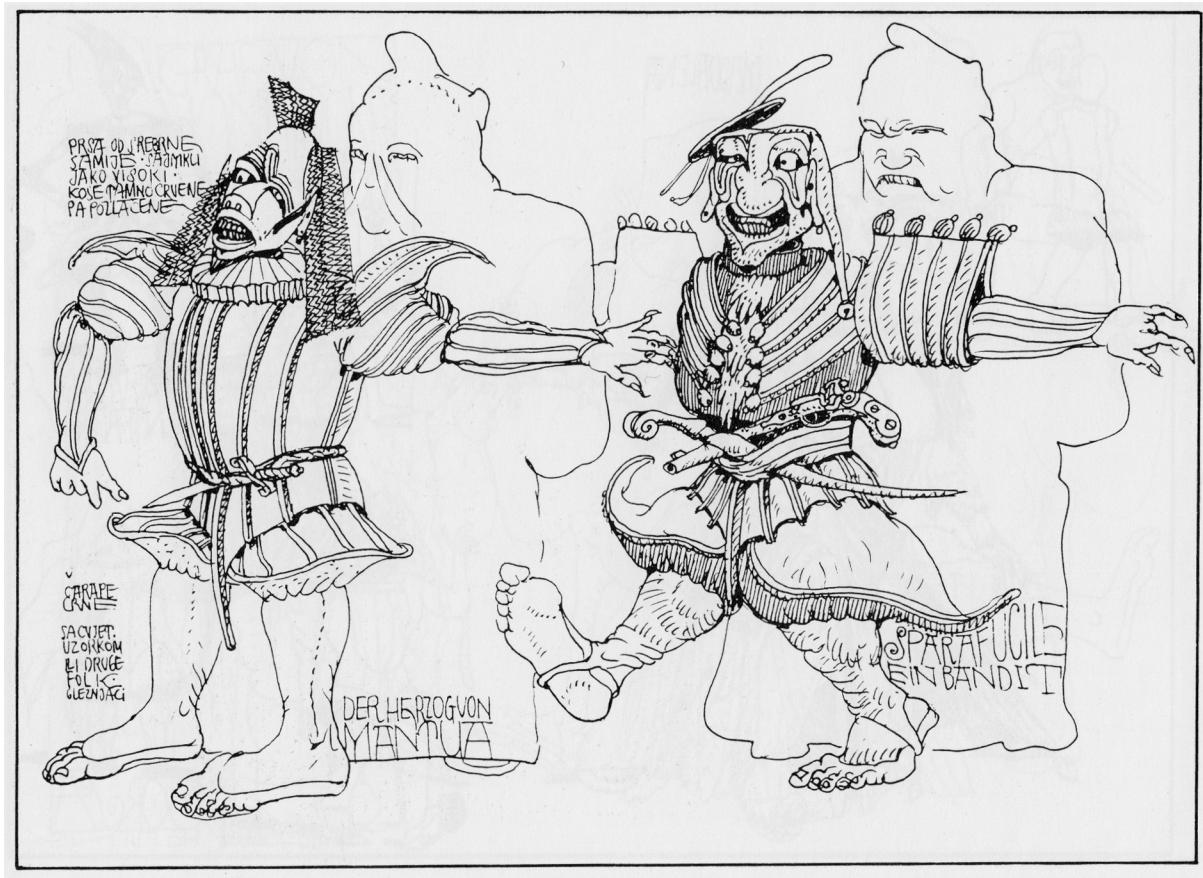
Kada lutkarska igra nastoji pridobiti i odrasle gledatelje na svoju stranu, tada ona općenito treba više prostora: stvarno prostorno proširenje je pri tome samo jedna od mogućnosti, druga mogućnost cilja na proširenje imaginacije. (...)

<sup>222</sup> Ruisinger, Dominik. *Rigoletto und der Lüstling (Rigoletto i pohotnik)*. Berlin: Berliner Morgenpost, 14.11.1989., str. 21 (prev. Katarina Žeravica).

<sup>223</sup> Lazić, Radoslav. *O kreaciji lutaka. Razgovor s kreatorom lutaka Evom Farkaš iz Bratislave*, u: Lazić, Radoslav. *Svetско lutkarstvo. Istorija, teorija, istraživanja*. Beograd: Foto Futura / Radoslav Lazić, 2004., str. 372 (prev. S.D.).

Odvažan je korak postaviti ovu melodramu, koja živi u cijelosti na Verdijevoj glazbi, na skoro golu scenu. Bez glazbe i napjeva. „Glazba je isuviše lijepa”, kaže Zlatko Bourek i nudi kao akustičnu zamjenu bubnjara Butze Fischera.<sup>224</sup>

Mašta je, bez ikakve dvojbe, onaj resurs kojim Zlatko Bourek raspolaže u neograničenim količinama i koji pokreće svu mašineriju njegovog umjetničkog stvaranja.



Slika 54: Skica lutaka: Vojvoda od Mantove i Sparafuccile (arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

Uz Bourekovo izuzetno likovno oblikovanje karaktera *Rigoletta*, namjesto grandiozne glazbe svima znane opere, ostao je tek dramaturški kostur libreta prema kojem je skladano Verdijevo remek-djelo — elementarni tekstualni predložak koji je Bourek i ovom prigodom prilagodio prvenstveno i isključivo sebi, maksimalno ga pojednostavivši. Pri tome,

ovu raskošnu, fantastičnu inscenaciju prati živa glazba bubnjara Butze Fischera, koji je svojom vrućom kombinacijom ritmova snažno „zapalio“ scenografiju.<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Strommayer, Monika. *Weder Freund noch Feind (Ni prijatelj ni neprijatelj)*. Berlin: Bühne, broj 25, 1989., str. 179-180 (prev. Katarina Žeravica).

<sup>225</sup> Ruisinger, Dominik. *Rigoletto und der Lüstling (Rigoletto i pohotnik)*. Berlin: Berliner Morgenpost, 14.11.1989., str. 21 (prev. Katarina Žeravica).



Slike 55 i 56: Zlatko Bourek, Barbara Killian i figura Gilde  
(fotografije: arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

U jednom od temeljnih djela suvremene teorije kazališta, knjizi *Kazalište i njegov dvojnik*, raspravljujući o ulozi jezika u odnosu na ostale aspekte izvedbe, Antonin Artaud tvrdi:

Ako je kazalište postalo psihološko, intelektualna alkemija osjećaja, ako se vrhunac umjetnosti u dramskoj materiji sveo u konačnici na stanovit uzor tištine i nepomičnosti to je samo izopačivanje na pozornici zamisli sabiranja. (...)

Nije apsolutno dokazano da bi jezik riječi bio najbolji mogući. I čini mi se da na pozornici, koja je prije svega prostor koji treba ispuniti i mjesto gdje se nešto događa, jezik riječi mora ustupiti mjesto jeziku znakova, kojeg nas objektivni aspekt najbolje nepostredno pogada.<sup>226</sup>

Bourekov teatar figura vrlo je udaljen od psihološkog kazališta. Njegov je osnovni komunikacijski kod utedeljen upravo na likovnim simbolima sačinjenim od osnovnih likovnih elemenata — forme, boje, teksture i kinetičkog suodnosa likovnih kompozicija koje ti elementi tvore u okviru prostora igre.

<sup>226</sup> Artaud, Antonin. *Kazalište i njegov dvojnik*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 200., str. 98-99.



Slika 57: Prizor iz predstave *Rigoletto* (fotografija: arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

Od širokoj publici poznate veličanstvene uzvišenosti i romantičarske raskoši emocija Verdijeve opere, Bourek stvara vlastiti maleni biser pučkog humora za nebiranu kazališnu publiku. Predstavu koja svojom jednostavnosću izjednačava u uživanju kako kazališne znalce tako i one koji su nepretenciozno i iskreno došli u mrak gledališta tek po malo zabave i



Slika 58: Proba *Rigoletta*  
(fotografija: arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

prizemnog humora; humora koji, bez obzira na svoju neupućenost u tajne psihologizacije likova i maglovito poznavanje viših sfera kazališne umjetnosti, posjeduje moć izlječenja i vraća posjetiteljima kazališta nadu u mogućnost nadilaženja životnih nedaća i problema.

Ono što je bitno za Bourekovog *Rigoletta* jest upravo činjenica da ga je autor, tvrdoglavu ili dosljedno slijedeći vlastiti umjetnički habitus, ne odustajući od likovnosti groteske, njemu

svojstvene estetizacije ružnoće i zločestog humora, učinio — i nakon više od sto i trideset godina života ove dirljive romantizirane priče o dvorskoj ludi grbavcu, njegovoj jedinoj kćeri i beskrupuloznom zavodniku Vojvodi na pozornicama diljem svijeta prije sudbonosnog trenutka susreta s Bourekovim prisvajanjem — svježim i novim kao da nam je priča po prvi puta ispričana. Pri tome publika iz gledališta izlazi možda malo manje produhovljena, ali nedvojbeno rasterećena i puna srca pozitivnih, gotovo djetinjih emocija. Jer kada Zlatko Bourek posegne za tuđim tekstrom i kada ga nizom pomalo nepristojnih transformacija učini svojim, često do razine neprepoznatljivosti, tada to čini s jednakim mladalačkim ljubavnim žarom, zanosom i pozitivnom energijom rezultat koje su i njegove nakazne lutke koje se čine na prvi mah kao da ih samo otac može voljeti. No te iste Bourekove nakazne i groteskne figure očarale su publiku bez obzira na dob, zemljopisno podrijetlo ili kazališnu educiranost.

Libreta opera su sjajni sižei za teatar figura,  
tvrdi Bourek.

Nijemci su tradicionalno prije same izvedbe opere odigrali libreto kako bi uputili narod u radnju opere ili složenije dramske radnje.

Schiller Theater u Berlinu prikazivao je *Hamleta*. I pred kazalištem je, gotovo pred samim vratima, jedan lutkar, prije početka predstave, s ginjolom igrao komadiće *Hamleta*. Ljudi iz kazališta su se jako ljutili na njega, jer je ginjol neke stvari odigrao bolje od glumaca.<sup>227</sup>

Gotovo besramno *pobourekljivanje* bilo Hugoovog teksta ili Piaveovog *Rigoletta* primijetila je, istaknula i kritički analizirala Susanne Heyden:

Redatelj Zlatko Bourek, koji je i napravio lutke, očigledno želi izbjegći svaku identifikaciju. Prodorna ružnoća njegovih figura je fascinantna, samo u tako simboličnim vezama samovoljan kraj više ne odgovara: Rigoletto, koji se popravio i koji je u vreći našao tijelo svoje kćeri umjesto vojvode zavodnika, lijep je. “Luda gubi svoju grbu i postaje lijep kao Adonis.” To nije Piave, nije Hugo i nije Verdi, to je nadodano. I to jasno i glasno, kao da se publiku ne smatra sposobnom uočavati asocijacije.

---

<sup>227</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.



Slika 59: Prizor iz predstave *Rigoletto* (fotografija: arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

Do tada se odvija nešto čudesno. Masivne lutke, čija torza počivaju na koljenima glumaca, neizmjerno su okretne i pokretne. Ne vode ih glumci obućeni u crno, već u bijelo, ispred bijele pozornice, s bijelim kulisama. To podsjeća na psihijatriju, ovdje se izvodi jedna luda ulična balada o strašnom događaju: koliko se ekstremno ljudi ponašaju kada žive u trajnom otuđenju.

Inscenacija ima jako jezgrovite, skoro sablasne trenutke, kao kada primjerice glumci zamotani u bijelo grade jednu prijeteću falangu, šapćući, naoružani štapovima, ili kada glava i tijelo ubijenog Monterona vode sablasan duet. Ovdje nije “stari čovjek” prokleo ludu Rigolettu, već, što je scenski još dojmljivije, glava odrubljenika.

On se također tu i tamo pojavljuje kao memento — “Kletva” je bila izvorni naslov sablasne romanse. Ali ni burleska nije zakinuta, u Gildinim bezobličnim ustima ukočeni njemački jezik iz opere odjednom postaje komičan, odvratna ljepotica mlati crvenim lizalom u obliku srca oko sebe i uništava sve što dotakne.

Vojvodina kavatina<sup>228</sup> u trenutku smrti ovdje izostaje kao i pjev leša iz vreće. Tko poznaje libreto i skladbu, mora silno promisliti te ostaje iznenađen kako ovdje jasno uspijeva prijenos u jedan sasvim drugi medij.<sup>229</sup>



Slika 60: Prizor iz predstave *Rigoletto* (fotografija: arhiva kazališta Hans Wurst Nachfahren)

Za Boureka je lutkarstvo oružje revolucije, društvene promjene, izjednačavanja čovjeka s čovjekom bez obzira na porijeklo, socijalni status, obrazovanje, liniju tijela ili zakrivljenost nosa. Ali lutkarstvo je i pokretačka sila kreativne i nadasve radosne životne energije koje ovom osamdesetsedmogodišnjaku niti najmanje ne nedostaje.

<sup>228</sup> Solistički napjev u operi/opereti (nap. Susanne Heyden).

<sup>229</sup> Heyden, Susanne. *Aus dem Staunen nicht herausgekommen. (Još uvijek u čudu)*. Berlin: Volksblatt, 15.11.1989., str. 6 (prev. Katarina Žeravica).

No Bourekova revolucija nikada nije nasilna. Upravo suprotno, njegov teatar skreće pozornost na nasilje i nepravdu, društvenu izopačenost ili pak devalvaciju stvarnih ljudskih vrijednosti, ali uvijek kroz prizmu humora. Jer kada se izruguje, Bourek pokazuje da mu je stalo. Tada njegov humor, prečesto etiketiran kao zločest (možda čak i zbog pretjerane propagande vlastite *zločestoće* samog Boureka), i umjetniku i njegovoј publici daje hrabrosti za nastavak revolucije. Revolucije koja je poput svojevrsnog samopromatranja učenje o samom sebi, o bivanju boljim prema sebi i prema drugome.



Slika 61: Prizor iz predstave *Rigoletto* (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Bourek kao da iza krinke nosatih, prsatih, krastavih i nakaznih likova koji napućuju njegov teatar figura pomalo sramežljivo priča uvijek jednu te istu priču o beskrajnoj ljubavi prema životu i umjetničkom stvaranju.

### **3.8. Dundo Maroje (1990.)**

**Držić, Marin: DUNDO MAROJE.** Komedija.

Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Adaptacija: Dalibor Foretić. Epilog napisao: Luka Paljetak.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Scenska glazba: Paola Dražić-Zekić.

Premijera: 14. 7. 1990., Dubrovačke ljetne igre, Park Muzičke škole.

Pišući, 1964. godine, o Držićevom komediografskom opusu, Frano Čale ističe visoku umjetničku vrijednost dramskih tekstova Marina Držića koji su, zbog univerzalnih ideja kojima se bave, nadišli kako vrijeme tako i prostor u kojemu su nastali.

Ako Držićev smijeh i danas, preko četiri i po daleka, a opet tako nam bliska, stoljeća poslije rođenja svoga tvorca,<sup>230</sup> dopire do nas sa svih naših glumišta i odzvanja trajno u nama nakon čitanja i gledanja njegovih komedija, to znači prije svega da smo u njemu još jednom prepoznali sebe, da smo potvrdili u svojoj svijesti vlastiti kontinuitet nacionalnog i kulturnog opstanka na ovim našim područjima, usprkos svim nesklonostima zbivanja i otporima nevremenu, kojemu neprestano morasmo odolijevati.<sup>231</sup>

Frano Čale nadalje ističe bogatstvo karaktera koji napućuju *Dunda Maroja*, Držićevu najopširniju komediju koja jest i među njegovim najpoznatijim djelima.

Mnoštvo različitih likova u postupnom ali složenom zapletu radnje djeluje kao živa galerija našijenaca u dalekom Rimu, gdje ih je pjesnik suprotstavio u komičnim odnosima, slikajući plastično na pozadini strane sredine život, običaje, društvene odnose, mane i vrline svojih Dubrovčana i gradeći svoj komični svijet na nekim omiljenim motivima kao što su sukob otaca i sinova, odnos slugu i gospodara, škrtost i rasipnost, pobjeda pametnih nad ograničenima i zlato, novac, kao životni preduvjet i

---

<sup>230</sup> Marin Držić rođen je 1508. godine u Dubrovniku. Komedija *Dundo Maroje* je, prema većini navoda, izvedena početkom veljače 1551. godine (nap. a.) "zato što su dubr. vlasti upravo u tim posljednjim danima karnevala dopuštale maskiranje i javno prikazivanje kaz. predstava, dok je u svim drugim pokladnim danima maškaravanje bilo strogo kažnjavano." (Novak, Slobodan Prosperov: *Dundo Maroje*; leksikon.muzej-drzic.eu/dundo-maroje/).

<sup>231</sup> Čale, Frano. *Marin Držić*, u: Držić, Marin. *Novela od Stanca. Dundo Maroje*. Zagreb: Školska knjiga, 1964., str. 9.

mjerilo ljudskog općenja, poluga na kojoj počiva zbivanje, izvor zla i dobra u okvirima shvaćanja renesansnoga građanskog čovjeka.<sup>232</sup>

Uz činjenicu da Zlatko Bourek rado poseže za klasicima kako hrvatske tako i svjetske dramske literature, ova “galerija našijenaca” bila je nedvojbenim povodom za njegovu osobnu interpretaciju ovog komada u mediju lutkarske kazališne izvedbe namijenjene odrasloj publici. Lica *Dunda Maroja* sa svojim vrlinama i manama bila su izvrsna osnova za Bourekov groteskni likovni izričaj pri oblikovanju protagonista ove predstave, u kojoj se Bourek iznova predstavlja i kao likovnjak — autor scenografije i lutaka, ali i kao redatelj.

Svijet *Dunda Maroja* već je pri samom iščitavanju Držićevog teksta vrlo blizak Bourekovoj umjetničkoj osobnosti i njegovim interpretacijskim nagnućima koja određuju i njegov izbor teksta za likovnu i redateljsku obradu u okviru teatra figura, jer kako navodi Dunja Fališevac, suprotstavljajući Držića *ozbiljnim i klasičnim autorima*<sup>233</sup> poput Marka Marulića ili Ivana Gundulića,

Marin Držić predstavlja je u hrvatskoj kulturi onaj drugi svjetonazorski pol, onaj polemički, osporavački, dvosmisleno-ironički, slično kao François Rabelais ili Erazmo Roterdamski, pa je tako upisan u kulturnoj svijesti kao oporbenjak, često identificiran sa svojim najznačajnijim likom — likom Pometa. (...)

...njegov je smijeh, njegovo ismijavanje ljudskih mana, onog bestijalnog u ljudskoj prirodi, a ponajviše ljudske gluposti — oštro satirično i ubojito...<sup>234</sup>

Groteska koja obilježava kompletan Bourekov opus kazališta figura odnosno teatra nakaza, kako umjetnik sam žanrovski definira svoje lutkarske predstave namijenjene odrasloj publici, te njegova deklarirana sklonost ka otvorenoj zločestoći, sardoničnosti i ironiji na daskama koje život znače, u Držiću su pronašli saveznika vrlo sličnih umjetničkih inklinacija u opisivanju svekolike, poprilično nesavršene ljudske prirode.

Na osnovi Držićevih likova i struktura međuljudskih odnosa iz vremena renesansnog svijeta kojima se komedija *Dundo Maroje* bavi, Bourek je izgradio vlastiti mali, u potpunosti bourekovski svijet vašarskog lutkarskog komedijanja prema Držiću.

<sup>232</sup> Čale, Frano. *Marin Držić*, u: Držić, Marin. *Novela od Stanca. Dundo Maroje*. Zagreb: Školska knjiga, 1964., str. 15.

<sup>233</sup> Prema: Fališevac, Dunja. *Marin Držić*, u: Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Zagreb: SysPrint, 1996., str. 7.

<sup>234</sup> Fališevac, Dunja. *Marin Držić*, u: Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Zagreb: SysPrint, 1996., str. 7.

*Dundo Maroje* iz 1990. godine, u adaptaciji Dalibora Foretića te uz autorski epilog Luke Paljetka, nastavlja tradiciju lutkarskih predstava za odrasle u sklopu Dubrovačkih ljetnih igara, oslanjajući se na *pohabani* i *prljavi* vizualni rječnik koji objedinjuje elemente folklor-a, upotrebu scenske maske i simbole (poput predimenzioniranih kruhova, nosova i spolnih obilježja) koji su organski srasli s estetikom Zlatka Boureka bez obzira kojim se vidom likovne (čiste ili primijenjene) umjetnosti bavio.

*Dundo Maroje* bio je na određen način logičan nastavak programske politike Dubrovačkih ljetnih igara nakon uspjeha *Skupa* kod dubrovačke publike. U predstavi su igrali iskusni glumci, oni koji su već igrali *Dunda Maroja*, samo ovaj puta je to trebalo odigrati kao teatar figura,<sup>235</sup>

prisjeća se Zlatko Bourek.

Dubrovačke ljetne igre 1990. godine otvorile su velika vrata lutkarstvu za odrasle predstavivši tri predstave prema tekstovima stare hrvatske književnosti

koje su ambiciozno razbijale predrasudu da je lutkarstvo samo za malu djecu.<sup>236</sup>

Prve večeri festivala premijerno je izvedena predstava Kazališta Marina Držića *Dundo Maroje* uz upotrebu prepoznatljivo grotesknih ginjola i u režiji Zlatka Boureka te srednjovjekovno prikazanje *Muka svete Margarite* Kazališta lutaka Zadar, čiju likovnost potpisuje Mojmir Mihatov, a režiju znameniti poljski lutkarski redatelj Wiesław Hejno. Druge večeri odigran je Gundulićev *Osman*, još jedna lutkarska predstava za odrasle u režiji Joška Juvančića i izvedbi Zagrebačkog kazališta lutaka s velikim sicilijankama, čiju likovnost potpisuje Mila Divljaković.

Dubravka Vrgoč, glede izvedbe triju lutkarskih predstava na Dubrovačkim ljetnim igrama 1990., ističe svoje uvjerenje

da lutki nije mjesto u kazališnom predvorju, već u njegovu središtu, kao ravнопravnom partneru na pozornici,<sup>237</sup>

te nadalje navodi kako su u sklopu "Dana lutkarskog teatra" tri lutkarske predstave izvedene pod zajedničkim nazivom "Perivoj od slave" na otvorenom prostoru parka Muzičke škole

<sup>235</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>236</sup> Foretić, Dalibor. *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.-2001.*, Drugo prošireno izdanje., Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik, 2002., str. 271.

<sup>237</sup> Vrgoč, Dubravka. *Kad lutke progovore*. Zagreb: Vjesnik, 13.07.1990, God. LI, br. 15378.

na tragu suvremene scenske poetike, koja dopušta lutki da smjelo ispita ukupnost naših mitologema vodeći nas kroz moguće i nemoguće svjetove, jednakom snagom od početka kazališne umjetnosti pa sve do danas.<sup>238</sup>

Neopterećena motivima aktualnih interesa, određena relacijama psihologije svakodnevnog, lutka oduvijek dokazuje kako najizravnije i najkonzistentnije može gledaocima približiti izvornu bit dramske klasike.<sup>239</sup>

Dalibor Foretić u programskom letku lutkarskog *Dunda Maroja* ističe idejnu istovjetnost, premda vremenski vrlo udaljenih, ideje sadržane u Držićevom dramskom tekstu i ideje nadmarionete Edwarda Gordona Craiga.

O ponoritostima mita svjedoči čudna podudarnost, za koju se baš ne bi mogli zakleti da je koincidencija. Sredinom 16. stoljeća piše Marin Držić svoj čuveni Prolog Dugog nosa komediji *Dundo Maroje* i opisuje u njemu Negromantove dogodovštine u "Starijeh Indijah". Ta priča je osnova njegove geneze ljudi nahvao, lažnih ljudi koji su poslije zarazili ovaj svijet. Početkom ovog stoljeća Edward Gordon Craig piše svoj programski esej *Glumac i nadmarioneta* i ponavlja gotovo istu, Negromantovu priču, stavljajući je u kontekst svoje teze o iskonskoj veličanstvenosti marionete i o njenom potonjem poniženju. Isti motiv samo s različitim izvedenicama. (...)

I Držić i Craig tom pričom rekreiraju mitski san svekolikog čovječanstva o njegovoj komunističkoj iskonskosti, tzv. Zlatnom dobu. Obojica svoju priču smještaju u Indiju.<sup>240</sup>

Kod Držića se palim idolima u zabranjenom gradu klanjaju zlata žedni opsjenari, negromanti, a kod Craiga je središte obreda hram marionete.

Idealno se društvo, i u Držićevom i u Craigovom slučaju raspalo iz jednakog razloga — zbog ljudske taštine.

Svojom pričom Držić misli svijet. Craig misli kazalište. Obojica, dakle, misle isto. Ljudi nahvao i ponižena marioneta jednaki su derivati ovog svijeta koji više ne poznaju "božansko u čovjeku".<sup>241</sup>

<sup>238</sup> Vrgoč, Dubravka. *Bourekove lutke kao zaštitni znak*. Zagreb: Vjesnik, 17.07.1990, God. LI, br. 15382.

<sup>239</sup> Vrgoč, Dubravka. *Kad lutke progovore*. Zagreb: Vjesnik, 13.07.1990, God. LI, br. 15378.

<sup>240</sup> Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Programski letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 14., 15., 16.7.1990., str. 5-6.

U svojem programatskom tekstu *Glumac i nadmarioneta* Craig ističe kako umjetničko djelo nije moguće sazdati od slučajnosti:

Umjetnost nastaje tek hotimice. Prema tome, da bismo načinili umjetničko djelo, jasno je da se možemo poslužiti samo onim materijalima na koje možemo računati. Čovjek ne spada u takve materijale.

Cjelokupna čovjekova priroda teži ka slobodi, prema tome on u sebi samome nosi dokaz da je kao *materijal* neupotrebljiv u Kazalištu.<sup>242</sup>

Suprotstavljujući živom glumcu marionetu, Craig nadalje ističe kvalitete marionete i iskazuje svoju nadu u mogućnost njenog povratka u kazalište i time otvaranje mogućnosti kreiranja istinske i umjetnički oblikovane kazališne stvarnosti čija mjera jest i mora biti nadrealno:

U marioneti se skriva nešto više od bljeska genija, nešto više od kićenosti razmetljive osobe. Čini mi se da je ona posljednji odzvuk plemenite i lijepo umjetnosti neke nestale civilizacije. Ali, kao što je to slučaj sa svakom umjetnošću kad prijeđe u nezgrapne i proste ruke, marioneta je postala predmetom izrugivanja. (...)

I tko zna, možda će marioneta opet postati vjerno sredstvo izražavanja prelijepih umjetnikovih misli!? Zar se ne možemo nadati danu koji će nam vratiti figuru ili simbolično biće, načinjeno umjetnikovom domišljatošću... (...) Nad-marioneta se neće takmiti sa životom, ona će ga nadilaziti. Njezin ideal neće biti biće od krvi i mesa, nego tijelo u transu, ona će težiti da se odjene ljepotom koja je nalik smrti a da istodobno odiše živim duhom.<sup>243</sup>

Sanja Nikčević, u svojem osvrtu na premijernu izvedbu lutkarskog *Dunda Maroja* 1990. godine na otvorenom prostoru dubrovačke muzičke škole, smatra kako je u koncepcijском smislu i tretmanu Držićeva teksta, u ovom Bourekovom likovno stiliziranom i u sklopu umjetnikova vizualnog leksika vrlo prepoznatljivom

lutkarskom propitivanju Držićeva *Dunda Maroja* (...)

...najvažniji (...) posao napravljen u dramaturškim rezovima. Prebacivanjem Pometova teksta drugim likovima, Pomet prestaje biti nosilac Držićeve ideje o “velikom

---

<sup>241</sup> Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Programska letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 14., 15., 16.7.1990., str. 7.

<sup>242</sup> Craig, Edward Gordon. *Glumac i nadmarioneta*, u: *O umjetnosti kazališta*. Zagreb: Prolog, 1980., str. 52.

<sup>243</sup> Isto, str. 67 — 68.

čovjeku” (jer bi je svijet lutke destruirao), ali se dobrom izborom najvažnijih replika nije iznevjerila Držićeva osnovna misao u prikazivanju ljudske naravi kao prijetvorne i koristoljubive.<sup>244</sup>

Upisivanjem Pometovog teksta u tekst koji izgovaraju ostali likovi *Dunda Maroja* koji su u ovom slučaju odljuđeni predmeti, Bourek upisuje i pripisuje Držićeve ideje lutkama. Bourekove figure kao da se, lišene odgovornosti izgovorenog teksta, scenski nadmoćne u odnosu na živog glumca, još jednom izruguju prirodi ljudi.

Pišući o tradicionalnim vrijednostima hrvatske drame, Nikola Batušić navodi kako je

upravo Držić i držićevsko “brijeme od poklada” bilo najljepše kazališno vrijeme.<sup>245</sup>

Držić je u *Dundu Maroju*, navodi nadalje Batušić,

u svom dubrovačkom Rimu tako kongenijalno oživio mnoge regionalne posebnosti hrvatskoga jezika.<sup>246</sup>

Zlatko Bourek, postavljanjem *Skupa* u suradnji s Joškom Juvančićem 1983. godine i *Dunda Maroja* 1990. u formi teatra figura u Držićevom gradu, daje njegovim tekstovima i izvornom jeziku kojim su ovi komadi pisani novu svježinu, oživljavajući istovremeno pokladni duh renesansnog doba u formi pučkog lutkarskog igrokaza.

Likovi koje nam Držić predstavlja u *Dundu Maroju*, kao i u mnogim drugim njegovim tekstovima, postavljeni u odnose suprotnosti ključ su na osnovi kojega pisac gradi komičnost svojih komada. Boris Senker opisuje raznolikost likova koji napučuju Držićeve komedije:

Šarena je to karnevalska povorka u kojoj je s manje ili više poruge ismijano i muško i žensko, i staro i mlado, i naše i tuđe, i gradsko i seosko, i pretjerano društveno i pretjerano samoživo (...) — povorka koju nitko kompetentan neće proglašiti drugorazrednom pojavom ni u hrvatskim ni u europskim razmjerima.<sup>247</sup>

U skladu s Držićevim literarnim oblikovanjem likova komedije, Bourek je, sebi svojstvenim grotesknim oblikovanjem figura za *Dunda Maroja* samo transponirao Držićovo jezično određenje likova u vizualni medij lutkarskog teatra.

<sup>244</sup> Nikčević, Sanja. *Drveni čovičuljci sa srcem*. Zagreb: Večernji list, 17.7.1990., str. 17.

<sup>245</sup> Batušić, Nikola. *Trajinost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1995., str 17.

<sup>246</sup> Isto, str 78.

<sup>247</sup> Senker, Boris. *Kazališne razmjene*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2002., str. 23.

Bourekova vizualna rješenja karikaturalnih likova Drživog Dunda Maroja svoje ishodište imaju u njegovim ilustracijama za talijanski prijevod ove komedije, objavljenog u Milanu u prijevodu Liliane Missoni 1989. godine, no koja su, kako navodi sam Bourek, uslijed intervencija producenata Dubrovačkih ljetnih igara 1990. godine pretrpjela stanovita ublažavanja grotesknog tretmana likova komada.

Ja sam likovnjak koji radi nešto što je najmanje lutkarsko kazalište,<sup>248</sup>

tvrdi Bourek, ističući određenje svojeg likovnog izričaja u okviru lutkarstva kao teatra figura.

Za *Dunda Maroja*, koji je naprsto nestao,<sup>249</sup> postoje crteži kako su figure izvorno trebale izgledati, slučajno sačuvane, jer su, na sreću, objavljene kao ilustracije u knjizi Marino Darsa: *Zio Maroje*.<sup>250</sup>



Slike 62 i 63: Bourekove ilustracije za talijansko izdanje *Dunda Maroja*: Pomet i Dundo Maroje  
(u: *Zio Maroje*, 1989., str 34. / str. 17.)

<sup>248</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 23. 2. 2016.

<sup>249</sup> Bourek referira na nepostojanje bilo kakvih artefakata: arhivskih foto-materijala, filmskih snimki kao i samih lutaka za ovu produkciju *Dunda Maroja* iz 1990. godine (nap. a.).

<sup>250</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 23. 2. 2016.



Slike 64 i 65: Bourekove ilustracije za talijansko izdanje *Dunda Maroja*: Petrunjela i Kapetan  
(u: *Zio Maroje*, 1989., str 60. / str. 42.)



Slike 66 i 67: Bourekove ilustracije za talijansko izdanje *Dunda Maroja*: Tripče i Bokčilo  
(u: *Zio Maroje*, 1989., str 61. / str. 74.)

Bourekova su scenografska rješenja za *Dunda Maroja* utilitarna na razini putujućeg lutkarskog kazališta kakvima se često koristio za uprizorenje svojih komada u kojima se služio tehnologijom ginjola ili velikih zijevalica. Iza jednostavnog paravana, u ginjolskoj tehnici, bez puno pompe ili glamuroznih tehničkih rješenja, odigrava se priča ispletena oko središnjeg dramskog sukoba oca Maroja i sina Mara u tijeku radnje koju pokreće jedini Držićev plastično oblikovani kompleksniji karakter Pomet. Osobine ostalih likova komada su u Držićevom izvorniku poprilično plošne.



Slika 68: "Glumačka ekipa" Bourekovog *Dunda Maroja* (fotografija: arhiva Hrvatskog centra UNIMA)

Lutke su, u skladu s jednodimenzionalnom karakterizacijom likova, u oblikovnom smislu karikature, doslovni oprostoreni crteži tih plošnih osobina likova komedije. Bourek je svjesno oblikovao smiješne lutke smiješnih likova komada čime je likovnim sredstvima olakšao publici neopterećeno uživanje u komediji i ruganje ljudskim slabostima koje prikazuje bez i trunke sažaljenja ili grizodušja.

Ginjol vjerojatno od svih lutkarskih tehnika s publikom komunicira najneposrednije. Tako se publika može smijati ljudskoj prirodi, pa u tom smislu i samima sebi, onakvim smijehom kakvim se ostalim likovima komedije smije, nikada sam ismijan, Pomet. A Pometov je smijeh

...veseo, raskošan i oslobađajući smijeh koji čitatelja i gledatelja podsjeća da se sve teške životne situacije mogu razriješiti humorom i komikom.<sup>251</sup>

Takva je i vjera Zlatka Boureka u mogućnost nadilaženja svakodnevnih briga katarzičnom snagom smijeha u kazalištu. Bourek, vjerujući u snagu ljudskog duha, vjeruje i u iskonsku magijsku moć kazališta, koje posjeduje snagu izvora iz kojega se pomalja sve — kako ono sveljudsko, tako i ono đavolje ili pak božansko — radost ili bol, hedonizam ili oskudica, eros ili tanatos... I što god to bilo, Bourek će mu se uvijek, lišen okrilja maske, nasmijati u lice.



Slika 69: Prizor iz *Dunda Maroja*

(fotografija: Vjesnik, 17.7.1990., arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Osim nekoliko novinskih napisa pohranjenih u arhivi Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU i programskog letka, materijalnih dokaza o izvedbi *Dunda Maroja* s figurama Zlatka Boureka iz 1990. godine vrlo je malo. Zbog ratnih razaranja Dubrovnika 1991. godine, arhive Dubrovačkih ljetnih igara, Kazališta Marina Držića i Dubrovačkog Vjesnika gotovo da su i nepostojeće. Samim figurama koje su utjelovljavale lica *Dunda Maroja* gubi se trag. No to ne smije biti razlogom da tu izuzetnu umjetničku kreaciju prepustimo u potpunosti zaboravu. Možemo se nadati da će ova predstava biti predmetom dalnjih istraživanja na području hrvatske kazališne umjetnosti, kako s teorijskog tako i sa stajališta likovnosti kazališta. Jer njen je značaj višestruk. Osim što je Bourekov *Dundo Maroje* uprizorio jedan od ključnih tekstova hrvatske književne povijesti, to je predstava koja još jedanput potvrđuje kako lutkarstvo nije samo pedagoška forma namijenjena djeci. Možda najvažnija od svega jest činjenica da Bourek iznova izvodi lutke iz mraka i sigurnosti lutkarskog kazališta u otvoreni

<sup>251</sup> Fališevac, Dunja. *Marin Držić*, u: Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Zagreb: SysPrint, 1996., str. 13.

gradski prostor *velikog* kazališnog festivala, čime ih postavlja na jednakopravno mjesto s igranim teatrom, mjesto koje im je u okviru kazališne umjetnosti predugo i prečesto negirano.

Iskazujući svoju vjeru u primjerenost lutkarskog medija za predstavljanje temeljne ideje predstavljene u Držićenom *Dundu Maroju*, Dalibor Foretić ističe:

Nema tog živog kazališta koje bi moglo tako esencijalno prikazati ljude nahvao kao što to mogu lutke. Tek one mogu u sebe sabrati sav njegov bijes, jad i muku, koje je on sažeо u uzastopnom ponavljanju njihovih opisa: "...to prokleteo sjeme — čovuljci, žvirati, barbaćepi, obrazi od papagala, od mojemuča, od žabe, oslasti i s kože udreni..."<sup>252</sup>

Aktualizirajući i ostvarujući Craigov san o povratku nad-marionete, Zlatko Bourek uporno i tvrdoglavovo vraća *figure* odnosno *simbolična bića* u kazališnu stvarnost. Njegovi prepoznatljivo bourekovski oblikovani veliki ginjoli grotesknih fizionomija i vašarski šarenog kolorita sazdani su od nematerijalnosti umjetnikove razigrane mašte. Oni su odjek prošlih vremena dubrovačke renesanse te u svojoj anorganskoj prirodi istovremeno vječni poput ideja i ljudskih karaktera opisanih u Držićevom *Dundu Maroju*.

---

<sup>252</sup> Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Programski letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 14., 15., 16.7.1990., str. 8.

### 3.9. Meštar Pathelin / Meister Pathelin (1992.)

**Nepoznati autor:** MEŠTAR PATHELIN / MEISTER PATHELIN  
(MAÎTRE PIERRE PATHELIN).

Farsa nepoznatog pisca iz 15. stoljeća.

Zagrebačko kazalište mladih / Zlatko Bourek.

Prijevod sa starofrancuskog na hrvatski: Vladimir Gerić. Prijevod: s hrvatskog na njemački: Zvonimir Krkljuš. Prepjev songova s hrvatskog na njemački: Maja Oršić. Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimi lutaka: Diana Kosec—Bourek. Scenska glazba: Srećko Zubak.

Premijera: 6. 3. 1992.

Vladimir Gerić, koji potpisuje prijevod *Meštra Pathelina* sa starofrancuskog na hrvatski, u programskoj knjižici ove predstave navodi kako se autorstvo ovoga popularnog teksta pripisuje većem broju francuskih autora. Komad je najvjerojatnije premijerno izveden

između 1456. i 1469. godine. Naime u travnju 1470. Louis XI u jednom pismu nehotice svjedoči o omiljenosti tog igrokaza, upotrijebivši — prvi put u francuskom jeziku! — riječ “pateliner”, u značenju “laskati, obmanjivati”. (...)

Ovo se remek-djelo već od početka 16. stoljeća počinje nazivati komedijom. (...)

Uostalom, i brojne izvedbe tijekom našeg stoljeća kolebaju se između ta dva pola: farse (Copeau, 1922.), komedije dell'arte (Davies, 1968.), cirkusa (Paro, 1959; Bellay, 1970.) i komedije (Urbain, 1965.).<sup>253</sup>

Geric nadalje navodi kako bi ovom popisu različitih ali podjednako uspješnih autorskih pristupa scenskog postavljanja *Pathelina* trebalo

svakako pridružiti Zlatka Boureka, koji u “Meštru Pathelinu” otkriva mogućnost za posve novu i osebujnu izvedbu — lutkama! (koje) mu omogućuju da na izuzetno sretan i uvjerljiv način iskaže sve osobine tog izuzetnog teksta. (...)

Bourek (...) dodaje Pathelinu nešto bitno novo: mogućnost da jedna kazališna vrsta, farsa, vrati svoju davnašnju, prostodušnu svježinu i posebnost.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Gerić, Vladimir. *Pathelin je najznačajnije književno djelo 15. stoljeća...*, u: *Meštar Pathelin / Meister Pathelin*. Farsa nepoznatog pisca iz 15. stoljeća. / Francösische Farce eines überkannten Autors aus dem 15. Jahrhundert. Programska knjižica. Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih / Zlatko Bourek, 1992.

<sup>254</sup> Isto.

Zlatko Bourek potpisuje figure i režiju srednjovjekovne farse *Meštar Pathelin*, nepoznatog autora, premijerno izvedene u prilagođenoj tehnici ginjola s pokretnim ustima smještenih u plošni prostor otvora paravana u Zagrebačkom kazalištu mladih 1992. godine.

Milivoj Solar navodi kako se u srednjem vijeku

u velikim djelima književnosti obrazovanih uvijek može razabrat i manji ili veći utjecaj narodne kulture nepismenih slojeva pučanstva.<sup>255</sup>



Slika 70: Zlatko Bourek i lutke: Sudac, Pathelin, Guillemette, Suknar i Pastir (fotografija: arhiva ZKL-a)

U skladu s time moguće je promatrati *Meštra Pathelina* kao zabavni pučki igrokaz koji najmanje od svega stremi postizanju katarze među gledateljstvom, niti hini ikakvu visoku umjetničku obradu jednostavne priče. O pročišćenju duha predstavljanjem uzvišenih ili onostranih, sakralnih tema kojima obiluje književnost srednjeg vijeka, nema niti govora. *Pathelin* je mala forma, pisana za malu glumačku skupinu. Pet likova ovog pučkog komada, žanrovski određenog kao farsa, odvjetnika Meštra Pierrea Pathelina, njegovu ženu Guillemette, suknara, pastira i suca, Bourek je oblikovao jednako ekonomično, doslovno i najširoj publici lako čitljivo — kao tipske maske u čiju su vizualnost upisana njihova

<sup>255</sup> Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing, 2003., str. 97.

zanimanja i karakterne osobine. Scenografskih elemenata, u skladu s uvriježenom praksom uličnih srednjoeuropskih lutkarskih kazališta, nema.

Peter Brook navodi kako je kazališni poziv u svojoj biti

posao zanatlije, u njemu nema mjesta za lažne mistifikacije, za tobožnje magične metode. Kazalište je zanat.<sup>256</sup>

Sažimanje se sastoji u otklanjanu svega što nije najnužnije.<sup>257</sup>



Slika 71: Prostor igre *Meštra Pathelina* (fotografija: arhiva ZKL-a)

Radnja komada prati osiromašenog odvjetnika Pathelina, koji od Suknara, laskajući mu, kupuje robu na povjerenje u namjeri da ga prevari u zajedničkoj zavjeri sa svojom ženom, praveći se bolesnim. Suknar bjesni zbog prijevare, no komički klimaks odigrava se u sudnici u kojoj Pathelin brani Pastira koji je isto oštetio Suknara, pri čemu se Pastir, prema naputku Pathelina, brani blejanjem, a Suknar više ne zna je li Pathelin klapo ovce ili je Pastir ukrao tkaninu. Sudac oslobađa *maloumnog* Pastira, a Pastir Pathelinu uslugu branitelja plaća blejanjem. I na kraju — nikom ništa.

<sup>256</sup> Brook, Peter. *Otvorena vrata*. Beograd: Clio, 2006., str. 76 (prev. S.D.).

<sup>257</sup> Isto, str. 11 (prev. S.D.).

Stavljujući *Meštra Pathelina* u kontekst sadašnjeg trenutka Hrvatske početkom 1992. godine, Bourek navodi:

Pathelin je istodobno i naš spontani odgovor ovom vremenu, znak života i otpor smrti.  
Želio bih ovu predstavu igrati danas u Dubrovniku.<sup>258</sup>

Dubravka Vrgoč smatra kako Bourekove lutke za *Pathelina*

i ovaj put otkrivaju dubinske slojeve čovjekove zabrinutosti i očituju zebnju svagda ugrožene egzistencije.<sup>259</sup>

O nemogućnosti jasnog i pojednostavljenog definiranja kazališne umjetnosti, Peter Brook, koji je veliki dio svojeg umjetničkog djelovanja u kazalištu posvetio upravo istraživanju različitih prostora susretanja izvođača i publike u okviru izvedbenih praksi različitih prostora i kultura te se posvetio iznalaženju novih izražajnih mogućnosti ovog medija, navodi:

*Kazalište* je toliko neodređena riječ da je ili beznačajna ili stvara zbrku... (...) Riječ je suviše velika da bi značila jedno. Kazalište nama nikakve veze ni sa zgradom, niti s tekstovima, ni s glumcima, ni sa stilovima ili oblicima. Srž kazališta je u misteriju koji se zove "sadašnji trenutak".

"Sadašnji trenutak" je čudesan. Kao djelić slomljenog holograma, njegova prozirnost je varljiva Kada se ovaj atom vremena rascijepi, u negovoj bezmjernoj neznatnosti je cijeli svijet.<sup>260</sup>

Slično Brookovoj praksi, Bourek u okviru svojih komada ne daje jednoznačne odgovore, već publici nudi otvorena pitanja s kojima se mogu i ne moraju dalje poigravati.

Premda neizostavno ostvarujući značenja u suodnosu s trenutkom u kojem je nastala i tvoreći neizbjježne aluzije na ne nužno određene, ali tipske likove iz društvenog života i stvarnost s kojom se poigrava, predstava *Meštar Pathelin* ostaje bourekovski lagana. Jedini sadašnji trenutak za Boureka predstavlja sadašnji trenutak kazališne predstave koja se neponovljivo, svakom izvedbom iznova rađa i umire pred očima publike.

