

KATARINA KOLEGA

Prvi cjeloviti pregled inovativnog lutkarstva za odrasle



IGOR TRETINJAK

Prostor nedovoljno iskorištene slobode. Sto godina lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj

HDKKT, biblioteka Polilog, Zagreb, 2024.

Lutkarstvo za odrasle nije neobična ili nova pojava na našem kazališnom obzoru, ali opet nije ni toliko česta. Više je iznimka nego pravilo. Kazalište lutaka Zadar ponajviše se trudilo sačuvati kontinuitet postavljanja naslova za odraslu publiku, no u tome nije svake godine uspijevalo pa smo posljednjih godina na njihovu repertoaru gledali dramske pred-

stave s lutkarskim elementima, kao što je *Faust* ili obiteljske predstave za sve generacije, poput *Caffea Kraljevstvo* (koje su bile uvrštene i u program festivala *Mediterraneo* – međunarodnog festivala kazališta lutaka za odrasle koji Kazalište lutaka Zadar i organizira). Devedesetih godina to je kazalište postavilo čak devet predstava koje su naslovom, sadržajem i

temom bile namijenjene isključivo odraslim gledateljima. Većina njih upisana je u povijest hrvatskoga kazališta, poput *Muke svete Margarite* ili *Don Quijotea* uglednoga poljskog redatelja Wieslawa Hejna ili *Planina* i *Judite* našega velikog Marina Carića. To je bilo zlatno razdoblje lutkarskog kazališta za odrasle u Zadru, iako je već potkraj sedamdesetih Zadrane šokirala Hejnova *Celestina – tragicomedia de Calisto y Malibea*, koja je tada prozvana pornografijom pa je bila zabranjena za mlađe od 18 godina. Kako pokazuje i ovaj kratki pregled, Kazalište lutaka Zadar bilo je „jedino kazalište koje je u jednom svojem razdoblju lutkarskom izrazu usmjerenom prema odraslima pristupilo sustavno i promišljeno“, piše teatrolog Igor Tretinjak u knjizi *Prostor nedovoljno iskorištene slobode. Sto godina lutkarstva za odrasle*.

To je drugi naslov u biblioteci Polilog Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, kojemu je u cilju objavljivati drugačije knjige o izvedbenim umjetnostima, koje se bave manje zastupljenim temama, kao što su to umjetnost kazališne kritike (prva knjiga u biblioteci autorice Nataše Govedić) ili lutkarstvo za odrasle. Za razliku od ovog teksta, koji je počeo *in medias res*, knjiga je strukturirana dijakronijski. Lutkarstvo za odrasle autor dijeli u šest faza pa je i knjiga podijeljena na šest poglavlja. Počinje godinom 1920. i prvom predstavom za odrasle. O prvim lutkarskim predstavama uopće, posebice o Teatru marioneta, pa tako i o *Petrici Kerempuhu* i *spametnom oslu*, o tekstu Dragutina Domjanića i režiji Velimira Deželića, detaljno je potkraj osamdesetih pisala teatrologinja Antonija Bogner-Šaban (*Marionete osvajaju Zagreb*), što je Tretinjaku bio dobar temelj za vlastito istraživanje novina koje je u naš teatar unijela ta predstava. Citira tekstove teatrologinje Livije Kroflin, proučava kritike u *Obzoru* i *Prologu*, proučava i one strane (češki časopis *Loutkar*), promatra fotografije i iz svega toga stvara svoju predodžbu i donosi zaključke. U tome mu pomaže i teorija. Pozivajući se na jednoga od najvažnijih povjesničara i teoretičara lutkarstva Henrika Jurkowskog, čitateljima kratko izlaže razvoj lutke kao znakovnog sustava i zaključuje da lutke u Teatru marioneta pripadaju „znakovnom sustavu kazališta živog glumca“, da su

se vrste lutaka postupno prilagođavale temi i time taj teatar „diskretno usmjeravale prema idejama njemačkog lutkara Geze Blattnera“. Proučivši repertoar Teatra marioneta, u kojemu se svake subote igrala nova predstava, zaključuje da se u takvom kazalištu „nije uspio razviti redateljski rukopis ni lutkarski izraz“.