Njegova upotreba lutke koja, osobito u slučaju postavljanja klasika svjetske dramske književnosti u formi teatra figura, uvijek ima efekt začudnosti pri gledateljskoj recepciji.

<sup>258</sup> Vrgoč, Dubravka. *Farsa za vojnike, civile i dobru djecu*. Zagreb: Vjesnik, 6.3.1992.

<sup>259</sup> Isto.

<sup>260</sup> Brook, Peter. *Otvorena vrata*. Beograd: Clio, 2006., str. 52 (prev. S.D.).



Slika 72: Prizor suđenja (fotografija: arhiva ZKL-a)

Takvim pristupom dramaturgiji i likovnom oblikovanju kazališne izvedbe Bourek ispunjava onu iskonsku i bezvremenu funkciju kazališta u kojem se ostvaruje aktivna komunikacija između predstavljača i publike koje u zajedničkom sudjelovanju pri stvaranju čina izvedbe ujedinjuje upravo dimenzija prolaznog, u doživljaju vremena zamrznutog no istovremeno neponovljivog trenutka.

Kazalište ne smije biti dosadno. Ne smije biti konvencionalno. Ono mora biti neočekivano. Kazalište nas do istine vodi iznenađenjem, uzbuđenjem, igrama i radošću. Ono čini da prošlost i budućnost postanu dijelom sadašnjice, udaljava nas od onoga što nas svakodnevno okružuje, ukida udaljenost između nas i onoga što je inače daleko. (...) Važna je samo istinitost sadašnjeg trenutka, absolutna uvjerljivost do koje se može doći jedino kada su glumac i publika povezani. A to se događa kada prolazni oblik ima svrhu i dovodi nas do onog jedinstvenog, neponovljivog trenutka kada se vrata otvaraju i naša vizija mijenja.<sup>261</sup>

Jednostavnost fabule, doslovna vizualnost likova — koja gledatelje a priori oslobođaju tegobne i bespotrebne psihologizacije i omogućavaju im opušteno uživanje u ovom, prema Bourekovom načelu, kratkom komadu, uz dramaturšku obradu i režiju temeljene na tradiciji

<sup>261</sup> Brook, Peter. *Otvorena vrata*. Beograd: Clio, 2006., str. 61 (prev. S.D.).

ginjolskog teatra munjevitih pokreta, brzih promjena i fizičkog lutkarskog humora — oslanjaju se na izražajnost uličnog lutkarstva u kojem gledatelji mogu uživati i s nogu, kao i na komičke lutkarske likove engleskog pravca gospodina Punch, češkog Kašpareka ili njemačkog Hanswursta.

Kako sam ističe, Bourek je ovaj komad

radio samo za starce, samo za penzionere.<sup>262</sup>

U kazalištu Hans Wurst Nachfahren u Berlinu, s kojim je surađivao od 1989. godine, Bourek je režirao lutkarske predstave za ciljanu publiku iz susjedstva teatra — učenike gimnazije, evangeličku crkvu i štićenike umirovljeničkog doma, te je pokušao uvesti istu praksu kazališnih lutkarskih produkcija namijenjih gledateljima starije životne dobi i u okviru hrvatskog kulturnog prostora. No njegova nastojanja institucionalnog ustaljivanja lutkarskog repertoara za odraslu publiku, a kamoli za umirovljenike, nažalost, na hrvatskim prostorima nisu naišla na pozitivan odaziv od strane rukovodećih struktura kazališnih ustanova.

Teatar figura izvanredno funkcionira kao teatar za *seniore*, za umirovljeničku populaciju. Jako je moderno i popularno govoriti o kazalištu za mlade, slikarstvu za mlade, no nitko ne govori o umjetnosti namijenjenoj starijoj populaciji. Kao da samo trebaju čekati smrt. Ljudi koji su sve u životu prošli, oni bi se trebali zafrkavati na račun teškog života koji su prošli. No takvog kazališta na području Hrvatske nema. Kazališni djelatnici slijede modu, samo da se napravi nešto na brzinu, nešto *en vogue*, umjesto da umjetnici u kazalištu slijede vlastite kreativne nagone.<sup>263</sup>

Marija Grgićević smatra kako bi

pet prsta bilo možda odveć da se izbroje suvremeni kazališni umjetnici koji su snagom svoga djela prodrli u Europu (i šire), a među njima bi (...) bez dvojbe, posebice u svijetu lutkarstva bio (...) Zlatko Bourek.

Pa ipak — takav je život — on još nema svoga kazališta. Sa svojim jedinstvenim lutkama seli se sa pozornice na pozornicu.<sup>264</sup>

Darko Lukić se u svojem razmatranju pozicije inovativnih i eksperimentalnijih, umjetnički orijentiranih kazališnih produkcija u okviru ustaljenih, od države subvencioniranih kazališnih

<sup>262</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014.

<sup>263</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>264</sup> Grgićević, Marija. *Pod novim krovom*. Zagreb: Večernji list, 10.3.1992.

institucija poziva na znanstvena istraživanja odnosa ekonomije i kulture koja su proveli James Heilbrun i Charles M. Gray, kao i Paul DiMaggio i Kristen Stenberg u SAD-u, te navodi:

To je istraživanje pokazalo kako je veličina kazališta pozitivno povezana s konformizmom ili, drugačije postavljeno, negativno asocirana s inovacijom i preuzimanjem rizika. Što je kazalište veće i što raspolaže s više sjedala (ulaznica za prodaju), to je u repertoaru i estetici manje inovativno, a što je marketinški i ekonomski uspješnije, to postaje manje kreativno.<sup>265</sup>

Čini se kako naši prostori, u tom smislu, ne zaostaju baš nimalo za američkim trendovima. Visoki umjetnički dosezi teatra figura Zlatka Boureka, nažalost, u većini su slučajeva svedeni na festivalske atrakcije, dakle smješteni čak i izvan prostora lutkarskih kazališta, te ne uspijevaju pustiti čvrste korijene niti u jednoj od nacionalnih ili gradskih kazališnih kuća. Najviše kreativnog prostora, bez prevelikog uplitanja producenata u umjetničko oblikovanje lutkarskih predstava, Zlatko je Bourek imao ne samo izvan hrvatskih kazališnih institucija, već i izvan Hrvatske — u Sloveniji i Njemačkoj.

Marija Grgičević ističe kako niti evidentan uspjeh Bourekovih inovativnih i umjetnički oblikovanih lutkarskih komada, nije ovom umjetniku uspio osigurati primjerен, i bez sumnje zaslužen, fizički i kreativan prostor za daljnja istraživanja i propitivanja izražajnih mogućnosti lutkarskog kazališnog medija.

Ni veliki i neponovljivi uspjeh maloga “Hamleta” nije ga zadržao u Teatru &TD, ni najpodesniji prostor nije njegovo djelovanje u Zagrebačkom kazalištu lutaka učinio trajnim, i sada je već na trećem mjestu, u dvorani “Janje” Zagrebačkog kazališta mladih.<sup>266</sup>

*Pathelin* je tijekom četiri stoljeća svojeg života na svjetskoj kazališnoj sceni doživio mnoga uprizorenja i brojne raznovrsne interpretacije. Sam Bourek radio je *Pathelina* kao živo kazalište u Dramskom kazalištu Gavella 1959. godine u suradnji s Georgijem Parom slijedeći likovnost i dramaturgiju cirkusa. Isti dvojac, ovaj put supotpisujući režiju, ponovno je postavio *Pathelina* 1982. godine u Splitu.

---

<sup>265</sup> Lukić, Darko. *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti*. Zagreb: Leykam International / Sveučilište u Zagrebu, 2010., str. 110.

<sup>266</sup> Grgičević, Marija. *Pod novim krovom*. Zagreb: Večernji list, 10.3.1992.

Govoreći o radu na predstavi *Meštar Pierre Pathelin* u Zagrebačkom kazalištu mladih 1992. godine i o odluci da ovaj dramski tekst koji je dobro poznavao postavi u formi teatra figura Zlatko Bourek navodi:

*Pathelina* sam radio s Georgijem Parom još krajem pedesetih godina. To je moj prvi kazališni komad koji smo radili u Gradskom kazalištu Gavella. To su bili počeci i mojeg i Parinog rada u kazalištu.

Ansambl Zagrebačkog kazališta mladih je okupljaо početkom devedesetih godina jako dobre glumce. Tu su bili Vilim Matula, Rene i Sven Medvešek. Predstava je rađena kao klasičan ginjolski teatar. Igrana je na hrvatskom, a tijekom dvije sezone i na njemačkom jeziku. I ti su dramski glumci sjajno svladali ginjolsku tehniku.<sup>267</sup>

Činjenica je da sam Meštra Pathelina radio i s ljudima i s lutkama. Isto sam tako radio i Čehova i Shakespearea. To je nešto što je zapravo moja velika sreća. Ne mogu reći da sam nezadovoljan ljudima pa da zato radim figure, ili obrnuto, da su mi figure nedostatne pa da zato radim s ljudima, nego se radi kao i o *vrsti jela*, to tako volim i shvaćam kao svoju nužnu potrebu.<sup>268</sup>



Slika 73: Glumački ansambl i lutke *Meštra Pathelina* (fotografija: arhiva ZKL-a)

<sup>267</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>268</sup> Slunjski, Ivana. *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 26.



Slika 74: Guillemette i Suknar (fotografija: arhiva ZKL-a)

Farsa kao kazališni žanr vrlo je bliska Bourekovoju kazališnoj estetici s obzirom da je srodnna njegovom likovnom umjetničkom izričaju. Cesare Molinari navodi kako je farsa

dramski kazališni oblik koji je od kraja XV. do početka XVII. stoljeća bio glavno obilježje francuskog kazališta. (...)

S dramaturške točke gledišta farsa se ne može tako lako definirati: ona se može približiti alegorijskoj apstrakciji moraliteta, ali i prionuti uz realizam građanske komedije, kako se to dogodilo u čuvenoj farsi *Maître Pathelin*, u kojoj je dvostruka podvala (nepošteni advokat prevari trgovca a seljak advokata) spuštena u živu stvarnost svakodnevice (cjenjkanje u trgovini, jadikovanje žene zbog izmišljene bolesti muža koji izbjegava podmiriti račun).<sup>269</sup>

Farsičnost teksta našla je u Bourekovom oblikovanju figura i vizualnoj interpretaciji karikaturalnih karaktera komada savršene izvođače, jer kako navodi Borislav Mrkšić:

<sup>269</sup> Molinari, Cesare. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić, 1982., str. 172-173 (prev. S.D.).

U svojoj predmetnoj jednostavnosti lutka može oponašati nekoliko ljudskih pokreta i njima samo nekoliko ljudskih osobina, ali s nedvojbenom namjerom da tu osobinu, da taj pokret ili da tih nekoliko osobina i pokreta podvuče i poveća do hiperbole.<sup>270</sup>

Livija Kroflin, u svojem osvrtu na poziciju lutke izvan institucija hrvatskih lutkarskih kazališta i na Bourekova ostvarenja u tom segmentu lutkarske prakse, naglašava upravo lutkarski potencijal koji je utkan u sam tekst *Meštra Pathelina*:

*Meštar Pathelin*, poznata farsa nepoznatog autora iz 15. stoljeća, kao da je pisana za lutke, i to baš Bourekove lutke! Nastala u koprodukciji Zagrebačkog kazališta mladih i Zlatka Boureka (...) ta je predstava igrana na način tradicionalnoga sajamskog lutkarstva. Scena je nešto proširena lutkarska kućica (*castelet*) s vratašcima na svakoj strani, koja usrdno kloparaju kad god treba pojačati ljutnju nekog lika, zbrku ili komični efekt, lutke munjevito ulaze na scenu i izlaze s nje, a grotesknost fizionomija i lascivnost — od koje Bourek ponekad ne može pobjeći ni u predstavama za djecu — savršeno se slažu s bučnim humorom, drskošću, ludošću i razuzdanošću farse.<sup>271</sup>



Slika 75: Scena suđenja (fotografija: arhiva ZKL-a)

<sup>270</sup> Mrkšić, Borislav. *Drveni osmijesi*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2006., str. 11.

<sup>271</sup> Kroflin, Livija. *Lutke izvan lutkarskih kazališta*, u: *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA i MCUK, 1997., str. 138.

Lutkarski redatelj Zvonko Festini ističe kako je Bourek u svojem lutkarskom promišljanju prije svega ginjolist:

Bourekova lutkarska snaga i način promišljanja, pri čemu se sva njegova likovna lutkarska dramaturgija razvija iz ginjola, rezultirala je doista izvanrednom predstavom *Meštar Pierre Pathelin* u Zagrebačkom kazalištu mlađih.<sup>272</sup>

Raspravljujući o puno većoj hrabrosti izravno artikuliranih ideja s male scene koju lutkarsko kazalište ima u odnosu na glumački teatar te o ekspresivnim specifičnostima ginjolske lutkarske tehnike, Luko Paljetak navodi:

Lutka, prvenstveno ginjol, smjela je izraziti ono što živi glumac nije. Bila je štićena anonimnošću paravana. Ginjol je stoga uvijek izražavao pobunu. Lutke su postale pučki borci za humaniji ljudski život. Kao čovjekov “alter ego” lutka je ukorijenjena u pamet naše civilizacije.<sup>273</sup>

Ginjol je krvav ispod kože.<sup>274</sup>

Teatar ginjola je u svojoj biti fizički teatar pri čemu je tijelo *glumca* svedeno na mimiku i gestu — izražajnu predimenzioniranu glavu i ruke — dijelove anatomije toliko bitne u ostvarivanju komunikacijske funkcije između *glumca* i gledatelja.

U ginjolskoj tehnici, koja je naizgled vrlo jednostavna, postoji velik izražajni potencijal za predstavljanje širokog spektra dramskih i komičnih situacija u kojima bi kompleksnija tehnička rješenja lutaka ili nepotrebna veličina lutke bila samo zaprekom farsičnom scenskom izričaju. Specifičnost ginjola jest njegova brzina kojoj niti jedna druga lutkarska tehnologija ne može parirati. Nadalje, ginjol je u svojoj komunikaciji s publikom vrlo neposredan. Jednako kao što je i neposredan u komunikaciji s drugim ginjolima u okviru svojeg daskama ograničenog ali u mašti beskrajnog prostora.

---

<sup>272</sup> Festini, Zvonko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 3. 6. 2015.

<sup>273</sup> Paljetak, Luko. *Lutke za kazalište i dušu*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2007., str. 82.

<sup>274</sup> Isto, str. 47.

### 3.10. Umišljeni bolesnik (1998.)

**Molière, Jean-Baptiste Poquelin: NAMIŠLJENI BOLNIK**

(UMIŠLJENI BOLESNIK)

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Prijevod: Janko Moder. Prolog, međuigre i epilog: Boris A. Novak.

Redatelj, dramaturgija, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Burek.

Scenska glazba: Gregor Strniša. Oblikovanje svjetla: Zlatko Bourek i Miran Udovič.

Premijera: 22. 4. 1998.



Slika 76: Zlatko Bourek, glumci i lutke *Umišljenog bolesnika*  
(fotografija: Lado Jakša, arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

Molièreov *Umišljeni bolesnik* u produkciji Lutkovnog gledališča Ljubljana iz 1998. godine koristi velike zijevalice, vrstu lutaka koja je, uz *guzovozne* lutke, dominantna u lutkarskom umjetničkom opusu Zlatka Boureka.

Bourek je odlučan u razlikovanju lutkarskog od teatra figura te opetovano tvrdi:

Teatar figura je u svojem izrazu, za razliku od lutkarskog kazališta, grublji, sardoničan, sarkastičan, zločest — direktniji. Gotički i barokni crkveni oltari su teatar figura,<sup>275</sup>

isticao je Bourek članovima glumačkog ansambla ljubljanskog lutkarskog kazališta svoje uvjerenje tijekom proba *Umišljenog bolesnika*.

Prema riječima Vesne Teržan,

Umišljeni bolesnik je bila uspješna satira s grotesknim figurama (lutkama), nadrealističnim elementima i dakako s Bourek-Molièreovim humorom. U dnevnim novinama su Umišljenog bolesnika opisali kao karikaturu ljudskih mana i kao živahnu burlesku. Briljantna likovnost i izrada maski / figura bila je za slovenski prostor

<sup>275</sup> Zlatko Bourek na probama *Umišljenog bolesnika*, u: Molière, Jean-Baptiste Poquelin: *Namišljeni bolnik*. Programska knjižica. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1998., str. 2 (prev. S.D.).

revolucionarna kako s oblikovnog, izražajnog i tipskog stajališta tako i sa stajališta realizacije lutaka upotrebom suvremenih umjetnih materijala.<sup>276</sup>

No za Boureka je tehnologija obrade materijala, bila ona najsuvremenija ili pak okorjelo tradicionalna i neotporna na habanje i vrijeme, zasigurno u drugom planu u odnosu na radost i uživanje u igri koja mu omogućava da s lakoćom iznalazi vlastiti likovni rječnik i primjenjuje ga u kazališnom mediju. Njegov je fokus na preciznoj i dorečenoj groteskom obilježenoj figuraciji. Na značenjima koja stvaraju likovni elementi postavljeni u odnos jedni spram drugih i u okviru prostora igre.

Posebnost teatra figura (i lutaka) je u prvom redu u samo jednoj malenoj nevidljivoj sitnici. Glumci na scenu dolaze i odlaze... figure se u tom našem teatru figura dižu s poda i postavljaju se gdje god im padne na pamet u scenskom prostoru — prema nekom vlastitom pravilu, koje ih suštinski razdvaja od realnoga svijeta...<sup>277</sup>



Slika 77: Bourekovi likovi Moliereovog *Umišljenog bolesnika*, Luison i Béline  
(fotografija: Boštjan Lah, arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

<sup>276</sup> Teržan, Vesna. *Erudit*, u: 7. bienale lutkovnih ustvarjalcev Slovenije. Programska knjižica. Maribor: Lukovno gledališče Maribor, 2013., str. 65 (prev. S.D.).

<sup>277</sup> Zlatko Bourek na probama *Umišljenog bolesnika*, u: Molière, Jean-Baptiste Poquelin: *Namišljeni bolnik*. Programska knjižica. Ljubljana: Lukovno gledališče Ljubljana, 1998., str. 2 (prev. S.D.).

I bez obzira kakve materijale koristio za izvedbu samih figura, Bourek vjeruje u tradicionalne vrijednosti zanata i provjerene zakonitosti komunikacije vizualnim jezikom koji prije svega iziskuje poznavanje povijesnih temelja na kojima je nastala, i bez kojih nije mogla niti nastati suvremena likovna praksa u okviru vizualnosti kazališne umjetnosti te ističe:

Ono što je danas crni kruh, lanena košulja, drvena kuća, čista voda — to je teatar figura, koji igra Molièrea...<sup>278</sup>

Henryk Jurkowski opisuje Bourekov hedonistički odnos spram samog kreiranja kazališne izvedbe i njezinih značenja, njegovu vjeru u to da kazalište treba i mora ostati vjerno kazalištu gdje i akteri i gledatelji pristaju na konvenciju igre pretvaranja i prihvatanje da je ta igra stvarnost te definira ključna obilježja likovne poetike ovog komada na sljedeći način:

Bourek (...) svojom groteskom zna napasti svaku temu, čak i najtragičniju, kakva je na primjer Molièreov *Umišljeni bolesnik*. (...) Naime, vodi računa da se Molière koristio iskustvima komedije *dell'arte*, vodi računa da se zahvaljujući njoj očišćavao od mijazma dvorske umjetnosti. Ali sada Bourekova groteska cilja samog Molièrea, ako se prihvati da je *Umišljeni bolesnik* u stanovitom smislu autobiografsko djelo. Bourek stoga i tu primjenjuje ključ preuzet iz komedije *dell'arte*. Izjavljuje:

*Palica je to držalo koje Arlekin nosi za pojasom. To se držalo u komediji dell'arte može prometnuti u kruh, u violinu, u sve što je potrebno. I u toj komediji nije važno što se nekoga tuče, važnije je da se dvoje ljudi pretvara da se tuku. U mom kazalištu vrlo se često mlate štapovima kako bi pokazali svoju vještina u toj oblasti. Palice su moj zaštitni znak i vrlo često ih koristim u predstavama. Utrpavam ih čak i tamo gdje previše ne odgovaraju. A uz Molièreov tekst "Umišljeni bolesnik" iznimno dobro odgovaraju.*<sup>279</sup>

Molièreov *Umišljeni bolesnik* se, prema stilskim podjelama njegovih djela uvrštava u komedije-balete premda, prema objašnjenju Nikole Batušića,

---

<sup>278</sup> Zlatko Bourek na probama *Umišljenog bolesnika*, u: Molière, Jean-Baptiste Poquelin: *Namišljeni bolnik*. Programska knjižica. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1998., str. 2 (prev. S.D.).

<sup>279</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 479 — 480.

tematskom podlogom zapravo preteže prema pravim karakternim komedijama, ali se zbog svojih plesno-glazbenih umetaka (...) ubraja u ovu skupinu.<sup>280</sup>

Za *Umišljenog bolesnika* u Lutkovnom gledalištu Ljubljana Bourek je koristio velike zijevalice, mimičke lutke u formi velikih poprsja protagonisti komada. Isti je komad Bourek likovno oblikovao i režirao dvije godine kasnije s *ljudima* u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella te smatra kako je

ta predstava s *ljudima* bila neobičnija upravo zbog toga što sam je prije toga radio s figurama.<sup>281</sup>

Karikaturalnost u Molièreovom literarnom slikanju likova i prikazivanju ljudske prirode u svim njenim manifestacijama sve do groteskne izopačenosti čovjeka našla je svoju inačicu u Bourekovim likovnim rješenjima figura koje tvore poveću galeriju karaktera koji napučuju ovaj komad.



Slika 78: Lutke Bourekovog *Umišljenog bolesnika* (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

<sup>280</sup> Batušić, Nikola: *Molière i njegovo kazalište*, u: Molière, Jean-Baptiste Poquelin: *Škrtač / Umišljeni bolesnik / Mizantrop / Versailleska improvizacija*. Zagreb: Školska knjiga, 2003., str. 461.

<sup>281</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

U posthumno objavljenoj Molièreovoj jednočinki *Versailleska improvizacija* pisac se na humorističan i ironičan način obraća ljubomornim kolegama i kritičarima njegovog djela jednostavnim govornim jezikom koji pripisuje *uglednom građaninu Brécourtu* koji u okviru komedije objašnjava kako Molière:

pokušava opisati običaje i navike, ne zadirući u pojedine osobe i da su sve osobe koje nam predstavlja samo izmišljeni ljudi, zapravo prikaze koje on odijeva prema vlastitoj mašti, da pozabavi gledatelje.<sup>282</sup>

U skladu s tim piščevim riječima, Nikola Batušić ističe:

U takvim je odrednicama Molière pisao svoja brojna djela, najraznovrsnije se koristeći svojom golemom nadarenošću.<sup>283</sup>

Bilo da kritički promatra društvo i izruguje se nesavršenoj prirodi ljudskog karaktera, bilo da kroz prizmu smijeha promatra običaje ili polemizira o različitim aspektima svoje neposredne građanske okoline, komediografski opus koji obuhvaća više od trideset djela te svekoliko djelovanje Moliëra u okviru kazališne umjetnosti — kao autora, glumca, redatelja i voditelja glumačke trupe — za konačnu svrhu ima zabaviti svoju publiku.

Jednako tako, “divertiment u kazalištu kao stvarni život”<sup>284</sup> pobuda je za Bourekov rad u okviru teatra figura i kazališta općenito. Nepretenciozno i dječački iskreno, Bourek poseže za tekstovima koji su bliski njegovom umjetničkom habitusu i, jednako kao i Molière, oblikuje figure po svojoj mašti kako bi ostvario fluidnu estetsku, emocionalnu i komunikacijsku funkciju između teksta i značenja koja su u njemu sadržana, vlastitih idejnih i likovnih rješenja za potrebe izvedbe te konačnog recipijenta umjetničkog djela — kazališne publike.

Molièreovi opisi čovjekovih mana i vrlina općenito, u lutkarskom kazališnom mediju funkcioniрају čistije, bez opasnosti od neželjenih aluzija na izolirane ličnosti stvarnih ljudi. Svevremenost Molièreovih ideja našla je u Bourekovoj inscenaciji *Umišljenog bolesnika* savršenog saveznika u bezvremenosti lutke. Lutka uzdiže reprezentaciju čovjeka na višu, simboličku razinu, omogućavajući da i najružnije stvari iz sfere realnog u okviru kazališne recepcije funkcioniрајu kao estetska umjetnička kategorija.

<sup>282</sup> Molière: *Škrtac / Umišljeni bolesnik / Mizantrop / Versailleska improvizacija*. Zagreb: Školska knjiga, 2003., str. 389.

<sup>283</sup> Batušić, Nikola: *Molière i njegovo kazalište*, u: Molière: *Škrtac / Umišljeni bolesnik / Mizantrop / Versailleska improvizacija*. Zagreb: Školska knjiga, 2003., str. 463.

<sup>284</sup> Slunjski, Ivana. *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 26.

U svojim promišljanjima o odnosu moći između lutke i čovjeka u okvirima kazališne umjetničke prakse, Luko Paljetak navodi:

Čovjek nije u stanju prikazati čovjeka, tj. čovjeka uopće, to je posao lutke, i zato je čovjek samo njen komplementarni dio, onaj što ga lutka pars-pro-toto probirljivošću, odabire za potrebe svoje suverene egzistentnosti. (...)

Lutka, kao izdržljivija, održava i nastavlja svoju ljudsku trku za “izgubljenim rajem”. Ona to može, jer ljudi su suviše “živi” a da bi mogli biti savršeni. (...)

Lutka ne stari, ne gubi ljepotu i ne umire — zamjenjuje samo smrtnu svoju komponentu (čovjeka, repro-materijal svoj) i živi život božanstveno vječan.<sup>285</sup>



Slika 79: Prizor iz predstave *Umišljeni bolesnik*  
(fotografija: Lado Jakša, arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

Prostor igre Bourekovog *Umišljenog bolesnika* je konvencionalno riješen trodijelni širok paravan niskog otvora, nalik po svemu na vašarski teatrino vrlo jednostavnih likovnih oblikovnih elemenata i reducirane boje, čime se ističe šarolikost i šarenilo karaktera likova komada čije fizionomije otkrivaju gledatelju o sebi sve već pri prvom pogledu na crte njihovih groteskno oblikovanih fizionomija. Elemenata scenskog dekora nema. Lutke i funkcionalna rekvizita poput palica odnosno *bastona* karakterističnih za *commediu dell'arte* i

<sup>285</sup> Paljetak, Luko. *Lutke za kazalište i dušu*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2007., str. 22-23.

ginjolski lutkarski teatar, a koje Bourek rado koristi (zbog svoje sklonosti kako likovnoj i izražajnoj estetici *commedie dell'arte* tako i ginjolskom tretmanu lutkarskih izvedbi), ispunjavaju u potpunosti uokviren i jasno određen prostor igre.

Predstava, koja traje sat i pol bez pauze, navodi Mojca Jan Zoran,

temelji se na poprilično skraćenom Molièreovom tekstu, u koji se smisleno uklapaju Novakovi odlomci o Molièreovoj borbi s bolešću i njegovim suočavanjem sa smrti.<sup>286</sup>

Izvorne baletne spektakularne umetke kojima je Molière slavio svojeg mecenu i zaštitnika, kralja Ludovika XIV., Bourek je u ovoj skraćenoj verziji *Umišljenog bolesnika* zamijenio novim, za ovu prigodu napisanim prologom, međuigramama i epilogom Borisa A. Novaka, koji tematiziraju piščev posljednji okršaj sa smrću.

Tehnika animacije istovjetna je tehnicu animacije koju Bourek često koristi kada je riječ o njegovim paravanskim predstavama s velikim zijevalicama.

Bourekove lutke s razmetljivo bogato oblikovanim grotesknim i ekspresivnim licima animiraju u pravilu (...) po dva glumca animatora (odjevena u crno). (...) Figure se pojavljuju i nestaju posve slobodno i mimo tradicionalnih lutkarskih pravila,<sup>287</sup>

navodi Slavko Pezdir u svojem kritičkom osvrtu na Bourekovog *Umišljenog bolesnika* te nadalje ističe izvrsnost, značenjsku slojevitost i primjerenost najširem krugu gledateljstva ove prilagodbe Molièreovog klasika.

Bourekova predstava (...) spada zasigurno među kazališne domašaje koji jednostavnim i drastičnim, no pomno promišljenim i virtuozno izvedenim izražajnim sredstvima prema tradiciji pučkog odnosno plebejskog uličnog kazališta može uspostaviti vezu s najširim krugom publike, s djecom i odraslima, kikotavcima i vječno suzdržanim sumnjičavcima, s onima koji traže zabavu i strastvenim tražiteljima podznačenja sakrivenih između riječi i scenskih slika.<sup>288</sup>

Jedinu manu cjelokupnoj izvedbi Mojca Jan Zoran pripisuje tome što su figure

<sup>286</sup> Jan Zoran, Mojca. *Namišljeni bolnik*. Ljubljana: Dnevnik, 25.4.1988 (prev. S.D.).

<sup>287</sup> Pezdir, Slavko. *Radoživa burlesknost*. Ljubljana: Delo, 24.4.1998 (prev. S.D.).

<sup>288</sup> Isto.

nažalost (...) u pokretima reducirane, vjerojatno iz razloga dvodimenzionalnosti koja je određena otvorom paravana.<sup>289</sup>

No, unatoč ograničenosti pokreta Bourekovih figura, Anja Golob ističe izvanrednu kvalitetu Bourekovog lutkarskog načina promišljanja komada, duhovitost pri uspostavljanju odnosa između lutke i animatora koja istovremeno demistificira njihov odnos, ali i pripisuje lutki jednakovrijednost sa živim glumcima te navodi kako su Bourekove figure

više nego samo hrpa materijala od kojega su načinjene. (...)

Umišljeni bolesnik u LGL-u (...) točno zna čemu teži. (...)

Predstava (...) na izuzetno duhovit način tematizira odnos animatora i lutke. Tijela u crnom u trenu, i samo za čas, stupe iz pozadine u odnos s lutkom koja kao da ovdje živi svoj, u potpunosti jednakovrijedan život.<sup>290</sup>



Slika 80: Luison  
(fotografija: Boštjan Lah,  
arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

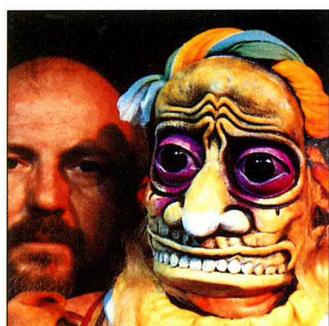
Figure za ovu kazališnu predstavu u kojoj se Bourek još jednom predstavlja kao totalni autor, oblikovane su primjereno komičnim, pojednostavljenim karakterima lica upisanih u izvorni tekst *Umišljenog bolesnika*. Funkcionalne u dramskoj radnji, likovnim sredstvima lutke bez napora živog glumca skiciraju osobine uloga koje su im povjerene i otvaraju mogućnost stvaranja lako razumljivih suodnosa likova u okviru radnje komedije. Njihove su fizionomije još jednom primjer Bourekovog zanatski vještog transponiranja dvodimenzionalnih, grafički preciznih u oprostorene crteže u službi kazališne izvedbe.

Izlaženjem iz ograničenog okvira vlastitog anorganskog univerzuma, uspostavljajući odnos sa svojim animatorima bez imalo potčinjavanja, figure

Zlatka Boureka, u otvorenom dijalogu sa svojim *manipulatorima*, iznova su nedvojben dokaz umjetničke ravnopravnosti lutkarskog i živog glumačkog teatra.

<sup>289</sup> Jan Zoran, Mojca. *Namišljeni bolnik*. Ljubljana: Dnevnik, 25.4.1988 (prev. S.D.).

<sup>290</sup> Golob, Anja. *Dovršeno, premišljeno, učinkovito*. Maribor: Večer, 15.5.1998. (prev. S.D.).



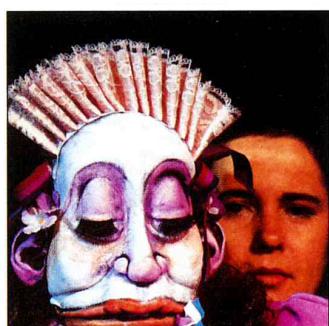
Argan



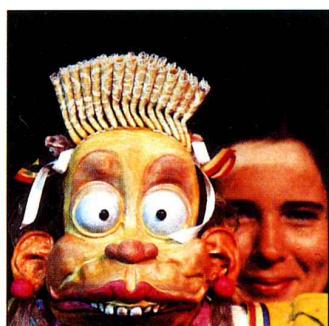
Smrt



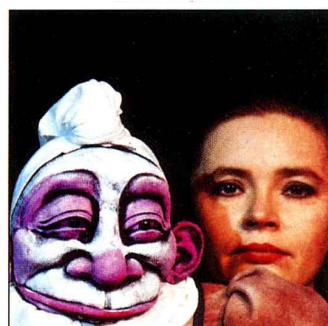
Béline



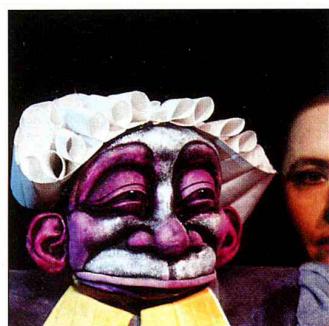
Angélique



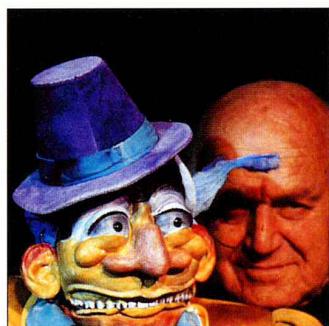
Luison



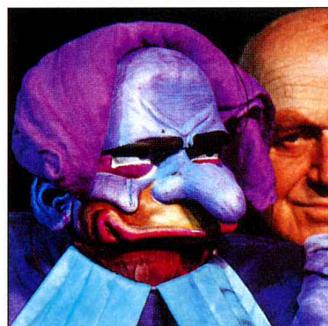
Toinette, soberica



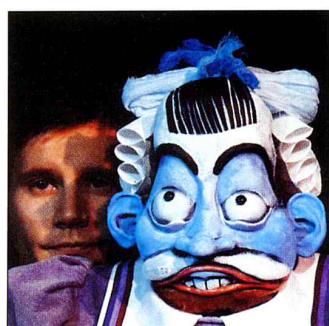
Toinette, kao liječnik



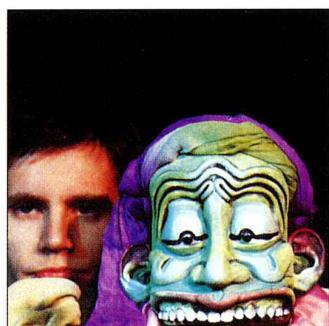
Béralde



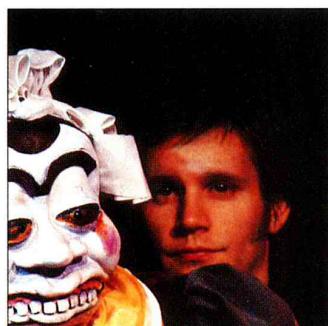
Gospodin Diafoirus



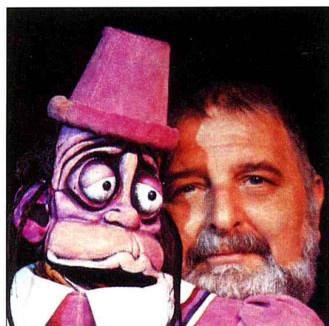
Thomas Diafoirus



Gospodin Bonnefoi



Gospodin Fleurant



Cléante



Gospodin Purgon

Slika 81: Portreti lutaka  
i glumaca,  
sudionika Molièrevog  
*Umišljenog bolesnika*

(fotografije:  
Lado Jakša, arhiva  
Lutkovnog gledališta Ljubljana)

### **3.11. Ubu — kralj robijaš (2005.)**

**Jarry, Alfred: UBU — KRALJ ROBIJAŠ.**

Hrvatsko narodno kazalište Split.

Prijevod i dramatizacija: Vladimir Gerić. Redatelj, figure, scenografija i

kostimografija: Zlatko Bourek. Scenski pokret: Olga Glavina.

Oblikovanje svjetla: Miroslav Mamić. Oblikovanje zvuka: Tomislav Marković.

Premijera: 25. 7. 2005., Splitsko ljeto, Carska poljana.

U svojem kratkom životnom vijeku od samo trideset i četiri godine, Alfred Jarry napisao je i objavio više priča, novela i pjesama, no najveći biljeg svjetskoj književnosti i kazališnoj umjetnosti dao je svojom trilogijom *Ubu kralj*, *Ubu rogonja* i *Ubu uznik*, čime je postavio temelje teatra apsurda koji izmiče svakoj logici, suprotstavlja se tradicionalnim dogmatskim vrijednostima *mimesisa* u teatru i priznaje nadrealno kao jedinu umjetničku normu. Jarry je i sebe sama postavio izvan vremena i prostora, u vlastiti absurdni solarni sustav za čije je središte postavio sebe sama.

Vladimir Gerić u pogovoru Jarryevoj trilogiji navodi:

Jarry je kao preteča nadrealista, antiteatralista, svojim jezikom, govorom, punim bretonizama, barbarizama, neologizama i vlastitih jezičnih tvorba, neobičnim ponašanjem, ispadima, lutkastim kretnjama i nenaravnim glasom, na neki čudesan način (mnogo prije Harmsa i Dalija!) postao vlastito umjetničko djelo, tvorba, svoj vlastiti prikaz i dogodak,<sup>291</sup>

te ističe kako je nobelovac André Gide opisao ovog umjetnika, zasigurno jednog među važnijim reformatorima kazališne prakse:

“Jarry je bio najbizarnija osoba u svijetu bizarnih osoba.”<sup>292</sup>

Predstava *Ubu — kralj robijaš* iz 2005. godine, za čiju je režiju i ukupnu likovnost odgovoran Bourek, na granici je igranog i lutkarskog teatra te u dramatizaciji Vladimira Gerića i dramaturškoj obradi kombinira kraćene tekstove Jarryjeva *Kralja Ubua* i *Ubu uznika*.

Izvorni tekst Jarryevog *Kralja Ubua* prvi je među komadima teatra apsurda koji, skrećući pozornost gledatelja na artificijelnost i kazališne konvencije, veliča upravo te odlike

<sup>291</sup> Gerić, Vladimir. *Neodoljivi Quasimodo*, u: Jarry, Alfred. *Ubu*. Koprivnica: Šaren dućan, 2007., str. 220.

<sup>292</sup> Isto, str. 217.

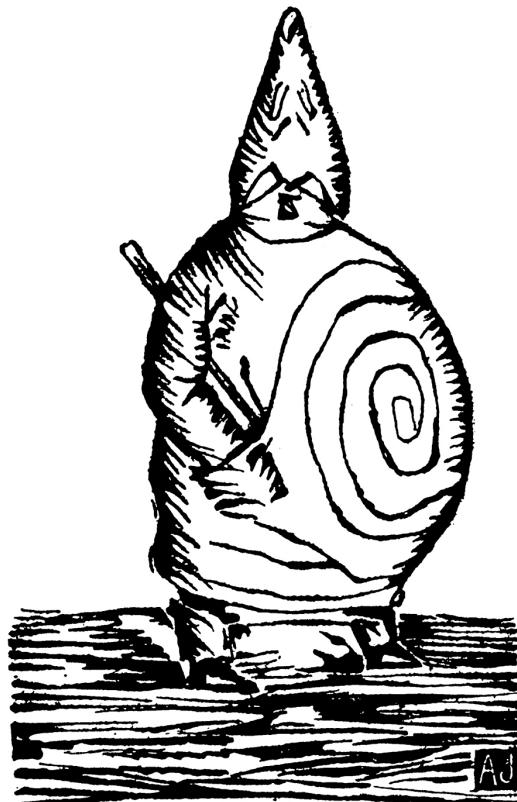
kazališnog umjetničkog medija i postavlja temelje kazališne avangarde. Otac Ubu, blesavi buržuj, groteskna je parodija Shakespeareovog Macbetha, protagonist komada kojeg je Jarry bazirao djelomično na liku svojeg srednjoškolskog profesora fizike.

Jarry je gimnaziju pohađao u Bretanji, u Rennesu gdje je, u kolektivnoj kreaciji teksta proizišloj iz đačkog zločestog ali iz mladalačke zaigranosti proizišlog ismijavanja ostarjelog profesora fizike, stvorena osnova za njegovog *Ubua*.

U nemirnim danima sazrijevanja i  
mladenačke buntovnosti, u dotrajaloj i  
prljavoj gimnaziji, (...) obijesni su školarci  
nalazili žrtvu svojih ispada u osobi  
jednako dotrajalog i neurednog profesora  
fizike, Héberta, o kojemu su ispisivali  
pune teke pošalica, rugalica i igrokaza,  
nazivajući ga *P.H., Heb, Ebé, Ebon,*  
*Ebouille* itd. To su bila njegova književna  
imena. U tome su između 1885. i 1887.  
prednjačila braća Charles i Henri Morin,  
sročivši na kraju cjelovitu "tragikomediju"  
*Poljaci*, opisujući dogodovštine  
gojaznoga, grotesknoga junaka u  
izmišljenim povijesnim dogodovštinama.  
(...) Godine 1888. upisao se u istu  
gimnaziju Alfred Jarry, koji se ubrzo  
uklopio u novu sredinu, sprijateljivši se posebno s Henrijem Morinom. Pročitao je  
*Poljake*, te im dodao i svoje prizore. (...) Osim (...) sudjelovanja u *Poljacima*, Jarry je  
o zlosretnom profesoru napisao, samostalno, još dvije kraće igre.<sup>293</sup>

Jarry 1891. godine seli u Pariz, no svo vrijeme uza se nosi rukopis *Poljaka*. Tata Ubu se kao  
dramsko lice po prvi puta pojavljuje u Jarryjevom kratkom tekstu *Guignol*, objavljenom 23.  
travnja 1983. u književnom dodatku mjesecačnika *L'Echo de Paris*. Cjelovečernji komad  
naslovljen *Ubu roi* objavio je Jarry 1896. godine

u reviji *Le Livre d'Art*, (...) a u lipnju kao zasebnu knjigu.<sup>294</sup>



Slika 82: Otac Ubu.  
Ilustracija: Alfred Jarry. Drvorez, 1896.

<sup>293</sup> Gerić, Vladimir. *Neodoljivi Quasimodo*, u: Jarry, Alfred. *Ubu*. Koprivnica: Šaren dućan, 2007., str. 214-215.



Slika 83: Slikarska ilustracija Zlatka Boureka za plakat predstave *Ubu — kralj robijaš* (arhiva Zlatka Boureka)

Govoreći o osnovnim obilježjima Jarryevog teatra koji namjesto riječi i misli u prvi plan stavlja djelovanje koje autor izjednačava sa življenjem, Vjeran Zuppa navodi:

Jarryevi dramski komadi, njegov teatar i njegova misao bili su nedvojbena novost. Ne samo teatarska nego i kulturna. Naime, dok otpisuje klasične teatarske konvencije, Jarry i vlastiti teatar smješta unutar svoje teorijske novotvorine koju naziva "patafizika". Ona se *nad*-stavlja metafizici. (...)

<sup>294</sup> Gerić, Vladimir. *Neodoljivi Quasimodo*, u: Jarry, Alfred. *Ubu*. Koprivnica: Šaren dućan, 2007., str. 218.

Jarry na pozornici radi na istom na čemu radi i u patafizici. Na jukstaponiranju života i egzistencije, a to kod njega znači: djelovanja i postojanja, diskontinuiteta i kontinuiteta, deliričnog pisma i jezika ponavljanja. Čin *sebe-javljanja* života jest “prekid” *prikazivanja* egzistencije.<sup>295</sup>

Jarryeva osnovna formula glasi: “Život je karneval Bitka!”<sup>296</sup>

Jarry je napisao komad za glumce, ali koji je bio namijenjen igri u maniri ginjolskog teatra. Autor opisuje idealno postavljen komad kako slijedi:

Maska za glavni lik, Ubua... Kartonska glava konja, koju će objesiti oko vrata, kao u staroengleskom kazalištu, samo za dvije scene jahanja, oba prijedloga su u duhu predstave, s obzirom da namjeravam napisati “ginjolski” [Punch i Judy lutkarski komad] (...) Primjereno kostimirana osoba bi ušla, kao što je slučaj u lutkarskim predstavama, da postavi znak koji označava mjesto radnje pojedinih scena. (...) Kostimi sa što je manje moguće određenim specifičnostima lokalne boje ili povijesne točnosti.<sup>297</sup>

Već ovaj kratki Jarryjev naputak koji sugerira dramaturgiju ginjola i određuje likovno oblikovanje komada bez sumnje nalazi u, dramaturgijom ginjola inspiriranom, umjetničkom izričaju teatra figura Zlatka Boureka svoj nedvojben, premda vremenom i prostorom razdvojen no njima ionako neopterećen — istomišljenički pandan u promišljanjima i djelovanju u okviru kazališne umjetnosti.



Slika 84: Scene s kostimske probe: tata i mama Ubu (arhiva Zlatka Boureka)

<sup>295</sup> Zuppa, Vjeran. *Teatar kao schole — ogled o subjektu*. Zagreb: Izdanja antibarbarus, 2004., str. 33.

<sup>296</sup> Vivre c'est le carnaval d'être. Jarry, Alfred. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard nrf “La Pléiade”, 1972., str. 399. (prev. Vjeran Zuppa) u: Zuppa, Vjeran. *Teatar kao schole — ogled o subjektu*. Zagreb: Izdanja antibarbarus, 2004., str. 32.

<sup>297</sup> Benedikt, Michael, George E. Wellwarth. *Modern French Theatre*. New York: Dutton, 1966., str. X-XI (prev. S.D.).

Povijest Jarryevog *Kralja Ubua* zanimljiva je i zbog činjenice da je komad, premijerno izveden kao glumačka predstava krajem 1896. godine u Parizu, nakon sablazni koju je izazvao kod dijela publike zbog upotrebe prostog jezika i nasilja predstavljenog na sceni, bio zabranjen te je izvođen kao (manje opasna) lutkarska predstava.



Slika 85: Scene s kostimske probe (arhiva Zlatka Boureka)

Razmatrajući mjesto lutke u okviru glumačkog teatra, osamdeset godina nakon Jarryevog izvornika i trideset godina prije negoli je Bourekov *Ubu* ugledao svjetlost kazališnih reflektora, Boris Senker, prepoznajući korištenje lutke u okviru "kazališta živog glumca" uočava da je takva praksa u kazalištu zastupljena, premda ne toliko u *main stream* produkcijama, zbog čega je šira publika relativno nenavikla na takve dramaturške koncepcije i miješanje živog i lutkarskog teatra u okviru jedinstvene izvedbe.

Pisci i redatelji sve se češće koriste postupkom iznevjerjenog očekivanja pa publici određeni lik ili skupinu likova predstavljaju lutkama, a ne živim glumcima kojima se gledaoci nadaju i koje su jedino i navikli gledati u dramskim kazalištima zapadnog kulturnog kruga.

(...) Pojava lutaka na pozornici dramskog kazališta djeluje u svakoj novoj prilici neočekivano, svaki put ponovno začuđuje i nameće novo viđenje drame i samog kazališnog čina.<sup>298</sup>

U razgovoru za tjednik *Nacional*, govoreći o predstojećoj premijeri Jarryevog komada na Splitskom ljetu, Bourek navodi:

Predstava "Kralj Ubu" igrat će se na otvorenom, pa sam se odlučio za čisti ulični teatar, nalik na Praterkunst, jer sam švabofil, a moja je orijentacija ekspresionistička i

<sup>298</sup> Senker, Boris. *Lutka u kazalištu živog glumca*, u: Prolog, broj 23—24 / VII / 75. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1975., str. 49.

prehitlerovska umjetnost. Praterkunst je “umjetnost” cirkusa, ljudjački, streljana i posebnih šatora u kojima su bila neviđena čuda — žena riba, žena s bradom ili dijete s grbom, znači, vrsta odurnog, morbidnog kazalištarenja, koje je meni blisko.<sup>299</sup>

Bourek nije nikada sputan svetošću dramskog teksta. Bez skrupula ga prilagođava, prisvaja, štriha, vrši preraspodjelu teksta među postojećim likovima, uvodi likove iz drugih komada uključivo pozamašne komade njihovog teksta ili čak dopisuje kompletne likove komada. Na jednako neopterećen način Zlatko Bourek miješa *kazalište s ljudima i teatar figura*.

O izražajnim potencijalima i novim značenjima koja se u okviru kazališne izvedbe stvaraju miješanjem glumačkog i lutkarskog teatra, Boris Senker navodi sljedeće:

Nenadana pojava lutke, tog stranog tijela u kraljevstvu glumca, grubo krši (...) pravila. (...) Već sama njena pojava ima određeno značenje. Prividno stabilan glumčev svijet razoren je, ravnoteža je poremećena. Gledalac koji je bio uvjeren da postoje neke norme, neke konvencije bez kojih prestava ne bi bila moguća, koje su toliko nužne i prirodne da o njima ne treba razmišljati niti ih, zapravo zapažati u svakoj novoj predstavi, postaje svjestan prolaznosti i promjenjivosti tih normi i konvencija. Pred njim se dogodilo nešto neočekivano. Glumac i lutka, koji su svaki u svom svijetu djelovali tako poznato i koji su se najčešće povlačili pred prikazivanim likovima, sada su se našli na istoj sceni. Ona više ne pripada ni jednom ni drugom, to više nije samo pozornica kazališta lutaka ili samo dramska pozornica. Njene su granice proširene, a proširile su se i mogućnosti kazališta uopće.<sup>300</sup>

Ona ista začudnost koju je Bourek postigao postavljanjem Držićevog *Skupa* 1983. godine u formi lutkarskog teatra s Izetom Hajdarhodžićem kao jedinim živim glumcem u naslovnoj ulozi, događa se i u njegovoj inscenaciji *Ubua — kralja robijaša*. Hajdarhodžić je bio sam među lutkama. Živ čovjek, majstor svojega zanata, prekaljeni Skup koji bi trebao dominirati u komadu koji je obilježio velik dio njegove glumačke karijere. No lutke su ga naposljetku svladale i osvojile prostor igre. I sve kao u dječjoj igri pretvaranja. Pri čemu je Bourekov *Ubu* na vrlo sličan način dječja rugalica svim samozvanim ljudskim veličinama i to u slitini teatra figura i teatra s ljudima.

<sup>299</sup> Ožegović, Nina (intervju). *Anarhistička predstava u Splitu, razgovor s Zlatkom Bourekom*. Zagreb: Nacional, 20.7.2005.

<sup>300</sup> Senker, Boris. *Lutka u kazalištu živog glumca*, u: Prolog, broj 23—24 / VII / 75. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1975., str. 49.

Artificijelnost je utkana kako u umjetničku osobnost samog autora teksta *Kralja Ubu* tako i u njegovo oblikovanje samog teksta, koji najmanje od svega teži realnosti ili ljudskosti.

Svojim apsurdnim tretmanom u slikanju svijeta s njegovim veličanstvom Tatom Ubuom u njegovu središtu, s kojim se Jarry tijekom života gotovo u potpunosti poistovjećivao,

predstavljao se i ponašao kao Tata Ubu, a sam je o sebi govorio u trećem licu, uz "kraljevsko Mi",<sup>301</sup>

Jarryev komad jest jezično složena logička i dramska struktura, ali struktura koja za svoju interpretaciju ne zahtijeva psihologizaciju ili slikanje realističkih portreta svojih protagonisti niti njihovo smještanje u konkretan društveno-politički ili kulturni okvir, već dopušta, u ovom slučaju interpretu Boureku, razigranost reaktualizacije samog apsurda i nadrealnog u svom bogatstvu njihovih manifestacija.

U Jarryev komad Bourek uvodi, uz žive glumce, tumače glavnih uloga čiji su kostimi skulpturalno oblikovani, a vizualnost maski glumaca odiše raspadanjem, te i sami nalikuju više lutkama no ljudima, velike plošne lutke u prirodnoj veličini. Lutka je obezglavljeni partner ili tek bezglava čovjekolika rekvizita u obezglavljenom apsurdnom svijetu Jarryevog mikrokozmosa.



Slika 86: Scene s kostimske probe: tata Ubu s plošnom lutkom i mama Ubu (arhiva Zlatka Boureka)

<sup>301</sup> Gerić, Vladimir. *Neodoljivi Quasimodo*, u: Jarry, Alfred. *Ubu*. Koprivnica: Šaren dućan, 2007., str. 219.

Bourek zadržava elementarnu izvornu likovnu prepoznatljivost Jarryevog *Ubua*. Izrazito grafički tretman kostima Tate Ubua ima svoje jasno ishodište u izvornoj likovnoj obradi likova komada koje je oblikovao sam pisac. No i taj Jarryev mikrokozmos doživljava preobrazbu upravo upotrebom vašarski raznorodnih likovnih elemenata koje je jedino moguće odrediti kao bourekovski kazališni vizualni jezik. Korske maske s muškim spolovilima namjesto nosova prepisuje Bourek sam od sebe prizivajući likovnost lutaka Stoppardovog (prilagođenog) *Hamleta* iz 1982. godine.

Henryk Jurkowski smatra Bourekovu likovnu i redateljsku interpretaciju Jarryevog teksta vrhunskim umjetničkim ostvarenjem te navodi kako je *Kralj Ubu*

tema koja iznimno odgovara grotesknom Bourekovom umišljaju, koji je u ovom slučaju iskoristio prigodu za erotsku igru, ali ne samo to.

*Mislim da moja predstava vrlo dobro funkcionira na otvorenom prostoru; bila je to prigoda pretvorbe šumske poljane u svojevrsni cirkus, prostor kao pod šatorom, na kojem se sukladno poimanju Nijemaca izvode djela Pratera. To je mjesto pučke i proleterske zabave, gdje se pokazuju bradate žene i atlete koji trgaju lance — ti elementi su također bili prisutni na fešti u Splitu. Izmislio sam si scenu u kojoj na pučkoj streljani otac i majka Ubu likvidiraju svoje protivnike.*

Karakteristično je kako Bourek nije razmišljaо o aktualiziranju teme, nije htio zanovijetati političkim vođama svoje zemlje (kao što su neki poljski redatelji zanovijetalni Wałęsi). Bilo mu je dostatno baviti se ljudskom naravi i smijati se skupa s Alfredom Jarryem. Jasno, njegovo kazalište nije intelektualno, a niti natura intimne ljudske probleme. Zar nam u vrijeme mode dramaturgije Sarah Kane, koja otkriva unutarnju bespomoćnost čovjeka, ne bi koristio makar prstohvat smijeha u stilu *Gargantue i Pantagruela*?<sup>302</sup>

I doista, Bourekov teatar nikada ne hini dubinu osjećaja, ne bavi se teškim psihologizacijama niti odviše moralizira. Bourek jednostavno pokazuje. Razgolićuje likove komada svojom dječačkom zaigranošću i poetikom groteske koja uvijek pruža siguran odmak od stvarnosti, a intelektualiziranje prepušta kritičkom суду publike i strogom Peru struke.

---

<sup>302</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 480.

Patrice Pavis, definirajući pojam groteske u svojem *Pojmovniku teatra* navodi kako

ne postoji groteska kao takva. (...) Kao i *očuđenje*, groteska nije obični stilski efekt, ona se odnosi na cijelokupno razumijevanje predstave.

Ta britka komika paralizira recepciju gledatelja koji se ne može tek tako smijati ili plakati. To neprestano obrtanje perspektiva stvara proturječe između stvarno percipiranog predmeta i apstraktnog, zamišljenog predmeta, jer konkretno gledanje i misaona apstrakcija ne idu jedno bez drugog. (...)

U tom je smislu groteska realistična umjetnost, jer ondje (kao i u karikaturi) prepoznajemo svjesno izobličen predmet. Groteska potvrđuje postojanje stvari istodobno donoseći njihovu kritiku.<sup>303</sup>

Zlatko Bourek u svojoj dramaturškoj i likovnoj interpretaciji Jarryevog teksta svjesno briše granicu između živog i lutkarskog teatra. Dragan Miljuš, u kritičkom osvrtu na premijernu izvedbu predstave *Ubu — kralj robijaš* na 51. Splitskom ljetu navodi:

Bourek je pak za svoj “figuren teatar” na Carrarinoj poljani pripremio pravi arsenal kostima, figura, kulisa, scenskih zahvata i naprava. Sve je lijepo upakirao i posložio, no u napetoj jednočinki od sata i jedne minute, prizori uspona i pada tate i mame Ubu, te ostatka menažerije, morali su ponijeti glumci splitskog HNK s Andrijanom Vicković i Ratkom Glavinom na čelu. (...) Nakidao se Glavina svakojakih izraslina, narezao glava, propisno isprostačio. Sve, dakako, u duhu jarryjevske i prijevodu Gerićevu. (...)

Bilo je to pomalo previše za puritance, a poneko znalačko oko stavilo je i primjedbu za nekoherentnost dramaturgije i pomalo istrzanu režiju, što je vjerojatno nesretni produkt spajanja dva Jarryjeva djela u zasebnu cjelinu.<sup>304</sup>

Postavljen kao velika vašarska lutkarska predstava ili cirkuski atraktivna serija slika u pokretu, Bourekov je *Ubu* u biti duboko simboličan. No poruka je odasvana u obliku slobodnih asocijacija, u obliku podražaja ili pitanja koja ne prejudiciraju odgovore, već od publike zahtijevaju aktivno sudjelovanje u kazališnom činu i samostalno formiranje značenja koja su latentno sadržana u pažljivo sazdanoj konstelaciji predominantno likovnih simbola.

<sup>303</sup> Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost: Izdanja Antibarbarus, 2004., str. 123-124.

<sup>304</sup> Miljuš, Dragan. *Preprodukciona provokacija*. Zagreb: Večernji list, 27.7.2005.



Slika 87: Prostor igre: predimenzionirano lutkarsko kazalište (arhiva Zlatka Boureka)

Pišući o Gerić-Bourekovom amalgamu dvaju odvojenih Jarryevih tekstova u jednosatnu predstavu *Ubu — kralj robijaš*, Helena Braut iznosi svoj, od Miljuševog pomalo drugačiji stav spram uspješnosti spajanja dva dramska teksta u jednu predstavu te detaljnije analizira i ocjenjuje vizualne formativne elemente i ukupnu likovnost predstave na sljedeći način:

Bourek nudi pučki razigranu, vrlo skraćenu i pročišćenu simbiozu dvaju komada. (...)

...dojmljivo i domišljato likovno rješenje, što se optimistično poigrava sa životnim dvojbama, dozirajući estetiku ružnoga u dopuštenim količinama. (...)

Bourek osmišljava scenu — veliki višeslojni paravan gusto oslikan etno motivima koji poprilično asocira na streljanu kakve se mogu vidjeti po luna parkovima. Protivnici para Ubu zapravo su figure-mete koje samo mijenjaju kostime. Ubujevo i Bourekovo omiljeno sredstvo za borbu je batina kojom se često koriste likovi commedie dell'arte.

(...) U kreaciji kostima Bourek je vidljivo nadahnuće potražio u renesansnoj odjeći dvorskih luda, žonglera, cirkusanata, likova iz karnevalske povorke (groteskni veliki i dugi nosovi), dok je njegov umjetnički nerv barokno raspušten, neuhvatljiv pa i višestruko artistički hrabar u upornom njegovanju osebujnog lutkarskog iskaza,

višestruko se pokazujući u ovome intelligentnom i zanatski besprijeckornom likovnom čitanju kralja Ubuja. (...)

Bourek očito nije želio u svome teatru figura s podređenim položajem ljudskog lika ulaziti u moguće izvankazališne konflikte koje kralj Ubu može već izazvati, već se samo ustrajno držao njegova univerzalnog značenja.<sup>305</sup>



Slika 88: Prizor iz predstave: Bourekova živa figura (arhiva Zlatka Boureka)

Govoreći o vlastitom kreativnom pristupu radu na Jarryevom tekstu *Kralja Ubua* za Splitsko ljeto 2005. godine, Bourek navodi kako je njegova postava *Ubua* svjesno lišena referiranja i aluzija na lica iz društveno-političkog ovdje i sada:

U Beogradu su igrali Ubua kao Tita. Ali to meni nije bila namjera — svesti univerzalan lik na jednu povijesnu ličnost. Ja sam se usredotočio na stilski i značenjski što točnije likovno opremanje ove predstave.

Na sličan način na koji sam likovno oblikovao *Svetog Jurja* u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, oblikovao sam i ljude-figure za *Kralja Ubua*. S time da su glumci-figure u *Ubuu* ispred sebe kao partnere imali i plošne lutke s kojima su

<sup>305</sup> Braut, Helena. *Samo vizualno atraktivan Ubu*. Zagreb: Vjesnik, 27.7.2005.

zajedno igrali na sceni. Pri tome mi je najvažnije bilo dosljedno i što točnije slijediti Jarryev tekst i značenje unutar tog teksta.

Smatram kako mi je to bio životno krivi potez. Tekst poput *Kralja Ubua* zahtijeva od publike veliko predznanje i postavljanje takvog komada u javni prostor, na ulice Splita nije rezultiralo recepcijom publike kakvu sam želio i smatram kako je izostalo shvaćanje komada od strane široke publike kakvo bismo očekivali od upućenih kazalištaraca.

No ja sam poprilično tvrdoglav i bio sam odlučio postaviti *Ubua*, taj teški aluzivan komad, vani pod vedrim nebom, pa primila to publika ili ne. Tu sam predstavu radio iz vlastitog užitka. Iz užitka u tekstu i mojoj osobnoj likovnoj i redateljskoj interpretaciji komada. Želio sam napraviti predstavu za veliko kazalište, predstavu po uzoru na *Cirque Divers*.<sup>306</sup>

Zlatko Bourek, u skladu s time, priziva kabaretski slobodan pristup povijesnom točnošću neopterećenom likovnom oblikovanju i dramaturgiji komada te slijedi Jarryev filozofski koncept patafizike kao znanosti o imaginarnim svjetovima, patafizike kao zakona prirode i čovjekove potrebe da smijehom i istančanim humorom nadiće razočaranost u negativan napredak znanosti, tehnologije i civilizacije uopće.

Objašnjavajući pojам patafizike i važnost uloge ovakvog estetskog promišljanja na području kazališta kao i u okviru umjetnosti u najširem smislu, Nataša Govedić navodi:

Iskovavši pojam *patafizike*, Alfred Jarry 1911. godine u razgovor o teatru i uopće estetici uvodi kategoriju *znanosti imaginarnih rješenja*, patafizike kao istraživanja koje se nalazi na granici znanosti i umjetnosti, istraživanja koje priznaje kako su mnoge percepcije (pa i one statističke, laboratorijski kvantificirane) otvorene relativnosti interpretacije ili čak “groteskne halucinacije”, kako veli francuski modernist.<sup>307</sup>

I upravo je takav Bourekov *Ubu*. Istraživački odvažan, zaigran, svjesno postavljen na margine dobrog građanskog ukusa i sam sobom zaokupljen u svijetu pomalo halucinantnih prizora predimenzioniranog vašarskog teatra sazdanog od materijalizirane bestvarnosti mašte svojega tvorca. Pri tome Bourek ne gubi iz vida kompleksnost ovog naoko besmislenog teksta,

---

<sup>306</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

<sup>307</sup> Govedić, Nataša. *Patafizika: 1911-2002 i dalje*. Zarez, godište IV, broj 83, 2002., str. 32.

njegovo mjesto u okviru svjetske kazališne povijesti u ovom *homageu* Jarryu, teatru, groteski, nadrealnom, apsurdu i — sebi samom.



Slika 89: Zlatko Bourek i glumački ansambl predstave *Ubu — kralj robijaš* (arhiva Zlatka Boureka)

Tijekom svojeg cijelokupnog umjetničkog rada u kazalištu Bourek zadržava mladalačku fascinaciju pučkim teatrom s kojim se prvi put susreo na vašarištima kraj rijeke Drave u Osijeku te ostaje vjeran toj svojoj najranijoj inspiraciji koja ga je velikim dijelom i ponukala da zakorači u svijet kazališne umjetnosti, ali na način da pozornicu učini govornicom i mjestom na kojem se nesputano, iskreno i uvijek kroz pomalo zločestu igru slobodno izražava razotkrivajući svojoj publici protagoniste odabranih komada bez imalo uljepšavanja. Ne obazirući se pri tome na političko okruženje, ne poistovjećujući likove drame sa stvarnim osobama iz svojeg neposrednog okruženja u stilu pomodarskih dramaturških rješenja mnogih svojih suvremenika, Bourek ipak ostaje socijalno aktualan, odabirući tekstove idejno i simbolički primjerene provokaciji sadašnjeg trenutka te ih upravo i na taj način postavlja u sferu suvremenog i svevremenog.

No ono što Bourekovog *Ubua* čini lutkarskim, upravo je transformacija glumaca u žive figure likovnim sredstvima poput grotesknih maski, skulpturalnog oblikovanja i izvedbe kostima, integracije plošnih lutaka i elemenata lutaka i rekvizite koji čine vizualno i dramaturški nerazdvojivu cjelinu s tijelima glumaca, do same posture tijela i arteficijelnosti scenskog pokreta koji glumce doista pretvaraju u žive figure koje dišu i obitavaju u bourekovskom prostoru predimenzioniranog teatrina.

#### 4. BOUREKOV TRETMAN GLUMCA KAO LUTKE

Razlika između lutkarskog i glumačkog teatra nameće se gotovo kao neupitno lako određenje ovih dviju vrsta predstavljačke umjetnosti. Zdenka Đerdž pozivajući se na teoriju sustava znakova semiologa lutkarskog kazališta, Petra Bogatirjeva, navodi kako je

načelna (...) razlika između glumačko-dramskog i lutkarskog kazališta u tome što je u lutkarskom kazalištu *glumac zamijenjen lutkom*, koji je zbog toga i *nerazdvojivo vezan s lutkom*. Povezanost glumca-animatora i lutke okosnica je semiotičkog sustava lutkarskog kazališta. Povijest kazališta lutaka potvrđuje tu povezanost koju je glumac-lutkar pred gledateljima krio, ali je i otkrivaо svoju organsku povezanost s lutkom.<sup>308</sup>

Bourekova je definicija lutkarskog i živog kazališta pomalo drugačija. Kao opreku lutkarskom teatru, Bourek definira

"kazalište s ljudima", a ne "glumačko kazalište" — to pobuđuje na razmišljanje; to bi se moglo dopasti. Naravno, Bourek (...) nema ništa protiv dobrih glumaca, ali želi imati takva izričajna sredstva koja mu dopuštaju realizirati vlastitu viziju. Pri tome ima tu sreću što ima izvrsnu poziciju kao likovnjak, i kazalište nije za njega način zarađivanja za kruh, nego mjesto očitovanja, forum na kojem Bourek likovnim i kazališnim sredstvima prosuđuje svoje bližnje.

A čini to na surov način, premda ne i lišen rabelaisovskog smiješka. Svi smo čudovišta, ali zabavna čudovišta, i to nam osigurava povratničku radost nad našom nesavršenošću.<sup>309</sup>

Sâm Bourek, govoreći o vlastitom likovnom izrazu u okviru igranog teatra, ističe sljedeće:

Kad radim s ljudima teatar — to je teatar nakaza. Kada sam radio sâm i kada sam radio za druge režisere, mene zovu onda kada treba napraviti jaku fizionomiju. (...) Nakazne figure po izgledu, a i po čuvstvu su potencijalno dramaturški snažne ličnosti. Ne funkcioniра kazališni komad ni film bez zločestih. Jer sa lijepima i dobrima bi bio dosadan film i kazalište.<sup>310</sup>

<sup>308</sup> Đerdž, Zdenka. *Hrvatsko lutkarsko nazivlje — lutkarski tezaurus*, u: *Međunarodni znanstveni skup: Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Zbornik. Ur: Livija Kroflin. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 2014., str. 109.

<sup>309</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 479.

<sup>310</sup> *Drugi format*. Hrvatska radiotelevizija, 30. 1. 2014., gost: Zlatko Bourek, voditeljica: Vlatka Kolarović, <http://www.hrt.hr/enz/drugi-format/233809/>, datum posjeta: 1. 2. 2014.

Opisujući specifičnosti kazališnog medija naspram drugih vidova predstavljačke i izvedbene umjetnosti kao što su film ili televizija Zlatko Bourek ističe:

Kazalište je lijepo zbog trodimenzionalnosti i vremena u kojem sudjelujete. Dakle, važna je dužina i veličina tog vremena, jer vi ste njegov fizički sudionik. Glumac svoju vještinu i trud živi za vas i time vas iščuđava dokraja. (...) Osim toga sve se više vrednuje pojam rituala u kazalištu, prisutnost činu. (...) U Kazalištu imate dojam da se nešto događa upravo za vas. To je draž pravih stvari. Tako i lutkarstvo može biti sredstvo za najmodernije ciljeve. To je igra simbola u rukama ljudi koji znaju što hoće!<sup>311</sup>

Bourekov tretman glumca kao lutke, odnosno kao žive figure, u okviru ovog rada predstavljen je trima predstavama u kojima Zlatko Bourek nastupa i kao likovnjak i kao redatelj.

Predstava *Sveti Juraj* (1994.) prema sinopsisu samog Boureka i u dramaturškoj obradi Sanje Ivić, u autorovoј idejnoj koncepciji i likovnom oblikovanju te redateljskim intervencijama veliki živi glumački teatar s *ljudima* tretira kao predimenzionirano lutkarsko kazalište.

*Bećarac* (1998.) koji prema idejnoj koncepciji Boureka i Sanje Ivić na veliku pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku dovodi tipske maske slavonskog folklora, vrhunski je primjer intrinzičnog kreativnog nagona Zlatka Boureka, njegove majstorske figuracije i stilizacije kojom žive glumce, tretirajući ih poput figura, izjednačava s idealom Craigovog idola, nad-marionete. Predstava je poput scenskog oživotvorenja umjetnikove neiscrpne životne i kreativne energije — Bourekov spomenik narodu i duhu Slavonije, ali i sebi samom.

Naposljetu, Držićev *Skup* (2008.) u Bourekovoj likovnoj obradi i režiji, inspiriran prepoznatljivom i jasno određenom likovnošću tipskih maski *commedie dell'arte*, pretvara, upravo likovnom dramaturgijom, glumačko kazalište u teatar figura — teatar nakaza.

Primjeri su to Bourekovih predstava s *ljudima*, ali predstava u kojima se umjetnikova dramaturgija ukupne vizualnosti — od promišljenog i simbolima nabijenog oblikovanja sveukupne likovnosti komada, mizanske, do scenskog pokreta — rukovodi upravo lutkarskim načinom razmišljanja, ali u *velikim* razmjerima igranog glumačkog teatra.

---

<sup>311</sup> Šutić, Katja. *Zlatko Bourek: čovjek od ljudi*. Studio broj 1003, 25. VI. — 1. VII. 1983., str. 12.

#### **4.1. Sveti Juraj (1994.)**

**Bourek, Zlatko: SVETI JURAJ.**

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Sinopsis, redatelj, maske i kostimografija: Zlatko Bourek.

Dramaturška obrada: Sanja Ivić. Scenografija: Dinka Jeričević.

Scenska glazba: Arsen Dedić. Scenski pokret: Sonja Kastl.

Praizvedba: 29. 7. 1994., Splitsko ljeto.

*Sveti Juraj*, rađen prema dramaturškom predlošku Zlatka Boureka i Sanje Ivić, postavljen je 1994. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu Zagreb. Ovom se predstavom Bourek

uspio (...) izboriti da teatar figura uđe u *veliko kazalište*.<sup>312</sup>

Nakon praizvedbe u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, ista je predstava postavljena u Splitu, u Kazalištu Licem u lice.

U svojem kritičkom osvrtu na izvedbu *Svetog Jurja* na 10. Podstranskom ljetu 2004. godine, Anatolij Kudrjavcev ističe kako je

genijalni vragolan Zlatko Bourek, kao redatelj, a pogotovo kao kreator maski i lutaka, naprosto pokazao i dokazao kako sitnica može posjedovati svojstvo presudnosti. Svaka njegova lutkarska maska mogla bi pokrenuti cijeli likovni esej i dokazati unutrašnje razloge svoje groteskne ekspresivnosti. Toliko strašnoga pomiješanog s tolikim količinama smiješnoga valjda je nemoguće zateći ni u kojemu drugom lutkarskom ostvarenju što pretendira na bajkovitost. I kako se ta likovna maštovitost koloristički slaže s oniričkom scenografijom Dinke Jeričević, ostvarujući psihološku sustavnost dinamike detalja!<sup>313</sup>

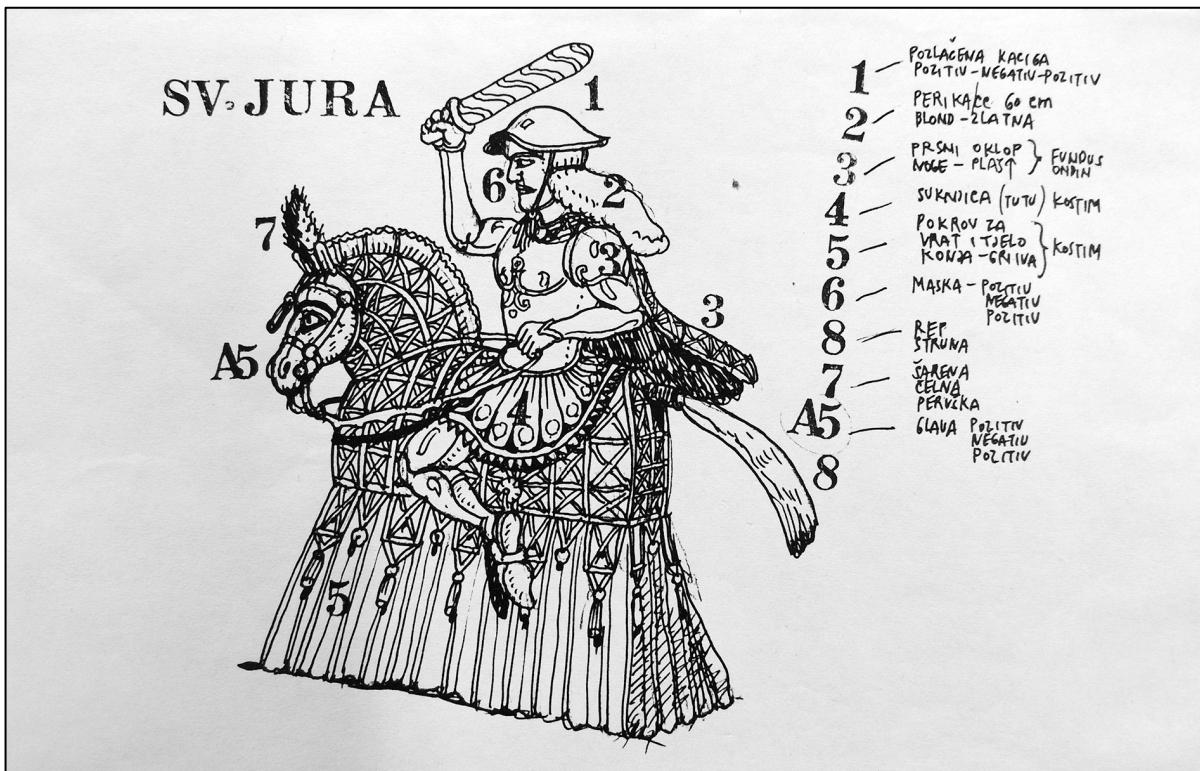
Kršćanska legenda o velikom ratniku, zaštitniku bližnjih i mučeniku, svetom Jurju bila je tijekom svoje povijesti duge gotovo dvije tisuće godina predmetom prepričavanja, umjetničkih interpretacija i uobličavanja. Priče o neustrašivom rimskom vojniku koji je prigrlio kršćanstvo, o vjeri koja je u njega bila toliko iskrena i snažna da je radije izgubio glavu no da se vjere odrekne i rekreacije tih priča u rasponu su od usmene predaje i narodnih vjerovanja i praznovjerja, preko pučkih umjetničkih tvorevina do vrhunskih djela svjetske umjetničke baštine. Pravo značenje i važnost svetog Jurja na globalnoj razini vjerojatno je

---

<sup>312</sup> Bourek, Zlatko. Intervju. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014.

<sup>313</sup> Kudrjavcev, Anatolij. *Predstava visoke razine. sko lutkarstvoi Juraj splitskog Kazališta Licem u lice na Podstranskom kulturnom ljetu*. Split: Slobodna Dalmacija, 23.6.2004.

svjetskoj populaciji malo ili djelomično znano. No veliki broj nas zna da je Sveti Juraj ubio zmaja. I ta je legenda i legendarni vitez još jedno javno dobro svjetske kulturne baštine koje Bourek, gotovo po inerciji, preobličava iz legende o junaku i mučeniku u prostodušnu i zabavnu kazališnu igru sa živim figurama.



Slika 90: Skica: Sv. Juraj (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Sv. Juraj, prototip svih vitezova latalica koji jašu svjetom čineći dobro i pobjeđujući zlo,<sup>314</sup>

vojnik je za pravdu i djeluje u službi Božjoj. Sinopsis je utemeljen tek površno na crkvenim prikazanjima koja obrađuju živote svetaca te u Bourekovoj koncepciji pomalo slijedi dramaturški okvir *Orlanda Malerosa*. Junak iz dubrovačke predaje, Orlando, ispunivši svoju dužnost i spasivši Dubrovnik od Saracena, odbija se ženiti. Jednako tako i lik Svetog Jurja, nakon epske pobjede nad Zmajem, odbija uzeti kćer kralja za ženu i ostaje vjeran samo Bogu.

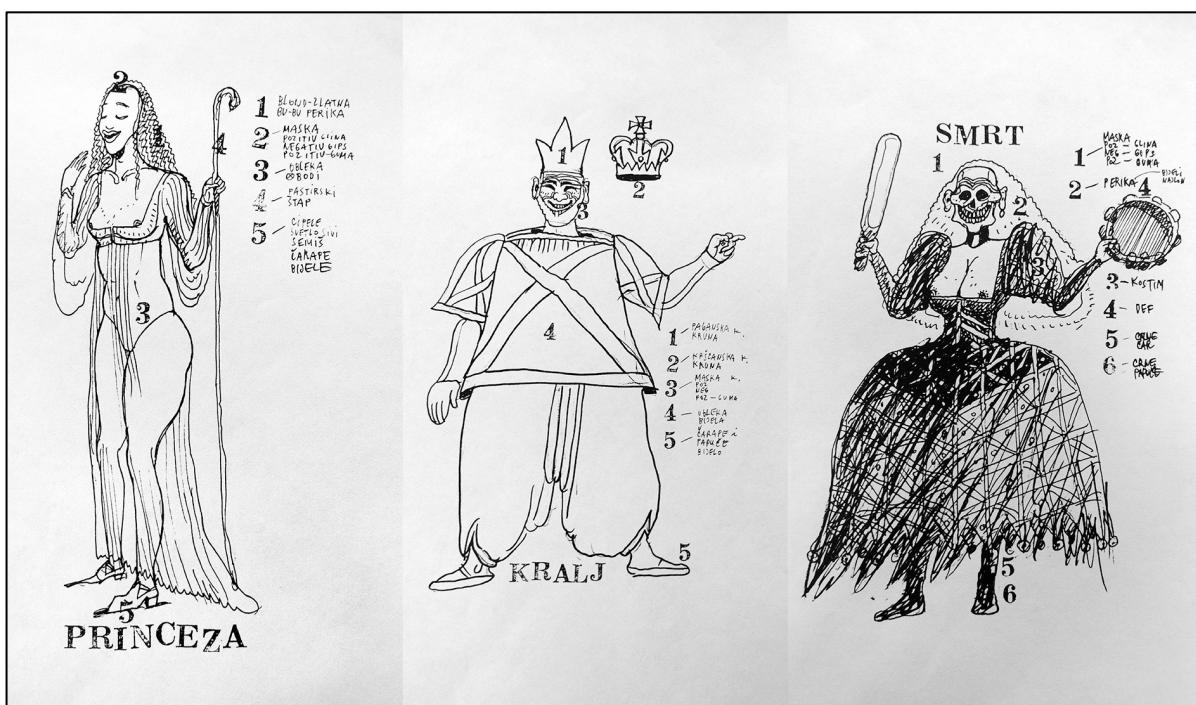
Jednostavnost fabule *Svetog Jurja* uvjetovana je Bourekovim opredjeljenjem za mali broj likova po uzoru na putujuće kazališne trupe, za jednostavnost dramske radnje koju odabir farse kao žanrovskog određenja komada nameće i koja je u Bourekovom sustavu vrijednosti

<sup>314</sup> Ciglar, Želimir. *Gumeni otisak svijeta*. Zagreb: Večernji list, 1.8.1994.

važnija od grandioznih dramskih zapleta, psihologizacija, teških analiza, poniranja u lica drame i rasipanja metafizike po sceni.

Smrt, koja nas vodi kroz ovu legendu, upoznaje nas na početku s protagonistima: Zmajem koji luta šumom, Kralja škrca i Kraljevnu što čezne za ljubavlju. Zmaj pobjedi Kralja u borbi i zavlada gradom. Nakon svih ovaca koje je pojeo, Zmaju dovode Kraljevnu kao žrtvu, no on se u nju zaljubi. Očajna Kraljevna vapi u pomoć i pojavljuje se mladi vitez Juraj. On kori Kralja zbog poganske vjere i nudi mu da će se boriti sa Zmajem ako se Kralj prikloni kršćanstvu. Kralj se odriče svojih bogova, a Juraj u dvoboju ubija Zmaja. Ipak, ne prihvata ljubav Kraljevne jer je svoje tijelo i dušu zavjetovao Bogu.<sup>315</sup>

Farsičnost dramskog izričaja pak, s druge strane, otvara veće mogućnosti za umjetničko istraživanje i groteskno likovno oblikovanje nakazne slike ljudi i svijeta kojom je Bourek gotovo opsjednut.



Slika 91: Skice: Kraljevna, Kralj i Smrt (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Figure, odnosno lutke, u *Svetom Jurju* su glumci sami, odjeveni u kiparski oblikovane kostime ujednačenog kolorita, skriveni pod maskama koje kriju njihova ljudska lica.

<sup>315</sup> Hrvatski centar ITI: Ivić, Sanja. <http://www.hciti.hr/hr/ivic-sanja-489>, datum posjeta: 18.9.2015.



Slika 92: Sveti Juraj (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Bourek smatra kako je ova predstava izrazito važna stoga što je

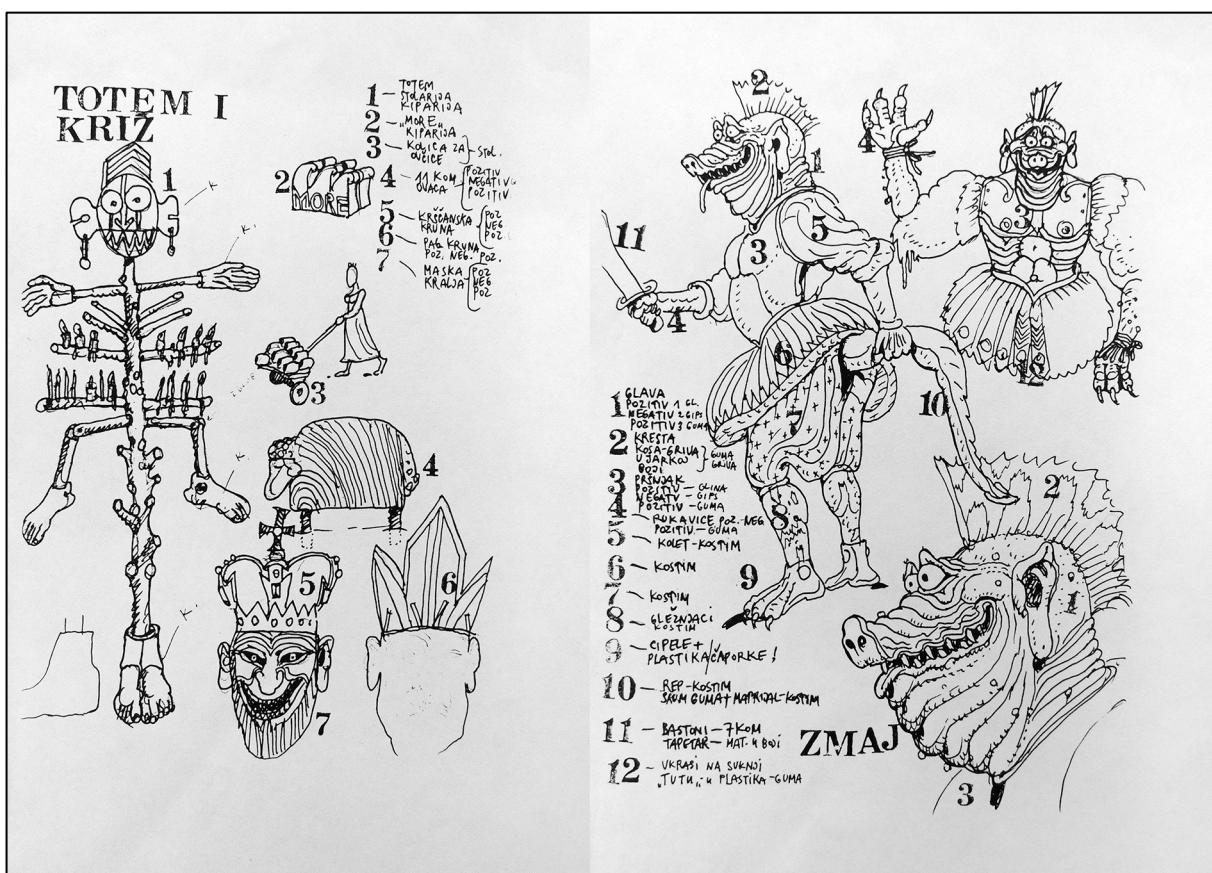
uspio na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu *probiti led* za ovakvu vrstu predstave. Publika je na predstavu jako dobro reagirala i shvatili su da je ovakva vrsta farsičnog, naoko starinskog teatra figura, u biti jako suvremena.<sup>316</sup>

Zlatko Bourek ne ograničava svoj teatar niti žanrovske niti sadržajno niti na nj lijepi ikakve etikete strogih estetskih određenja, osim što uvijek ističe vlastitu sklonost ka zločestoći, ironiji i sardoničnosti. Bourek u biti određuje svoj teatar kao teatar gledatelja.

<sup>316</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014.

Sergej Mihajlović Ejzenštejn u svojim promišljanjima o stanju kazališta 1923. godine, u fokus kazališne umjetničke prakse postavlja gledatelja te tvrdi:

Osnovni materijal kazališta nalazi se u samom gledatelju — i u našem usmjeravanju gledateljeve pažnje u željenom smjeru (ili ka željenom raspoloženju), što i jest glavni zadatak svakog funkcionalnog teatra.<sup>317</sup>



Slika 93: Skice: Totem, križ, krune, rekvizita i Zmaj  
(arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Atrakcija koju Ejzenštejn određuje kao najvažniji element u formiranju kazališne predstave, prisutna je i u transpoziciji lutkarskog promišljanja i dramaturgije ginjola koji su, u Bourekovom slučaju, dominantni u teatru s ljudima jednako kao i u njegovim lutkarskim predstavama.

Čulno i psihološko, naravno, u smislu radnje koja djeluje — neposredno aktivne, kakva je u kazalištu ginjola, gdje se vade oči, gdje se ruka ili noga amputira naočigled publike, (...) traži oduške u ludilu. U tom smislu, dakle, a ne u smislu onog

<sup>317</sup> Ajzenštajn, Sergej Mihajlović. *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit, 1964., str. 29 (prev. S.D.).

psihološkog kazališta kod kojeg je atrakcija samo u temi, pa i postoji i djeluje u pozadini radnje; čak i onda kada je tema krajnje aktualna.<sup>318</sup>



Slika 94: Kralj i Princeza (fotografije: arhiva Zlatka Boureka)

Boureka ne opterećuje povjesna točnost likovnog oblikovanja za kazalište. Dramske tekstove prilagođava vlastitom umjetničkom habitusu i likovnom izričaju ili pak stvara vlastite legende kompilirajući elemente povijesnih činjenica, mitova, legendi, folklora i osobne povijesti kako bi ih uklopio u poredak stvari vlastitog svijeta. Njegova upotreba likovnosti u okviru izvedbe uvijek je začuđujuća i u funkciji svježeg pristupa predstavljanju i reaktualizaciji naizgled svima znanih mnogo puta uprizorenih tekstuálnih predložaka. U Bourekovoј dramaturgiji težište je sa teksta premješteno na vizualne aspekte predstave — na lutku, tijelo glumca u pokretu, kostim, scenografske elemente i suodnos svih tih likovnih elemenata u prostoru igre.

Predstava se ne zasniva ni na “otkrivanju” pišćeve namjere, ni na “točnom tumačenju autora”, ni na “istinitom odrazu epohe”. Jedina prava i čvrsta podloga predstave može se naći u samim atrakcijama i u sistemu atrakcija. Ako redatelj čvrsto drži u rukama sve detalje, on će se uvijek nekako intuitivno znati koristiti atrakcijom, ali ne u montaži ili konstrukciji, već atrakcijom kao dijelom jedne “harmonične kompozicije”.

<sup>318</sup> Ajzenštajn, Sergej Mihajlovič. *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit, 1964., str. 29-30 (prev. S.D.).

(...) Naš zadatak preobražavanja režije sastoji se u prenošenju središta pozornosti na ono što je neophodno, uz procjenu vrijednosti svakog detalja kao funkcije prijelaznog, objašnjavajućeg ili činjeničnog iznošenja osnovnog zadatka predstave, a ne zbog njegove veze s logičnim, prirodnim ili literarno-tradicionalnim značenjem koje je opće prihvaćeno.<sup>319</sup>



Slika 95: Smrt i Zmaj (fotografije: arhiva Zlatka Boureka)

Uz deklarirano umjetničko djelovanje usmjereni ka realizaciji kazališnih predstava namijenjenih publici, Bourek često navodi kako je inspiraciju za vlastiti kreativni izričaj u okviru kazališne umjetnosti temeljio na brehtijanskom teatru, čija su osnovna obilježja upravo razbijanje iluzija u gledateljskoj recepciji komada te preuzimanje rizika u istraživanju ekspresivnih potencijala kojima kazalište obiluje.

Erika Fischer-Lichte navodi jedan detalj po kojemu se Brechtovo kazalište razlikuje od dotadašnje opće kazališne prakse.

Najveća je novina Brechtova epsko-dijalektičkog kazališta za znanstveno razdoblje činjenica da je ono u radikalnom smislu kazalište gledatelja. (...)