Velike umjetničke osobnosti onoga vremena osnovale su i stvarale Teatar marioneta, najvažnije lutkarsko kazalište međuraća; to su prije svega Velimir Deželić, slikar Ljubo Babić i skladatelj Božidar Širola. Postavljali su Maeterlincka, Goethea i Eshila, a „posebno mjesto u novijoj povijesti hrvatskog kazališta“, napominje Tretinjak, „osigurava mu prvo postavljanje Držićeva *Skupa* (1921.)“ Skice za tu predstavu, koje je izradio Ljubo Babić, mogu se pronaći na mrežnim stranicama čija se adresa skriva u fusnotama. Nakon pročitane knjige, kad dobijemo cjelokupnu sliku razvoja lutkarskog kazališta za odrasle, uviđamo koliko je nezavisna skupina Teatar marioneta bila jedinstvena jer je trajala dvadeset godina, tijekom kojih je stvarala bez podilaženja publici, vjerna literaturi, lutki i svojim idejama, ali i odraslim gledateljima.

Knjige naših povjesničara umjetnosti potaknule su Igora Tretinjaka da kratko spomene i Sergija Glumca, koji je manje poznat u kazališnim krugovima, a čije su ideje mehaničkog teatra bile u duhu najsuvremenijih avangardnih razmišljanja. Šteta što je mehanički teatar ostao samo u skicama jer da se realizirao, „hrvatsko lutkarstvo bi u njegovim formativnim godinama pripojio najsvežijim futurističkim strujama i bauhausovskim idejama“, uvjeren je autor.

Zanimljivo je da se lutkarstvom za odrasle u početku bave isključivo nezavisne skupine čiji su članovi bili mladi avangardni umjetnici. Teatar marioneta bio je pod utjecajem njemačke estetike, što ne iznenađuje jer su njegovi osnivači studirali u Münchenu, a Družina mladih (koja se pojavljuje nakon Drugoga svjetskog rata) priklonila se francuskim utjecajima. I nju su pokrenuli naši budući velikani: pjesnik Radovan Ivšić i redatelj Vlado Habunek. Budući da su boravili u Francuskoj, iz koje su

crpili nadahnuće, Tretinjak nas u knjizi kratko upozna s vodećim francuskim lutkarom onog vremena – Gastonom Batyjem koji se zalagao za vjernost tekstu, što je ostavilo snažan trag na dvojicu naših umjetnika. Analizirajući djelovanje Družine unutar društveno-političkog konteksta novoosnovane komunističke države, u kojoj kulturom vlada socijalistički realizam, Tretinjak uviđa koliko je uporaba ginjola, kao tipa zapadnoeuropske lutke, bio hrabar čin, kao i „igranje predstava za odrasle u mediju u prvom redu usmjerenom dječjim publikama“. S obzirom na to da je Družina svoje predstave oblikovala u zapadnoeuropskom duhu varijetea, što je u našem lutkarstvu bila velika novost, autor nam sažeto izlaže povijest odnosa lutkarstva i glazbe od prve europske lutkarske opere iz 17. stoljeća. Citira i doajena slovenskoga lutkarstva Jožu Pengova, potom buduće velike redatelje, Slovenca Edija Majarona i našega Luku Paljetka, koji su smatrali da je „lutki glazba bliža nego riječ“. Na taj način povezo ih je s njihovim prethodnicima, članovima Družine mladih, koji su „simboličnost, 'nezavisnost' i 'univerzalnost' glazbe iskoristili kako bi izbjegli govoriti o onome o čemu nisu htjeli, omogućivši time lutki da progovori vlastitim izvedbenim jezikom oslobođenim riječi što je kočilo u mjestu“. S glazbom je blisko povezan i pokret, stoga autor traga za kritičkim i teorijskim tekstovima prve polovice 20. stoljeća i navodi tvrdnje ruske kazališne kritičarke Julije Slonimske, za koju lutkinu dušu „čini njezin pokret“, povezuje ih s Craigovim promišljanjima o scenskoj dinamici i uspoređuje s Družinom mladih, kojoj je „glazba pretpostavljena pokretu te ga vodi od početne motivacije do kulminacijskih trenutaka“. Takvim teorijskim ispreplitanjem s praksom konkretne družine vrlo se jednostavno i jasno objašnjava njezino subverzivno djelovanje u zadanom vremenu i prostoru, ali i razvoj misli o lutkarskoj umjetnosti koja je utjecala na mnoge kasnije europske lutkare i redatelje.

Družinu mladih Tretinjak uspoređuje i s homogenim lutkarskim kazalištem njemačkoga lutkara Paula Branna, primjećujući da „Habuneka od Branna dijeli vrsta lutke, no povezuju ih glazbene i plesne točke koje su obojica uvrstila u repertoar“.

Druga faza lutkarstva za odrasle nastaje tek šezdesetih godina, nakon gotovo dvadesetogodišnjega zatišja, kad se u istočnoj Europi osjećaju nova strujanja. Pišući o crnom teatru Berislava Brajkovića, prvoga ravnatelja riječkog kazališta lutaka i nekadašnjega člana Družine mladih, Tretinjak detaljno opisuje njegove *Muzičke minijature*, ali i objašnjava što je crno kazalište, tko ga je izmislio, koje vrste postoje, kako su se riječki lutkari učili luminiscentnoj tehnici, koji je odnos svjetla i lutke i kako će se on idućih godina razvijati te ono najvažnije – koju je novost ta vrsta kazališta donijela. Ta je predstava domaćim lutkarima pokazala na našim lutkarskim scenama dotada nepoznat žanr, o čemu svjedoče kritike ondašnjega najboljeg poznavatelja lutkarstva, redatelja i kritičara Milana Čečuka. Budući da se u *Muzičkim minijaturama* umjesto lutaka upotrebljavaju predmeti, Tretinjak analizira predstavu referirajući se na teoriju predmeta Henrika Jurkowskog. Lutka se pritom prvi put u hrvatskom lutkarstvu, doznajemo iz knjige, mogla koristiti cijelim prostorom igre – širinom, visinom i dubinom.

Tretinjak prati događanja i u drugim gradovima tih godina pa spominje i Zagrebačko kazalište lutaka koje je tada u znaku Berislava Deželića. Mnogi ga danas znaju kao istaknutoga arhitekta, no ljubiteljima kazališne umjetnosti poznat je i kao jedan od naših najvažnijih lutkarskih oblikovatelja koji je lutku reducirao na simbol, čime je „obogatio zagrebačko i hrvatsko lutkarstvo novim shvaćanjem lutke“. U Osijeku su tih godina prisutne snažne veze s Mađarskom i Slovačkom, pa je Ivan Balog, ravnatelj Dječjeg kazališta *Ognjen Prica* (danas Branka Mihaljevića), onamo često putovao. Ne treba iznenaditi da su u tom kazalištu režirali Lajos Kos i Bohdan Slavik, čije antologijske, a većini čitatelja pretpostavljam prilično nepoznate, predstave Tretinjak pomno analizira uz pomoć fotografija i kritika (*Lutkarski varijete i On i on*). U rezimeu druge faze zaključuje da su „predstave te faze napravile ključan raskid s tradicijom i homogenošću lutkarskog kazališta te započele mnoge promjene na vizualnom planu koje će uskoro dovesti do zrelog heterogenog lutkarskog izraza“.