<sup>319</sup> Ajzenštajn, Sergej Mihajlovič. *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit, 1964., str. 31 (prev. S.D.).

Dok se u kazalištu poučnog komada novi čovjek treba oblikovati u izvođaču posredstvom igranja, mjesto njegova nastanka u dijalektičkom kazalištu nećemo tražiti ni na pozornici ni u izvođaču, već samo u društvenoj stvarnosti. Novog čovjeka *strictu sensu* trebamo zamisliti kao rezultat produktivnog recepcijskog sustava gledatelja.<sup>320</sup>

Ipak, stanje suvremenog kazališta pokazuje kako su takvi gledatelji još uvijek više nalik utopijskoj ideji koju bi kazalište svojim umjetničkim djelovanjem tek trebalo ostvariti.



Slika 96: Borba Kralja i Zmaja / ginjolska *bastianijada* (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Bourekova likovna rješenja kostima, scenskog prostora, lutaka ili maski, kao niti dramaturška ili redateljska rješenja nisu nikada sama sebi svrhom. Jednako tako, možda upravo tretmanom glumca kao figure, i glumci gube svoj kuljni položaj *zvijezda* predstave. Jer hermetična značenja nemaju mjesta u okviru predstavljačke umjetnosti kazališta čija je svrha prije svega komunikacijska.

Želimir Ciglar u kritičkom osvrtu na *Svetog Jurja* navodi kako je ovom predstavom Zlatko Bourek samo

<sup>320</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas. Svezak 2. Od romantizma do danas*. Zagreb: Disput, 2011., str. 198-199.

nastavio (...) svoje traganje za suodnosom lutke, maske, kostima i glumca, pokazavši ponovo kako je nenadmašan u kreaciji lutke-maske.

Ovaj je put oklopio glumce gumenim, gotovo spielbergovskim lutkama, posve rastočivši njihova lica u više zastrašujuća a manje smiješna naličja svijeta.<sup>321</sup>

Ukidanjem mimike koja je svojstvena jedino živom glumcu, upotrebom maski koje fiksiraju grimase lica protagonista ovog komada, Bourek je, skulptorskog logikom i oblikovnim postupcima transformirao glumački u teatar figura.

Maja Hrgović, u svojem osvrtu na Bourekovu izložbu *Teatar figura — kazalište nakaza* postavljenu početkom 2014. godine u Gliptoteci navodi dio govora Tonka Maroevića povodom otvorenja:

Mračni humor, melankolija i groteska, to su područja u koja Bourek rado zalazi i u kojima se najbolje snalazi. Ali njegov kazališni rad nije plošan; u dubljim slojevima otkrivamo jedan specifični kvalitet sjete. Bourekovo je nakazalište oblik skladanja ružnog svijeta, rekao je Maroević, koji cijeni umjetnikov prepoznatljivi individualni stil i koherentnost korpusa “figura i atributa, prostora i ambijenta”.<sup>322</sup>

Likovna dramaturgija dezintegracije individuuma i ljudskog obličja *Svetog Jurja* poduprta je dramaturgijom Sanje Ivić, koja dekonstruira poznatu legendu o zaštitniku djevica, o vitezu koji je pobijedio zmaja. Glumačko određenje bilo je uvjetovano likovnošću i, vjerojatno u nekoj mjeri, težinom golemyih maski pod kojima glumci igraju. Scensko je kretanje stilizirano, geste su odljuđene i simboličke u skladu s ograničenim kretnjama velikih teških lutki.

Ciglar navodi kako

sklopiva scenografija Dinke Jeričević upućuje na to da će mnoge skaline i trgove obići ova pokretna predstava o vitezu, zmaju i djevici.<sup>323</sup>

Scenografija bez imalo sumnje slijedi načela pučkog putujućeg teatra koja Zlatko Bourek dosljedno i uporno primjenjuje kad god mu je omogućena kreativna sloboda i pravo izbora pri donošenju odluka o oblikovanju i arhitekturi prostora igre.

<sup>321</sup> Ciglar, Želimir. *Gumeni otisak svijeta*. Zagreb: Večernji list, 1.8.1994.

<sup>322</sup> Hrgović, Maja. *Nakazalište Zlatka Boureka*. Rijeka: Novi list, 20.1.2014.

<sup>323</sup> Ciglar, Želimir. *Gumeni otisak svijeta*. Zagreb: Večernji list, 1.8.1994.

Pišući o izvornosti i zanatskoj izvrsnosti Bourekovog umjetničkog izričaja te o doživljajnoj snazi njegova sveobuhvatnog umjetničkog opusa, Marijana Paula Ferenčić navodi:

Boureku svojstven mikrouniverzum vlastitog individualnog stila i uspostavljene ikonografije svijet je neiscrpne originalnosti i majstorstva izvedbe. Suočava nas s jedinstvenim doživljajem koji nikoga ne ostavlja ravnodušnim.<sup>324</sup>

Doista, kazališnu bi likovnost Zlatka Boureka bilo moguće okarakterizirati popularnim rječnikom kao *drugačiju*. No Bourek ne stremi biti drugačijim. Jer njegova umjetnička ostvarenja, bilo na polju kazališne umjetnosti, slikarstva, skulpture, animiranog ili igranog filma, svoje ishodište nemaju u izvanjskim površnostima poput prolaznih trendova ili pomodarske umjetničke prakse. Zlatko Bourek nije konceptualni umjetnik. Upravo suprotno, on ima jasan koncept svijeta i potrebu za njegovom umjetničkom reprezentacijom i osobnom interpretacijom. U stvaranju te slike vlastitog svijeta, Bourek se ne koristi konceptualnim štosovima već velikim povjesno-teorijskim znanjem, zanatskom i umjetničkom potkovanošću i pismenošću, odnosno kako sam rado govorim *rismenošću*, na najširem području svojeg umjetničkog djelovanja.

U *Svetom Jurju* Bourek stvara sliku svijeta u kojem od obličja svih antropomorfnih lica, uključujući Vraga i Smrt, gledatelja podjednako prolaze žmarci. Antipod toj slici čini, na prvi pogled bezazlen i simpatičan Zmaj — čija likovnost prije izaziva sažaljenje nego strah od grozomorne zvijeri koju treba zatući. Stravičnost maski još više je naglašena smjernim, gotovo školskim povjesnim oblikovanjem kostima svih sudionika radnje, pa čak i nesretnoga zmaja, čiji je jedini zločin u okviru ove priče u biti ono najljepše što ljudsko biće može očutiti — ljubav.

Kreacija groteskne i pomalo jezovite atmosfere raspadanja ovog komada ponajprije snažnim, ekspresivnim likovnim sredstvima a tek potom elementarnom režijom, aktualizacija je Bourekovog vlastitog sustava vrijednosti i ustroja umjetnikovog mikrokozmosa u kojem životna energija, kreativni zanos i dječačka zaigranost — premda pod obaveznom krinkom zločestoće, ironije i lascivnosti — na autentično bourekovski način prevladava sve nedaće i pobjeđuje kako zmaja (u svakome od nas) tako i smrt (teatra).

---

<sup>324</sup> Ferenčić, Marijana Paula. *Životni kabaret Zlatka Boureka*, u: Vjenac, broj 519. Zagreb: Matica hrvatska, 23.1.2014.

#### 4.2. Bećarac (1998.)

**Bourek, Zlatko / Ivić, Sanja: BEĆARAC**

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Redatelj, scenografija, kostimografija i oblikovanje svjetla: Zlatko Bourek.

Dramaturgija: Sanja Ivić. Scenska glazba: Igor Valeri. Koreografija: Zorislav Štark.

Praizvedba: 6. 3. 1998.

*Preko šora pružio se lanac / ide lola i piva bećarac.*<sup>325</sup>

Predstava *Bećarac*, nastala prema idejnoj koncepciji Zlatka Boureka i Sanje Ivić, izazvala je ekstremno oprečne reakcije pri recepciji ovog, na temeljima usmene narodne tradicije, običajne kulture i narodne likovnosti nastalog komada. Reakcije publike nakon premjerne izvedbe *Bećarca* bile su u rasponu od ekstatičnog oduševljenja do krajnog gnušanja nad *prostotama* koje su okaljale *posvećeni* prostor nacionalne kazališne kuće u Osijeku. Reakcije tog, predstavom nezadovoljnog dijela publike, Ljubomir Stanojević opisao je prilično blago kao

hladan prijam i neka negodovanja.

Ako je Bourek namjerno ostavljao otvorene upite, želeći publiku provokativno angažirati, može se reći da je uspio, čak i po cijenu gledateljskog negativnog određenja.<sup>326</sup>

Konstantin Sergejevič Stanislavski, raspravljujući o moralu u kazalištu navodi:

Kazalište je jedna od umjetnosti najosjetljivijih na svijet i stvarnost, na sve što je ljudsko i živo. Od svih drugih umjetnosti to je, nekako, najviše javna i naga. Svaka druga prenosi, prevodi ljudske sadržaje na neke izvanljudske ekvivalente: na boje, na oblike, na zvuke. Samo kazalište, i jedino ono, te ljudske sadržaje utjelovljuje u živog čovjeka.<sup>327</sup>

S druge strane, uvjerenje Petera Brooka jest kako kazalište ne bi smjelo biti ograničavano isključivo stvarnošću:

<sup>325</sup> Iz predstave *Bećarac*, u: *Bećarac*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.

<sup>326</sup> Stanojević, Ljubomir. *Neuspjeli "Bećarac"*. Zagreb: Vjesnik, 9.3.1998.

<sup>327</sup> Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Etika. Umetnost glumca i reditelja*. Subotica: "L" Slobodna izdanja, 1996., str. 73 (prev. S.D.).

U kazalištu ništa ne treba biti isključeno, ništa ne treba biti označeno “artificijelno”, “realno” ili “nerealno” jer svakidašnja kretnja može biti beznačajna i otrcana dok naoko bizarna gesta može postati prijenosnik jako uzbudljiva značenja. Sve što je važno jest da radnja mora ostavljati dojam istinitosti u trenutnu izvođenja. U tom času, ona je “prava”. To je apsolutni test. *To je kazališna stvarnost.*<sup>328</sup>

U skladu s time, moguće je prihvatići ideju Antonina Artauda o kazalištu kao umjetničkom mediju koje bi trebalo biti i jest veće od funkcije pukog oponašanja stvarnosti:

Kažem da je pozornica fizičko i stvarno mjesto koje zahtijeva da bude ispunjeno i da mu prepustimo da govori svojim konkretnim jezikom.<sup>329</sup>

Bourekova najranija sjećanja na izvedbe putujućih lutkarskih trupa iz Mađarske na streljani kraj Drave, sakralni igrokazi o životima i mukama svetaca koje je gledao kao srednjoškolac u Kapucinskoj crkvi u Osijeku, kabaretski oblikovane minijature predstavljene u osječkoj donjogradskoj krčmi, motivi narodne umjetnosti i folklora, njemačko ekspresionističko slikarstvo, skulpture Vanje Radauša — sve to pohranjeno je u njegovom sjećanju i, uz brojne druge slike koje je akumulirao tijekom svojeg života, čini bogatu riznicu eidetskih slika za kojima Bourek poseže u stvaranju vlastite slike simboličnog života u okviru kazališne umjetnosti.

O utjecajima iskustava iz svoje najranije mladosti koju je proveo u Osijeku na umjetničko stvaranje *Bećarca*, sam Bourek navodi:

Cijeli poduhvat oko predstave “Bećarac” duboko seže u moju biografiju. Ja sam Osječanin koji je 1949. otišao iz Osijeka. Najluđi dio života proveo sam ovdje, u vrijeme kada se budući umjetnici “pelcaju” da cijeli život ostanu pod utjecajem onog kraja, klime gdje su jeli, spavali, živjeli. To je za mene ta ravničarska kultura, ta Drava.<sup>330</sup>

Peter Brook, u svojim memoarima naslovljenim *Niti vremena*, progovara o selektivnoj prirodi pamćenja, o nepostojanju objektivne istine te stoga o nemogućnosti postojanja niti objektivne

<sup>328</sup> Brook, Peter. *Niti vremena, Sjećanja*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2003., str. 187.

<sup>329</sup> Artaud, Antonin. *Kazalište i njegov dvojnik*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2000., str. 35.

<sup>330</sup> Spomenik nama samima. Interview: Zlatko Bourek, u: *Bećarac*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.

stvarnosti, s obzirom na to da je svako individualno iskustvo bilo kojeg događaja u svojoj biti jedino i neupitno subjektivno. Brook navodi kako

u mozgu ne postoji duboko zamrzavanje gdje su pohranjena netaknuta sjećanja, naprotiv, mozak čini da se posjeduje rezervoar fragmentiranih signala koji nemaju boju, zvuk, niti okus i čekaju da ih oživi moć imaginacije.<sup>331</sup>

Uz likovnost, Bourek u kazalištu veliku važnost pridodaje i izgovorenoj riječi. Sam često ističe svoju ljubav spram slavonskog bećarca, njegove ritmičnosti deseteračke rime u distihu te lascivnosti ili narodnih bezazlenih zločestoća kojima ti tekstovi obiluju.

Bećarac iz Slavonije, Baranje i Srijema je, na zasjedanju Odbora za očuvanje nematerijalne baštine UNESCO-a, 27. studenog 2011. godine na Baliju, upisan na popis svjetske nematerijalne kulturne baštine.<sup>332</sup>

Licemjerje i prijetvorno čistunstvo koje najčešće skriva dvostruki moral upravo tih čistunaca u vremenu i prostoru u kojem živimo, često je na tapetu imalo bećarac i one iz čijih usta izlazi. Bećari se terete zbog prekršaja zakona o ravnopravnosti spolova,<sup>333</sup> hrvatska državna pravobraniteljica za ravnopravnost spolova pobunila se protiv reklamne kampanje za Osječko pivo<sup>334</sup> koja je obilovala lascivnostima, pa čak i štoviše, za žene navodno neoprostivo uvredljivim prostotama bećarca.

I taj je, istovremeno ozloglašen, za muški šovinizam optužen, a s druge strane UNESCO-vom poveljom zaštićen plod svjetske kulturne nematerijalne baštine, Bourek postavio na veliku pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.

Motivaciju Zlatka Boureka za postavljanje *Bećarca* na scenu nacionalne kazališne kuće u Osijeku, u podneblju iz kojeg je bećarac ponikao, moguće je sažeti mišlju Ronaldu Harwooda:

Sve do danas, neophodna funkcija kazališta jest da prodrma našu svijest, da osloboди njenu publiku od tabua i fosiliziranih stavova.<sup>335</sup>

---

<sup>331</sup> Brook, Peter. *Niti vremena, Sjećanja*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2003., str. 9.

<sup>332</sup> Vidi: UNESCO: Intangible Cultural Heritage: *Bećarac singing and playing from Eastern Croatia.*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/becarac-singing-and-playing-from-eastern-croatia-00358>, također: UNESCO uvrstio nijemo kolo i bećarac u svjetsku baštinu, <http://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/unesco-uvrstio-nijemo-kolo-i-becarac-u-svjetsku-bastinu.html>, datum posjeta: 14.12.2015.

<sup>333</sup> Vidi: Šimić, Zlatko. *Seksizam u stihovima. Kićo o aferi bećarac*. Zagreb, Jutarnji list, 29.9.2015.

<sup>334</sup> Vidi: Derk, Denis. *Hrvatska nema menuet, ali ima bećarac*. Zagreb: Večernji list, 24.6.2012.

<sup>335</sup> Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta. Ceo svet je pozornica*. Beograd: CLIO, 1998., str. 51 (prev. S.D.).

Zlatko Bourek predstavio je *Bećarac* kao kulturnu stvarnost u svem njezinom jezičnom i likovnom bogatstvu kojim narodna umjetnost Slavonije obiluje. O veličanju duha Slavonije kroz neortodoksno nizanje Bourekovih grandioznih slika bez opterećenosti čvrstom fabularnom niti, Stanojević navodi:

Zamišljen kao svojevrsna apoteoza, “himna Slavoniji”, njezinu iskonu i neuništivosti, “Bećarac” preispituje korijene slavonskoga hrvatskoga jezika, etnotradiciju, pošalice i doskočice jednoga mentaliteta koji u sjeni Smrti skrbi o kruhu/životu, ljubavi i radu te očuvanju vlastita identiteta.<sup>336</sup>

Raspravlјajući o teatrabilnim oblicima folklora u Hrvatskoj, Ivan Lozica u svojem razmatranju mjesta usmene književnosti u okviru ukupne nacionalne kulturne baštine smatra kako svaki žanr zaslужuje i mora biti predmetom zasebne analize u okviru šireg konteksta. Bećarac, kao deseterački distih, jedan je od tih govornih žanrova.

Takozvani sitni oblici potpuno su različiti od većih formi kao što su bajke ili dulje epske pjesme, njihova je formalna struktura drugačija i na neki način suptilnija, s razrađenijom jezičnom i ritmičkom teksturom.<sup>337</sup>

Nabijen likovnim simbolima, *Bećarac* je Bourekov spomenik duhu Slavonije, njenim ljudima i zemljama, ali i bogatstvu jezika kojim tradicionalna kultura ovog podneblja obiluje. Slavonija obilja i plodnosti kao i prostor nesputanih seksualnih aluzija govornog jezika ostaju Bourekovom nepresušnom inspiracijom. Njegov nagrađivani animirani film *Bećarac* iz 1966. godine samo je preteča ove izuzetne kazališne predstave, koja je 1998. na splitskim *Marulovim danim* dobila Marula za režiju.

Distih, dvored, za mene je najljepši hrvatski štokavski jezik koji na najkraći i najpametniji način komunicira s publikom. Dvored se ne pjeva već se govori recitativo, pri čemu je samo refren pjevan. To je suština slavonskog bećarca.<sup>338</sup>

Stoga *Bećarac* i nije strukturiran prema konvencijama dramskog pripovijedanja, već je bliži nizanju snovitih slika kojima Bourek veliča tradicijske i pučke umjetničke vrijednosti podneblja kojem ovaj usmeni žanr pripada.

<sup>336</sup> Stanojević, Ljubomir. *Neuspjeli "Bećarac"*. Zagreb: Vjesnik, 9.3.1998.

<sup>337</sup> Lozica, Ivan. *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folklora u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1990., str. 54.

<sup>338</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.



Slika 97: Bećar (fotografija: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

Bourekov kazališni *Bećarac* plod je njegove ljubavi za tradicijsku kulturu Slavonije, za govoreni jezik i lascivnosti kojima obiluje. Proizišao je iz naslaga uspomena njegovog djetinjstva koje se manifestiraju na području svih umjetničkih disciplina na kojima se ovaj umjetnik okušao. Pri tome je, u likovnom oblikovanju i upotrebi folklorne ornamentike i simbola, u ovoj kazališnoj predstavi u kojoj Bourek tretira žive glumce poput figura evidentan direktni odjek njegovog animiranog *Bećarca* iz 1966. godine.<sup>339</sup>

Branka Čokljat u svojem kritičkom osvrtu na praizvedbu *Bećarca* u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu ističe uspješnu transpoziciju bećarca u kazališni medij:

Grotesknim gomilanjem, miješanjem zadanih detalja “Bećarac” postaje jednako drzak, prost i slobodan kao i stih od kojega je nastao, kao i selo u svojem mikrokozmosu izvan povijesno-civilizacijskih propisa. Na taj način Bourek zapravo najdosljednije uranja u iskonski etnos, potvrđuje ga i umjetnički nastavlja.<sup>340</sup>

<sup>339</sup> Vidi/usporedi: slika na stranici 28, kadar iz animiranog filma *Bećarac*, 1966. te kostim figure Hrvatskog Vraga na stranici 45, *Poruke*, projekt u nastajanju, 2014. (nap. a.).

<sup>340</sup> Čokljat, Branka. *Farsom pokušati nastaviti Etnos*. Osijek: Glas Slavonije, 9.3.1998.



Slika 98: Skice Bećara i Bećaruše (Programska knjižica; arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

Ishodište plejade predstavljenih likova, odnosno živih figura u *Bećarcu* moguće je pronaći u narodnoj kulturi Slavonije i u tradiciji poklada i pokladnih likova poput Babe, Dide ili, često prisutnih u Bourekovim interpretacijama i idejnim nadogradnjama književnih tekstova, likova Vraga, Smrti ili posebno za *Bećarac* izmaštanih Crnih sjena kao pomoćnica Vraga.

Pokladna, odnosno karnevalska maska Vraga ili Smrti, Babe i Dide rasprostranjena je po svim krajevima Hrvatske i utkana u narodne običaje i karnevalsku performativnu praksu. Karnevalski je poredak duboko simboličan te slavi povratak preminulih predaka među žive. Preci, utjelovljeni u maskama, pohode žive, i kako navodi Ivan Lozica,

traže nove mrtve za svoje kraljevstvo, dolaze promaknuti djeci u odrasle ljude, prenijeti potomcima svoja znanja, snage i sposobnosti koje će ih učiniti neprikosnovenima, priznatima od zajednice.<sup>341</sup>

Predstavljačka i simbolička funkcija maske mijenja se, poput živog organizma, u skladu s promjenama u društvu, ali iskonska značenja zbijena pod tradicionalnim magičnim krinkama

<sup>341</sup> Lozica, Ivan. *Hrvatski karnevali*. Zagreb: Golden marketing, 1997., str. 219.

karnevala svojim arhetipskim simboličkim djelovanjem na promatrača, odolijevaju mijenama vremena.

Običajna kulturna baština različitih naroda posjeduje mnoge slične značajke, ali i otkriva bogatstvo različitosti. Lozica u sličnostima obreda i običaja različitih kultura prepoznaje

osnovu koja je stabilnija od razlika i mnogo trajnija od nas smrtnika — doživljava je kao arhetipski vječnu, izvanpovijesnu i izvanvremensku sastavnicu ljudske svijesti.<sup>342</sup>

Geografski malo udaljeniji od slavonske kolijevke bećarca, pa možda i, uslijed prostorne te time i emocionalne distance, objektivniji u svojem sudu od lokalnih kazališnih kritičara, Želimir Ciglar u svojem kritičkom osvrtu na podvig postavljanja *Bećarca* na scenu nacionalnog kazališta Zlatka Boureka i Sanje Ivić smatra kako je ovaj komad, prije svega, gotovo školski primjer upotrebe znaka u okviru kazališne izvedbe.

Glumci su odjeveni u stilizirane narodne nošnje, gledatelj povremeno ima dojam da ta nošnja krvari. (...) Trobojnica oplice i lijepo slavonske djevojačke listove, batine s kojima se vrag izgoni trobojne su, kao i grudi koje su istovremeno i eročki, ali i majčinski simboli.<sup>343</sup>

Granginjolski tretman živog kazališta s *ljudima* evidentan je osobito iz velikog finala predstave u kojem se

kao u moreški, odvija mačevanje dobrih sila, zapravo slavonskih mlađenki, i mračnih sila koje bivaju protjerane zaklinjanjem, spomenutom batinom, raspelom, a Vrag, veliki manipulator, skonča zatočen u košari... “Idi, vraže, di te traže”. I ovo je teatar figura, kao i lutkarstvo koje Bourek oblikuje desetljećima.<sup>344</sup>

Bourek i Ivić u *Bećarcu* predstavljaju tipske maske slavonskog folklora. Među živim figurama koje napučuju ovaj komad su Bećar, Bećaruša, Brico, Bogatuša, Prijatelj, Kuma, Dida i Baba (kao najpoznatiji karnevalski antropomorfni par), Djevojke, Mladići, Crne sjene, Vrag i Smrt — likovi koji ne zahtijevaju posebnu psihologizaciju ili dodatna objašnjena. Njihove su uloge jasne i određene stoljetnom tradicijom narodne kulture. Jednako su tako na prvi pogled prepoznatljive i u svojem likovnom oblikovanju koje određuje svaki pojedini tip predstavljen u okviru ovog komada. I među njima

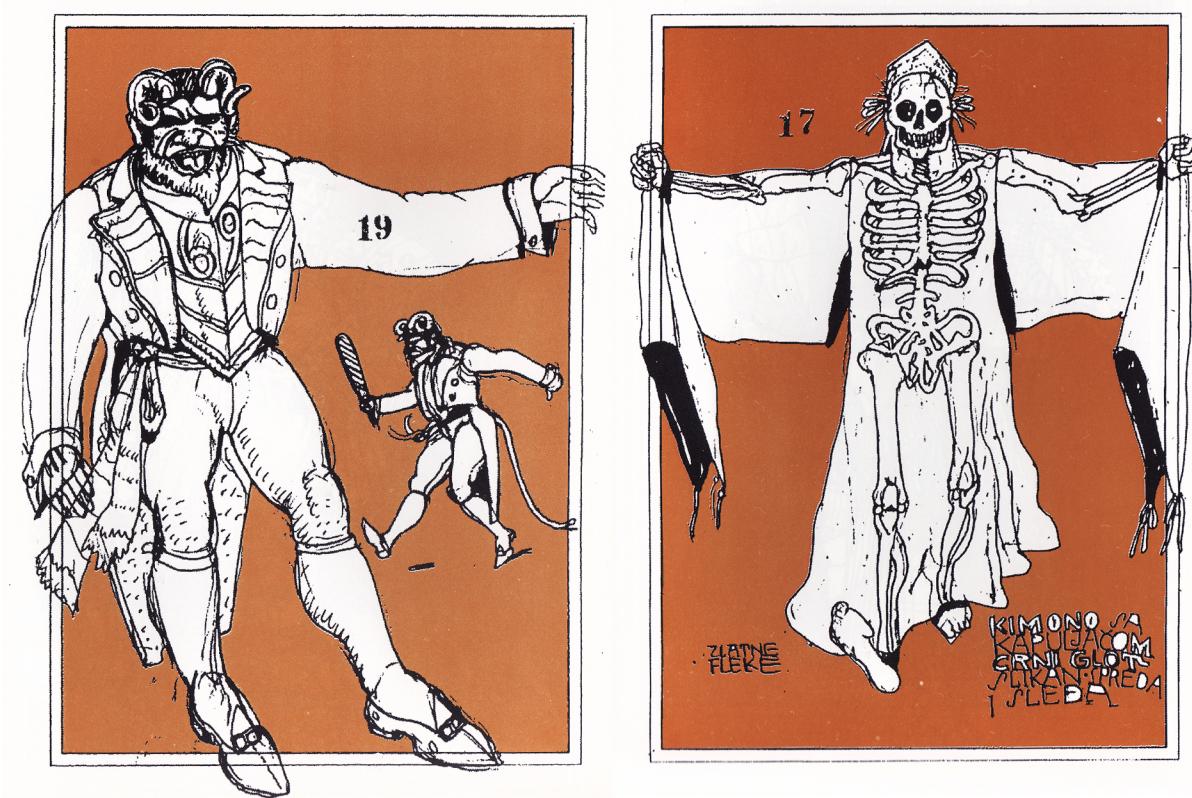
<sup>342</sup> Lozica, Ivan. *Poganska baština*. Zagreb: Golden marketing, 2002., str. 221.

<sup>343</sup> Ciglar, Želimir. *Kad komšije nisu susjedi*. Zagreb: Večernji list, 10.3.1998.

<sup>344</sup> Isto.

postoji karnevalska podjela na lijepe i ružne maske. Lijepe maske kao predstavnici reda, često se pojavljuju u parovima poput dvojnika suprotnih spolova. Ružne maske slika su nereda. Najpoznatija među njima jest maska Vraga. Vrag je simbol zla, on

predočuje povratak neredu, diobi i raspadu ne samo na fizičkom planu, nego i na moralnoj metafizičkoj razini.<sup>345</sup>



Slika 99: Skice Vraga i Smrti (Programska knjižica; arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

No u Bourekovom svijetu niti Vrag niti Smrt nisu kadri nadvladati ljudski duh. Poput karnevala, *Bećarac Sanje Ivić* i Zlatka Boureka izokreće sliku svijeta i predstavlja simbolično pomirenje suprotnosti — pomirenje života i smrti, potomaka i njihovih predaka, tjelesnosti i duhovnosti — kao metaforičnog čina novog početka.

Dijaloški odnos između života i smrti koji je bio i ostaje trajnom preokupacijom i predmetom umjetničke obrade u okviru ukupnog opusa Zlatka Boureka, utkan je u samu prirodu i kanone dramaturškog promišljanja u okviru lutkarskog kazališnog medija. Prema tvrdnji Radoslava Lazića:

<sup>345</sup> Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987., str. 143.

U teatru lutaka život i smrt se neprestalno izmjenjuju otvarajući pitanje tajne života i smrti.<sup>346</sup>



Slika 100: Baba i Dida (fotografija: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

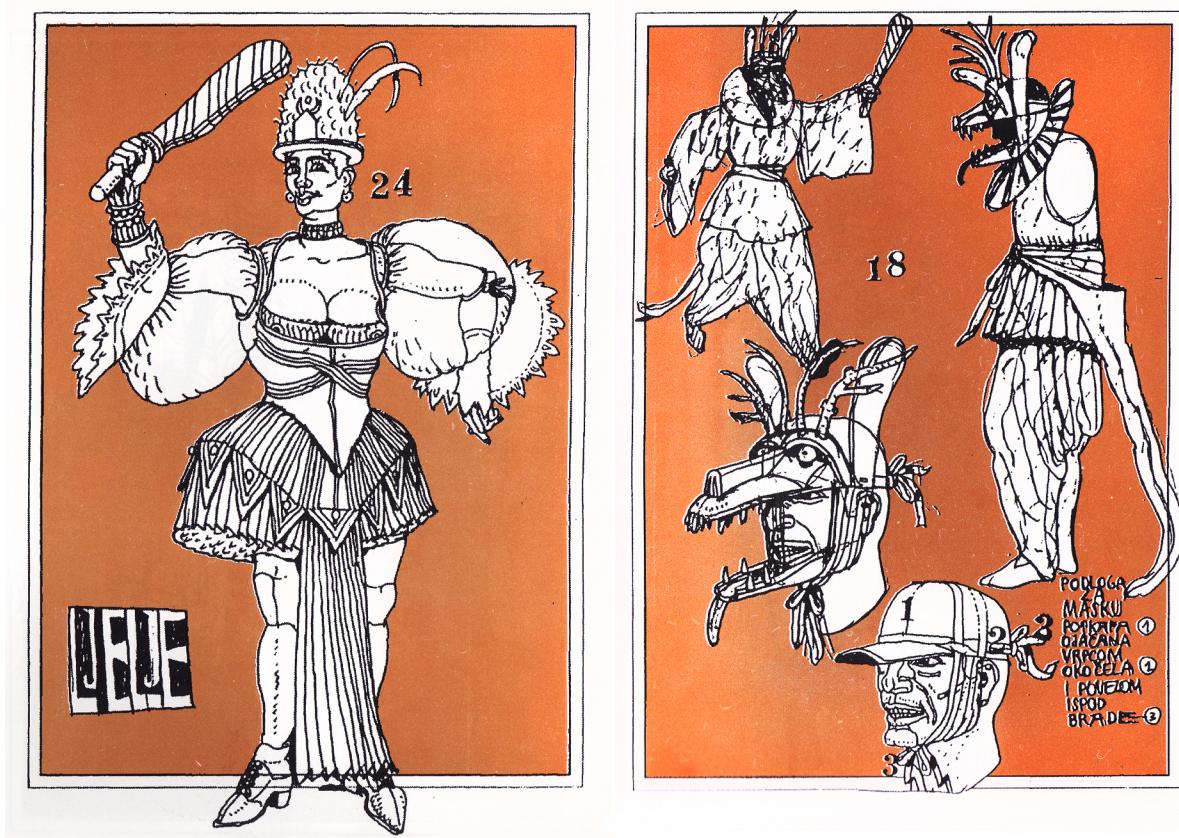
Značenjsku bliskost likova koji su predstavljeni u *Bećarcu* s likovima koji svoje ishodište imaju u karnevalu moguće je obrazložiti njihovim zajedničkim ishodištem u kulturi narodne umjetnosti, običaja i folklora. No karneval, jednako kao i *Bećarac*, nisu samo sredstvo zabave, niti bismo *Bećarac* trebali shvatiti kao kostimirano nizanje deseteračkih lascivnih distiha.

Govoreći o važnosti i funkciji karnevala kao pučke teatralizacije likova, vjerovanja i običaja narodne kulture uz obavezno prorušavanje, Miroslav Beker navodi:

Prema Bahtinu, pojava karnevala bila je od posebne važnosti u srednjem vijeku i renesansi kao utjecajan oblik popularne subkulture. [...] Termin karnevalske značio je za njega (u širem smislu te riječi) svaki izraz pučkog otpora službenoj hijerarhijskoj kulturi.<sup>347</sup>

<sup>346</sup> Lazić, Radoslav. *Svetsko lutkarstvo. Istorija, teorija, istraživanja*. Beograd: Foto Futura / Radoslav Lazić, 2004., str. 8 (prev. S.D.).

<sup>347</sup> Beker, Miroslav. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1999., str. 33.



Slika 101: Skice Ljelje i Crnih sjena (Programska knjižica; arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

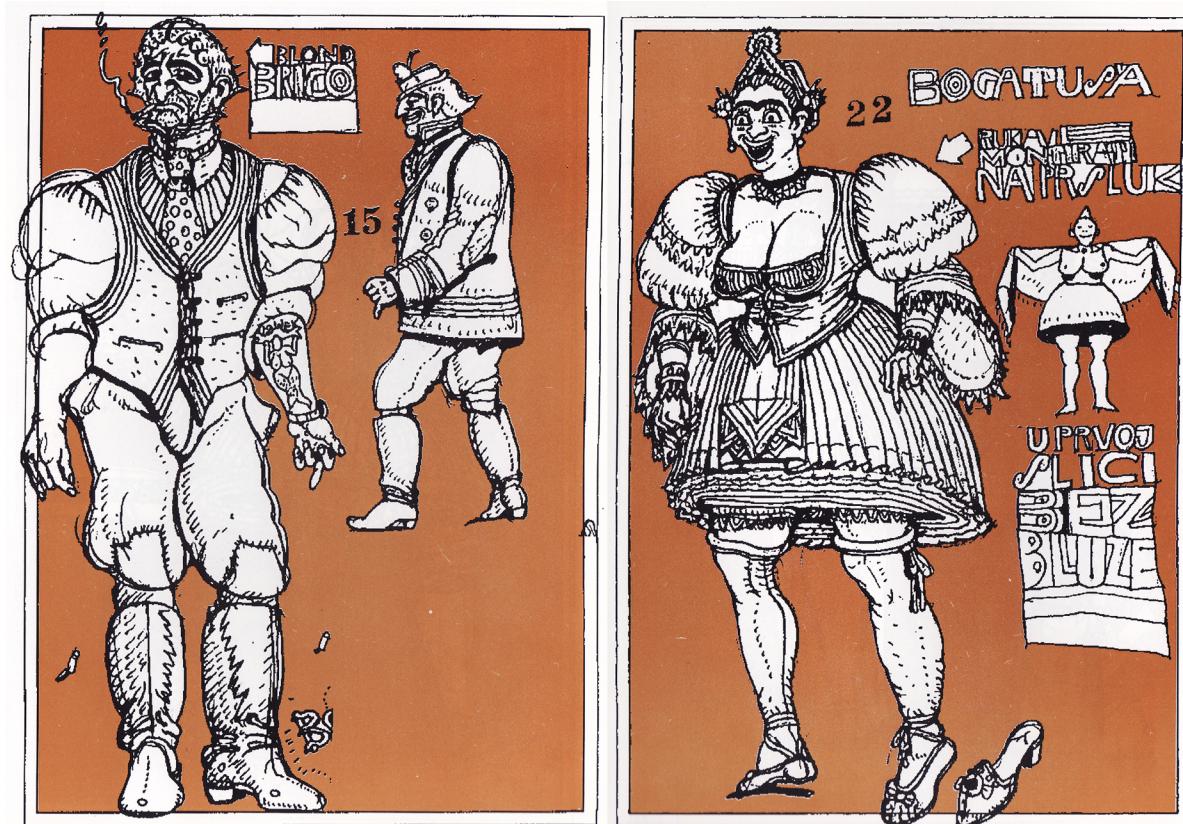
Milovan Tatarin, analizirajući idejna ishodišta likovnog oblikovanja Bourekovog *Bećarca* smatra kako je bitno

istaknuti da su kostimi *samo* nadahnuti tradicionalnim slavonskim odjevnim predmetima. Bourek ih je zapravo prestilizirao, poigrao se s mekanim i lepršavim materijalima, razbio simetriju, dodao niz našitaka i ukrasa. Dominiraju crvena, bijela i plava, dakle boje nacionalnoga stijega, a uočljivo je da se umjesto oštih rubova težilo blagu prelijevanju i prelasku jedne boje u drugu. Boje su dodatno naglašene svjetlosnim efektima, pa se gledatelju doista čini da gleda blistav vatromet.<sup>348</sup>

Skicozna dramska radnja o ljubavi, o idiličnom životu uz rijeku koji Vrag pokušava pokvariti te uobičajena pučka zadirkivanja, završava pobjedom čovjeka nad Smrću (u sceni kada Ljelje pobjeduju Smrt, a Baba Didu oživljava rakijom) i slikom velikog sretnog finala u kojem svatko sebi nalazi par, a Vrag je zatočen u kavezu.

<sup>348</sup> Tatarin, Milovan. *Slavonijo, zemljo plemenita...* Zagreb: Vjenac, Matica hrvatska, 9.4.1998.

Radnja je ispričana govornim ritmiziranim jezikom ili pjevanjem bećarca te je značenjski podcertana snažnim, dosljedno oblikovanim slikama koje tvore stilizirani, lutkasti pokreti Bourekovih živih figura.



Slika 102: Skice Brice i Bogatuše (Programska knjižica; arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

*Bećarac* jest živo kazalište. No likovnim tretmanom glumca, odnosno karaktera ovog komada, glumci suštinski — u vizualnom tretmanu i izričaju, te dramaturški jasnom upotrebom govorenog teksta *u dva reda* — postaju tipske maske slavonskog folklora. Na izvanredan način, likovnim elementima i postupcima, Zlatko Bourek transformira živo kazalište u teatar figura.

Premda su idejna ishodišta *Bećarca* u folkloru slavonskog podneblja — toposa za koji je usko vezana kako mogućnost postavljanja tako i preduvjet točnog, kulturnim naslijedom uvjetovanog, iščitavanja ovog komada, dramaturginja predstave Sanja Ivić, pišući o njegovom stilskom određenju, prije svega apostrofira farsičnost scenskog umjetničkog izričaja.

Izuzetnost ovog kazališnog komada je u tome što se može postaviti na scenu samo tu, u Slavoniji, i nigdje drugdje, ne samo zbog jezika, nego i zbog autohtone kulture ovog kraja.

Ovo djelo je učinjeno s namjerom da postane reprezentativno za ovu sredinu i za dramu osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta.

Međutim, Bećarac nije nikakav folklorni igrokaz u građanskom kazalištu, on je farsa (optimistična) nastala pod utjecajem ravničarske kulture koja se izvodi u jednom građanskom teatru, farsa koja se poigrava s folklorom, poput bećara, momaka i djevojaka što se poigravaju sa svojom mladošću. (...)

Uz riječi i glazbu, pokret je još jedan važan element predstave, pokret kojime se potvrđuje ritam življenja, ljubljenja, žala, želja, čuvstvenoga stanja i zaljubljenog mladog svijeta.

Ukratko, Bećarac je razigrano, duhovito i radosno kazalište koje u svojoj farsičnosti ne zaboravlja ni Smrt, ni Zlo, ni Vraga.<sup>349</sup>



Umjetničkom obradom i upotrebom teksta i glazbe te maestralnom Bourekovom transformacijom živih glumaca u figure koje dosežu u likovnom oblikovanju arhetipsko značenje likova predstavljenih u okviru izvedbe, *Bećarac* postaje monumentalni prikaz narodne kulture, likovnosti, običaja i govornog jezika Slavonije, odnosno kako tvrdi Bourek:

Ova vrst komada mali je spomenik nama samima.<sup>350</sup>

Slika 103: Bećaruša i Bećar  
(fotografija:  
arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

<sup>349</sup> Ivić, Sanja. *Na slavonskim kazališnim daskama*, u: *Bećarac*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.

<sup>350</sup> *Spomenik nama samima. Interview: Zlatko Bourek*, u: *Bećarac*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.



Slika 104: Bećar i Vrag (fotografija: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

Teorija i analiza kazališta kao izvedbene umjetnosti usredotočuje se poglavito na glumu, na dramaturgiju, na režiju. No likovni aspekti kazališnog medija, medija koji je u konačnici ipak nešto što se prije svega gleda, kao da su analitičarima i znanstvenicima koji se kazalištem bave gotovo beznačajni, te su u znanstvenom diskursu ili marginalizirani ili nepostojeći.

Kazalište je prostorna umjetnost. Arhitekturu toga prostora čine likovne kompozicije tijela glumaca u pokretu, kostimi, dekor, lutke i najsitniji prostorni elementi, scenska rasvjeta. Ukupnu vizualnost izvedbe, tu likovnu arhitekturu i likovnu dramaturgiju potrebno je dovesti u fokus analize u svrhu kvalitetnog poimanja ukupne dramaturgije, simbolike i komunikacijskog potencijala kazališne izvedbe. Jer i golo je glumčev tijelo postavljeno na golu scenu rezultat svjesne odluke koja u sebi sadrži značenje nerazdvojivo od dramaturške funkcije ostalih elemenata izvedbe.



Slika 105: Momci, Ljelje, Kuma, Prijatelj i Brico (fotografija: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

Sam Bourek ističe svoju usmjerenost ka likovnosti kao dominantnom dramaturškom načelu pri vizualnom oblikovanju, dramaturgiji i režijskoj konцепцијi svojih autorskih projekata.

Radeći u teatru, uvijek sam nastojao oblikovati taj svijet likovno, ponuditi publici osjetilno, vizualno uživanje u slikama u prostoru. I teatar s ljudima kao i teatar figura žive od slika i figura u pokretu.<sup>351</sup>

<sup>351</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.



Slika 106: Bogatuš i Brico (fotografija: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

No Bourekova kazališna likovnost poštuje konvencije kazališnog znaka. Njegova golotinja nadilazi prostotu upravo svojom umjetničkom obradom, Bourekovim osobitim likovnim tretmanom lutke ili glumčeva kostima i maske, ne zaboravljujući pri tome bitan element scenskog pokreta. Govoreći o redateljskom radu na *Bećarcu*, Bourek ističe posebnost tretiranja glumačkog ansambla kao jedinstvenog organizma.

Cijeli komad, u odnosu na glumce, radim kao klasu. (...) Jedan predmet koji sam vodio zvao se "vizažiranje umjetnika" odnosno glumaca, jer glumac je ipak doslovni "body art". Tijelo je njegova tambura. (...) Ništa nije izrazito proizvoljno. To doduše ne znači da su glumci u stezi, da se kreću kao automati već govori o kultiviranom pokretu, teatru rafiniranog, misaonog tijela.<sup>352</sup>

Promišljenost i domišljenost scenskog pokreta, uz Bourekovu likovnu obradu kostima, šminke i maske, te uz obavezne erotizirane simbole majčinstva u vidu razgolićenih bujnih grudi urešenih trobojnicom na kostimima ženskih likova, čini da ovaj izvanredan kazališni

<sup>352</sup> Spomenik nama samima. Interview: Zlatko Bourek, u: *Bećarac*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.

uradak, pokretan ritmom govorenog i pjevanog bećarca i razigranošću mašte njegovih tvoraca, Boureka i Sanje Ivić, doživljavamo kao lutkarsku predstavu u kojoj likove komada tumače žive figure u preciznoj animaciji vlastitih tijela.

Suradnja između Boureka i Sanje Ivić pri kojoj su se svatko ponaosob bavili onime u čemu su najbolji, pokazala se kao doista uspješna umjetnička su-kreacija. Bourek je bio odlučan u zamisli da dramaturgiju komada i pomoći pri stvaranju ozbiljne kazališne predstave iz hrpe teksta stihova bećaraca povjeri Sanji Ivić iz nekoliko razloga:

Ja vam nisam pismen, ja sam rismen. (...) Nisam želio bez nje raditi jer ona ima fantastičnu distancu od teme. Ja sam previše zaljubljen u to, a znate kako se kaže: zaljubljen čovjek i u nosatoj ženskoj vidi da je najljepša. Prema tome, ona je napravila red, čistoću i mogu reći da se bez nje ne bih komad ni usudio raditi. Nisam toliko samouvjerjen da bih mogao raditi sve totalno sam.<sup>353</sup>

Sanja Ivić objašnjava važnost sinergije svih tvorbenih elemenata kazališne izvedbe koja je bila osnovna idejna vodilja u koncepciji, dramaturgiji, redateljskim i likovnim rješenjima pri realizaciji predstave.

Umjetnički postupak “BEĆARCA” bi se mogao najlakše definirati kao kazališno uprizorenje slika, simbola i ravničarske etno-tradicije Slavonije u jasnom ritmu deseteračkog distiha. Distiha koji je jezik momaka i djevojaka ovog kraja, jezik naroda koji puno radi, puno jede i ima pozitivan stav prema životu. Naroda koji ima jasan pro-futuro odnos prema ljubljenju i življenu.

To je također postupak koji nastoji stvoriti teatar figuracije kao jedinstvo riječi, ritma, glazbe, pokreta i radosti na sceni. Bećarski stihovi kao izvor energije, puni poruge, dosjetke ili ironije jedinstven su okvir otvorenog i iskrenog kazališta. Kazališta razumljivog i ovdje u Slavoniji i svugdje u svijetu.<sup>354</sup>

Farsičnost i gruba samoironija te karikaturalan prikaz likova *Bećarca*, smatra Kristina Peternai, mogli su biti postavljeni

---

<sup>353</sup> Spomenik nama samima. Interview: Zlatko Bourek, u: *Bećarac*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.