Treću fazu hrvatskog lutkarstva za odrasle Tretinjak počinje dvjema ranim predstavama našega inovativnog redatelja Branka Brezovca. S obzirom na to da se Brezovčev cjelokupan redateljski rad temelji na postdramskim postulatima, predstave *Jedan dan u životu Ignaca Goloba* i *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* autor analizira u svjetlu teorije postdramskog kazališta Hans-Thiesa Lehmana te redateljskih praksi svjetskih velikana Roberta Wilsona i Petera Schumanna koje su utjecale na mladog Brezovca. Primjerice, piše o teoriji i praksi usporenog pokreta na pozornici te razvoju gigantskih lutaka, a *Ignaca Goloba* argumentirano povezuje s tradicijom i poviješću lutkarstva, napominjući da su se u toj predstavi „susreli, sudarili i upisali prošlost i sadašnjost u univerzalnu temu malog čovjeka“. Iako se o radu skupine Coccolemocco i prije pisalo, čini mi se da je tekst u ovoj knjizi ponudio najiscrpniju analizu dviju predstava. Autor ih je sagledao iz mnogih vizura, detaljno ih je opisao i teorijski potkrijepio, kontekstualizirao i kritički prosudio te sa žaljenjem ustvrdio da „usprkos tom novom i svježem razmišljanju koje je išlo ukorak sa suvremenim smjernicama europskog kazališta i lutkarstva, Brezovčeve predstave nisu imale veći utjecaj na hrvatsko lutkarsko kazalište, niti je redatelj prihvaćen kao dio (i) lutkarske zajednice“. Sa žaljenjem bismo mogli ustvrditi i to da Brezovec u svojem kasnijem radu više nije posezao za lutkom kao važnim izražajnim sredstvom. Elemente Brezovčeva izraza Tretinjak primjećuje i u radu čakovečke Kazališne družine *Pinklec*, o kojoj je napisao opsežnu monografiju, međutim u ovoj knjizi ne daje joj mnogo prostora, tek nabraja nekoliko važnijih lutkarskih predstava za odrasle.

S pravom je zato petnaestak stranica knjige posvetio našem jedinom umjetniku koji je tijekom cijele svoje karijere stvarao lutkarske predstave za odrasle, a pritom unosio inovacije i bitne pomake. Riječ je o Zlatku Boureku – redatelju, slikaru, kiparu, scenografu, kostimografu i lutkarskom oblikovatelju čiji je originalni rukopis prepoznat u Europi i svijetu. Njegov groteskni svijet nakaza autor povezuje s višestoljetnim niskim društvenim statusom lutkara koji su se, kao i Bourekov teatar, prije svega obra-

ćali siromašnim radnicima i seljacima, podrugljivo i glasno komentirajući društvena događanja. Pišući o Bourekovim grdačima, ne izostavlja spomenuti definiciju groteske Georgesa Tamarina ili našega Borislava Mrkšića, primjenjujući je ponovno na Bourekove lutke i uspoređujući ih s pučkim lutkarskim junacima poput Puncha i Pulcinelle. Analizu počinje antologijskom predstavom *Hamlet* koja je u naš teatar donijela nekoliko važnih novosti: prvi put se predstavila vrlo kratka verzija poznate tragedije i prvi put je Bourek predstavio svoj jedinstveni guzovoz. U takvim predstavama, napominje Tretinjak, „pokret je nosilac te tehnike, njezina humornog, karikaturnog i grotesknog aspekta“, što argumentira iscrpnim opisom *Hamleta*. Piše i o najčešćim Bourekovim predstavama s ručnim lutkama te pomalo sa žaljenjem konstatira da je naš veliki umjetnik nakon *Hamleta* jačao verbalni sloj na štetu scene igre. Tretinjak ne izostavlja ni predstavu koju je Bourek stvarao s polaznicima studija Gradskog kazališta lutaka (*Sveti Jura*). Budući da se u njoj koristio maskom, možemo pročitati podatke o tome kad se maska javila u izvedbenim umjetnostima te koja joj značenja pripisuju teoretičari (Craig, Jurkowski, Mrkšić), a zatim i dobiti jasnu sliku navedene predstave. Tretinjak uz pomoć mnogih kritika opisuje i lutkarske predstave za odrasle redatelja Joška Juvančića: *Skup*, za koju je Zlatko Bourek oblikovao lutke (jedine partnerice glumcu Izetu Hajdarhodžiću), te *Osman*, gdje su Bourekova scenografska rješenja bitno odredila tijek kazališnog komada.