<sup>354</sup> Ivić, Sanja. *Umjetnički postupak*, u: *Bećarac*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.

najprikladnije (...) upravo u središtu Slavonije, i to od Slavonca, jer grub i često vulgaran humor kojim je Zlatko Bourek iskarikirao Slavoniju i svoje "komšije" ne dovodi u pitanje, dapače čak potvrđuje, zaljubljenost u slavonsku ravnici.<sup>355</sup>

Sva likovnost uvjetovana tehnologijom, isuviše realnim elementima na sceni, ono što je u dvadeset i prvom stoljeću postalo vrlo moderno u teatru, nema toliko snage da bi postala toliko reprezentativna poput kreativnih likovnih rješenja za kazalište koja potpaljuju maštu gledatelja. Niti tehnološke novotarije, niti vizualno dominantan dekor koji smeta i odvlači pozornost od biti komada, niti specijalni efekti u Bourekovim koncepcijama nemaju mesta jer je kazalište za ovog umjetnika mjesto zajedničkog izmaštavanja one bolje, paralelne stvarnosti u kojem zajednički sudjeluju jednako i tvorci kazališne predstave i publika. Vjerujući u moć kazališta, u snagu izgovorene riječi na sceni, u potencijal simbolički čistih i značenjski jasnih, pustom dekoracijom neopterećenih vizualnih elemenata izvedbe, Bourek, više od svega, uživa u esenciji kazališne umjetnosti — u igri.



Slika 107: Ljelje i Smrt: borba sila dobra i zla (fotografija: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

<sup>355</sup> Peternai, Kristina. *Bećari na sceni*. Split: Slobodna Dalmacija, 8.3.1998.



Slika 108: Smrt i Vrag (fotografija: arhiva Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku)

Ivan Lozica ističe kako običajnu kulturu obilježavaju

drevnost i stalnost postupaka, (...) ponavljanjem se čuvaju standardizirani i konvencionalni simboli polisemične prirode, sposobni za različita značenja. U pridavanju novih značenja starim simbolima krije se vitalnost tradicije, njezina sposobnost prilagodbe potrebama zajednice.<sup>356</sup>

Bourek i Ivić, stavljajući slavonski bećarac u novi kontekst kazališne predstave na pozornici nacionalnog kazališta, omogućivši mu da progovori s pozicije visoke kulture uz Bourekovo majstorsko vizualno oblikovanje tipskih likova Slavonije i sveg bogatstva njene tradicijske kulture, ovom predstavom koja jest izazvala stanovite kontroverze kod publike, ali je primila visoke potvrde kazališne struke, nedvojbeno postavljaju kako govornu narodnu književnost tako i sve bogatstvo likovne ornamentike Slavonije u Bourekovo savršeno stiliziranoj umjetničkoj likovnoj interpretaciji na mjesto koje tradicijskoj kulturi, njenoj živosti i svevremenosti bez sumnje i pripada.

U Bourek-Ivić interpretaciji, *Bećarac* i svi likovi koji ga nastanjuju postaju istiniti.

---

<sup>356</sup> Lozica, Ivan. *Poganska baština*. Zagreb: Golden marketing, 2002., str. 7.

#### 4.3. Skup (2008.)

##### **Držić, Marin: SKUP.**

Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Redatelj, scenografija i maske: Zlatko Bourek. Prolog i epilog napisao: Luka Paljetak.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Scenska glazba: Paola Dražić-Zekić.

Premijera: 26. 1. 2008.

Počevši svoj umjetnički, likovnjački dijalog s Držićem 1981. godine kao autor maski za *Dunda Maroja* u režiji Ivice Kunčevića u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, preko lutkarskog *Skupa* iz 1983. godine izvedenog premijerno na Dubrovačkim ljetnim igrama, likovnog opremanja *Dunda Maroja* u režiji Marina Carića 1985. godine te *Dunda Maroja* 1990. u vlastitoj režiji i u formi teatra figura do 1992. godine kada potpisuje kostimografiju istoimenog komada u Satiričkom kazalištu Kerempuh, 2008. godine Bourek se vraća Držiću i njegovom *Skupu* na Splitkom ljetu — ovaj put u formi *kazališta s ljudima*.

Boris Senker, govoreći o raspravama koje se u znanstvenom diskursu vode oko izvornosti i porijeklu likova Držićevih komedija navodi kako

pretežni dio sudionika te rasprave misli da Držićevi likovi mogu i moraju biti samo jedno od dvoga: ili standardne renesansne komičke maske (tipovi, kodirane uloge) talijanskoga i, posredno, rimskoga podrijetla, ili pak neponovljivi individuumi (karakteri) svojstveni samo dubrovačkom teatru i društvu što ga on, horacijevski rečeno, smijehom kažnjava. Ako su tipovi, onda nisu izvorni, dakle nisu *našijenci*; ako su pak karakteri, onda su izvorne Držićeve i dubrovačke kreacije, a ne *imigranti* iz kazališta s druge jadranske obale. Tako postavljena dvojba temelji se dakako na pretpostavci da dramski lik zaista mora i može pripadati samo jednoj od klase o kojima govori dramaturgija: ili (1) funkciji, odnosno personifikaciji, ili (2) tipu, odnosno kodiranoj ulozi, ili (3) karakteru, odnosno individumu.<sup>357</sup>

No, Senker nadalje ističe kako takva isključivost u određivanju dramskog lika i pripisivanje neoriginalnosti Držićevim likovima, premda se

pokazalo da je sustav Držićevih komičkih tipova gotovo posve istovjetan sustavu renesansnih likova,<sup>358</sup>

<sup>357</sup> Senker, Boris. *Kazališne razmjene*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2002., str. 12.

<sup>358</sup> Isto, str. 31.

ne čini Držićeve karaktere manje izvornima te ističe kako

tip ne ukida karakter nego se, naprotiv, karakter gradi na čvrstim temeljima tipa.

Sustav komičkih tipova (...) dakako nije Držićeva kreacija ni njegova svojina. On, međutim nije ni kreacija — a još manje svojina — bilo kojeg komediografa s kojim su dosadašnji povjesničari književnosti i teatrolozi našeg autora dovodili u vezu nego kreacija i svojina nepreglednog niza autora, izvođača i gledatelja komedija.<sup>359</sup>



Slike 109 i 110: Kamilo i Zlatikum (fotografije: arhiva Zlatka Boureka)

Zlatko Bourek, tretirajući ih kao javno dobro, odnosno tekovinu zapadnoeuropske komediografije, prihváća i usvaja tipske maske *commedie dell'arte* za potrebe likovnog oblikovanja *Skupa* kao *teatra s ljudima*, koji upravo zbog likovnog oblikovanja lica komada kao tipskih renesansnih maski u svojoj vizualnoj dramaturgiji funkcioniра kao lutkarsko kazalište ili tipično bourekovski teatar živih figura.

Vrijeme izvođenja Držićevih komedija poklapa se u renesansnom Dubrovniku s vremenom karnevala. Stoga je gotovo logično da je Bourek u svojem tretmanu živih glumaca u

<sup>359</sup> Senker, Boris. *Kazališne razmjene*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2002., str. 31.

postavljanju *Skupa* u Držićevom gradu 2008. godine, poseguo za tipskim maskama *commedie dell'arte* koja je, kako navodi Borislav Mrkšić

bila vezana uz farsu duhom satire, svoje tipove i maske je izabrala među najpopularnijim maskama gradskih karnevala.<sup>360</sup>

Govoreći o *umjetničkoj i intelektualnoj neovisnosti djela*<sup>361</sup>, o neograničenim mogućnostima uvijek novih i drugačijih iščitavanja dramskog teksta Marco De Marinis ističe kako

semantičke vrijednosti nekoga umjetničkog ostvarenja (u našem primjeru dramskog teksta ili kazališne predstave) znatno nadilaze povjesne okolnosti koje su pratile njegov nastanak i nakane njegova tvorca. Više značnost svakog umjetničkog djela, koja se neprekidno obnavlja, ovisi, prije svega, o njegovu odnosu s korisnicima, točnije, ona ovisi o komunikaciji koju to djelo uspijeva svaki put ponovno uspostaviti s drukčijim primateljima. Ponad toga, kad je riječ o dramskom tekstu valja također voditi računa i o mogućnosti da ga neki drugi pisac ili pak metteur en scène reinterpreta.<sup>362</sup>



Slika 111: Variva i Gruba (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

<sup>360</sup> Mrkšić, Borislav. *Riječ i maska*. Zagreb: Školska knjiga, 1971., str. 153.

<sup>361</sup> Vidi: De Marinis, Marco. *Razumijevanje kazališta. Obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM, 2006., str. 133.

<sup>362</sup> Isto, str. 133.

Držićev *Skup* u Bourekovoј inscenaciji iz 2008. godine, koncipiran kao *teatar s ljudima*, vizualni je odjek maski *commedie dell'arte*, te su stoga likovi komada na svojevrstan način odljuđena, lišena slojevitosti ljudskog karaktera i svedena na simbolično utjelovljenje svevremenih čovjekovih mana pri čemu likovnost i karikaturalna ekspresivnost dominiraju nad samim Držićevim izvornikom.

Likovi *Skupa* upisani u Držićev izvorni tekst reducirani su za potrebe Bourekove inscenacije. Upotreba tipskih maski koje objedinjuju ukupno likovno oblikovanje glumaca od kostima do slikarske šminke njihovih lica, stilizirane i jasno određene kretnje i postura svakog pojedinog lika komada od samog Skupa, Andrijane, Varive, Grube, Kamila, Dobre, Zlatikuma, Diva, Munua i Pasimahe ili pak Smrti koja zamjenjuje Satira u prologu komada, a za koju je tekst napisao Luko Paljetak, u okviru *velikog* glumačkog kazališta funkcioniraju na vizuelnoj razini poput živih figura.



Slike 112 i 113: Skup i Smrt (fotografije: arhiva Zlatka Boureka)

U svojoj *Povijesti kazališta* Robert Pignarre navodi kako je *commedia dell'arte*

potekla s ulice ali obrazovana na vladarskim dvorovima, ona se vraća puku sa svim stečenim prednostima: igraju je stalne družine u dobro opremljenim kazalištima, i ona je (...) oruđe velikih mogućnosti. (...)

Sadržaji se gotovo uvijek crpu iz materijala već obrađivanih u staroj i novoj literaturi: iz komedija, romana, pastoralu, priča... Registar obuhvaća ljestvice, od lakrdijanja do izazivanja jeze.<sup>363</sup>

Premda na sceni Bourekovog *Skupa* igraju živi glumci, njihova je funkcija u komadu, upravo likovnim tretmanom kostima, maskom i grafičnošću likovnih rješenja, svedena na funkciju lutke. Pri tome se uloga samih glumaca simbolično udvaja u skladu s dvojnim dinamičkim komunikacijskim odnosom lutkar-lutka usmjerenim prema publici, dvojnosti tipskih karaktera *commedie dell'arte* — čime se samo dodatno podcrtava udvojenost likova koja je upisana u Držićev tekst.

*Commedia dell'arte* jest prije svega “prototip tjelesnog kazališta”<sup>364</sup> i kao takva vrlo bliska umjetničkom izričaju lutkarskog teatra.

Maske i različiti jezici (...) pridonose tipološkoj diferencijaciji i prvi su pokazatelji “smiješnih”, odnosno “ozbiljnih” uloga.<sup>365</sup>

Skulpturalno “tjelesno pismo” (...) sasvim je u biti kazališno, dok maska služi da intenzivira moć gestualne izražajnosti. Jer, maska ostaje ista, proizvodi dojam promjene i različitosti, snažniji i od najekspresivnije mimike.<sup>366</sup>

Istovjetno metodama vizualnog razlikovanja tipova *commedie dell'arte*, Zlatko Bourek oblikuje karaktere lutaka za svoje lutkarske komade. Publici se, kroz groteskna i karikaturom obilježena lica figura koje u predstavi sudjeluju, ti karakteri predstavljaju točno onakvima kakvi su u tekstu upisani — bili zli, naivni, častohlepni ili nevino zaljubljeni — u jednom dahu i pogledu razotkriveni i ogoljeni Bourekovom likovnom dramaturgijom.

---

<sup>363</sup> Pignarre, Robert. *Povijest kazališta*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970., str. 83.

<sup>364</sup> Machiedo, Višnja. *Komedija dell'Arte pod maskom teksta*, u: *Komedija dell'Arte. Antologija*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1987., str. 15.

<sup>365</sup> Isto, str. 27.

<sup>366</sup> Isto, str. 31.

Manirizam koji obilježava *commediu dell'arte* posjeduje vlastitu poetiku, poetiku čije oblikovne strukture sačinjavaju ukupnost kodova i konvencija ovog kazališnog stila. Pri tome, prema tumačenju Višnje Machiedo,

u tom do srži antropocentričnom kazalištu ne valja tražiti metafizičku vertikalnu i misaonu dubinu.<sup>367</sup>

Andrea Perucci, u svojem djelu *O umijeću pripremljenih i improviziranih predstava*, objavljenom 1699. godine,<sup>368</sup> opisujući tipske maske i uloge *commedie dell'arte*, određuje osobine Pantalonea, dekadentnog bogatog trgovca, između ostalog, kao nekoga tko bi trebao

predstavljati zrelu osobu, a opet takvu koja djeluje smiješno jer je, umjesto da bude osoba od autoriteta i da drugima pruža primjer poučavajući i opominjući, opsjednuta ljubavlju i ponaša se poput djeteta, (...) dok je njegovu škrrost, koja je toliko tipična za stare muškarce, pobijedio veći porok, naime ljubav, što je za stariju osobu sasvim neprikladno.<sup>369</sup>

Pandan Pantaloneu je karakterno simetrična maska Dottorea prema kojemu je, u okviru Bourekove likovne koncepcije, oblikovan lik Skupa.

Kazališna reforma Carla Goldonija napušta tipove *commedie dell'arte* smatrajući ih odviše prizemnim i prostim u okviru pripadajuće im, prema Goldonijevom mišljenju, loše dramaturgije. No, uvažavajući i kvalitete i jednostavnu komunikacijsku funkcionalnost tipskih maski s gledateljstvom, Goldoni od *commedie dell'arte* ipak preuzima određene postupke.

Jedan od postupaka sastoji se u spajanju maski komedije *dell'arte* s pripadnicima određenih socijalnih slojeva i staleža, na primjer Pantalonea i građanina trgovca ili Capitana i pripadnika plemstva.<sup>370</sup>

Na sličan način Zlatko Bourek karaktere likova Držićevog *Skupa* povezuje s osobinama tipskih maski *commedie dell'arte*. I opet, kao što je slučaj i u njegovom tretmanu dramskog teksta, od tipskih maski uzima ono što mu treba, prilagođavajući ih prilagođenom Držićevom tekstu, no ponajviše, sebi.

<sup>367</sup> Machiedo, Višnja. *Komedija dell'Arte pod maskom teksta*, u: *Komedija dell'Arte. Antologija*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1987., str. 26.

<sup>368</sup> Vidi: Fischer-Lichte, Erika. *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas. Svezak 1. Od antičke do njemačke klasične drame*. Zagreb: Disput, 2010., str. 230.

<sup>369</sup> Isto, str. 230.

<sup>370</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas. Svezak 1. Od antičke do njemačke klasične drame*. Zagreb: Disput, 2010., str. 230.

Oblikovanje kostima Bourek je povjerio Dijani Kosec—Bourek koja je, slijedeći redateljsku konцепцију, kako navodi Želimir Ciglar,

upravo majstorski, predano, pedantno i točno glumce pretvorila u “pokretne kipove”...<sup>371</sup>



Slika 114: Skup i Smrt (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

Bourek je veliku pozornost posvetio dramaturški bitnoj i značenjski funkcionalnoj ulozi scenskog pokreta koji je stiliziran sukladno kretnjama koje određuje opredjeljenje za ukupnu likovnost *commedia dell'arte*. Branimir Vidić, koji tumači naslovnu ulogu Skupa,

je originalno, sav u majušnim koracima i pokretima, sitnim glasićem, stvarao prestrašenog jezovitog starca koji mrtvacu krade zlato.<sup>372</sup>

Zlatko Bourek, u programskoj knjižici ovog komada, sažima značenjsku bit Držićeva *Skupa* i objašnjava uvođenje lika Smrti u vlastitu dramaturšku obradu komada, na samo sebi svojstven, jednostavnim rječnikom ispričan način:

<sup>371</sup> Ciglar, Želimir. *Bourekov "Skup"*: *Zlato nije zlato, ljubav je zlato!* Zagreb: Večernji list, 29.1.2008.

<sup>372</sup> Isto.

Skup nije samo škrtac nego je pohlepan — “beštija”. Pokrao je mrtva čovjeka, ogriješio se o pokojnika, ali isto škrtca. Mrtvi škrtac ne opršta živom škrtnu. Zato smrt koja ordena i među živima kažnjava pohlepnog Skupa. Postavlja ga pred alternativu dubrovačke maksime, koju Skup sebetkan iskrivljava u svoje životno načelo. Nema mu života bez zlata. Zlato je pohlepniku sloboda. Ovo vrijeme poznaje dum Marinovu komedijsku stranu pisma i iz sjenovite strane njegovog genijalnog lika — Munuo će se na neki munuovski način dočepati Grube...<sup>373</sup>

Ciglar navodi kako u dramaturškom smislu

Bourekov “Skup” svoje nadahnuće crpi iz srednjevjekovnog “danse macabre” i u mnogo čemu saobraća snažnije s duhom srednjovjekovlja nego renesanse. Zato njegov Skup biva kažnen smrću, u duhu srednjovjekovnih moraliteta.<sup>374</sup>

Bourekovo umjetničko djelovanje na svim područjima umjetnosti usredotočeno je prvenstveno na figuraciju — na čovjeka. Metafizika u okviru kazališne umjetnosti vrlo je nisko na listi njegovih interesa. Bourekov je interes usmjeren prije svega na pučko, na izvrtanje stvarnosti, na prevladavanje svakodnevice kroz grotesku i humor.

Lica Držićevog *Skupa*, u likovnošću određenoj dramaturgiji i režiji Zlatka Boureka, čine da, posredstvom vizualnosti tipskih maski i strogo kontroliranog, preciznog i lutkarskim promišljanjem obilježenog scenskog pokreta, cijela predstava odaje utisak lutkarske izvedbe.

Transformaciju živog glumca u podjednako živu scensku figuru upotrebor likovnosti tipskih maski moguće je shvatiti kroz dramaturgiju i scensko funkcioniranje tipa koje pobliže objašnjava Borislav Mrkšić.

Tip, sazdan od nekoliko svojstvenih crta, čim postane znan, čim mu se gledaoци unaprijed veseli i smiju, počinje se odvajati od glumca i živjeti na pozornici sam za sebe. Što više, glumčev lice dobiva crtu jasno fiksiranog lika, dobiva masku koju više ne može skinuti. On više nije lice, on je sad figura, njegova osoba samo figurira određeni lik po utvrđenim pravilima igre! Glumac (...) se pretvara u lutku i koliko god i dalje uspješno posuđivao svoje tijelo svom liku, on se od svog lika odvaja, kao što se

<sup>373</sup> Bourek, Zlatko, u: Držić, Marin. *Skup*. Programska knjižica. Dubrovnik: Kazalište Marina Držića, 2008.

<sup>374</sup> Ciglar, Želimir. *Bourekov “Skup”*: *Zlato nije zlato, ljubav je zlato!* Zagreb: Večernji list, 29.1.2008.

već jednom odvojio od gledalaca i postao od suučesnika u događanju fiktivni suučesnik.<sup>375</sup>

Patrice Pavis, teatrolog koji svoj znanstveni rad usmjerava prvenstveno ka semiologiji i interkulturalnosti kazališne umjetnosti, raspravljujući o estetici kazališne recepcije i hermeneutici kazališne izvedbe, ističe kako je u kazalištu “značenje *način korištenja pozornice*”.<sup>376</sup>

Zlatko Bourek mogao bi sam sa svojim opusom teatra figura poslužiti kao primjer potvrde ove Pavisove tvrdnje. Jer za Boureka je pozornica prazan papir po kojem on vješto crta karaktere komada, stavlja ih u međusobne odnose, gradi slike vlastitog svijeta u kojem su groteska, sardoničnost i smijanje smrti u lice dominantne sile i pokretači njegove nepresušne i nezaustavljive kreativne energije.



Slika 115: Gruba i Munuo (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

<sup>375</sup> Mrkšić, Borislav. *Riječ i maska*. Zagreb: Školska knjiga, 1971., str. 177.

<sup>376</sup> Pavis, Patrice. *Languages of the Stage*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993., str. 81 (prev. S.D.).

U razgovoru sa Želimirom Ciglarom povodom postavljanja Držićevog *Skupa* kao teatra nakaza sa živim figurama, Bourek na pitanje je li ikada bio u iskušenju da

prihvati neki unosan propagandni posao, slatko se nasmijao:

— U napasti sam da vječno radim nešto od čega ne mogu živjeti, moja fiks ideja je teatar figura. Pre zločest sam i zanima me ono što se može u tom ekspresionističkom teatru napraviti, to je tradicionalno ulični proleterski teatar koji ja volim.<sup>377</sup>



Slika 116: Smrt sa zlatom (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

---

<sup>377</sup> Ciglar, Želimir. *Brend Zlatko Bourek*. Zagreb: Večernji list, 2.2.2008.

## 5. ZAKLJUČAK

Iskreno se molim za povratak idola — nad-marionete u Kazalište; a kad se jednom pojavi i kad je ugledamo, bit će tako voljena da će se ljudi još jednom moći vratiti svome prastarom užitku u svečanostima — još će se jednom slaviti Stvaranje — odat će se počast postojanju i uzdići će se božanski i sretan zagovor Smrti.<sup>378</sup>

— Edward Gordon Craig

U svojim razmatranjima mesta suvremenog lutkarstva u okviru znanstvene analize i u odnosu na “estetičko i teorijsko promišljanje”<sup>379</sup> drugih područja najšire umjetničke prakse, Radoslav Lazić ističe potrebu otvaranja znanstvenog diskursa koji bi se bavio upravo lutkarskom kazališnom umjetnošću, pri čemu smatra kako je

susret mišljenja i iskustava samih umjetnika, kao što je to i estetičko i znanstveno promišljanje teoretičara, (...) najbolji (...) put ka otvaranju i zasnivanju jedne sinkronijske metodologije recentne teatrolologije lutkarstva kao posebne discipline u sustavu znanosti o kazalištu.<sup>380</sup>

Predmet ovog rada jest analiza, mjesto i dramaturška funkcija kazališne likovnosti u okviru opusa teatra figura — kazališta nakaza Zlatka Boureka namijenjenog odrasloj publici. Analiza obuhvaća upotrebu likovnog jezika, formiranje značenja osnovnim likovnim elementima, upotrebu simbola i arhetipa kao i analizu odnosa lutke i glumca te ostvarivanje primjereno oblikovane i dramaturški funkcionalne figure, odnosno lutke, koja postaje aktivan sudionik u formirajućem ukupne poetike i značenja kazališne izvedbe. U Bourekovom teatru figura, dosljednom primjenom funkcionalne likovne dramaturgije proizišle iz navedenih elementarnih tvoritelja značenja u okviru izvedbe, nadnormalno kao kazališna norma nadilazi oponašanje života i stvarnosti.

Analiza je izvršena na primjeru deset odabralih lutkarskih predstava za odrasle i tri predstave u kojima Bourek, posve likovnim sredstvima, uključujući vizualni aspekt scenskog pokreta, tretira žive glumce poput figura u okviru izvedbe.

<sup>378</sup> Craig, Edward Gordon. *Glumac i nadmarioneta*, u: *O umjetnosti kazališta*. Zagreb: Prolog, 1980., str. 74.

<sup>379</sup> Lazić, Radoslav. *Umetnost lutkarstva. U potrazi za estetikom lutkarskog teatra. Dramaturgija, Režija, Gluma, Animacija, Kreacija lutaka...*, Beograd: Foto Futura / Radoslav Lazić, 2007., str. 9 (prev. S.D.).

<sup>380</sup> Isto.

Figure Zlatka Boureka i njihova tehnološka rješenja počivaju na postulatima tradicionalnih praksi kako zapadnoeuropskog tako i istočnjačkog lutkarskog teatra. Njihova je izražajnost temeljena na likovnosti lutke i na dvije osnovne tehnologije.

Prva je tehnologija ginjola ili velikih zijevalica koje u Bourekovim predstavama funkcijoniraju poput ginjola. Primjeri takvih predstava obrađeni u okviru ovog rada su *Orlando Maleroso*, *Skup, Dundo Maroje, Meštar Pathelin* i *Umišljeni bolesnik*.



Slika 117: *Orlando Maleroso*, 1977., Dubrovačke ljetne igre  
(fotografija: arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Druga dominantna tehnologija jest ona velikih scenskih figura koje glumci lutkari animiraju odozada. Kao primjer Bourekove *guzovozne* tehnike animacije pri kojoj glumac-lutkar sjedi na kubusu na kotačima i animira glavu, ruke i torzo lutke, pri čemu su noge glumca ujedno i noge lutke, predstavljen je njegov *Hamlet* (kojim je Bourek i uveo ovu tehniku animacije u hrvatsku lutkarsku kazališnu praksu) te *Rigoletto*. A kao primjer lutkarskih predstava u kojima su lutke oblikovane i funkcijoniraju kao samostalne cjelovite figure animirane odozada opisana je likovnost i vizualna dramaturgija predstava *Božanstvena komedija* i *Lizistrata* te pojednostavljene plošne lutke korištene u predstavi *Ubu — kralj robijaš*.



Slika 118: *Kako smo... uvjeravali ansambl...*  
Iz programske knjižice *Hamleta*, 1982. Ilustracija: Zlatko Bourek (arhiva Zlatka Boureka)

Uz to, Bourek često i vješto kombinira suigru živog glumca i lutke, koji u okviru predstave ravnopravno dijele prostor igre, neovisno o odabranoj tehnologiji lutke. Takav je slučaj u *Skupu*, u kojem je Izet Hajdarhodžić jednakovrijedan partner lutkama. *Božanstvena komedija* simbolično dijeli dva svijeta na likove ljudi i životinja utjelovljene lutkama, dok likove boga, anđela i demona predstavljaju živi glumci pod maskama. Ljudi-lutke pri izgonu iz raja transformiraju se iz lutaka u žive glumce u skulpturalno oblikovanim kostimima jednake likovne obrade. *Lizistrata* dijeli svijet žena i muškaraca na žive lutke i figure. U *Umišljenom bolesniku* lutkari pokušavaju barem na kratko osvojiti scenski prostor lutke dok je prevaga u predstavi *Ubu — kralj robijaš* ipak na strani živog glumca uz upotrebu plošnih lutaka, no ono što predstavu u cjelini čini lutkarskom jest njena likovna osnova, tretman glumčeva tijela u pokretu kao lutke te suigra glumaca i plošnih lutaka u okviru otvorenog prostora gradskog trga koji je, Bourekovim vještim scenografskim intervencijama, idejno i likovno tretiran kao lutkarska vašarska šatra.

Predstave *Sveti Juraj* iz 1994., *Bećarac* iz 1998. i *Skup* iz 2008. godine primjeri su Bourekovog tretmana živog glumca kao figure posve likovnim dramaturškim sredstvima.

U konačnici, koju god tehnologiju odabrao za postavljanje svojih komada, uz uvijek samo sebi svojstvenu umjetničku interpretaciju pojedinog komada, Zlatka Boureka, u lutkarskom teatru ili u *teatru s ljudima*, zanima samo i isključivo iskonska magija igre.

Pišući o logičnom isključivanju upotrebe elektroničkih pomagala u suvremenom lutkarskom kazalištu, Slobodan Prosperov Novak ističe autonomnu snagu izvornosti lutke:

...lutka može preživjeti samo ogoljela na svoju arhetipsku jednostavnost. Niti jedan kazališni oblik ne čuva u sebi toliko zapretanih značenja i skrivenih mogućnosti. Lutke su strpljive, pa možda u mraku nekih kazališnih magazina maštaju o nekim boljim vremenima u kojima će njihov, obredu blizak svijet biti vraćen u maticu teatarske prakse.<sup>381</sup>

Henryk Jurkowski, u svojoj knjizi *Povijest europskog lutkarstva*, prepoznaje Boureka kao bitnog autora u okvirima hrvatskog i svjetskog lutkarskog teatra, ali i kao renesansnog umjetnika suvremene likovne umjetnosti u širem smislu.

Posebno mjesto u stvaralaštvu hrvatskog lutkarskog kazališta zauzima Zlatko Bourek. Izvrstan skulptor, grafičar, slikar, autor animiranih filmova, scenograf, redatelj, profesor na kazališnoj akademiji u Zagrebu, scenarist. Likovni umjetnik međunarodnog renomea, koji je svoje rade izlagao na obje polutke, koji je prikupio desetke različitih, ali redom uglednih nagrada. I istodobno — lutkar umjetnik, podjednako projektant likova kao i redatelj.<sup>382</sup>

Opisujući likovnu poetiku groteske Bourekovog lutkarskog izričaja, ali i kompleksnost njegovih oblikovnih rješenja za potrebe lutkarske izvedbe, Jurkowski nadalje navodi:

Bourekove lutke s jedne strane podsjećaju na prijetvorni svijet poljskog umjetnika Duda-Gracza, s druge pak strane na prodiranje ljudskog ponašanja što ih izvodi nizozemski lutkar Neville Tranter. One su grafičke i teatralne. Što znači da u načelu služe scenskoj igri. Ali su također i likovni artefakti koji nam pričaju svoju vlastitu i, usprkos njihovom grotesknom izgledu, tragičnu povijest.<sup>383</sup>

---

<sup>381</sup> Prosperov Novak, Slobodan. *Knjiga o teatru*. Zagreb: AGM, 2014., str. 206.

<sup>382</sup> Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007., str. 477.

<sup>383</sup> Isto, str. 480.

Na otvaranju 25. Susreta lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske<sup>384</sup>, u svojem pozdravnom govoru sudionicima festivala i publici Zvonko Festini, redatelj s umjetničkim stažem koji premašuje pet desetljeća predanog rada u lutkarskom teatru, istaknuo je kako lutkarstvo nije dobna nego estetska kategorija.

Premda u svojem osvrtu povodom pedesete obljetnice umjetničkog rada Zvonka Festinija Igor Mrduljaš navodi kako

nije lak poziv redatelja, a osobito redatelja u lutkarskom kazalištu. Kako u nas nikada nije uspjelo otjeloviti lutkarski teatar za odrasle, biti redatelj u lutkarstvu za djecu vrlo je odgovorna i složena zadaća.<sup>385</sup>

Mrduljaš nadalje ističe stav i uvjerenje samog Festinija koji je

zarana pojedio da lutkarstvo nije “didaktički poligon već otvorena stvaralačka forma”, (kako) zapisuje Abdulah Seferović Sefi.

Festinijeve opetovane tvrdnje su istovremeno prepoznavanje i potvrda potrebe izlaženja iz pedagoških okvira lutkarstva namijenjenog isključivo djeci. Takav je pristup lutkarskoj umjetnosti, uz neizmijenjenu dječačku zaigranost i nesputanost mašte nakon šezdeset i šest godina umjetničkog rada na području kazališne likovnosti u najširem smislu, kao i u stvaranju lutkarskih predstava namijenjenih odrasloj publici, upravo ono što je obilježilo izvrsnost kazališne likovnosti Zlatka Boureka.

Zvonko Festini smatra kako je

Bourek veliki lutkar i veliki umjetnik. Kada gledam Boureka kao lutkara, a Boureka se ne treba gledati drugačije, on je jedan od rijetkih akademika koji je sveobuhvatan, s mnogo interesa. On je dječački znatiželjan. I takav je ostao do danas. I u devetoj deceniji svog života, on je znatiželjan. I ta ga znatiželja, ta mladost duha drži.

Druga stvar koju smatram bitnom za Boureka jest to da je s mojeg stanovišta Bourek prvenstveno ginjolist kada je lutkarstvo u pitanju. Pri tome prvenstveno mislim na njegovu predstavu *Petrica Kerempuh i spametni osel* koju je radio u raznim varijantama. I sada se, u devetom desetljeću svojeg života iznova vraća na *Petricu*

---

<sup>384</sup> Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 1. lipnja 2015. godine (nap. a.).

<sup>385</sup> Mrduljaš, Igor. *Nenametljiv učitelj. (obljetnica | Zvonko Festini, 50 godina umjetničkog rada)*, u: *Hrvatsko glumište*, broj 46-47, Zagreb: Hrvatsko društvo dramskih umjetnika, 2010., str. 58.

*Kerempuha*, no on je za mene, u bilo kojoj maniri radio lutke — ginjolist. Sva Bourekova lutkarska umjetnička snaga proizlazi iz ginjola. I to ne samo iz ginjola kao pokreta lutke, već on razmišlja kao ginjolist, kojom god lutkarskom tehnikom se bavio u određenom komadu.

Svoje lutke Bourek naziva *moje nakaze*. Njegove su lutke, kojom god se tehnologijom služio, pune muških spolnih obilježja, razgolićenih ženskih grudi, no njemu su te nakaze simpatične, ali i on je, vjerujte, simpatičan tim nakazama.<sup>386</sup>

Antonija Bogner—Šaban, raspravlјajući o stanju lutkarstva u okvirima hrvatske kazališne prakse početkom dvadeset i prvog stoljeća, istaknula je kako je

estetika Zlatka Boureka jedno veliko zasebno poglavlje hrvatskoga lutkarstva.<sup>387</sup>

Zlatko Bourek zasigurno nije jedini umjetnik koji je dao velik doprinos kazališnoj likovnosti i osobito lutkarskoj kazališnoj umjetnosti na području Hrvatske. Izuzetni oblikovatelji lutaka poput Branka Stojakovića, Željana Markovine, Berislava Deželića, Željka Zorice-Šiša ili Mojmira Mihatova spomenuti u uvodnom poglavlju ovoga rada, uz Vesnu Balabanić i Gordana Krebelj zasigurno su dali iznimian doprinos hrvatskom lutkarstvu kako u umjetničkom i oblikovnom tako i u tehnološkom smislu. No ono što ga donekle ipak razlikuje od ostalih hrvatskih lutkara zasigurno nisu vrhunska lutkarska tehnološka rješenja, već činjenica da je Bourekova umjetnička pa tako i lutkarska stvaralačka motivacija korjenito intrinzična. Njegov rad na području lutkarske umjetnosti nije uvjetovan ispunjavanjem norme u okviru pravila bilo koje institucije.

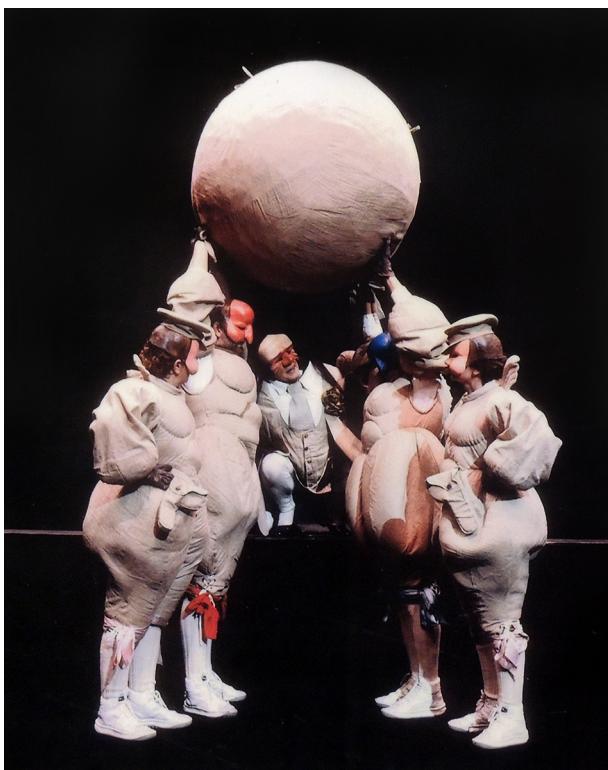
Čovjek, prema *Rječniku simbola*

nije propustio da i samog sebe shvati kao simbol. U mnogim predajama, počevši od najprimitivnijih, opisan je kao sinteza svijeta, smanjen model univerzuma, kao mikrokozam. On je središte svijeta simbola.<sup>388</sup>

<sup>386</sup> Festini, Zvonko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 3. 6. 2015.

<sup>387</sup> Tribina: *Kazališna srijeda*, tema: *Lutkarstvo za odrasle*, voditeljica: Lidija Zozoli, gosti: prof. dr. sc. Antonija Bogner—Šaban i akademik Zlatko Bourek, KIC, Zagreb, 25. studenoga 2009.

<sup>388</sup> Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987., str. 97.



Slika 119: Stvaranje svijeta.  
*Božanstvena komedija*, 1982.  
(fotografija: arhiva  
Lutkovnog gledališča Ljubljana)

Jednako je tako, bez imalo lažne skromnosti, Zlatko Bourek centar vlastitoga svijeta i on sam određuje poredak stvari, uspostavlja vrijednosne sustave, preoblikuje po vlastitoj mjeri kroz umjetničku interpretaciju takozvanu objektivnu stvarnost (dramskog teksta).

Bourekova je zaigranost i gotovo nasušna potreba za umjetničkim istraživanjem nadahnula velik broj njegovih oblikovnih i tehnoloških rješenja za potrebe lutkarskog teatra. Tako je mnoge tehnološke postupke i načine obrade materijala na početku svojeg umjetničkog rada, renomirana hrvatska lutkarica Vesna Balabanić naučila i od Zlatka Boureka, te suradnju s njim smatra doista vrijednim iskustvom.

Bourekova lucidna kostimografska rješenja za lutkarske predstave predstavljaju dodatnu kvalitetu koja ukupnoj vizualnosti izvedbe daje posebnu dimenziju. Bourek je većinom autor kompletнog vizualnog identiteta predstave, od oblikovanja lutaka, scene, kostima do plakata i programske knjižice. Sjajan grafičar, izvanredan kipar specifičnog pristupa modelaciji i kolorističkom tretmanu skulpture, izuzetan slikar narativnog opredjeljenja, poznavatelj materijala i posvećen detalju pri likovnom oblikovanju u bilo kojem mediju — sve su to osobine koje ne bismo smjeli zanemariti kada promatramo Bourekovo lutkarstvo i umjetnika samog za kojega kategorija mirovine ne postoji.<sup>389</sup>

Kada se bavio lutkarstvom za djecu, Bourekove su predstave granične, većinom je nejasno jesu li namijenjene djeci ili odraslima. Vesna Balabanić vjeruje kako si Bourek u dječjim predstavama “ne uspijeva dati oduška”, ne uspijeva uvijek suzbiti svoj zločesti humor i

<sup>389</sup> Balabanić, Vesna. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 2. 6. 2015.

prilagoditi svoju estetiku ili dramaturgiju dječjoj publici, tako da te predstave ostaju u nekom mlakom međuprostoru — nisu niti za djecu, dok je priča njegovih dječjih lutkarskih predstava opet pretanka da bi zadovoljila zahtjeve odrasle publike.<sup>390</sup>

No kada se radi o Bourekovom lutkarskom umjetničkom izričaju za odrasle, pri čemu je umjetnik “mnogo slobodniji i vjeran sebi samom” Vesna Balabanić smatra kako su njegova likovna rješenja

uvijek dramaturški opravdana i funkcionalna, jer je njegov umjetnički rad, bilo da se radi o slikarstvu ili kazalištu, uvijek utemeljen na priči, na narativu, na konfrontaciji sjećanja i sadašnjosti. Premda je nabijena Bourekovom osobnom simbolikom sjećanja na čiklove na Dravi, putene gospođe, kruh ili perece, Vraga ili Smrt — njegova je umjetnost relevantna u odnosu na sadašnji trenutak. Bourek stvara slikarske priče koje putuju kroz vrijeme pri čemu njegove lutke posjeduju još naglašeniju vizualnu dramaturgiju u stalnom rekreiranju, u biti, istih značenja, ali uvijek na nov i svjež, neumorno zaigran način.<sup>391</sup>

Radoslav Lazić ističe:

Lutka je simbol i metafora, aktant i protagonist najčudesnije metamorfoze nežive predmetnosti, u žive reprezentativne predstave umjetničkog lutkarskog teatra.<sup>392</sup>

Stoga je razumljivo da je Bourekova nepresušna stvaralačka energija, potreba za slobodom izražavanja i nesputanim humorom našla odušak upravo na području lutkarske kazališne umjetnosti za odrasle.

Freud ističe kako humor nikada “nije rezigniran; on je buntovan”.<sup>393</sup> Humor je moćno oružje i sredstvo samozaštite od okrutnosti i bezumlja svakodnevice kojima fizički neumitno ne možemo uteći. No možemo ih izvrgnuti ruglu, tragediju transformirati u lakrdiju i grotesku i time je, osobnim umjetničkim činom, barem za vrijeme trajanja kazališne izvedbe — poništiti. Pri čemu je užitak u artificijelnom, od humora satkanom odmak od stvarnosti

<sup>390</sup> Balabanić, Vesna. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 2. 6. 2015.

<sup>391</sup> Isto.

<sup>392</sup> Lazić, Radoslav. *Etimologija i semaziologija lutke u istoriji srpskog lutkarstva s posebnim osvrtom na savremene međunarodne rečnike pojma klasičnog i modernog lutkarskog teatra*, u: *Međunarodni znanstveni skup: Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Zbornik. ur: Livija Kroflin. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 2014., str. 28 (prev. S.D.).

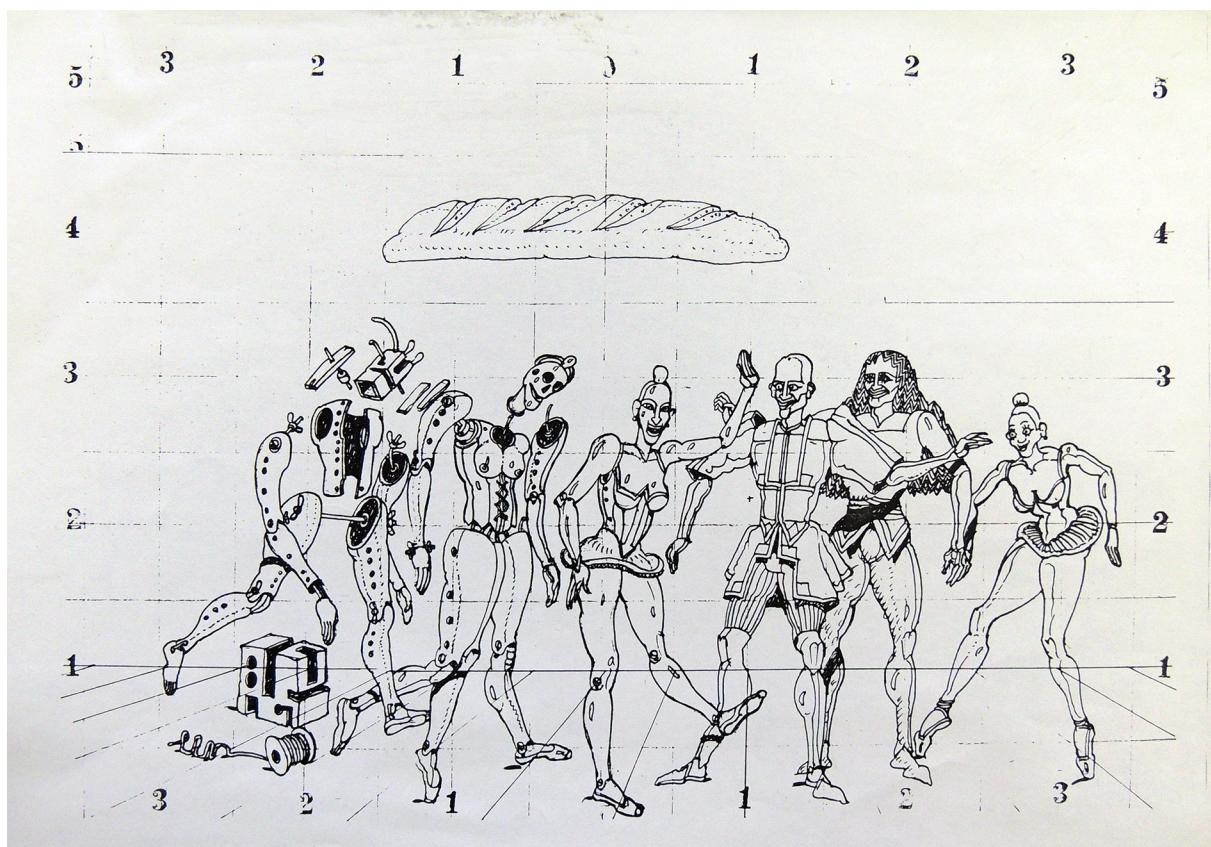
<sup>393</sup> Freud, Sigmund. “Humor” (1927.). *The Future of an Illusion, Civilization and Its Discontents and Other Works*, Standard Edition. Vol. 21. London: The Hogarth Press, 1961., str. 162 (prev. S.D.).

autora tim veći, stoga što je efekt umjetničkog djela — smijeh i optimistička vjera u mogućnost nadilaženja bilo kakvih životnih tegoba i patnji — podijeljen između autora i njegove publike.

Jan Kott definira grotesku u okviru kazališne umjetnosti na sljedeći način:

Groteska se ruga apsolutnosti povijesti, jednako kao što se rugala apsolutnosti bogova, prirode i subbine. (...)

Svijet tragedije i svijet groteske sličnih su struktura. Groteska preuzima teme tragedije i postavlja ista fundamentalna pitanja. Jedino što na njih odgovara na drugačiji način. (...) Tragedija je teatar svećenika, groteska je teatar klaunova.<sup>394</sup>



Slika 120: *Sveti Juraj*, 1994. Bourekovo promišljanje dramaturgije *dezintegracije individuum*a kroz crtež (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

Bourek u svojem likovnom promišljanju ne prati niti uvažava trendove. Niti njegovo temeljito poznavanje umjetničkih pravaca i opredjeljenja kao ni sklonost njemačkom ekspresionizmu ili Radauševoj modelaciji ne predstavlja kočnicu njegovom osobnom izričaju. Jer njegova umjetnost, premda često uvjetovana geografijom ili topografijom sjećanja i vizualnim

<sup>394</sup> Kott, Jan. *Shakespeare, Our Contemporary*. New York: Anchor Books, 1966., str. 140-141 (prev. S.D.).

odjecima prošlih vremena, nije nikada imitativna. Upravo suprotno, Bourek, tijekom svojeg sedamdesetogodišnjeg umjetničkog staža, sve vrijeme iznova izmišlja sebe samog, a svijet oko sebe uporno i tvrdoglavo *pobourekluje*.

U Bourekovojo likovnoj dramaturgiji značenjska i komunikacijska funkcija likovnih elemenata u okviru izvedbe postiže se upravo izlaženjem iz okvira realnog i potvrđivanjem nadnormalnog kao jedine kazališne norme. Za njega je kazališni čin — sa svom svojom tragikom, komikom, patosom ili pak kozerijom u predstavljanju života na sceni — snaga nadilaženja svih životnih nedaća i simbol vjere u neuništivost života i ljudskog duha.



Slika 121: Bećaruša i Prijatelj. *Bećarac*, 1988. (fotografija: arhiva HNK u Osijeku)

Analiza umjetničkih djela Zlatka Boureka isključivo na razini elementarnih formativnih likovnih elemenata na bilo kojem području njegovog djelovanja bila bi bespredmetna. Stavljanje njegovih umjetničkih djela u povjesni, društveni, politički, geografski ili kulturni kontekst tek donekle potpomaže analizu njegova bogatog umjetničkog opusa. Jer Zlatko Bourek, svojom neiscrpnom stvaralačkom energijom i nehinjenim, od pomodarstva cijepljenim vizualnim jezikom, nadilazi čak i kontekst.

U popratnom tekstu monografije Zlatka Boureka uz retrospektivnu izložbu njegovog slikarskog i kiparskog opusa postavljenu u Modernoj galeriji 2014. godine, Tonko Maroević navodi kako Bourek

od diplomiranja do danas djeluje na istoj inspirativnoj brazdi i ostaje opsesivno vjeran opuštenoj, zaigranoj, imaginarnoj, nostalgičnoj — katkad melankoličnoj, a katkad vrlo podrugljivoj — no uvijek vitalno ovjerenoj figuraciji.<sup>395</sup>

Sažimajući opće likovne i estetske karakteristike Bourekova opusa, Maroević nadalje navodi kako je njegova

groteskna ili smiješnonježna figuracija od samog početka individualno prepoznatljiva, specifična, distinkтивна,

te apostrofira

autorovo vrlo samostalno kretanje i gotovo neobaziranje na aktualne tokove, tendencije i trendove.<sup>396</sup>

U skladu s osobnim kreativnim nagonima, Bourek sustavno i s istim zaigranim žarom planira i realizira nove lutkarske projekte namijenjene odraslima u vlastitom, pomalo zločestom duhu, prema vlastitom samoodređenju, *ortodoksnog Slavonca*. Pa su tako i njegove figure, velike zijevalice, oblikovane za projekt *Poruke*, namijenjene izvođenju na javnim prostorima grada, čime bi se, prema Bourekovoј ideju i namjeri, lutkarstvo približilo najširoj publici u svojoj iskonskoj organskoj formi pučke zabave i provokacije, prema njegovom objašnjenju

...figure slavonske ravnice.

Humor i ljubav prema životu uvriježeni su u mentalitetu koji koketira s lascivnošću.

Takav zdrav humor nastaje samo u slavonskoj ravnici gdje je čovjek najviša planina.<sup>397</sup>

---

<sup>395</sup> Maroević, Tonko. *Živa slika, zbivanja i prilika. Sjetne maštarije i humorne memorabilije Zlatka Boureka*, u: *Zlatko Bourek. Monografija* uz retrospektivnu izložbu slikarskog opusa u Modernoj galeriji od 2. listopada do 2. studenoga 2014., ur: Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Moderna galerija, 2014., str. 7.

<sup>396</sup> Isto, str.11.

<sup>397</sup> *Drugi format*. Hrvatska radiotelevizija, 30. 1. 2014., gost: Zlatko Bourek, voditeljica: Vlatka Kolarović, <http://www.hrt.hr/enz/drugi-format/233809/>, datum posjeta: 1. 2. 2014.



Slika 122: Pop iz Dalja. *Poruke*, 2014. (fotografija: S.D.)

Umjetnost Zlatka Boureka crpi inspiraciju iz njegove bogate topografije sjećanja. Njegovo je osobno iskustvo svijeta i vlastite povijesti u suodnosu sa slikarskim ili kiparskim motivima, u suodnosu s dramskim tekstom ono što u konačnici objašnjava njegovu intimnu kozmogoniju i artikulira vizualnu realnost njegovih umjetničkih djela. I nemoguće ih je promatrati izdvojene iz tog konteksta. Bourekova je realnost — realnost nataloženih slika i emocija pokretana mašinerijom sjećanja — nadrealni *pobourekjeni* kozmos.



Slika 123: *Lizitrata*, 1987. (fotografija: Boštjan Lah, arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)

Bazirajući svoju kazališnu likovnost na tekstu, ali uvijek težeći komadima koji su primjereni najširem krugu kazališnih gledatelja, Bourek opisuje vlastita umjetnička opredjeljenja na području teatra figura:

Kako radim jednostavne tekstove, volim uzeti figure koje predstavljaju gotove ličnosti, Kralja, Vraga, Popa, Grješnicu. Te gotove fizionomije ili se potvrđuju ili se demantiraju. I to je sadržaj mog teatra. (...)

Radim kratke predstave zato što volim farsične i dosta jednostavne tekstove koji tek čitani između redova nešto postižu. Radnja se razvija vrlo brzo, kulminacija dolazi nakon vrlo kratke ekspozicije i odmah zatim naglo nastupa rasplet. Figure su

karakterno zadane već svojom prvom pojавom, što znatno olakšava tijek radnje i omogućuje da se izbjegne psihologizacija koja je za ovakvu vrstu teatra nepotrebna.<sup>398</sup>

U uvodu enciklopedijskom *Rječniku simbola*, djelu koje se bavi ulogom i značenjem simbola na području kulturne antropologije, istaknuti francuski pisac i filozof Jean Chevalier ističe važnost simbola kao kreativnih pokretača ljudskog djelovanja na svim područjima te kao tvoritelja značenja i predmeta istraživanja u okviru najrazličitijih disciplina.

Simboličko izražavanje pokazuje da čovjek pokušava odgonetnuti i svladati sudbinu koja mu izmiče u tami što ga okružuje.<sup>399</sup>



Slika 124: Hamlet. *Hamlet*, 2014. (fotografija: S.D.)

Bourekova likovnost i poetika groteske, kao i njegov prepoznatljiv zločesti pučki humor, emanacija su izuzetno snažne psihičke, stvaralačke i životne energije koja posredstvom kreativnih procesa materijalizacije artefakata u okviru najrazličitijih medija čiste likovne i

<sup>398</sup> Slunjski, Ivana. *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 26—7.

<sup>399</sup> Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987., str. V.

primijenjene umjetnosti stvara vlastiti sustav simbola, čiji međusobni odnosi u okviru likovnog rječnika autora stvaraju izvorno bourekova, no istovremeno jasna te kognitivno i emocionalno čitka, značenja namijenjena vrlo širokom krugu publike. Njegovi pereci, kruh i čiklovi možda su poprilično udaljeni od arhetipskih simbola, no u univerzumu ovog umjetnika i njegove publike, uz neizbjježne likove Smrti, Vraga i Spolnosti koji u stopu prate Čovjeka, ti Bourekovi simboli tvore vrlo jasna i nedvosmislena značenja.

Iskustva iz djetinjstva i rane mladosti trajno su obilježila Boureka i imala bitan utjecaj na formiranje njegove umjetničke osobnosti. Ono što obilježava Bourekovo slikarstvo mirnoća su slavonskog krajobraza, jednostavni i nepretenciozni prikazi putenosti lišeni vulgarnosti kao metafora prirode, plodnosti i obilja, koloriti neprozirnih ravničarskih rijeka, transcendentalnost čikla koji pluta po toj teškoj, gustoj vodi u kojoj kao da promatramo sebe same — trenutak života zaustavljen u vremenu i prostoru i istodobnu prolaznost svih trenutaka. Odjeci obiteljskog života također su prisutni u toplim portretima autorove majke ili obiteljskih okupljanja, prizora gozbi, no i kao zla slutnja smrti uz često, makar subliminalno prisutnu sjenu progona Židova i Holokausta.

U Bourekovom teatru ta je simbolika elementarnih stvari koje čine život doživjela preobrazbu u puno glasniji, ekstrovertiraniji oblik prije svega likovnog, a tek po tome dramskog aktivizma.

Ono što jest konstantno obilježje Bourekovog umjetničkog stvaralaštva, bez obzira na uvjete u kojima se nalazio, od najranijih radova, preko radova realiziranih u vrijeme socijalističkog jugoslavenskog režima, djela ostvarenih u inozemstvu, tijekom Domovinskog rata pa sve do današnjih dana jest, prema riječima Tonka Maroevića:

urođeni mu hedonizam, vitalizam, biologizam, sklonost prema erotici i, nazovimo tako, gastronomiji. Možda bi točnije bilo govoriti o gladi, o fascinaciji tjelesnošću.<sup>400</sup>

Sva ta obilježja evidentna su i u okviru njegovog teatra figura. Uživajući u životu i umjetničkom stvaranju nerazdvojivo od profanosti života, za Boureka kao da je kazališnost — u smislu igre, u smislu životne energije, odnosno elementarne biološke sile pod utjecajem koje stvaralaštvo postaje gotova nagonska nužnost — jedina estetska norma.

---

<sup>400</sup> Maroević, Tonko. *Živa slika, zbivanja i prilika. Sjetne maštarije i humorne memorabilije Zlatka Boureka*, u: *Zlatko Bourek. Monografija uz retrospektivnu izložbu slikarskog opusa u Modernoj galeriji od 2. listopada do 2. studenoga 2014.*, ur: Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Moderna galerija, 2014., str.45.

Bourekove figure zazivaju misli Gordona Craiga čiji

korektivni redateljski imperativ iz eseja Glumac i nadmarioneta (1907.) zahtijeva da GLUMAC, živa figura zbog koje brkamo stvarnost i umjetnost/iluziju MORA OTIĆI kako bi se uklonio scenski realizam, a na njegovo mjesto doći će beživotna figura koju naziva Nadmarioneta (svaka sličnost s Nietzscheovim Nadčovjekom svakako je uključiva) "dok ne priskrbi bolje ime".<sup>401</sup>

Zlatko Bourek tvrdoglav vjeruje u moć kazališta.

Većina ljudi kupi kazališnu kartu, obuče najljepše odijelo koje ima, namiriše se i jedanput mjesečno ode u kazalište gledat nešto što nisu socijalni problemi, nije muka, nije borba, nije rat, već je nešto što nas uzdiže i daje nam snagu premda govori i o problemima i o ljubavi ili nesreći ali na jedan uznositi način. I čovjek iz kazališta izlazi s osmijehom na licu, jer čak i doživljaj tragičnog u teatru nadahnjuje.<sup>402</sup>

Jer kazalište se igra života i ta je kazališna slika života, u tom kratkom vremenu kojim je ograničena kazališna izvedba, time što je emocionalno nabijenija, zasnovana na znakovima i simbolima, često životnija od realnosti svakodnevice.



Slika 125: *Kako smo... pronalazili zaplete (...)* u smrti.  
Programska knjižica: *Hamlet*, 1982.  
(arhiva Zlatka Boureka)

Povodom izložbe naslovljene *Teatar nakaza — kazalište figura*, postavljene u zagrebačkoj Gliptoteci početkom 2014. godine, a u okviru koje su široj javnosti predstavljene Bourekove skice, fotografije iz predstava i same figure koje su reprezentativne za presjek umjetnikovog rada na području lutkarskog kazališta namijenjenog odrasloj publici kao i onih predstava u kojima Bourek same glumce likovnim oblikovanjem tretira poput figura, Tonko Maroević ističe dosljednost primjene sveprisutnog autorskog pečata u likovnom izričaju ovog umjetnika, čak i kada je svoje

<sup>401</sup> Marjanić, Suzana, *Lutak i lutka. Čovjek i čovječica*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 28.

<sup>402</sup> Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.

komade temeljio na klasicima dramske književnosti.

Ako se i pozivao na amblematske dramske predloške (...) njihovu je radnju učestalo reducirao i komprimirao, a likove i atmosferu stilizirao i sintetizirao u satirično-parodičnom duhu, s nezamjenjivim individualnim pečatom nježne (ili pak manje blage) poruge.<sup>403</sup>

Maroević nadalje navodi kako Bourekove figure, jednako kao i njegova likovna rješenja plastično oblikovanih kostima i maski za živo kazalište u predstavama poput Jarryevog *Ubua* ili igranog *Skupa* iz 2008. godine,

govore o umjetnikovoj sardoničnoj figuraciji, karikaturalnoj komunikativnosti, plebejskoj raspojasanosti, neobaroknoj razbarušenosti, manirističkoj sustavnoj deformaciji, naglašenoj linearnoj stilizaciji i kromatskoj euforiji. (...)

Bourekovo kazalište je u načelu granginjolsko, za trgove i puk, blisko cirkuskim, vašarskim, harlekinskim, vagabuntskim iskustvima.<sup>404</sup>

Sam Bourek, apostrofirajući pučki kazališni izričaj i likovnost groteske kao osobnu preferenciju i dominantno načelo koje obilježava kako dramaturške smjernice i njegove redateljske postupke tako i umjetničko likovno oblikovanje za potrebe bilo lutkarskog bilo igranog teatra, ističe:

Kazalište figura ostaje i dalje pučki teatar, sardoničan, pomalo lascivan, zubat, ruga se sam sebi.

Teatar nakaza jest teatar kao svaki drugi — nakazan je onda kad ga autor radi.<sup>405</sup>

Teatar figura Zlatka Boureka je, u svoj svojoj grotesknosti, u konačnici ništa drugo nego sublimat onih običnih, neuzvišenih stvari koje čine svakodnevnicu. Jer za Boureka su umjetničko stvaranje i život nerazdvojivi. Sa svojim grotesknim, nakaznim figurama i pojednostavljenom pučkom dramaturgijom uz stvaralačku energiju i nadahnuće kojemu malo tko može parirati, njegovo je lutkarstvo umjetnikov osobni obračun sa samom Smrti, kojoj se pri tome nedvosmisleno i bez imalo straha izruguje ravno u lice.

<sup>403</sup> Maroević, Tonko. *Pripitomljeno nakazalište, Oblikovanje teatralija Zlatka Boureka*, u: *Zlatko Bourek: Teatar nakaza — kazalište figura*. Letak uz izložbu. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014. — 14. 2. 2014.

<sup>404</sup> Isto.

<sup>405</sup> Bourek, Zlatko. *Kazalište figura — teatar nakaza*, u: *Zlatko Bourek: Teatar nakaza — kazalište figura*. Letak uz izložbu. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014. — 14. 2. 2014.

Bourekovu neiscrpu energiju i unutarnju potrebu za stalnim kreativnim izražavanjem koja graniči sa samom potrebom za disanjem, možda najbolje opisuje upravo umjetnik riječima:

Ja sam kao šuster koji cijelo vrijeme gleda prema naprijed.

Ono što je iza mene više nije važno.<sup>406</sup>



Slika 126: Branimir Vidić kao Skup i Zlatko Bourek. *Skup*, 2008. (fotografija: arhiva Zlatka Boureka)

<sup>406</sup> Slunjski, Ivana. *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 27.

## **6. KRONOLOŠKI PREGLED KAZALIŠNOG OPUSA ZLATKA BOUREKA**

Kronološki pregled kazališnog opusa Zlatka Boureka obuhvaća naslove predstava u kojima je Bourek sudjelovao kao član autorskog tima na području kazališne likovnosti (scenograf, kostimograf, autor lutaka, maski ili oblikovatelj svjetla) i/ili kao redatelj.

Navedeni su autori teksta, prevoditelji, dramaturzi, redatelji te umjetnički suradnici, ansambl kazališta koji predstavu izvode u slučaju festivalskih produkcija, kao i kazališta ili festivali na kojima su određene predstave premijerno postavljene uz datume premijernih izvedbi.<sup>407</sup>

**1950.**

**Nepoznati francuski autor iz XV. stoljeća: ADVOKAT PATHELIN.**

(FARCE DE MAÎTRE PIERRE PATHELIN). Farsa.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Georgij Paro. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Zlatko Omerbegović. Scenska glazba: Miljenko Prohaska.

Premijera: 28. 11. 1959.

**D'Amiens**, Eustache: MESAR IZ ABBEVILLEA (LE BOUCHER D'ABBEVILLE).

Bajka iz XIII. stoljeća.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Vojmir Viga. Redatelj: Georgij Paro. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Zlatko Omerbegović. Scenska glazba: Miljenko Prohaska.

Premijera: 28. 11. 1959.

---

<sup>407</sup> Popis ne obuhvaća obnove naslova u kojima je sudjelovao isti autorski tim u istim kazališnim kućama niti ponovljene izvedbe pojedinih predstava na raznim festivalima i/ili smotrama.

Navedeni su naslovi predstava dostupni u *Repertoarima hrvatskih kazališta 1, 2 i 3* (ur. Branko Hećimović), arhivi Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, arhivama pojedinih kazališta u kojima je Bourek radio kao umjetnički suradnik, dostupnim programskim knjižicama i letcima predstava te u privatnoj arhivi Zlatka Boureka.

Od 1971. godine Zlatko Bourek često je radio u kazalištima ondašnje Savezne Republike Njemačke. Za neke od tih predstava nisu dostupni potpuni podaci (npr. točan datum premijere).

## 1960.

**Dostojevski**, Fjodor Mihajlovič: IDIOT.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Prijevod: Iso Velikanović. Za scenu adaptirali: Georgij Paro i Božidar Violić.

Redatelji: Georgij Paro i Božidar Violić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Emil Cossetto.

Premijera: 6. 3. 1960.

**Fò**, Dario: ARKANĐELI I AUTOMATI (GLI ARCHANGELI NON GIOCANO AL FLIPPER). Farsa u tri čina.

Prijevod: Ivo Juriša. Redatelj: Anton Marti. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec.

Premijera: 21. 5. 1960.

**D'Amiens**, Eustache: MESAR IZ ABBEVILLEA (LE BOUCHER D'ABBEVILLE).

Bajka iz XIII. stoljeća.

Zagrebačko dramsko kazalište Gavella i Narodno kazalište, Dubrovnik.

Prijevod: Vojmir Viga. Redatelj: Georgij Paro. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 1. 8. 1960. Dubrovačke ljetne igre, Mrtvo zvono.

**Nepoznati francuski autor iz XV. stoljeća:** ADVOKAT PATHELIN (FARCE DE MAÎTRE PIERRE PATHELIN). Farsa.

Zagrebačko dramsko kazalište i Narodno kazalište, Dubrovnik.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Georgij Paro. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 4. 8. 1960., Dubrovačke ljetne igre, Mrtvo zvono.

**Gogolj**, Nikolaj Vasiljevič: ŽENIDBA (ŽENIT'BA).

Sasvim nevjerojatan događaj u dva dijela.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Ivan Gojtan. Redatelj: Božidar Violić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 1. 12. 1960.

**Matković**, Marijan: AHILOVA BAŠTINA. Drama u dva čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj: Marijan Matković. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Praizvedba: 15. 2. 1961.

**Budak**, Pero: TIŠINA, SNIMAMO! Komedija u četiri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Redatelj: Georgij Paro. Scenografija: Miše Račić. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Preizvedba: 18. 2. 1961.

**Nepoznati dubrovački autor iz XVII. stoljeća**: LJUBOVNICI. Komedija u tri čina.

Narodno kazalište, Dubrovnik.

Redatelj: Georgij Paro. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Đelo Jusić.

Premijera: 2. 8. 1961., Dubrovačke ljetne igre, Gundulićeva poljana.

**Carimosa**, Domenico: TAJNI BRAK (IL MATRIMONIO SEGRETO).

Vesela melodrama u dva čina.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.

Napisao: Giovanni Bertati. Prijevod: Kruno Quien. Redatelj: Božidar Violić. Dirigent: Miro Belamarić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 7. 10. 1961.

**Goldoni**, Carlo: LUKAVA UDOVICA (LA VEDOVA SCARLA).

Komedija u tri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Frano Čale. Redatelj: Božidar Violić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Luigi Boccherini. Koreografija: Rudolf Zubčić.

Premijera: 1. 3. 1962.

**Majakovski**, Vladimir Vladimirovič: HLADNI TUŠ (BANJA).

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.

Prijevod: Aleksandar Flaker. Redatelj: Nikola Petrović. Scenografija: Ljubo Petričić.

Kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 13. 10. 1962.

**Feydeau**, Georges: MAGARAC (LE DINDON). Komedija u tri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Mladen Škiljan. Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Miše Račić.

Kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 19. 5. 1963.

**Šostaković**, Dmitrij Dmitrijevič: KATARINA IZMAJLOVA (KATERINA IZMAJLOVA ILI LEDI MAGBET MCENSKOGO UEZDA). Opera u četiri čina (8 slika).

Prema noveli Nikolaja Semjonoviča Ljeskova LADY MACBETH MCENSKOG OKRUGA napisali Anton Preis i D. D. Šostaković.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Prijevod: Stanko Gašparović. Redatelj: Kosta Spaić. Dirigent: Milan Horvat. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Inge Kostinčer.

Premijera: 7. 1. 1964.

**Cindrić**, Pavao: SLAVA ŠENOI.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Rudolf Zubčić.

Praizvedba: 9. 2. 1964.

**Šenoa**, August: LJUBICA. Izvorni satirični igrokaz.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Za pozornicu pripremio: Božidar Violić. Redatelj: Božidar Violić.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 9. 2. 1964.

**Shakespeare**, William: NA TRI KRALJA ILI KAKO HOĆETE.

(TWELFTH NIGHT; OR, WHAT YOU WILL). Komedija u pet činova.

Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara i Narodno kazalište, Dubrovnik.

Prijevod: Milan Bogdanović. Redatelj: Georgij Paro. Umjetnički suradnik redatelja: Izet Hajdarhodžić. Scenografija: Zvonko Šuler. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Miljenko Prohaska.

Premijera: 12. 7. 1964., Dubrovačke ljetne igre, Mali gradec.

**Sartre**, Jean-Paul: VRAG I DOBRI BOG (LE DIABLE ET LE BON DIEU).

Drama u tri čina (12 slika).

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Davor Šošić. Redatelj: Dino Radojević. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Jagoda Buić. Scenska glazba: Bogdan Gagić.

Premijera: 12. 11. 1964.

**Bulatović Vib**, Vladimir: BUDILNIK. Satirični kolaž u dva dijela.

Teatar &TD, Zagreb.

Adaptirao: Ljubomir Draškić. Redatelj: Nikola Petrović. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec. Scenska glazba: Zoran Hristić.

Premijera: 10. 12. 1964.

**Molière**, Jean-Baptiste Poquelin: TARTUFFE (LE TARTUFFE OU L'IMPOSTEUR).

Komedija. Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Miše Račić.

Kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 17. 12. 1964.

**Bulatović Vib**, Vladimir: BUDILNIK. Satirični kolaž u dva dijela.

Narodno kazalište "August Cesarec", Varaždin.

Adaptirao: Ljubomir Draškić. Redatelj: Nikola Petrović. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec. Scenska glazba: Zoran Hristić.

Premijera: 28. 1. 1965.

**Hristić**, Jovan: SAVONAROLA I NJEGOVI PRIJATELJI. Drama.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Redatelj: Georgij Paro. Scenografija: Miše Račić. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 27. 2. 1965.

**Šostaković**, Dmitrij Dmitrijevič: KATARINA IZMAJLOVA (KATERINA IZMAJLOVA ILI LEDI MAGBET MCENSKOGO UEZDA). Opera u četiri čina (8 slika).

Prema noveli Nikolaja Semjonoviča Ljeskova LADY MACBETH MCENSKOG OKRUGA napisali Anton Preis i D. D. Šostaković.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Prijevod: Stanko Gašparović. Redatelj: Kosta Spaić. Dirigent: Milan Horvat. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Inge Kostinčer.

Muzički biennale Zagreb / Međunarodni festival suvremene glazbe, Zagreb.

Premijera: 20. 5. 1965., Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

**Stravinski**, Igor Fjodorovič: PULCINELLA (PULCINELLA). Balet s pjevanjem u jednom činu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Koreografija: Ivica Sertić. Dirigent: Boris Papandopulo.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 6. 11. 1965.

**Euripid**: MEDEJA (MĒDEIA). Tragedija.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Bratoljub Klaić. Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Zvonimir Agbaba.

Kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Ivica Boban. Tonske strukture: Ruben Radica.

Premijera: 21. 11. 1965.

**Švarc**, Evgenij: ZMAJ (DRAGON). Bajka u tri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Jure Kaštelan. Redatelj: Vanča Kljaković. Scenografija: Miše Račić.

Kostimografija: Inge Kostinčer. Oblikovanje maski: Zlatko Bourek.

Premijera: 23. 12. 1965.

**Ghelderode**, Michel de: ŠKOLA ZA LUDE (L'ECOLE DES BOUFFONS). Farsa.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Vjenceslav Kapural. Redatelj: Joško Juvančić. Scenografija: Kamilo Tompa.

Kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Ivica Boban. Scenska glazba: Natko Devčić.

Premijera: 31. 3. 1966.

**Ghelderode**, Michel de: ESCURIAL (ESCURIAL). Farsa.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Vjenceslav Kapural. Redatelj: Joško Juvančić. Scenografija: Kamilo Trompa.

Kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Ivica Boban. Scenska glazba: Natko Devčić.

Premijera: 31. 3. 1966.

**Šoljan**, Antun: LICE. Drama u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj: Nikola Vončina. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec.

Premijera: 19. 4. 1966., Mala scena.

**Baranović**, Krešimir: LICITARSKO SRCE. Balet u jednom činu (3 slike).

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Redatelj i koreografija: Zvonimir Reljić. Dirigent: Miro Belamarić.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 11. 11. 1966.

**Kopit**, Arthur: KOMORNA GLAZBA (CHAMBER MUSIC). Drama u jednom činu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Antun Šoljan. Redatelj: Petar Šarčević. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Ika Škomrlj.

Premijera: 11. 12. 1966., Mala scena.

**Kopit**, Arthur: DANA KADA SU KURVE DOŠLE IGRATI TENIS (THE DAY WHEN THE WHORES CAME OUT TO PLAY TENNIS). Drama u jednom činu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Antun Šoljan. Redatelj: Petar Šarčević. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Ika Škomrlj.

Premijera: 11. 12. 1966., Mala scena.

**Sutermeister**, Heinrich: MAKS I MORIC (MAX UND MORITZ).

Muzičke scene u 4 slike s prologom prema Wilhelmu Buschu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Prijevod: Vladan Švacov. Redatelj: Joško Juvančić. Vodstvo muzičkog studija: Nikša Bareza.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 1. 11. 1967., Radničko sveučilište "Moša Pijade".

**Křenek**, Ernst: CIJENA POVJERENJA (WHAT PRICE CONFIDENCE?).

Komična opera u 9 slika.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Napisao: Ernst Křenek. Prijevod: Vladan Švacov. Redatelj: Joško Juvančić. Vodstvo muzičkog studija: Nikša Bareza. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 1. 11. 1967., Radničko sveučilište "Moša Pijade".

**Bjelinski**, Bruno: KARNEVAL ILUZIJA. Balet u jednom činu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Libreto: Miljenko Vikić. Redatelj i koreografija: Miljenko Vikić. Scenografija, oblikovanje i izrada maski: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec.

Praizvedba: 3. 11. 1967., Radničko sveučilište "Moša Pijade".

**Krleža**, Miroslav: ULICA U JESENJE JUTRO DEVETSTOSEDAMNAESTE.

Izvodi: Miroslav Supanc.

Program: MLADIĆ NOSI SVOJE PRVE PJESME NA OGLED. ULICA U JESENJE JUTRO DEVETSTOSEDAMNAESTE. NAD OTVORENIM GROBOM TUŽNI ZBORE. SAMO SE STIHOM MOŽE REĆI TO...

Izbor tekstova: Miroslav Supanc. Suradnik za scenografiju: Zlatko Bourek. Kostimografija:

Inge Kostinčer. Glazbeni suradnik: Mladen Häusler.

Matoševe večeri, Zagreb.

Premijera: 27. 11. 1967., Povijesni muzej. Matoševa ul. 9. Gornji grad.

**Bach**, Johann Sebastian: VOLIMO BACHA. Balet u jednom činu.

Glazba J. S. Bacha u obradi Jacquesa Loussiera i Warda Swingla.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Ideja i koreografija: Ivica Sertić. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec.

Premijera: 01. 12. 1967., Radničko sveučilište "Moša Pijade".

**Walton**, William: NA PLAŽI. Balet u jednom činu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Ideja i koreografija: Ivica Sertić. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec.

Premijera: 1. 12. 1967., Radničko sveučilište "Moša Pijade".

**Gazarović**, Marin — **Maroević**, Tonko:

PRIKAZANJE ŽIVOTA I MUKE SVETIH CIPRIJANA I JUSTINE.

Složeno po M. Gazaroviću vlastelinu hvarskom 1631.

Prijejeno i dopunjeno po T. Maroeviću Starograjaninu 1968.

Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara.

Redatelj: Božidar Violić. Dirigent: Baldo Podić. Scenografija: Miše Račić. Kostimografija:

Zlatko Bourek. Scenska glazba: Igor Kuljerić.

Premijera: 11. 8. 1968., Dubrovačke ljetne igre, Boškovićeva poljana.

**Mihalkov**, Sergej Vladimirovič: ZEKO NADUVENKO (ZAJKA-ZAZNAJKA).

Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb.

Prijevod: Ivan Večerina. Redatelj: Joško Juvančić. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec. Koreografija: Branka Petričević. Scenska glazba: Jose Birjukov.

Premijera: 13. 1. 1969.

**Marivaux**, Pierre: DVOSTRUKA NEVJERA (LA DOUBLE INCONSTANCE).

Komedija u tri čina.

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod: Vlado Habunek. Redatelj: Vlado Habunek. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec.

Premijera: 14. 2. 1969.

**Weiss**, Peter: PATNJE GOSPODINA MOCKINPOTTA.

(WIE DEM HERRN MOCKINPOTT DAS LEIDEN AUSGETRIEBEN WIRDE).

Komad u 11 slika.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Tomislav Ladan. Redatelj: Božidar Violić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Ivanka Šerbedžija.

Premijera: 19. 4. 1969.

**Nepoznati engleski autor iz XVI. stoljeća**: ARDEN OD FEVERSAMA.

(ARDEN OF FEVERSHAM). Žalosna i istinita tragedija.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Preveli: Flora i Tonko Maroević.

Redatelj: Tomislav Radić. Scenografija: Drago Turina. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 5. 10. 1969.

**Copland**, Aaron: PRERIJA.

Narodno kazalište "Ivan Zajc" Rijeka. Balet.

Koreografija: Ray Harrison. Dirigent: Dušan Prašelj. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Premijera: 31. 10. 1969.

**Barber**, Samuel: ADAGIO.

Narodno kazalište "Ivan Zajc" Rijeka. Balet.

Koreografija: Ray Harrison. Dirigent: Dušan Prašelj. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Premijera: 31. 10. 1969.

**Bowles**, Paul: PLEŠI SA MNOM.

Narodno kazalište "Ivan Zajc" Rijeka. Balet.

Koreografija: Ray Harrison. Dirigent: Dušan Prašelj. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Premijera: 31. 10. 1969.

**Bernstein**, Leonard: U GRADU. Tri plesne epizode.

Narodno kazalište "Ivan Zajc" Rijeka. Balet.

Koreografija: Ray Harrison. Dirigent: Dušan Prašelj. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Premijera: 31. 10. 1969.

**Malec**, Ivo: SIGMA.

Narodno kazalište "Ivan Zajc" Rijeka. Balet.

Koreografija: Ray Harrison. Dirigent: Dušan Prašelj. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Premijera: 31. 10. 1969.

**Stravinski**, Igor Fjodorovič: ŽAR PTICA (ŽAR-PTICA; L'OISEAU DE FEU).

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Koreografija: Peter van Dyk. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Premijera: 29. 11. 1969.

## 1970.

**Shaffer**, Peter: CRNA KOMEDIJA (BLACK COMEDY). Prevela Sonja Bašić.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.

Redatelj: Relja Bašić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 31. 1. 1970.

**Krleža**, Miroslav: KRALJEVO. Legenda.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Redatelj: Dino Radojević. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—

Bourek. Koreografija: Nada Kokotović. Glazbeni suradnik: Igor Kuljerić.

Premijera: 10. 10. 1970.

**Donizetti**, Gaetano: VIVA LA MAMMA.

(LE CONVENIENZE ED LE INCONVENIENZE TEATRALI).

Opera u dva čina prema komediji Antonija Sografija.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.

Prijevod i prepjev: Nenad Turkalj. Redatelj i dirigent: Miro Belamarić.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 30. 12. 1970.

**Delibes**, Clément Philibert Léo: COPPÉLIA.

(COPPÉLIA OU LA FILLE AUX YEUX D'EMAIL). Balet.

Wuppertaler Bühnen, Wuppertal, Njemačka.

Scenarij: Charles-Louis-Étienne Nuitter i Arthur Saint-Léon.

Koreografija: Ivan Sertić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 1971./1972.

**Kelemen**, Milko: OPSADNO STANJE (DER BELAGERUNGSZUSTAND).

Opera u dva čina prema drami Alberta Camusa. Napisali: Joachim Hess i Milko Kelemen.

Opera Hrvatskog narodnog kazališta, Zagreb.

Redatelj: Vlado Habunek. Dirigent: Nikša Bareza. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Praizvedba: 9. 5. 1971., Muzički biennale Zagreb / Međunarodni festival suvremene glazbe, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Premijera: 26. 10. 1971., Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

**Ulrich**, Boris: MULTIPLE VISION. Balet u jednom činu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Koreografija: Frane Jelinčić. Dirigent: Igor Kuljerić.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Praizvedba: 17. 5. 1971.

**Ulrich**, Boris: MULTIPLE VISION. Balet u jednom činu.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Koreografija: Frane Jelinčić. Dirigent: Igor Kuljerić.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Muzički biennale Zagreb / Međunarodni festival suvremene glazbe, Zagreb.

Praizvedba: 20. 5. 1971., Hrvatsko narodno kazalište.

**Smetana**, Bedřich: PRODANA NEVJESTA (PRODANÁ NEVĚSTA). Komična opera u tri čina. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Napisao: Karel Sabina. Redatelj: Petar Šarčević. Dirigent: Nikša Bareza.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Koreografija: Zvonimir Reljić (I. i II. čin) i Zlatica Stepan (III. čin).

Premijera: 18. 11. 1971.

**Stravinski**, Igor Fjodorovič: PRIČA O VOJNIKU (L'HISTOIRE DU SOLDAT).

Opera. Čitana, igrana i plesana. Napisao: Charles Ferdinand Ramuz.

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod: Vjeran Zuppa. Redatelj: Vladimir Gerić. Dirigent: Aleksandar Kowalsky.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Nada Kokotović.

Premijera: 22. 12. 1971.

**Prokofjev**, Sergej Sergejevič: ROMEO I JULIJA (ROMEO I DŽUL'ETTA).

Balet u tri čina (12 slika) prema istoimenoj tragediji Williama Shakespearea.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Redatelj i koreografija: Ivica Sertić. Dirigent: Miro Belamarić.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Pretpremijera: 6. 2. 1972.

**Lagerkvist**, Pär Fabian: PATULJAK (DVÄRGEN). Monodrama.

Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Prijevod: Mihajlo Stojanović. Adaptirao: Tomislav Radić. Redatelj: Tomislav Radić.

Scenografija: Zvonko Šuler. Kostimografija: Zlatko Bourek. Izvodi: Pero Juričić.

Premijera: 5. 3. 1972.

**Prokofjev**, Sergej Sergejevič: KAMENI CVIJET. Balet.

Wuppertaler Bühnen, Wuppertal, Njemačka.

Koreografija: Ivan Sertić. Scenografija, kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 1972./1973.

**Ghelderode**, Michel de: ESCURIAL (ESCURIAL). Farsa.

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod: Vjenceslav Kapural. Redatelj: Radovan Grahovac. Scenografija i kostimografija:

Zlatko Bourek. Scenska glazba: Marko Ruždjak. Pantomima: Zlatko Omerbegović.

Premijera: 9. 5. 1973., Polukružna dvorana.

**Abélard**, Pierre: HELOISE ABÉLARDU (LETTRES Á HÉLOISE). Monolog.

Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Dramatizacija: Tomislav Radić. Prijevod: Vojmir Vinja. Redatelj: Tomislav Radić.

Scenografija: Zvonimir Šuler. Kostimografija: Zlatko Bourek. Izvodi: Milka Podrug-Kokotović.

Premijera: 13. 5. 1973.

**Krleža**, Miroslav: SVI IDU SAMO. I ČOVJEK STOJI SAM. I VJEĆNO SAM. ZALUDU PJEVAT SUNCU U MAGLI JESENJOJ. Recital u čast 80-tog rođendana Miroslava Krleže.

Izvodi: Miroslav Supanc, Zagreb.

Izbor tekstova: Miroslav Supanc.

Redatelj: Miroslav Supanc. Scenografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba Mladen Häusler.

Premijera: 26. 6. 1973., Zagrebačke ljetne večeri, Ljetna pozornica. Jezuitski trg 1.

**Zec**, Zoran / **Hadžić**, Fadil: UKRADENO BOŽANSTVO. Komedija.

Satirično kazalište Jazavac, Zagreb.

Redatelj: Vjekoslav Vidošević. Scenografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 8. 9. 1973.

**Delibes**, Clément Philibert Léo: COPPÉLIA.

(COPPÉLIA OU LA FILLE AUX YEUX D'EMAIL). Balet.

Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, München, Njemačka.

Scenarij: Charles-Louis-Étienne Nuitter i Arthur Saint-Léon.

Koreografija: Ivica Sertić. Dirigent: Franz Allers.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 19. 12. 1973.

**Ghelderode**, Michel de: SUNCE ZALAZI (LE SOLEIL IL SE COUCHE).

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod: Vjenceslav Kapural. Redatelj: Dino Radojević.

Scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Bogdan Gagić.

Premijera: 19. 2. 1974.

**Horvat**, Stanko: JAMA.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Koreografija: Melita Skorupski. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Pretpremijera: 6. 6. 1974., Koncertna dvorana "Vatroslav Lisinski", Zagreb.

Premijera: 7. 6. 1974., Koncertna dvorana "Vatroslav Lisinski", Zagreb.

**Čajkovski**, Petar Iljič: ORAŠAR (NUŠKNACKER; ŠČELKUNČIK). Balet.

Städtische Bühnen Dortmund Musiktheater, Dortmund, Njemačka.

Koreografija: Ivica Sertić. Scenografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 1974.

BALETNA VEČER (BALLETABEND V).

**Skrjabin**, Aleksandr: *Die Wünsche der die Jungfern*

**Antoniou**, Theodore: *Jeux*

**Berio**, Luciano: *Visage*

**Milhaud**, Darius: *Salade*

Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, München, Njemačka.

Koreografija: Ivica Sertić. Dirigent: Theodore Antoniou. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 20. 9. 1974.

**Molière**, Jean-Baptiste Poquelin: DON JUAN.

(DON JUAN, OU LE FESTIN DE PIERRE). Drama u pet činova.

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod: Radovan Ivšić. Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Drago Turina.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek i Zlatko Bourek.

Premijera: 27. 10. 1975.

**Ivanac**, Ivica: ODMOR ZA UMORNE JAHAČE ILI DON JUANOV OSMIJEH.

Scenska saga u pet činova i 9 slika.

Teatar &TD, Zagreb.

Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Drago Turina.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek i Zlatko Bourek.

Premijera: 28. 10. 1975.

**Prokofjev**, Sergej Sergejevič: PEPELJUGA.

(ASCHENBRÖDEL; ZOLUŠKA; CENDRILLON). Balet u tri čina.

Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, München, Njemačka.

Prema bajci Charlesa Perraulta scenarij napisao: Nikolaj Dimitrijevič Volkov.

Koreografija i inscenacija: Ivan Sertić. Dirigent: Franz Allers.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 18. 11. 1975.

**Offenbach**, Jacques: HOFFMANNOVE PRIČE (LES CONTES D'HOFFMANN).

Fantastična opera u pet činova s prologom i epilogom.

Napisali: Jules Barbier i Michel Carré.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Prijevod: Vladan Švacov. Redatelj: Božidar Violić. Dirigent: Jovan Šajnović.

Scenografija: Zvonimir Lončarić. Kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Juraj Mofčan.

Premijera: 27. 12. 1975.

**Kušan**, Ivan: ČARUGA. Raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom.

*Teška ali vjerodostojna tragedija gospodina Jurja Ardonjaka iz Feričanaca u Slavoniji koji je umoren u nejneobičnjim okolnostima poradi ljubavi nevjerne mu i bludne supruge što ju je osjećala prema mjerniku Borisu Možboltu te posredno unajmila lukeškog harambašu Jovu Stanislavljevića zvanog Čaruga da ga ukine sa života i u kojoj se vidi neizmjerna zloča dotične i mnogih drugih sljepilo pohlepe, pohote i ostalih poroka kao i sramotan kraj gotovo svih zlikovaca. Raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom.*

Teatar u gostima, Zagreb.

Redatelj: Tomislav Radić. Scenografija: Anela Radić. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Ozren Depolo.

Praizvedba: 10. 10. 1976., Varaždin.

**Lagerkvist**, Pär Fabian: PATULJAK (DVÄRGEN). Monodrama.

Teatar u gostima, Zagreb.

Prijevod: Mihajlo Stojanović. Adaptirao: Tomislav Radić. Redatelj: Tomislav Radić.

Scenografija: Zvonko Šuler. Kostimografija: Zlatko Bourek. Izvodi: Pero Juričić.

Premijera: 7. 11. 1976., Dramsko kazalište Gavella. Zagreb.

**Jonson**, Ben: VOLPONE ILITI LISAC (VOLPONE OR THE FOX).

Komedija u tri čina (6 slika).

Dramski ansambl Splitskog ljeta.

Prepjевao i adaptirao: Nikica Petrak. Prepjevao na dubrovački: Luko Paljetak.

Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Drago Turina. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Koreografija: Mirjana Preiss. Scenska glazba: Igor Kuljerić.

Premijera: 15. 7. 1977., Splitsko ljeto, Trogir. Narodni trg.

U Splitu je predstava prikazivana na Trgu Republike.

**Boban**, Ivica i kolektiv: POVRATAK ARLECCHINA.

Prema tekstovima Carla Goldonia.

Teatar & TD, Zagreb i Kazališna radionica "Pozdravi", Zagreb.

Redateljica: Ivica Boban. Scenografija: Dinka Jeričević. Kostimografija: Božica Vodeničar.

Maske: Zlatko Bourek. Scenska glazba Drago Mlinarec i Neven Frangeš.

Premijera: 26. 7. 1977., Dubrovačke ljetne igre, Držićeva poljana.

**Isaac**, Salih: ORLANDO MALEROSO.

Po licenci Marina Držića i ideji Zlatka Boureka.

Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Scenska glazba: Davor Rocco.

Premijera: 22. 8. 1977., Dubrovačke ljetne igre, Poljana mrtvo zvono.

**Bjelinski**, Bruno: MAČAK U ČIZMAMA. Baletna slikovnica u dva čina (7 slika).

Prema braći Jacobu i Wilhelmu Grimmu obradio: A. Minterhuber.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Baletna obrada: Melita Skorupski. Redateljica i koreografija: Melita Skorupski.

Dirigent: Zoran Juranić. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Praizvedba: 17. 12. 1977.

**Isaac**, Salih: ORLANDO MALEROZO. Lutkarski igrokaz.

Teatar &TD, Zagreb.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Scenska glazba: Davor Rocco.

Premijera: 26. 12. 1977.

**Feydeau**, Georges: GOSPODIN LOVAC (MONSIEUR CHASSE!). Komedija u tri čina.

Teatar u gostima, Zagreb.

Prijevod: Vladimir Gerić. Adaptirao: Božidar Violić.

Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Anela Radić. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 19. 1. 1978., Karlovac.

**Puntar**, Frane: GUGALNICA (LJULJAČKA).

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Redatelj: Edi Majaron. Likovno oblikovanje scene i lutaka: Zlatko Bourek. Glazba: Edi Majaron.

Premijera: 4. 4. 1978., LGL — Marionete.

**Škrabe**, Nino — **Senker**, Boris — **Mujičić**, Tahir: KAVANA TORSO.

Halucinantni galgencabaret u jednom komadu i više sekvenci.

Teatar &TD, Zagreb.

Redatelj: Darko Tralić. Scenografija i kostimografija: Dinka Jeričević i Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Arsen Dedić.

Praizvedba: 4. 10. 1978. Polukružna dvorana.

**Sütö**, András: ZVIJEZDA NA LOMAČI (CSILLAG A MÁGLYÁN).

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod: Ivan Bauman. Redatelj: Miran Hercog. Scenografija: Zvonko Šuler.

Kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Đurđa Otržan.

Premijera: 22. 12. 1978.

**Gounod**, Charles: FAUST (FAUST). Opera u 7 slika.

Napisali: Jules Barbier i Michel Carré.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb. Opera.

Prijevod: Kosta Spaić. Redatelj: Vaclav Vežnik. Dirigent: Miro Belamarić. Scenografija:

Ladislav Vychodil. Kostimografija: Ika Škomrlj i Zlatko Bourek.

Koreografija: Miljenko Vikić.

Premijera: 24. 3. i 2. 4. 1979.

**Durbešić**, Tomislav: NASTAVAK ILI TAKO TI JE TO, MOJ DIMITRIJE...

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj: Damir Munitić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Glazbeni suradnik: Vesna Šir.

Pretpremijera: 16. 6. 1979. Praizvedba: 3. 10. 1979., Kazališni klub.

## 1980.

**Delibes**, Clément Philibert Léo: COPPÉLIA.

(COPPÉLIA OU LA FILLE AUX YEUX D'EMAIL). Balet.

Balet u dva čina. (3 slike).

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Scenarij: Charles-Louis-Étienne Nuitter i Arthur Saint-Léon.

Redatelj i koreografija: Ivica Sertić. Dirigent: Davorin Hauptfeld.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 18. 3. 1980.

**Bencsik**, Imre: POSUĐENI STAN.

Satirično kazalište Jazavac, Zagreb.

Prijevod: Marta Živković. Redateljica: Dunja Tot-Šubajković. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Danica Dedijer. Koreografija: Ivanka Šerbedžija.

Scenska glazba: Zvonko Presečki.

Pretpremijera: 9. 4. 1980. Premijera: 11. 4. 1980.

**Bersa**, Blagoje: POSTOLAR OD DELFTA (DER SCHUSTER VON DELFT). Opera u tri čina. Prema priči Hansa Christiana Andersena ČAROBNE KALJAČE napisali: Alfred Maria Willner i Julius Wilhelm.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb. Opera.

Prijevod: Blagoje Bersa. Redatelj: Vladan Švacov. Dirigent: Karlo Kraus.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Premijera: 3. 6. 1980.

**Minkus**, Ludwig: DON QUIXOTE. Balet.

Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, München, Njemačka.

Redatelj i obrada: John Lanchberry. Dirigentica: Alicja Mounk. Koreografija: Ivan Sertić.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Pomoćnik koreografa: Marjan Jagust.

Premijera: 21. 12. 1980.

**Büchner**, Georg: LEONCE I LENA (LEONCE UND LENA). Vesela igra.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.

Prijevod: Truda Stamać. Redatelj: Božidar Violić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Glazba: Igor Kuljerić.

Premijera: 24. 1. 1981.

**Držić**, Marin: DUNDO MAROJE. Komedija.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj: Ivica Kunčević. Scenografija: Zvonimir Šuler. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Koreografija: Miljenko Vikić. Maske: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Javni generalni pokus: 13. 3. 1981. Premijera: 14. 3. 1981.

**Takarli**, Faud at: STIJENA. Komedija u jednom činu.

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod: Danijel Bućan. Redatelj: Petar Šarčević. Dramaturgija Mladen Martić.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Premijera: 12. 4. 1981., Polukružna dvorana.

**Saint Vincent**, Millay Edna: ARIA DA KAPO (ARIA DA CAPO).

Akademija za kazališne i filmske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

Prijevod i obrada: Ivica Krajač. Redatelj i scenska glazba: Ivica Krajač.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Scenski pokret: Miljenko Vikić.

Premijera: 23. 6. 1981. / 15. 10. 1981. Studentski kulturni centar Zagreb.

**Krleža**, Miroslav: BANKET U BLITVI.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Adaptacija: Georgij Paro. Redatelj: Georgij Paro. Scenografija: Zlatko Kauzlaric Atač.

Kostimografija: Zlatko Bourek.

Pretpraizvedba: 10. 11. 1981. / Praizvedba: 11. 11. 1981.

**Shakespeare**, William — **Stoppard**, Tom: HAMLET (A FIFTEEN MINUTE HAMLET).

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod i adaptacija: Damir Munitić. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Redatelj, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek.

Premijera: 9. 1. 1982., Velika dvorana.

**Nazor**, Vladimir: CRVENKAPICA.

Kazalište Trešnja, Zagreb.

Adaptacija: Drago Britvić i Joško Juvančić.

Redatelj: Joško Juvančić. Scenografija, kostimografija i animacija lutaka: Zlatko Bourek.

Koreografija: Silvija Hercigonja. Lutke: Jaroslava Hoška. Glazba: Srećko Zubak.

Pretpremijera: 17. 4. 1982. / Premijera: 24. 9. 1982.

**Nepoznati autor:** MEŠTAR PIERRE PATHELIN (MAÎTRE PIERRE PATHELIN). Farsa.

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelji: Georgij Paro i Zlatko Bourek. Scenografija i

kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Joško Koludrović i Miljenko Prohaska.

Premijera: 25. 7. 1982., Carrarina poljana.

**Smetana**, Bedřich: PRODANA NEVJESTA (PRODANÁ NEVĚSTA). Komična opera u tri čina. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb. Opera.

Napisao: Karel Sabina. Prijevod: Milutin Cihlar Nehajev. Redatelj: Petar Šarčević.

Dirigent: Miro Belamarić. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Koreografija: Zvonimir Reljić i Melita Skorupski.

Pretpremijera: 22. 9. 1982. / Premijera (obnova): 26. 10. 1982.

**Štok**, Izidor Vladimirovič: BOŽANSKA KOMEDIJA

(BOŽESTVENNAJA KOMEDIJA; BOŽANSTVENA KOMEDIJA).

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Prijevod: Milan Jesih. Dramatizacija i dramaturgija: Matjaž Loboda. Redatelj, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Bojan Adamič.

Premijera: 13. 11. 1982.

**Gotovac**, Jakov: DALMARO. Operna legenda u jednom činu.

Prema Marinu Držiću napisao: Vojmil Rabadan.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb. Opera.

Redatelj: Ivica Krajač. Dirigent: Karlo Kraus. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Koreografija: Sonja Kastl.

Premijera: 24. 1. 1983.

**Gotovac**, Jakov: STANAC. Operna legenda u jednom činu.

Napisala: Ruža. L. Petelinova.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb. Opera.

Redatelj Ivica Krajač. Dirigent: Karlo Kraus. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Koreografija: Miljenko Vikić.

Premijera: 24. 1. 1983.

**Shakespeare**, William: KROĆENJE GOROPADNOSTI.

(THE TAMING OF THE SHREW). Komedija u 8 slika.

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Marin Carić. Scenografija: Mijo Adžić.

Kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Miljenko Štambuk.

Izbor scenske glazbe: Igor Pomykalo.

Premijera: 5. 3. 1983.

**Verdi**, Giuseppe / **Dvořák**, Antonin / **Webern**, Anton / **Saint-Saëns**, Camille / **Bartók**, Béla:

PROLJEĆE, LJETO JESEN... (FRÜHLING, SOMMER, HERBST...). Balet.

Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, München, Njemačka.

Korografija: Ivan Sertić. Dirigent: Klaus E. Schneider. Scenografija: Lorenz Henning.

Kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 16. 7. 1983.

**Držić**, Marin: SKUP. Komedija.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija i Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara.

Prema komediji Marina Držića adaptirali: Zlatko Bourek i Joško Juvančić.

Redatelji: Zlatko Bourek i Joško Juvančić. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Lutke: Zlatko Bourek. Kipar-izvođač lutaka: Stjepan Gračan. Scenski pokret: Darko Kolar. Scenska glazba: Jaroslav Kubiček.

Premijera: 16. i 17. 7. 1983., Dubrovačke ljetne igre / Dubrovački dani mladog teatra, Gundulićeva poljana.

**Ibsen**, Henrik: KAD SE MI MRTVI PROBUDIMO (NAR VI DØDE VÅNGER).

Dramski epilog u tri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Ivo Slavnić. Redatelj: Georgij Paro. Dramaturgija: Zvonimir Mrkonjić.

Scenografija: Josip Vaništa i Ante Vulin. Kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Pretpremijera: 16. 9. 1983. / Premijera: 17. 9. 1983.

**Molière:** DON JUAN (DOM JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE).

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Prijevod: Radovan Ivšić. Adaptacija: Marin Carić. Redatelj: Božidar Violić.

Scenografija: Drago Turina. Kostimografija: Zlatko Bourek. Izbor scenske glazbe: Vesna Šir.

Premijera: 25. 11. 1983.

**Grubišić**, Kleme: BUZDOVAN. Komedija.

Tetar &TD, Zagreb.

Preradio i priredio: Anton Kolendić. Redatelj: Slobodan Praljak.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 19. 12. 1983., Velika dvorana.

**Nestroy**, Johann Nepomuk: SLOBODA U SRAČINCIMA (FREIHEIT IN KRÄHWINKEL).

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.

Prijevod: Ivica Krajač. Glazba: Alfi Kabiljo. Redatelj: Ivica Krajač.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 21. 12. 1983.

**Rostand**, Edmond: CYRANO DE BERGERAC (CYRANO DE BERGERAC).

Romantična komedija.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Ivan Kušan i Milan Dimović. Redatelj: Ivica Kunčević. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj i Diana Kosec—Bourek. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Pretpremijera: 14. 1. 1984. (21). / Premijera: 15. 1. 1984.

**Ford**, John: ŠTETA ŠTO JE KURVA ('T IS PITY SHE'S A WHORE).

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Branka Kamenski i Zdenko Novački. Redatelj: Georgij Paro. Dramaturgija: Sanja Ivić. Scenografija: Jozef Ciller. Kostimografija: Doris Kristić. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Lutke: Zlatko Bourek.

Premijera: 29. 3. 1984.

**Beethoven**, Ludwig van: STVARANJE PROMETEJA.

(DIE GESCHÖPFE DES PROMETEUS). Balet.

Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, München, Njemačka.

Koreografija i inscenacija: Ivan Sertić. Dirigent: Reinhard Seifried. Scenografija: Lorenz Henning. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Premijera: 12. 4. 1984.

**Compagnone**, Luigi — **Dall'Orto**, Italo: BALADA O PULCINELLI, VOĐI NARODA (LA BALLATA DI PULCINELLA, CAPITANO DEL POPOLO).

Hrvatsko narodno kazalište, Split i ATER Modena, Italija. U sklopu projekta Teatar Europe.

Glazba: Nicolo Piovani. Redatelj: Egisto Marcucci. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Maske: Eva Poglio, Ante Banovac i Andro Kukoč.

Premijera: 16. 7. 1984., Splitsko ljeto., Hrvatsko narodno kazalište.

**Arrabal**, Fernando: PIKNIK NA RATIŠTU (PIQUENIQUE EN CAMPAGNE).

Hrvatsko narodno kazalište Split.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelji: Georgij Paro i Zlatko Bourek. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Joško Koludrović i Miljenko Prohaska.

Premijera: 25. 7. 1984., Splitsko ljeto. Split. Carrarina poljana.

**Shakespeare**, William: KROĆENJE GOROPADNOSTI (THE TAMING OF THE SHREW).

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Prijevod: Vladimir Gerić.

Redatelj: Marin Carić. Scenografija: Miodrag Adžić. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Koreografija: Miljenko Štambuk. Scenska glazba: Igor Pomykalo.

Premijera: 7. 8. 1984., Splitsko ljeto, Carrarina poljana.

**Nepoznati francuski autor iz XV. stoljeća:** ADVOKAT PATHELIN.

(FARCE DE MAÎTRE PIERRE PATHELIN).

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelji: Georgij Paro i Zlatko Bourek. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Joško Koludrović.

Premijera: 17. 8. 1984., Zagrebačko ljeto — Ljeto u Zagrebu, Vrt Arheološkog muzeja.

Gajeva ul. 13.

**Bakmaz**, Ivan: KUPIDO.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj: Ivica Kunčević. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Dramaturgija: Lada Kaštelan. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Praizvedba: 15. 10. 1984., Mala scena.

**Grabowski**, Jan: VUK I KOZLIĆI (WIŁK I KOŹLETA).

Kazalište Trešnja, Zagreb.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Edi Majaron. Scenografija, kostimografija i oblikovanje maski: Zlatko Bourek. Koreografija: Silvija Hercigonja. Glazba: Pero Gotovac.

Pretpremijera: 30. 10. 1984. / Premijera: 2. 11. 1984.

**Čajkovski**, Petar Iljič: ŠČELKUNČIK (ORAŠAR; ŠČELKUNČIK). Balet u dva čina (4 slike). Scenarij: Marius Petipa. Prema priči Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna u obradi Alexandra Dumasa, sina.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Uz sudjelovanje učenika Srednje baletne škole i baletnog studija Hrvatskog narodnog kazališta.

Redatelj i koreografija: Wacław Orlikowsky. Dirigent: Aleksandar Kowalsky. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Pretpremijera: 4. 11. 1984. / Premijera: 6. 11. 1984.

**Prokofjev**, Sergej Sergejevič: PEPELJUGA.

(ASCHENBRÖDEL; ZOLUŠKA; CENDRILLON). Balet u tri čina.

Prema bajci Charlesa Perraulta scenarij napisao: Nikolaj Dimitrijevič Volkov.

Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, München, Njemačka.

Koreografija i inscenacija: Ivan Sertić. Dirigent: Klaus E. Schneider. Scenografija, kostimografija i crtani film: Zlatko Bourek.

Premijera: 23. 12. 1984.

**Süskind**, Patrick: KONTRABAS (DER KONTRABASS).

Tetar & TD, Zagreb.

Prijevod: Dragutin Horvat. Redatelj, scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba (skladatelj, izvođač i stručni konzultant za kontrabas): Josip Novosel.

Premijera: 18. 4. 1985., Velika dvorana.

**Andersen**, Hans Christian: MALA SIRENA. Bajka.

Kazalište Trešnja, Zagreb.

Prijevod: Vlajko Ubavić. Jezično prilagodila: Gordana Mrđen. Songove iz proznog materijala ispisao i ulomke prema Williamu Shakespeareu upisao: Gojko Bjelac.

Redatelj: Gojko Bjelac. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Koreografija: Silvija Hercigonja. Scenska glazba: Vuk Kulenović.

Pretpremijera: 12. 6. 1985. / Premijera: 11. 10. 1985.

**Držić**, Marin: DUNDO MAROJE. Komedija u pet činova.

Hrvatsko narodno kazalište, Split i Teatar Europa — Mediteran.

Adaptirao: Marin Carić. Redatelj: Marin Carić. Dramaturgija: Slobodan Prosperov Novak.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj i Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Ennio Stipčević i Joško Koludrović.

Premijera: 7. 8. 1985., Splitsko ljetno, Trg Preporoda.

ECCE HOMO.

Prema tekstovima iz starije hrvatske književnosti priredili:

Slobodan Prosperov Novak i Nikola Batušić.

Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara.

Redatelj: Joško Juvančić. Dramaturgija: Slobodan Prosperov Novak. Jezični savjetnik: Josip Vončina. Scenska glazba: Miho Demović. Scenografija, kostimografija i maske: Zlatko Bourek.

Umjetnički suradnik i koreografija: Ivica Boban.

Premijera: 16. 8. 1985., Dubrovačke ljetne igre, Tvrđava Sv. Ivan.

**Offenbach, Jacques:** ORFEJ U PODZEMLJU (ORPHÉE AUX ENFERS).

Burleskna opereta u tri čina. Napisali: Hector Crémieux i Ludovic Halévy.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.

Prijevod i adaptacija: Vladan Švacov. Redatelj: Vladan Švacov. Dirigent: Veseljko Barešić.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Danica Dedijer. Koreografija: Zaga Živković.

Premijera: 15. 9. 1985.

**Božić, Mirko:** KURLANI. Dramska simfonija u četiri stavka.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Zajednička produkcija Drame, Opere i Baleta.

Dramatizacija romana: Mirko Božić i Vladimir Gerić. Adaptacija teksta: Mladen Škiljan.

Redatelj: Mladen Škiljan. Dramaturgija: Sanja Ivić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Koreografija: Juraj Mofčan. Scenska glazba: Igor Kuljerić.

Pretpraizvedba: 4. 10. 1985. / Praizvedba: 5. 10. 1985.

**Parač, Frano:** CARMINA KRLEŽIANA. Put u 14 slika.

Tekstovi Miroslava Krleže.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Snimka orkestra Opere Hrvatskog narodnog kazališta.

Redatelj i koreografija: Milko Šparemblek. Dirigent: Vjekoslav Šutej.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Pretpraizvedba: 4. 12. 1985. / Praizvedba: 5. 12. 1985.

**Prica, Čedo:** OSTAVKA.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj: Georgij Paro. Dramaturgija: Lada Kaštelan. Scenografija: Zlatko Kauzlaric Atač.

Kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Juraj Mofčan. Glazba: Pero Gotovac.

Pretpraizvedba: 27. 1. 1986. / Praizvedba: 29. 1. 1986.

**Goldoni, ZALJUBLJENICI (GLI INNAMORATI).** Komedija u tri čina.

Zagrebačko kazalište mladih.

Prijevod: Frano Čale. Redatelj i scenografija: Damir Munitić. Kostimografija: Doris Kristić.

Izbor scenske glazbe: Neven Frangeš. Scenski pokret: Juraj Mofčan. Autor crteža: Zlatko Bourek. Fotografije: Davor Šiftar.

Premijera: 7. 2. 1986., Tetar & TD.

**Mrkšić, Borislav: OD ZLATA JABUKA.**

Lutkarska igra u dva dijela prema motivima narodnih pripovijesti.

Zagrebačko kazalište lutaka.

Dramatizacija: Borislav Mrkšić. Redatelji: Joško Juvančić i Zlatko Bourek.

Scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Arsen Dedić.

Pretpričvanje: 16. 4. 1986. / Pričvanje: 17. 04. 1986.

**Hadžić, Fadil: GRAND SPEKTAKL.**

Satiričko kazalište Jazavac, Zagreb.

Redatelj, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Lutke animirao: Đuro Roić.

Scenska glazba: Zvonko Presečki.

Pričvanje: 23. 1. 1987., Noćna scena.

**Šnajder, Slobodan: DUMANSKE TIŠINE.**

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Redatelj: Želimir Mesarić. Dramaturgija: Zvonimir Mrkonjić. Scenografija i kostimografija:

Zlatko Bourek. Koreografija: Miljenko Vikić. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Premijera: 24. 2. 1987.

**Teofrast: OGOVARANJE ILITI NAJDRAŽI POSAO NA SVIJETU.** Igra u jednom dijelu.

Prema Teofrastovu spisu KARAKTERI (ĒTHIKOI KHARAKTĒRES).

Zagrebačko kazalište lutaka.

Prijevod: Mario Čečuk. Dramatizacija: Edi Majaron. Redatelj: Edi Majaron. Izvodi: Ivica

Barišić. Scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Izbor scenske glazbe: Edi Majaron.

Premijera: 26. 2. 1987.

**Jonson**, Ben: ALKEMIČAR (THE ALCHEMIST).

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Želimir Mesarić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek i Doris Kristić. Koreografija: Miljenko Vikić. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Premijera: 25. 4. 1987.

**Nalješković**, Nikola: KOMEDIJA PETA. Farsa.

Izgubljeni dio teksta dopisao: Vladan Švacov.

Akademsko kazalište, Zagreb.

Redateljica i scenografija: Maja Freundlich. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Jezični savjetnik: Josip Vončina. Savjetnik za scensku glazbu: Ennio Stipčević.

Premijera: 7. 5. 1987., Dani hvarskog kazališta., Hvarsko kazalište, Hvar.

**Nalješković**, Nikola: KOMEDIJA ŠESTA. Farsa.

Akademsko kazalište, Zagreb.

Redateljica i scenografija: Maja Freundlich. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Jezični savjetnik: Josip Vončina. Savjetnik za scensku glazbu: Ennio Stipčević.

Premijera: 7. 5. 1987., Dani hvarskog kazališta., Hvarsko kazalište, Hvar.

**Nalješković**, Nikola: KOMEDIJA SEDMA. Farsa.

Izgubljeni dio teksta dopisao: Vladan Švacov.

Akademsko kazalište, Zagreb.

Redateljica i scenografija: Maja Freundlich. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Jezični savjetnik: Josip Vončina. Savjetnik za scensku glazbu: Ennio Stipčević.

Premijera: 7. 5. 1987., Dani hvarskog kazališta., Hvarsko kazalište, Hvar.

**Shakespeare**, William: OLUJA (THE TEMPEST). Gluma u pet činova.

Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd.

Prijevod: Antun Šoljan. Redatelj: Dejan Mijač. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Mladen i Predrag Vranešević. Scenski pokret: Lokica Stefanović-Zekić.

Premijera: 25. 7. 1987., Dubrovačke ljetne igre, Lokrum.

**Aristofan:** LIZISTRATA.

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Prijevod: Fran Bradač. Redatelj i dramaturgija: Edi Majaron.

Scenografija, kostimografija, lutke i oblikovanje svjetla: Zlatko Bourek.

Koreograf: Damir Zlatar Frey. Scenska glazba: Edi Majaron.

Premijera: 13. 12. 1987.

**Čehov,** Anton Pavlovič: PROSIDBA & O ŠTETNOSTI DUHANA

(PREDLOŽENIE & O VREDE TABAKA).

Kazalište Trešnja, Zagreb.

Adaptacija: Zlatko Bourek. Songovi i scenska glazba: Arsen Dedić.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Premijera: 17. 12. 1987.

**Shakespeare,** William: BURA (THE TEMPEST; OLUJA).

Malo pozorište Duško Radović, Beograd.

Redatelj: Edi Majaron. Scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek i Gordana Krebelj.

Glazba: Georg Friedrich Händel.

Premijera: 2. 9. 1988.

**Crnčević,** Brana — **Zec,** Zoran — **Bojičić,** Rade — **Baljak,** Aleksandar — **Đorđević,** Bora

(Čorba) — **Torjanac,** Dubravko — **Kanižaj,** Pajo — **Mijović Kočan,** Stijepo:

IZLAZ IZ SITUACIJE. Politički cabaret.

Satiričko kazalište Jazavac, Zagreb.

Redatelj: Ivica Krajač. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Juraj

Mofčan.

Glazba: Zvonko Presečki.

Pretpremijera: 15. 9. 1988., Noćna scena. / Premijera: 16. 9. 1988., Noćna scena.

**Pirandello**, Luigi: GORSKI DIVOVI (I GIGANTI DELLA MONTAGNA). Mit o umjetnosti.  
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.  
Prijevod: Nedjeljko Fabrio. Redatelj: Ivica Kunčević. Dramaturgija: Lada Kaštelan.  
Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Neven Frangeš. Scenski pokret: Miljenko Vikić.  
Pretpremijera: 21. 10. 1988. / Premijera: 22. 10. 1988.

**Nepoznati francuski autor iz XIII. stoljeća:** SAMOSTANSKI UŽICI.

Ljubavna komedija. Francuski ljubavni igrokaz.

Teatar &TD, Zagreb.

Prijevod: Ivan Kušan. Dramaturška montaža: B. D., A. S., V. Z. Adaptacija: Božidar Violić.

Redatelj: Božidar Violić. Pomoćnik redatelja, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek.

Scenska glazba i izbor scenske glazbe: Igor Savin.

Premijera: 19. i 20. 11. 1988., Polukružna dvorana.

**Krilić**, Zlatko: ZAIGRAJMO Z LUTKAMI (KAZALIŠTE LUTAKA).

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Prijevod: Nina Skrbinšek. Dramaturška obrada: Milosav Marinović. Redatelj: Ljubomir Draškić. Scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Vojislav Kostić.  
Premijera: 9. 12. 1988.

**Šotola**, Jiří: DANAS PRVI I JEDINI PUT ILI PILE NA RAŽNU  
(DNES POPRVÉ A POUZE JEDENKRÁT ANEB KUŘE NA ROŽNI).

Kazalište Trešnja, Zagreb.

Prijevod: Dagmar Ruljančić.

Redatelj: Joško Juvančić. Dramaturgija: Dagmar Ruljančić. Scenografija: Persida Žutinić.

Kostimografija: Ruta Knežević. Lutke: Zlatko Bourek. Koreografija: Srđan Sorić.

Scenska glazba: Srđan Dedić.

Premijera: 11. 12. 1988.

**Shakespeare**, William: KROĆENJE GOROPADNOSTI (THE TAMING OF THE SHREW).

Komedija u pet činova (2 dijela).

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Marin Carić. Scenografija: Mijo Adžić. Kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Miljenko Vikić. Scenska glazba: Igor Pomykalo.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Premijera: 9. 5. 1989.

**Königsknecht**, Željko: APLAUZ ŽALOSNOM VARALICI. Monodrama.

Satiričko kazalište Jazavac, Zagreb.

Izvodi: Željko Königsknecht Keno. Redatelj: Georgij Paro.

Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Zvonko Presečki.

Pretpriredba: 3. 6. 1989., Noćna scena.

**Kilian**, Barbara: SVAĐA U DVORIŠTU (STREIT IM HOF). Igra u jednom dijelu.

Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb.

Prijevod i adaptacija: Radovan Milanov. Redatelji: Siegfrid Heinzmann i Zlatko Bourek.

Scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Dieter Reppenhagen.

Pretpremijera: 18. 6. 1989. / Premijera: 20. 6. 1989.

**Eshil**: ORESTIJA (ORÉSTEIA). Trilogija.

(I: AGAMEMNON. II: ŽRTVA NA GROBU (HOEFORE). III: EUMENIDE.)

Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara.

Prijevod: Tomislav Ladan. Adaptacija: Marin Carić i Hrvoje Ivanković.

Redatelj: Marin Carić. Dramaturgija: Hrvoje Ivanković. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Scenski pokret: Damir Zlatar Frey.

Scenska glazba: Neven Frangeš i pučki napjevi otoka Hvara.

Premijera trilogije: 17. 8. 1988., Dubrovačke ljetne igre, Kamenolom Dubac, Knežev dvor, Držićevo poljana, Ispred Sponze (Orlando).

Premijera: 21. i 25. 7. 1989.

AGAMEMNON se izvodio kao samostalna drama/predstava.

**Prokofjev**, Sergej Sergejevič: PEPELJUGA (ZOLUŠKA; CENDRILLON). Balet u tri čina.  
Prema bajci Charlesa Perraulta scenarij napisao: Nikolaj Dimitrijevič Volkov.  
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.  
Redatelj i koreografija: Ivica Sertić. Dirigent: Vjekoslav Šutej. Scenografija: Zlatko Bourek.  
Kostimografija: Ika Škomrlj.  
Premijera: 14. 10. 1989.

RIGOLETTO. Melodrama prema motivima Victora Hugoa i Francesca Marie Piave.  
Hans Wurst Nachfahren, Berlin.  
Redatelj i lutke: Zlatko Bourek. Dramaturgija: Irena Vrkljan i Benno Meyer-Wehlack.  
Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Scenska glazba: Butze Fischer.  
Premijera: 11. 11. 1989.

## 1990.

**Turgenjev**, Ivan Segejevič: MJESEC DANA NA SELU (MESJAC V DEREVNE).  
Komedija u pet činova.  
Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.  
Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Georgij Paro. Dramaturgija; Sanja Ivić.  
Scenografija: Dinka Jeričević. Kostimografija: Zlatko Bourek. Koreografija: Juraj Mofčan.  
Scenska glazba: Arsen Dedić.  
Premijera: 28. 5. 1990.

**Držić**, Marin: DUNDO MAROJE. Komedija.  
Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.  
Adaptacija: Dalibor Foretić. Epilog napisao: Luko Paljetak.  
Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.  
Scenska glazba: Paola Dražić-Zekić.  
Premijera: 14. 7. 1990., Dubrovačke ljetne igre, Park Muzičke škole.

**Gundulić, Ivan:** OSMAN.

Zagrebačko kazalište lutaka, Zagreb.

Prema tekstu istoimenog Gundulićeva spjeva sastavio: Nikica Kolumbić.

Za lutkarsku scenu prilagodio: Luko Paljetak. Dramaturgija: Iva Gruić.

Redatelj: Joško Juvančić. Pomoćnik redatelja i scenografija: Zlatko Bourek.

Lutke: Mila Divljaković-Stefanović. Scenska glazba: Karlo Kraus.

Dubrovnik.

Premijera: 15. 7. 1990., Dubrovačke ljetne igre, Park Muzičke škole.

Perivoj od slave. Dani lutkarskog teatra.

Premijera u Zagrebačkom kazalištu lutaka: 04. 09. 1990., PIF / Međunarodni festival kazališta lutaka.

**Vetranović, Mavro:** KAKO BRATJA PRODAŠE JOZEFA. Prikazanje po način od komedije.

Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara.

Redatelj: Joško Juvančić. Dramaturgija Slobodan Prosperov Novak.

Suradnica redatelja i koreografija: Ivica Boban. Scenografija: Vasko Lipovac.

Kostimografija: Zlatko Bourek i Diana Kosec—Bourek. Scenska glazba: Miho Demović.

Premijera: 11. 8. 1990., Dubrovačke ljetne igre, Park Muzičke škole.

**Killian, Barbara:** GOSTI U DVORIŠTU (STREIT IM HOF). Lutkarska igra u jednom dijelu.

Zagrebačko kazalište lutaka.

Prijevod: Marija Katičić-Horvat. Epilog napisao: Luko Paljetak.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Izbor scenske glazbe: Mirko Gruber.

Premijera: 20. 11. 1990.

**Syngé, John Millington:** SVETNIŠKI VRELEC

(SVETAČKI ZDENAC; THE WELL OF THE SAINTS).

Slovensko narodno gledališče Ljubljana (Drama), Slovenija.

Prijevod: Lado Kralj. Redatelj: Georgij Paro. Scenografija: David N. Flaten.

Kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Davor Rocco.

Premijera: 8. 11. 1991.

**Držić**, Marin: DUNDO MAROJE.

Satiričko kazalište Jazavac, Zagreb.

Redatelj: Georgij Paro. Dramaturgija: Mira Muhoberac. Scenografija: Dinka Jeričević.

Kostimografija: Zlatko Bourek. Glazba i izbor scenske glazbe: Barbara Rocco i Goran Navojec.

Premijera: 21. 11. 1992.

**Tucić**, Srđan: POVRATAK.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Redatelj: Želimir Mesarić. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Jasna Novak.

Premijera: 22. 11. 1991.

**Nepoznati autor:** MEŠTAR PATHELIN / MEISTER PATHELIN.

(MAÎTRE PIERRE PATHELIN).

Farsa nepoznatog pisca iz 15. stoljeća.

Zagrebačko kazalište mladih / Zlatko Bourek.

Prijevod sa starofrancuskog na hrvatski: Vladimir Gerić. Prijevod s hrvatskog na njemački:

Zvonimir Krkljuš. Prepjev songova s hrvatskog na njemački: Maja Oršić.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimi lutaka: Diana Kosec—Bourek.

Scenska glazba: Srećko Zubak.

Premijera: 6. 3. 1992.

**Schiller**, Friedrich: RAZBOJNICKI (RAZBOJNICI; DIE RÄUBER).

Slovensko ljudsko gledališče Celje, Slovenija.

Prijevod: Borut Tekman. Redatelj: Robert Raponja. Dramaturgija: Tatjana Šuput.

Scenografija: Ivica Plkender. Kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Neven Frangeš.

Koreografija: Maja Đurinović Zalar.

Premijera: 25. 9. 1992.

**Shakespeare**, William: DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG  
(UKROĆENA GOROPADNICA).

Hans Wurst Nachfahren, Berlin.

Prijevod: Irena Vrkljan i Benno Meyer-Wehlack.

Redatelji: Zlatko Bourek i Siegfried Heinzmann. Lutke: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Diana Kosec Bourek. Scenska glazba: Butze Fischer.

Premijera: 9. 10. 1993.

**Aralica**, Ivan: PIR IVANJSKIH KRIJESNICA.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj i adaptacija: Ozren Prohić. Dramaturgija: Lada Kaštelan.

Scenografija, kostimi i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Igor Kuljerić.

Oblikovanje svjetla: Vladimir Kazda.

Praizvedba: 14. 1. 1994., Dom HV Zvonimir, Zagreb.

**Shakespeare**, William: HAMLET.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Vladimir Gerić. Redatelj: Joško Juvančić. Dramaturgija: Lada Kaštelan.

Scenografija: Jozef Ciller. Kostimografija: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Stanko Juzbašić.

Kostimografija: Mare Sesardić.

Premijera: 22. 7. 1994., Dubrovačke ljetne igre.

**Bourek**, Zlatko: SVETI JURAJ.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Sinopsis, redatelj, maske i kostimografija: Zlatko Bourek. Dramaturška obrada: Sanja Ivić.

Scenografija: Dinka Jeričević. Scenska glazba: Arsen Dedić. Scenski pokret: Sonja Kastl.

Praizvedba: 29. 7. 1994., Splitsko ljeto.

**Čehov**, Anton Pavlovič: GROTESKE EINAKTER: DER BÄR, ÜBER DIE SCHÄDLICHKEIT DES TABAKS, DER HEIRATSANTRAG  
(GROTESKNE JEDNOČINKE: MEDVJED, O ŠTETNOSTI DUHANA, ŽENIDBA).

Hans Wurst Nachfahren, Berlin.

Prijevod: Elena Gram. Redatelj i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Siegfried Heinzmann.  
Dramaturgija: Irena Vrkljan i Benno Meyer-Wehlack. Scenska glazba: Rainer Rubbert.

Premijera: 30. 9. 1994.

**Delibes**, Clément Philibert Léo: COPPÉLIA  
(COPPÉLIA OU LA FILLE AUX YEUX D'EMAIL). Balet.

Scenarij: Charles-Louis-Étienne Nuitter i Arthur Saint-Léon.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Redatelj i koreografija: Ivica Sertić. Dirigenti: Miroslav Salopek i Yossi Gutman.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Oblikovanje svjetla: Vladimir Kazda.

Premijera: 3. 12. 1994.

**Vujec**, Grga (Dragutin Domjanić) / **Hitrec**, Hrvoje:

PETRICA KEREMPUH I SPAMETNI OSEL.

Zagrebačko kazalište lutaka.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Tomica Simović.

Premijera: 17. 6. 1995.

**Šenoa**, August: KLETVA.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj i suradnik pri dramatizaciji: Želimir Mesarić. Dramaturgija: Lada Kaštelan.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Scenska glazba: Arsen Dedić. Scenski pokret: Miljenko Vikić.

Oblikovanje rasvjete: Aleksandar Mondecar. Suradnica redatelja: Sanja Ivić.

Praizvedba: 18. 11. 1995.

**Mozart**, Wolfgang Amadeus: ČAROBNA FRULA.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Redatelj: Georgij Paro. Dirigent: Vladimir Kranjčević. Dramaturgija: Nenad Turkalj.

Scenografija i oblikovanje svjetla: Dinka Jeričević. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Koreografija i pomoćnik redatelja: Miljenko Vikić.

Premijera: 23. 3. 1996.

**Matišić**, Mate: ANĐELI BABLONA. Rustikalna travestija.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Redatelj: Božidar Violić. Scenografija: Zlatko Bourek i Božidar Violić.

Kostimografija: Mirjana Zagorec. Koreografija: Zaga Živković. Scenska glazba: Davor Rocco.

Premijera: 18. 12. 1996.

**Bourek**, Zlatko / **Paljetak**, Luko: POVRTAK VOJAKA.

Zagrebačko kazalište mladih / Kazališna družina "David".

Redatelj i lutke: Zlatko Bourek. Oblikovanje svjetla: Saša Fistrić.

Praizvedba: 20. 12. 1996.

**Jonson**, Ben: VOLPONE ILITI LISAC (VOLPONE OR THE FOX).

Komedija u tri čina (6 slika).

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Nikica Petrak. Redateljica: Nina Kleflin. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Ika Škomrlj. Asistentice kostimografije: Danica Dedijer i Katarina Radošević. Scenska glazba: Matej Meštrović. Koreografija: Mirjana Ilić-Smolić. Oblikovanje svjetla: Olivije Marečić. Trikovi: Luka Vidović.

Premijera: 18. 4. 1997.

**Mozart**, Wolfgang Amadeus: OTMICA IZ SARAJA  
(DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL / IL SERAGLIO).

Libreto: Christoph Friedrich Bretzner i Gottlieb Stephanie.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Redatelj: Georgij Paro. Dirigent: Vladimir Kranjčević.

Scenografija i oblikovanje svjetla: Dinka Jeričević. Kostimografija: Zlatko Bourek.

Koreografija i pomoćnik redatelja: Miljenko Vikić.

Premijera: 14. 10. 1997.

**Britten**, Benjamin: NASILJE NAD LUKRECIJOM (THE RAPE OF LUCRETIA).

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Prepjev: Dunja Robić. Redateljica: Zlatica Bašić-Stepan. Dirigent: Mladen Bašić.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Premijera: 24. 11. 1997.

**Čajkovski**, Petar Iljič: ŠČELKUNČIK (ORAŠAR; ŠČELKUNČIK).

Balet u dva čina (4 slike). Scenarij: Marius Petipa.

Prema prići Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna u obradi Alexandra Dumasa, sina.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Redatelji i koreografija: Frane Jelinčić i Dagmar Kessler-Jelinčić. Dirigenti: Miroslav Salopek i Igor Kuljerić. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Ika Škomrlj.

Premijera: 19. 12. 1997.

**Bourek**, Zlatko / **Ivić**, Sanja: BEĆARAC.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Redatelj, scenografija, kostimografija i oblikovanje svjetla: Zlatko Bourek.

Dramaturgija: Sanja Ivić. Scenska glazba: Igor Valeri. Koreografija: Zorislav Štark.

Praizvedba: 6. 3. 1998.

**Molière**, Jean-Baptiste Poquelin: NAMIŠLJENI BOLNIK (UMIŠLJENI BOLESNIK).

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Prijevod: Janko Moder. Prolog, međuigre i epilog: Boris A. Novak. Redatelj, dramaturgija, scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Gregor Strniša.

Oblikovanje svjetla: Zlatko Bourek i Miran Udovič.

Premijera: 22. 4. 1998.

**Senečić**, Geno: NEOBIČAN ČOVJEK.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Redatelj: Petar Šarčević. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Scenska glazba: Antun Petrušić. Oblikovanje svjetla: Vladimir Kazda. Dramaturgija: Sanja Ivić.

Premijera: 15. 9. 1998.

**Kelemen**, Milko: DOM BERNARDE ALBE.

Plesna drama u jednom činu, inspirirana istoimenim djelom Federica Garcíje Lorce.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Balet.

Glazba: Milko Kelemen. Dramatizacija i koreografija: Ivica Sertić. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Oblikovanje svjetla: Zoran Mihanović. Praizvedba: 16. 4. 1999.

**Ivić**, Sanja: PREŠEREN V PEKLU.

Dijalog pjesnika i učenika prema Prešernovoj poeziji

Prešernovo gledališče Kranj, Slovenija.

Prijevod: Arko. Redatelj, scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Borut Kržišnik.

Premijera: 11. 11. 1999.

**Dekleva**, Milan / **Bourek**, Zlatko: OD ENA DO NIČ (OD JEDAN DO NULA).

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Redatelj i lutke: Zlatko Bourek. Scenska glazba: Noni de Gleria.

Premijera: 6. 12. 1999.

**2000.**

**Molière**, Jean-Baptiste Poquelin: UMIŠLJENI BOLESNIK (LE MALADE IMAGINAIRE).

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Mladen Škiljan. Redatelj, scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Matija Dedić.

Premijera: 29. 9. 2000.

**Rozman**, Andrej: JAMSKA IVANKA.

Lutkovno gledališče Ljubljana, Slovenija.

Redatelj: Matjaž Loboda. Scenografija, kostimografija i lutke: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Vitja Avsec.

Premijera 31. 3. 2001.

**An-Ski**, S. A. / **Rappaport**, Salomon: DIBUK.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Dragutin Horvat. Redatelj i scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Scenska glazba: Alan Bjelinski. Scenski pokret: Blaženka Kovač.

Oblikovanje svjetla: Miljenko Bengez.

Premijera: 17. 11. 2001.

**Feydeau**, Georges: MLADOŽENJA BARILLON (LE MARIAGE DE BARILLON).

Vodvilj u tri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Prijevod: Aleksandar Reiching. Dramatizacija: Božidar Violić.

Redatelj: Božidar Violić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Scenski pokret: Zaga Živković. Odabir scenske glazbe: Branko Bulić. Oblikovanje svjetla: Olivije Marečić.

Pomoćnik scenografa: Đorđe Jandrić. Pomoćnik kostimografa: Barbara Bourek.

Premijera: 4. 3. 2002.

**Mishima**, Yukio: GOSPOĐA AOI.

Nezavisna umjetnička skupina Barutana, Osijek.

Prijevod: Sanja Ivić. Redateljica: Sanja Ivić. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Barbara Bourek i Saša Došen. Scenska glazba: Hrvoje Barišić.

Premijera: 29. 3. 2002.

**Aymé**, Marcel / **Ivić**, Sanja: PRIČE MAČKA NA GRANI

(LES CONTES DU CHAT PERCHÉ).

Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb.

Prijevod: Vladan Desnica. Redatelj, scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Dramaturgija: Sanja Ivić.

Premijera: 20. 9. 2003.

**Ionesco**, Eugène: KRALJ UMIRE.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu., Scena Habunek.

Prijevod: Vlado Habunek. Adaptacija: Marijana Nola i Lawrence Kiiru. Redatelj: Lawrence Kiiru. Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Snježana Vego. Koreohrafija: Blaženka Kovač-Carić. Scenska glazba: Igor Savin.

Premijera: 29. 4. 2004.

**Euripid**: HERAKLO — ALKESTIDA. (HĒRAKLĒS MAINOMENOS — ALKĒSTIS).

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama.

Prijevod: Neven Jovanović. Redatelj: Ozren Prohić. Dramaturgija: Sanja Ivić.

Scenografija: Zlatko Bourek. Kostimografija: Irena Sušac. Scenska glazba: Davor Bobić.

Oblikovanje svjetla: Deni Šesnić. Video projekcije: Ivan Faktor.

Premijera: 15. 10. 2004. (Prva izvedba *Herakla* u Hrvatskoj).

**Jarry**, Alfred: UBU — KRALJ ROBIJAŠ.

Hrvatsko narodno kazalište Split.

Prijevod i dramatizacija: Vladimir Gerić. Redatelj, figure, scenografija i kostimografija:

Zlatko Bourek. Scenski pokret: Olga Glavina. Oblikovanje svjetla: Miroslav Mamić.

Oblikovanje zvuka: Tomislav Marković.

Premijera: 25. 7. 2005., Splitsko ljeto, Carska poljana.

**Čehov**, Anton Pavlovič / **Bourek**, Zlatko: PROSIDBA ILI NE ZOV' VRAGA.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Drama

Autor i redatelj: Zlatko Bourek. Prema prijevodu Božidara Škriteka u blago šokački divan  
preradio: Dušan Gojić.

Premijera: 20. 4. 2005.

**Mozart**, Wolfgang Amadeus: ČAROBNA FRULA.

Libreto: Emanuel Schikaneder.

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Opera.

Redatelj: Georgij Paro. Dirigenti: Michael Helmrath i Wolfgang Scheidt. Scenografija: Dinka  
Jeričević. Kostimografija: Zlatko Bourek. Oblikovanje svjetla: Vladimir Kazda.

Oblikovanje projekcija: David N. Flaten. Koreografija i pomoćnik redatelja: Miljenko Vikić.

Premijera: 22. 12. 2005.

**Domjanić**, Dragutin / **Hitrec**, Hrvoje: PETRICA KEREMPUH I SPAMETNI OSEL.

Dječja i lutkarska scena Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Prilagodila: Vesna Kosec-Torjanac.

Premijera: 3. 9. 2006.

**Paljetak**, Luko / **Bourek**, Zlatko: SVETI VLAHO, BLASIUS, BLAŽ.

Komedija od figura za velike i malo manje. Pučki teatar.

Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara / Gradsко kazalište Marina Držića,  
Dubrovnik / Matica hrvatska, Mostar.

Redatelj, scenografija i figure: Zlatko Bourek. Stihovi: Luko Paljetak.

Scenska glazba: Paola Dražić Zekić.

Praizvedba: 15. 7. 2006., Dani Matice hrvatske, Mostar, BiH.

Premijera: 24. 6. 2006., Dubrovačke ljetne igre, atrij palače Sponza.

**Stahuljak**, Višnja: CRVENI KIŠOBRANI.

Gradsко kazalište Žar ptica, Zagreb.

Redatelj: Želimir Mesarić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Koreografija: Svetlana Lukić. Scenska glazba: Arsen Dedić. Dramaturgija: Marijana Nola.

Premijera: 5. 3. 2007.

**Kosec-Torjanac**, Vesna: SVETI MIKULA.

Dječja i lutkarska scena Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek.

Scenska glazba: Dragutin Novaković Šarli.

Premijera: 1. 12. 2007.

**Matz**, Rudolf: BOŽIĆNA PRIČA. Glazbena igra.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

U predstavi sudjeluju: Varaždinski komorni orkestar, Mješoviti zbor HNK u Varaždinu,

Dječji zbor **Štigleci** i polaznici Udruge klasičnog baleta **Vindija**, Varaždin.

Redateljica: Dunja Tot Šubajković. Dirigent: Anđelko Igrec. Scenografija: Aleksandar Augustinčić i Željko Prstec. Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Lutke: Zlatko Bourek.

Koreografija: Sonja Kastl. Oblikovanje svjetla: Aleksandar Augustinčić i Slaven Edvin Bot.

Premijera: 15. 12. 2007.

**Držić**, Marin: SKUP.

Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Redatelj, scenografija i maske: Zlatko Bourek. Prolog i epilog napisao: Luka Paljetak.

Kostimografija: Diana Kosec—Bourek. Scenska glazba: Paola Dražić-Zekić.

Premijera: 26. 1. 2008.

**Vikić**, Natalija: RADUJTE SE.

Kazalište Licem u lice, Split.

Redatelj: Ratko Glavina. Lutke: Zlatko Bourek.

Premijera: 24. 11. 2008.

Prema motivima bajki braće **Grimm**: PRIČAM TI PRIČU.

Dječje kazalište Smješko, Zagreb.

Redatelj: Swy Skup. Dramaturgija: Sanja Ivić. Scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek.

Scenska glazba: Mario Mirković.

Premijera: 20. 3. 2009.

**Matošić**, Vedran: TOMA NIGER O MARULU.

Kazalište Licem u lice, Split / Scena 55 HNK u Splitu.

Redatelj, scenografija i kostimografija: Zlatko Bourek. Dramaturgija: Jasen Boko.

Premijera: 23. 4. 2009.

**Bourek**, Zlatko / **Tonković Dolenčić**, Ana: BALTAZAR I TENOR KOKO.

Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku.

Redatelj, scenografija i lutke: Zlatko Bourek.

Premijera: 10. 7. 2009., Osječko ljeto kulture.

## 2010.

**Tabori, George**: JEDINI NEUSPJEH ADOLFA H. (ENDLÖSUNG).

Prema motivima MEIN KAMPF Georgea Taboria.

Zagrebačko kazalište lutaka.

Prijevod: Nikica Petrak. Za kazalište nakaza priredio: Zlatko Bourek.

Redatelj, figure i izrada glava: Zlatko Bourek. Scenografija: Miljenko Sekulić.

Izrada figura: Gordana Krebelj. Scenska glazba: Davor Rocco.

Premijera: 6. 5. 2010.

**Bourek, Zlatko**: KEREMPUH I SMRT.

Igra ne temu BALADA PETRICE KEREMPUHA Miroslava Krleže u izvedbi Bourekovog kazališta figura — teatra nakaza. Za kazalište nakaza priredio: Zlatko Bourek.

Redatelj, figure i scenografija: Zlatko Bourek.

Pretpremijera: 6. 7. 2015.

## LITERATURA

### Knjige i monografije

1. Ajzenštajn, Sergej Mihajlovič. *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit, 1964.
2. Aristofan. *Lisistrata*. Beograd: Izdavačko preduzeće "Rad", 1963.
3. *Aristofanove komedije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1947.
4. Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
5. Artaud, Antonin. *Kazalište i njegov dvojnik*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2000.
6. Batušić, Nikola. *Trajnost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1995.
7. Beker, Miroslav. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
8. Benedikt, Michael, George E. Wellwarth. *Modern French Theatre*. New York: Dutton, 1966.
9. Blumenthal, Eileen. *Puppetry and Puppets. An Illustrated World Survey*. London: Thames & Hudson, 2005.
10. Bogner-Šaban, Antonija, Dalibor Foretić, Livija Kroflin, Abdulah Seferović. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA i MCUK, 1997.
11. Bourek, Zlatko. *Teka*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2005.
12. Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1966.
13. Brook, Peter. *Niti vremena. Sjećanja*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2003.
14. Brook, Peter. *Otvorena vrata*. Beograd: Clio, 2006.
15. Brook, Peter. *Prazni prostor*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972.
16. Carlson, Marvin. *Kazališne teorije*, 3. svezak, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1997.
17. Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

18. Craig, Edward Gordon. *O umjetnosti kazališta*. Zagreb: Prolog, 1980.
19. Darsa, Marino. *Zio Maroje*. (Držić, Marin. *Dundo Maroje*.) Milano: Hefti edizioni, 1989.
20. De Marinis, Marco. *Razumijevanje kazališta. Obrisi nove teatrologije*. Zagreb: AGM, 2006.
21. Divignaud, Jean. *Sociologija pozorišta (kolektivne senke)*, Beograd: Kultura, 1978.
22. Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Zagreb: SysPrint, 1996.
23. Držić, Marin. *Novela od Stanca. Dundo Maroje*. Zagreb: Školska knjiga, 1964.
24. Držić, Marin. *Skup*. Zagreb: Matica hrvatska, 1964.
25. Držić, Marin. *Skup*. Zagreb: SysPrint, 1998.
26. Fischer-Lichte, Erika. *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*. Svezak 1. *Od antike do njemačke klasike*. Zagreb: Disput, 2010.
27. Fischer-Lichte, Erika. *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*. Svezak 2. *Od romantizma do danas*. Zagreb: Disput, 2011.
28. Foretić, Dalibor. *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.-2001.*, Drugo prošireno izdanje., Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik, 2002.
29. Freud, Sigmund. “*Humor*” (1927.). *The Future of an Illusion, Civilization and Its Discontents and Other Works*, Standard Edition. Vol. 21. London: The Hogarth Press, 1961.
30. Govedić, Nataša. *Subjekt ili okrenutost prema tebi: filozorija dramativiteta*. Zagreb: Tvrđa, Izdanja Antibarbarus, 2007.
31. Guiraud, Pierre. *Semiologija*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1975.
32. Harwood, Ronald. *Istorija pozorišta. Ceo svet je pozornica*. Beograd: CLIO, 1998.
33. Hauser, Arnold. *Sociologija umjetnosti. Knjiga prva*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
34. Hećimović, Branko, ur. *Reperoar hrvatskih kazališta 1840—1860—1980. Knjiga prva. Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*. Zagreb: Globus / HAZU, 1990.

35. Hećimović, Branko / Obelić, Vladimir, ur. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840—1860—1980. Knjiga druga. Abecedni popisi kazala*. Zagreb: Globus / HAZU, 1990.
36. Hećimović, Branko, ur. *Repertoar hrvatskih kazališta. Knjiga treća. Prvi dio: Repertoari, Drugi dio: Abecedni popisi kazala*. Zagreb: HAZU / AGM, 2002.
37. Heddon, Deirdre, Jane Milling. *Devising Performance*, Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2006.
38. *Hrvatski biografski leksikon*. 2. svezak: Bj-C. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1988.
39. Ingham, Rosemary. *From page to stage: how theatre designers make connections between scripts and images*. Portsmouth: Heineman, 1998.
40. Jarry, Alfred. *Ubu*. Koprivnica: Šareni dućan, 2007.
41. Jones, Robert Edmond; *The Dramatic Imagination*, New York & London: Routledge, 2004.
42. Jung, Carl Gustav. *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1990.
43. Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, I. dio. Od začetaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: MCUK, 2005.
44. Jurkowski, Henryk. *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: MCUK, 2007.
45. Jurkowski, Henryk, *Teorija lutkarstva, Ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*, Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, 2007.
46. Kayser, Wolfgang. *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
47. Kleist, Heinrich von. *O marionetskom kazalištu. Zapisi i anegdote*. Zagreb: Scarabeus-naklada, 2009.
48. *Komedija dell'Arte. Antologija*. Izbor: Višnja Machiedo. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1987.
49. Kott, Jan. *Shakespeare, Our Contemporary*. New York: Anchor Books, 1966.
50. Kroflin, Livija. *Estetika PIF-a*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2012.

51. Kroflin, Livija, ur. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA, 2000.
52. Kroflin, Livija, ur. *Međunarodni znanstveni skup: Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Zbornik. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 2014.
53. Kroflin, Livija. *Zagrebačka zemlja Lutkanija: zagrebačko lutkarstvo 1945.-1985. godine: prilog proučavanju hrvatskoga lutkarstva*. Zagreb: MCUK, 1992.
54. Lacey, A. R. *Rječnik filozofije*. Zagreb: KruZak, 2006.
55. Lachmann, Renate. *Phantasia / Memoria / Rhetorica*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2002.
56. Lazić, Radoslav. *Magija lutkarstva. Dramaturgija i poetika lutkarskog teatra. Antologija*. Beograd: Foto Futura / Autorska izdanja, 2007.
57. Lazić, Radoslav, prir. *Propedeutika lutkarstva*. Beograd: Foto Futura / Radoslav Lazić, 2007.
58. Lazić, Radoslav. *Svetsko lutkarstvo. Istorija, teorija, istraživanja*. Beograd: Foto Futura / Radoslav Lazić, 2004.
59. Lazić, Radoslav. *Traktat o lutkarskoj režiji. U traganju za estetikom režije*. Novi Sad: Prometej, 1991.
60. Lazić, Radoslav. *Umetnost lutkarstva. U potrazi za estetikom lutkarskog teatra. Dramaturgija, Režija, Gluma, Animacija, Kreacija lutaka...*, Beograd: Foto Futura / Radoslav Lazić, 2007.
61. Lozica, Ivan. *Hrvatski karnevali*. Zagreb: Golden marketing, 1997.
62. Lozica, Ivan. *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folklora u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1990.
63. Lozica, Ivan. *Poganska baština*. Zagreb: Golden marketing, 2002.
64. Lukić, Darko. *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti*. Zagreb: Leykam International / Sveučilište u Zagrebu, 2010.
65. Maroević, Tonko. *Živa slika, zbivanja i prilika. Sjetne maštarije i humorne memorabilije Zlatka Boureka*. u : *Zlatko Bourek*. Monografija uz retrospektivnu izložbu slikarskog

opusa u Modernoj galeriji od 2. listopada do 2. studenoga 2014., ur: Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Moderna galerija, 2014.

66. Meyer-Dinkgräfe, Daniel, ur. *Who's Who in Contemporary World Theatre*, London: Routledge, 2000
67. Misailović, Milenko. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1988.
68. Molière, Jean-Baptiste Poquelin: *Škrtac / Umišljeni bolesnik / Mizantrop / Versailleska improvizacija*. Zagreb: Školska knjiga, 2003.
69. Molinari, Cesare. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić, 1982.
70. Mrkšić, Borislav. *Drveni osmijesi*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2006.
71. Mrkšić, Borislav. *Riječ i maska*. Zagreb: Školska knjiga, 1971.
72. Paljetak, Luko. *Lutke za kazalište i dušu*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2007.
73. Pavis, Patrice. *Languages of the Stage*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
74. Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost: Izdanja Antibarbarus, 2004.
75. Pignarre, Robert. *Povijest kazališta*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
76. Prosperov Novak, Slobodan. *Knjiga o teatru*. Zagreb: AGM, 2014.
77. Senker, Boris. *Kazališne razmjene*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2002.
78. Shakespeare, William. *Hamlet*. Zagreb: SysPrint., 1996.
79. Shakespeare, William. *The Complete Works*. Peter Alexander, ur. London i Glasgow: Collins, 1966.
80. Sinnott, E. W. *The Creativeness of Life*, u: *Creativity*. ur. P. E. Vernon. Bungay: Penguin Modern Psychology readings. 1978.
81. Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing, 2003.
82. Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Etika. Umetnost glumca i reditelja*. Subotica: "L" Slobodna izdanja, 1996.

83. Tamarin, G. R. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost, 1962.
84. Travirka, Antun, ur. *Branko Stojaković*. Zadar: Kazalište lutaka Zadar / Forum, 1997.
85. Ubersfeld, Anne. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić. Biblioteka Zodijak, 1982.
86. Varl, Breda. *Mimičke lutke*, Zbirka Moje lutke 5, Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2001.
87. Zabludovsky, H. C., Željko Zorica. *Fantastični bestijarij Roskildea*. Zagreb: Niska, 1999.
88. *Zlatko Bourek*. Monografija uz retrospektivnu izložbu slikarskog opusa u Modernoj galeriji od 2. listopada do 2. studenoga 2014., ur: Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Moderna galerija, 2014. / popratni tekst: Maroević, Tonko. *Živa slika, zbivanja i prilika. Sjetne maštarije i humorne memorabilije Zlatka Boureka*.
89. Zuppa, Vjeran. *Teatar kao schole — ogled o subjektu*. Zagreb: Izdanja antibarbarus, 2004.
90. Županić Benić, Marijana. *O lutkama i lutkarstvu*. Zagreb: Leykam International, 2009.

### Članci, katalozi, zbornici, programske knjižice, letci

91. Batušić, Nikola: *Molière i njegovo kazalište*, u: Molière, Jean-Baptiste Poquelin: *Škrtač / Umišljeni bolesnik / Mizantrop / Versailleska improvizacija*. Zagreb: Školska knjiga, 2003.
92. Bećarac. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.
93. Bogner-Šaban, Antonija. *Hrvatsko lutkarstvo u zrcalu povijesno-estetskih određenja*. Zadar: Glasje 3/4, 1999
94. Bogner—Šaban, Antonija. *Tako je počelo*, u: Kroflin, Livija, ur. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA, 2000.
95. Bogner—Šaban, Antonija. *Zagrebačko kazalište lutaka*, u: Bogner-Šaban, Antonija, Dalibor Foretić, Livija Kroflin, Abdulah Seferović. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA i MCUK, 1997.

96. Bourek, Zlatko. *Kazalište figura — teatar nakaza*, u: *Zlatko Bourek: Teatar nakaza — kazalište figura*. Letak uz izložbu. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014. — 14. 2. 2014.
97. Braut, Helena. *Samo vizualno atraktivan Ubu*. Zagreb: Vjesnik, 27.7.2005.
98. Ciglar, Želimir. *Bourekov "Skup": Zlato nije zlato, ljubav je zlato!* Zagreb: Večernji list, 29.1.2008.
99. Ciglar, Želimir. *Brend Zlatko Bourek*. Zagreb: Večernji list, 2.2.2008.
100. Ciglar, Želimir. *Gumeni otisak svijeta*. Zagreb: Večernji list, 1.8.1994.
101. Ciglar, Želimir. *Kad komšije nisu susjedi*. Zagreb: Večernji list, 10.3.1998.
102. Ciglar, Želimir. *Zlatko Bourek: Činite djecu, a ne rat!*, Zagreb: Večernji list, 24.7.2006.
103. Čokljat, Branka. *Farsom prokušati nastaviti Etnos*. Osijek: Glas Slavonije, 9.3.1998.
104. Čengić, Enes. *S Krležom iz dana u dan*, III, Zagreb: Globus, 1985.
105. Derk, Denis. *Hrvatska nema menuet, ali ima bećarac*. Zagreb: Večernji list, 24.6.2012.
106. Držić, Marin. *Dundo Maroje*. Programski letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 14., 15., 16.7.1990.
107. Držić, Marin. *Skup*. Programski letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 16., 18., 20.7.1983.
108. Držić, Marin. *Skup*. Programska knjižica. Dubrovnik: Kazalište Marina Držića, 2008.
109. Đerđ, Zdenka. *Hrvatsko lutkarsko nazivlje — lutkarski tezaurus*, u: *Međunarodni znanstveni skup: Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Zbornik. ur: Livija Kroflin. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 2014.
110. Ferenčić, Marijana Paula. *Životni kabaret Zlatka Boureka*, u: Vjenac, broj 519. Zagreb: Matica hrvatska, 23.1.2014.
111. Foretić, Dalibor. *Hrvatsko lutkarstvo*, u: Bogner-Šaban, Antonija, Dalibor Foretić, Livija Kroflin, Abdulah Seferović. *Hrvatsko lutkarstvo / Croatian Puppetry*. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA i MCUK, 1997.
112. Foretić, Dalibor. *Novela od Skupa*. Vjesnik, 22. 7. 1983. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

113. Foretić, Dalibor. *Uvidi — Sadašnjost: Čarobnjakova sobica*. Vjenac 196, Zagreb: Matica hrvatska, 2001.
114. Frndić, Nasko. *Privlačan eksperiment*. Beograd: Borba, 14. 1. 1982. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)
115. Gerić, Vladimir. *Neodoljivi Quasimodo*, u: Jarry, Alfred. *Ubu*. Koprivnica: Šareni dućan, 2007.
116. Golob, Anja. *Dovršeno, premišljeno, učinkovito*. Maribor: Večer, 15.5.1998.
117. Govedić, Nataša. *Patafizika: 1911-2002 i dalje*. Zarez, godište IV, broj 83, 2002.
118. Grgičević, Marija. *Bourekov nasmijani teatar*. Zagreb: Večernji list, 12. 1. 1982. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)
119. Grgičević, Marija. *Pod novim krovom*. Zagreb: Večernji list, 10.3.1992.
120. Grgičević, Marija. *Sva vlast ženama*. Zagreb: Večernji list, rujan, 1989. (arhiva Lutkovnog gledališča Ljubljana)
121. Heyden, Susanne. *Aus dem Staunen nicht herausgekommen. (Još uvijek u čudu)*. Berlin: Volksblatt, 15.11.1989.
122. Hrgović, Maja. *Nakazalište Zlatka Boureka*. Rijeka: Novi list, 20.1.2014.
123. *Hrvatski biografski leksikon*. 2. svežak: Bj-C. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1988.
124. Ivančević Španiček, Lidija. Predgovor katalogu izložbe slika i skulptura Zlatka Boureka *Most na Orljavi*. Gradski Muzej Požega. 9. — 21. ožujka 2012., Požega: Grad Požega, 2012.
125. Ivić, Sanja. *Bećarac. (Bećarac u New Yorku)*. Programska knjižica. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1998.
126. Jan Zoran, Mojca. *Namišljeni bolnik*. Ljubljana: Dnevnik, 25.4.1988.
127. Klaniczay, Gabor. *Duh karnevala: Bahtinova teorija kulture pučkog smijeha*. U: Književna smotra, časopis za svjetku književnost, godište XXIX / 1997, broj 103 (1) 1997., Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

128. *Kerempuh i Smrt*. Igra na temu Balada Petrice Kerempuha Miroslava Krleže u izvedbi Bourekovog kazališta figura — teatra nakaza. Programski letak. Zagreb: Centar Miroslav Krleža, 7.7.2015.
129. Kourilsky, Françoise. *Kazalište kruha i lutke*, u: Prolog, broj 23—24 / VII / 75. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1975.
130. Kroflin, Livija. “*Guzovozni teatar*” Zlatka Boureka. Referat održan na simpoziju u Pragu 4.11.2007., objavljen kao *Totální tvůrce Zlatko Bourek*, u: Miloslav Klíma a kol., *Divadlo a interakce II.*, Pražská scéna, Prag, 2007., str. 129-131, te u mađarskom prijevodu kao *Zlatko Bourek és a fenéken guruló színház*, u: *Art Limes Báb-Tár*, No. VI., Tatabánya, 2008., str. 118-121.
131. Kroflin, Livija. *Hamlet na kotačima*. “LuKa”, Zagreb, br. 6 (VI), 1998., str. 67-70.
132. Kudrijavcev, Anatolij. *Predstava visoke razine. Sveti Juraj splitskog Kazališta Licem u lice na Podstranskom kulturnom ljetu*. Split: Slobodna Dalmacija, 23.6.2004.
133. Kuzmanović, Dušan. *Interpretacije filozofskih tekstova*, u: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*. Delo. Mesečni književni časopis. Knjiga devetnaesta. Godina XIX. Broj 4—5. Beograd: Nolit, 1973.
134. Lazić, Radoslav. *Etimologija i semaziologija lutke u istoriji srpskog lutkarstva. S posebnim osvrtom na savremene međunarodne rečnike pojmove klasičnog i modernog lutkarskog teatra*, u: *Međunarodni znanstveni skup: Evropske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Zbornik. Ur: Livija Kroflin. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 2014.
135. Majaron, Edi. *Aristofan za današnjo rabo. (Aristofan za današnju upotrebu)*, u: Aristofan. *Lizistrata*. Programska knižica. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1987.
136. Marinčić, Vesna. *Koliko ljudi, da Eva oživi!* Ljubljana: Delo, 16.11.1982.
137. Marjanić, Suzana, *Lutak i lutka. Čovjek i čovječica*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002.
138. Marjanić, Suzana *Urbani rituali Kugla-glumišta ili estetizacija uličnoga svagdana*. Zarez, broj 191, 2. 11. 2006.

139. Maroević, Tonko. *Pripitomljeno nakazalište, Oblikovanje teatralija Zlatka Boureka*, u: *Zlatko Bourek: Teatar nakaza — kazalište figura*. Letak uz izložbu. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014. — 14. 2. 2014.
140. *Meštar Pathelin / Meister Pathelin*. Farsa nepoznatog pisca iz 15. stoljeća. / Französische Farce eines überkannten Autors aus dem 15. Jarhundert. Programska knjižica. Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih / Zlatko Bourek, 1992.
141. Miljuš, Dragan. *Preproducirana provokacija*. Zagreb: Večernji list, 27.7.2005.
142. Molière, Jean-Baptiste Poquelin: *Namišljeni bolnik*. Programska knjižica. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1998.
143. Mrduljaš, Igor. *Nenametljiv učitelj. (obljetnica | Zvonko Festini, 50 godina umjetničkog rada)*, u: *Hrvatsko glumište*, broj 46-47, Zagreb: Hrvatsko društvo dramskih umjetnika, 2010.
144. Mrkšić, Borislav. *Izvori teatarske igre lutkom* (1975.), u: Lazić, Radoslav. *Svetsko lutkarstvo. Istorija, teorija, istraživanja*. Beograd: Foto Futura / Radoslav Lazić, 2004.
145. Nikčević, Sanja. *Drveni čovičuljci sa srcem*. Zagreb: Večernji list, 17.7.1990.
146. Novaković, Darko. *Suvremena teorija grotesknog: rezultati i perspektive*, u: Umjetnost riječi, XXVI. / 3—4, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo Zagreb, 1982., str. 183- 201.
147. Ostojić, Ljubica. *Uzori umijeća. Milan Klemenčić: "Doktor Faust" i Isidor Štok: "Božanska komedija"*, Lutkovno gledališče Ljubljana. Sarajevo: Oslobođenje, 15.12.1982.
148. Ožegović, Nina (intervju). *Anarhistička predstava u Splitu, razgovor s Zlatkom Bourekom*. Zagreb: Nacional, 20.7.2005.
149. Pavlović, Cvijeta. *Nazbilj i nahvao: Držićeva raskrinkavanja*. Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Svezak 35, broj 1, Split: HAZU i Književni krug Split, svibanj 2009.
150. Pervić, Muharem. *Književno i jezičko*, u: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*. Beograd: Delo, mesečni književni časopis, godina XIX, broj 4—5, 1973.
151. Petermai, Kristina. *Bećari na sceni*. Split: Slobodna Dalmacija, 8.3.1998.

152. Petrović, Marijana. *Postojanje paralelnih svjetova na lutkarskoj sceni*, u: *Međunarodni znanstveni skup: Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. Zbornik. Ur: Livija Kroflin. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 2014.
153. Pezdir, Slavko. *Radoživa burlesknost*. Ljubljana: Delo, 24.4.1998.
154. *Rigoletto*, Melodrama nach Motiven von V. Hugo und F. M. Piave. Programska knjižica. Berlin: Hans Wurst Nachfahren, 1989.
155. Rogošić, Višnja. *O skupno osmišljenome kazalištu danas: pojmovlje, status, značajke*, u: *Umjetnost riječi* LVII. / 1—2, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo Zagreb, 2013., str. 81—113.
156. Ruisinger, Dominik. *Rigoletto und der Lüstling (Rigoletto i pohotnik)*. Berlin: Berliner Morgenpost, 14.11.1989.
157. Ružička-Šehović, Vesna. *Nadahnuti lutkarski izrazi. 24. fesival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije*. Sarajevo: Oslobođenje, 10.4.1983.
158. Salih, Isaac. *Orlando Maleroso*. Programska letak, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, Festival Dubrovnik, 20., 24.8.1977.
159. Senker, Boris. *Lutka u kazalištu živog glumca*, u: Prolog, broj 23—24 / VII / 75. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1975.
160. Shakespeare — Stoppard — Bourek. *HAMLET*. Programska knjižica. Zagreb: Teatar &TD, 1982. (arhiva Zlatka Boureka).
161. Slunjski, Ivana. *Indiferentno lutkino lice. Razgovor sa Zlatkom Bourekom*. Zarez, godište IV, broj 73, 2002., str. 26—7.
162. Smasek, Lojze. *Dogajanska razigranost*. Maribor: Večer, 22.12.1987.
163. Stanojević, Ljubomir. *Neuspjeli "Bećarac"*. Zagreb: Vjesnik, 9.3.1998.
164. Strommayer, Monika. *Weder Freund noch Feind (Ni prijatelj ni neprijatelj)*. Berlin: Bühne, broj 25, 1989.
165. Stublija, Želimir. *Neodoljiv smijeh*. Zagreb: Vjesnik, 14. 1. 1982. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)

166. Šimić, Zlatko. *Seksizam u stihovima. Kićo o aferi bećarac*. Zagreb, Jutarnji list, 29.9.2015.
167. Štok, Isidor. *Božanska komedija*. Programski letak. Uvodni tekst napisao: Matjaž Loboda. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana, 1982.
168. Šutić, Katja. *Zlatko Bourek: čovjek od ljudi*. Studio broj 1003, 25. VI. — 1. VII. 1983., str. 11.
169. Tatarin, Milovan. *Slavonijo, zemljo plemenita...* Zagreb: Vjenac, Matica hrvatska, 9.4.1998.
170. Teržan, Vesna. *Erudit*, u: *7. bienale lutkovnih ustvarjalcev Slovenije*. Programska knjižica. Maribor: Lutkovno gledališče Maribor, 2013.
171. Tretinjak, Igor. *Petrica izgubljen u stihovima*. Vjenac 558 — 560. Zagreb: Matica hrvatska. 2015.
172. Urbančić, Ivan. *Uvod u pročavanje hermeneutike*, u: *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanja*. Delo. Mesečni književni časopis. Knjiga devetnaesta. Godina XIX. Broj 4—5. Beograd: Nolit, 1973.
173. Vrgoč, Dubravka. *Bourekove lutke kao zaštitni znak*. Zagreb: Vjesnik, 17.7.1990., God. LI, br. 15382.
174. Vrgoč, Dubravka. *Farsa za vojnike, civile i dobru djecu*. Zagreb: Vjesnik, 6.3.1992.
175. Vrgoč, Dubravka. *Kad lutke progovore*. Zagreb: Vjesnik, 13. 7.1990., God. LI, br. 15378.
176. Vukšić, Branko. *Lutke vole Hamleta*. Večernji list, 8. 1. 1982. (arhiva Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)
177. Zidić, Igor. *Ljubo Babić*. Kolo, 1-2 / 2009. Časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu, Zagreb: Matica hrvatska, 2009.

## **Intervjui, tribine, TV-emisije**

178. Balabanić, Vesna. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 2. 6. 2015.
179. Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Gliptoteka HAZU, 18. 1. 2014.
180. Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 22. 6. 2015.
181. Bourek, Zlatko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Zagreb: Amruševa 5, 23. 2. 2016.
182. *Drugi format*. Hrvatska radiotelevizija, 30. 1. 2014., gost: Zlatko Bourek, voditeljica: Vlatka Kolarović, <http://www.hrt.hr/enz/drugi-format/233809/>, datum posjeta: 1. 2. 2014.
183. Festini, Zvonko. *Intervju*. Razgovarala: Saša Došen. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 3. 6. 2015.
184. Tribina: *Kazališna srijeda*, tema: *Lutkarstvo za odrasle*, voditeljica: Lidija Zozoli, gosti: dr. sc. Antonija Bogner—Šaban i akademik Zlatko Bourek, KIC, Zagreb, 25. studenoga 2009.

## **Online članci i web stranice**

185. <http://breadandpuppet.org/>, datum posjeta: 14. 2. 2015.
186. Četvrti Festival Miroslav Krleža, 2. — 7. srpnja 2015.,  
<http://www.mgz.hr/hr/novosti/cetvrti-festival-miroslav-krleza-2---7-srpnja-2015,7124.html?t=d>, datum posjeta: 9. 7. 2015.
187. Glas Slavonije. Online izdanje. <http://www.glas-slavonije.hr/210941/5/Nagradjen-Zlatko-Bourek>, datum posjeta: 25. 9. 2013.
188. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: članovi akademije: Zlatko Bourek  
[http://info.hazu.hr/hr/clanovi\\_akademije/osobne\\_stranice/bourek/bourek\\_biografija/](http://info.hazu.hr/hr/clanovi_akademije/osobne_stranice/bourek/bourek_biografija/), datum posjeta: 12. 3. 2011.
189. *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Online izdanje.  
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23517>, datum posjeta: 15.4.2014.

190. Hrvatski centar ITI: *Ivić, Sanja*. <http://www.hciti.hr/hr/ivic-sanja-489>, datum posjeta: 18.9.2015.
191. Jendrić, Dorotea. *Bećarska rapsodija Zlatka Boureka razigrala se u Ateljeu Meštrović*. Večernji list. 17. 12. 2010. Internet izdanje. <http://www.vecernji.hr/vizualna-umjetnost/becarska-rapsodija-zlatka-boureka-razigrala-se-u-ateljeu-mestrovic-229553>, datum posjeta: 19. 12. 2010.
192. <http://www.jutarnji.hr/bourek-dobitnik-nagrade-za-zivotno-djelo-hdlu-a/1252409/>, datum posjeta: 11. 12. 2014.
193. Kantor, <http://www.youtube.com/watch?v=ICM3IRYAGss>, datum posjeta: 8. 8. 2008.
194. Leksikon Marina Držića: *Bourek, Zlatko*. Autor natuknice: Hrvoje Ivanković. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/bourek-zlatko/>, datum posjeta: 28. 5. 2015.
195. Leksikon Marina Držića: *Dundo Maroje*. Autor natuknice: Slobodan Prosperov Novak. [leksikon.muzej-drzic.eu/dundo-maroje/](http://leksikon.muzej-drzic.eu/dundo-maroje/), datum posjeta: 29. 5. 2015.
196. Leksikon Marina Držića: *Dubrovačke ljetne igre*. Autor natuknice: Hrvoje Ivanković. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/dubrovacke-ljetne-igre/>, datum posjeta: 29. 5. 2015.
197. Leksikon Marina Držića: *Hajdarhodžić, Izet*. Autor natuknice: Hrvoje Ivanković. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/hajdarhodzic-izet/>, datum posjeta: 28. 5. 2015.
198. Leksikon Marina Držića: *Nazbilj — nahvao*. Autor natuknice: Milovan Tatarin. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/nazbilj-nahvao/>, datum posjeta: 29. 5. 2015.
199. Perišić, Robert. *Pad s Marsa. "Povratak vojaka"*, ZeKaeM. Feral Trubune, 21.10.1996., <http://www.idoc.ba/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&ElementId=62226>, datum posjeta: 14.12.2013.
200. Raos, Ivan. *Izložba Zlatko Bourek "Teatar figura — teatar nakaza"*. 15.1.2014., [http://www.dragovoljac.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=22389:-izloba-zlatko-bourek-teatar figura-kazalite-nakaza&catid=12:obavijesti-i-najave&Itemid=12](http://www.dragovoljac.com/index.php?option=com_content&view=article&id=22389:-izloba-zlatko-bourek-teatar figura-kazalite-nakaza&catid=12:obavijesti-i-najave&Itemid=12), datum posjeta: 3.2.2014.
201. Seferović, Abdulah. *Hrvatsko lutkarstvo od umijeća do umjetnosti (1)*, Slobodna Dalmacija, 4.6.2004., <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20040604/feljton01.asp>, datum posjeta: 8.5.2013.

202. Seferović, Abdulah. *Hrvatsko lutkarstvo od umijeća do umjetnosti: Posljednji otpor splitskih lutkara*. Slobodna Dalmacija, 6. 4. 2004.,  
<http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20040607/feljton01.asp>, datum posjeta: 18. 10. 2014.
203. Teatar &TD; (program > o predstavama > Salih Isaac: Orlando Maleroso)  
<http://itd.sczg.hr/events/orlando/>, datum posjeta: 24.3.2015.
204. *Théâtre Française, Major Directors*,  
<http://www.artsalive.ca/en/thf/histoire/metteursenscene.html>, datum posjeta: 7. 8. 2008.
205. Uredništvo. *In memoriam — Od Kugle do mnoštva EU križeva*. Zarez broj 365, Zagreb, 12. 9. 2013., <http://www.zarez.hr/clanci/od-kugle-do-mnostva-eu-krizeva>, datum posjeta: 20. 9. 2013.
206. UNESCO: Intangible Cultural Heritage: *Bećarac singing and playing from Eastern Croatia*., <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/becarac-singing-and-playing-from-eastern-croatia-00358>, datum posjeta: 14.12.2015.
207. UNESCO uvrstio nijemo kolo i bećarac u svjetsku baštinu,  
<http://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/unesco-uvrstio-nijemo-kolo-i-becarac-u-svjetsku-bastinu.html>, datum posjeta: 14.12.2015.
208. Vigato, Teodora. *Stojaković je nemoguću redateljsku zamisao znao pretvoriti u moguću*. zadarski list, 12. 6. 2012. Online izdanje:  
<http://www.zadarskilist.hr/clanci/12062012/stojakovic-je-nemogucu-redateljsku-zamisao-znao-pretvoriti-u-mogucu>, datum posjeta: 22. 1. 2015.
209. <http://www.wrongcrowdtheatre.co.uk/>, datum posjeta: 17. 1. 2014.
210. Zagreb film: online katalog filmova.  
[http://www.zagrebfilm.hr/pop\\_kazete\\_detail.asp?sif=85](http://www.zagrebfilm.hr/pop_kazete_detail.asp?sif=85), datum posjeta: 12. 7. 2012.
211. <http://www.zkl.hr/o-kazalistu/povijest-zkl-a.html>, datum posjeta: 18. 10. 2014.

## **ŽIVOTOPIS I POPIS JAVNO OBJAVLJENIH RADOVA AUTORICE**

Saša Došen rođena je 23. travnja 1974. godine. Nakon završene Srednje glasbene in baletne šole u Ljubljani (instrumentalist — violončelist), godinu je dana bila članicom opernog orkestra Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. Diplomirala je grafički dizajn (specijalizirala animirani film) 1997. godine na Central Saint Martins College of Art and Design u Londonu, Velika Britanija.

Od diplomiranja do danas profesionalno se bavi grafičkim oblikovanjem, ilustracijom, oblikovanjem i izradom 3D instalacija, a od 2000. godine svoj umjetnički angažman proširuje djelovanjem na području kazališne likovnosti kao autorica kostimografija, scenografija, lutaka i maski te video-projekcija za profesionalne kazališne produkcije.

Od 2007. godine zaposlena je kao asistentica na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, gdje 2010. godine stječe umjetničko-nastavno zvanje docentice umjetnosti.

Bila je predsjednica radnog tima koji je izradio studijski program *Preddiplomskog sveučilišnog studija kazališno oblikovanje*. Od 2015. godine voditeljica je navedenog studija pri Umjetničkoj akademiji u Osijeku — jedinog studija na području Republike Hrvatske i šire regije koji, u svojoj tropredmetnoj strukturi, nudi temeljita povjesno-teorijska i umjetnička znanja i vještine obrazujući budući kostimografe, scenografe te oblikovatelje i tehnologe lutaka.

Za svoj rad na području lutkarstva primila je 2011. godine *Nagradu za najinventivniju, likovno najdosljedniju te najoriginalniju kreaciju lutaka za predstavu U potrazi za čudovištima* na 23. Susretu lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske.

Godine 2015. nominirana je za *Nagradu hrvatskog glumišta za najbolju kazališnu kostimografiju* u predstavi *260 dana*.

## **Znanstveni radovi**

Došen, Saša. *Porozna granica visokog i niskog u stripovima Andrije Maurovića*. Pula: Nova Istra, časopis za književnost, kulturološke i društvene teme, 2010., svezak 42.

Došen, Saša. *Smrt junaka kao neophodno sredstvo integracije ličnosti*.

Pula: Nova Istra, časopis za književnost, kulturološke i društvene teme, 2010., svezak 44.

## **Kazališne predstave**

Andersen, Hans Christian: RUŽNO PAČE.

Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku / Gradsko kazalište Jozza Ivakića, Vinkovci.  
dramatizacija i režija: Đorđe Dukić. Lutke i kostimografija: Saša Došen.

Scenografija: Sheron Pippi-Steine. Glazba: Ivica Murat. Oblikovanje svjetla: Igor Elek.

Premijera: 29. 4. 2017.

Balog, Zvonimir: JA MAGARAC.

Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku / Osječko ljeto kulture 2016.

Redatelj: Dražen Ferenčina. Dramaturgija: Nives Madunić Barišić.

Kostimografija, scenografija, lutke: Saša Došen. Glazba: Igor Karlić. Oblikovanje svjetla:  
Igor Elek.

Premijera: 1. 7. 2016.

Gubina, Marijan: 260 DANA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dramaturgija: Ana Prolić. Redatelj: Dražen Ferenčina.

Scenografija: Deni i Martino Šesnić. Kostimografija: Saša Došen. Oblikovanje svjetla: Deni  
Šesnić. Video projekcije: Martino Šesnić.

Scenska glazba: Mate Matišić. Scenski pokret: Alen Čelić.

Premijera: 7. 11. 2014.

Peroci, Ela: MACA PAPUČARICA.

Zagrebačko kazalište lutaka.

Dramaturgija: Ana Prolić. Redatelj: Dražen Ferenčina.

Scenografija, lutke i maske: Saša Došen. Scenska glazba: Igor Valeri.

Premijera: 26. 9. 2014.

Jelačić Bužimski, Dubravko: NOĆNA IGRA S JESENJINOM.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Redatelj: Dražen Ferenčina.

Scenografija, kostimografija, video projekcije: Saša Došen

Premijera: 13. 12. 2013.

Petričević, Damir: PROLAZNICI.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dramaturgija: Marijana Nola. Redatelj: Borna Baletić. Scenografija: Miljenko Sekulić.

Kostimografija: Saša Došen. Scenska glazba: Tamara Obrovac.

Oblikovanje svjetla: Željka Fabijanić Šaravanja. Scenski pokret: Alen Čelić.

Premijera: 30. 9. 2011.

Coward, Noël: VEDRI DUH.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Dramaturgija: Boris Senker. Redateljica: Aida Bukvić. Scenografija: Ivo Knezović.

Kostimografija: Saša Došen. Glazba: Branko Kostelnik i Roderick Novy.

Premijera: 25. 2. 2011.

Sablić Tomić, Helena / Fumić, Marijana: POŽEŠKI ŠPIGL.

Gradsko kazalište Požega / Umjetnička akademija u Osijeku.

Dramaturgija: Marijana Fumić. Redatelj: Robert Raponja. Scenografija: Ria Trdin.

Kostimografija: Saša Došen.

Premijera: 11. 3. 2011.

## U POTRAZI ZA ČUDOVIŠTIMA.

Prema motivima knjige Stanislava Marijanovića *Čudovišta u muzeju iliti 1. tvrđanski rat za Muzej protiv do sada nepoznatih čudovišta.*

Umjetnička akademija u Osijeku / Muzej Slavonije Osijek.

Redatelj, dramatizacija i dramaturgija: Hrvoje Seršić.

Lutke, maske, scenografija i kostimografija: Saša Došen. Scenska glazba: Arinka Šegando.

Premijera: 8. 11. 2010.

Genet, Jean: SLUŠKINJE.

Gradsko kazalište Jozza Ivakić, Vinkovci.

Redatelj: Damir Mađarić. Scenografija: Ivica Zupković.

Kostimografija: Saša Došen. Scenska glazba: Ivica Duspara.

Premijera: 23. 4. 2010.

Krleža, Miroslav: GOLGOTA. Rekvijem za društvenu pravdu.

Kazalište Virovitica.

Adaptacija, redatelj: Rene Maurin. Kostimografija: Saša Došen.

Scenografija: Rene Maurin i Saša Došen.

Oblikovanje svjetla: Rene Maurin, Saša Došen i Damir Gvojić.

Premijera: 5. 2. 2010.

## TRI PRAŠČIĆA.

Gradsko kazalište Jozza Ivakić, Vinkovci.

Redatelj: Vjekoslav Janković. Scenografija: Ivica Zupković, Dubravko Matačović i Željka Fuderer-Levak. Kostimografija: Saša Došen.

Scenska glazba: Ivica Duspara.

Premijera: 5. 5. 2009.

Okrugić, Ilija: ŠOKICA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Redatelj: Dražen Ferenčina. Dramaturgija: Jasen Boko.

Scenografija, kostimografija, projekcije: Saša Došen.

Scenska glazba: Igor Valeri. Scenski pokret: Nikoola Livančić.

Premijera: 10. 10. 2008.

Špišić, Davor: KAĆUŠE.

Gradsko kazalište Jozu Ivakić, Vinkovci.

Redatelj: Dražen Ferenčina. Scenografija: Ivica Zupković. Kostimografija: Saša Došen.

Scenska glazba: Mate Matišić. Scenski pokret: Nikoola Livančić.

Premijera: 3. 4. 2008.

Shelly, Mary: FRANKENSTEIN.

Gradsko kazalište Trešnja, Zagreb.

Dramatizacija i adaptacija: Saša Anočić. Redatelj: Saša Anočić.

Scenografija, rekvizita: Saša Došen. Kostimografija: Hana Letica.

Oblikovanje svjetla: Branko Cvjetičanin. Scenska glazba: Mario Mirković.

Premijera: 19. 4. 2007.

Grum, Slavko: DOGAĐAJ U MJESTU GOGLI.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Redatelj: Rene Maurin. Dramaturgija: Marijana Fumić. Scenografija: Nataša Černoša.

Kostimografija: Saša Došen. Oblikovanje svjetla i izbor glazbe: Rene Maurin.

Premijera: 11. 3. 2006.

Vogel, Paula: DESDEMONA. Igrokaz o maramici.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Redatelj: Rene Maurin. Dramaturgija: Marijana Fumić. Scenografija: Rene Maurin.

Kostimografija: Saša Došen. Oblikovanje svjetla i izbor glazbe: Rene Maurin.

Premijera: 15. 4. 2005.

Špišić, Davor: TURBO BEBA.

Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku.

Redatelj: Damir Mađarić. Scenografija, kostimografija i oblikovanje svjetla: Saša Došen.

Premijera: 29. 1. 2004.

Cooney, Ray: UHVAĆEN U MREŽU.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Redatelj: Želimir Orešković. Scenografija: Vladimir Androić.

Kostimografija: Saša Došen. Scenska glazba: Igor Valeri.

Premijera: 9. 5. 2003.

Mishima, Yukio: GOSPOĐA AOI.

Nezavisna umjetnička skupina Barutana, Osijek.

Prijevod: Sanja Ivić. Redateljica: Sanja Ivić. Scenografija: Zlatko Bourek.

Kostimografija: Barbara Bourek i Saša Došen. Scenska glazba: Hrvoje Barišić.

Premijera: 29. 3. 2002.

Anočić, Saša: IDE DADA.

Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku.

Redatelj: Saša Anočić. Scenografija, kostimografija, maske i lutke: Saša Došen.

Scenski pokret: Ksenija Zec. Oblikovanje svjetla: Ivo Nižić. Izbor glazbe: Saša Anočić.

Premijera: 23. 3. 2001.

Hare, David: PLAVA SOBA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Redateljica: Snježana Banović. Dramaturgija: Davor Špišić. Scenografija: Drago Turina.

Kostimografija: Saša Došen. Scenski pokret: Zaga Živković.

Premijera: 9. 3. 2001.

Gernet, Nina Vladimirovna / Gurevič, Tatjana: PATKICA BLATKICA.

Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku.

Redateljica: Nevenka Filipović. Scenografija, kostimografija i lutke: Saša Došen.

Scenska glazba: Ivica Murat. Scenski pokret: Juraj Mofčan.

Premijera: 20. 10. 2000.

ALASKA JACK.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Redatelj, dramaturgija i izbor glazbe: Saša Anočić.

Scenografija i video-projekcije: Ivan Faktor. Kostimografija: Saša Došen.

Scenski pokret: Ksenija Zec.

Premijera: 5. 5. 2000.

## Izložbe i smotre / izbor

skupna izložba: *SLUKovnica 2 — naši suvremenici*

(lutke, maske, scenografija, kostimi)

SLUK 2015., Gradske galerije Osijek, Galerija Waldinger

na izložbi su predstavljeni radovi sljedećih umjetnika: Vesna Balabanić, Zlatko Bourek, Saša Došen, Gordana Krebelj, Mojmir Mihatov, Vjekoslav Vojo Radoičić, Željko Zorica — Šiš

samostalna izložba: *Saša Došen Lešnjaković: Kostimografije, scenografije, lutke.*

Muzej Slavonije u Osijeku, 2013.

23. SLUK, Zadar, 2011.

*U potrazi za čudovištima*, Lutke, maske, scenografija i kostimografija: Saša Došen.

World Festival of Non-professional Film Makers, UNICA '99, Lappeenrata, Finska, 1999.

predstavljena 3 autorska animirana filma:

Diploma — Obsession (stop-frame animacija, plastelin)

Animals Accupuncture (stop-frame animacija)

An Unsuccessful Show (stop-frame animacija, plastelin)

30. Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva

Zagreb, 1998.

predstavljeno 5 autorskih animiranih filmova:

3. nagrada — An Unsuccessful Show (stop-frame animacija, plastelin)

3. nagrada — Animals Accupuncture (stop-frame animacija)

specijalna nagrada — Obsession (stop-frame animacija, plastelin)

specijalna nagrada — Life... (tradicionalna crtana animacija)

specijalna nagrada — Alternative Medicine (tradicionalna crtana animacija)

24. Zagrebački salon mladih, 1997.

animirani film

Dani hrvatskog filma, Zagreb, 1997.

animirani film