Bourek je svojom smjelošću, izravnošću i otvorenošću nadahnuo pisca Tahira Mujičića i redatelja Igora Mrduljaša na pokretanje Lutkarsko-erotskog kabareta Mmanipuli, o kojemu Tretinjak kratko piše. Navodi nekoliko predstava, no ono što je važnije – postavlja ih u kontekst umjetničkih kabareta koji su se u Europi pojavili potkraj 19. stoljeća i bili su važni za „razvoj lutkarstva od zanata do umjetničkog izraza“. Spominje kazalište sjena Henrija Rivièrea koji je bio zvijezda prvoga umjetničkog kabareta *Crni mačak*, kao i to da je upravo u kabaretu karijeru počeo vrlo utjecajni ruski lutkar Sergej Obrazcov.

Nakon treće faze nastupa zlatno doba lutkarskog kazališta za odrasle, kojim smo i počeli ovaj tekst. Tada je bio izuzetno važan poljski redatelj Wiesław Hejno čije je poimanje lutke našem gledateljstvu bilo strano. Njegova *Celestina* „pokretačica je promjena koje će se odigrati u osamdesetim godinama u zadarском kazalištu“, napominje Tretinjak, navodeći ime danas manje poznatog lutkarskog redatelja Želimira Prijića koji je bio sklon eksperimentima i stalnim potragama za novim izrazima i mogućnostima. „Upravo njegova predstava 'Čovjek koji je tražio svoje lice' (1982.) postavljena u Kazalištu lutaka Zadar te je godine u Bugojnu podigla najviše prašine zbog prodora u novo.“ Igor Tretinjak piše i o velikom slovenskom redatelju Ediju Majaronu i oblikovatelju lutaka Branku Stojakoviću čije su antologijske predstave za sve generacije otvorile put predstavama za odrasle. Ozbiljnijom analizom pristupa već spomenutim antologijskim predstavama. To su *Muka svete Margarite*, *Judita*, *Planine*. Kraće se osvrće na *Stjepana, posljednjeg kralja bosanskog* Tomislava Durbešića, *Božićni triptih* Luke Paljetka, *Zvezdanu* Milene Dundov te *Don Quijotea* Wiesława Hejna. Marin Carić i Wiesław Hejno pritom su, napominje Tretinjak, zacrtali poetski put lutkarskog kazališta za odrasle koji će lutki „otvoriti mogućnost raznovrsne scenske igre i, u krajnjem slučaju, zamjene uporabnim predmetom“, rezimira na kraju četvrte faze.

Potom slijede dva poglavlja koja smatram izuzetno važnima jer se o većini predstava koje Tretinjak spominje nije puno pisalo. Prije svega bih istaknula ulomak o skupini Fasade i Kruni Tarle kojoj se u tim poglavljima, sasvim zasluženno, dalo više prostora. Njzinu estetiku promatra prema teorijskoj knjizi Petera Weitznera *Teatar objekta: Uz dramaturgiju slika i figura* jer će, kako piše, „Kruna Tarle u svojem umjetničkom radu vjerno primijeniti njegove ideje“. Vrlo se rijetko mogu pronaći intervjui s tom jedinstvenom umjetnicom, kritika njezinih predstava također nema mnogo, stoga je tekst u ovoj knjizi vrijedan zapis o jednom posebnom kazalištu poetskih slika koje nažalost nije pripadalo nikome: za profesionalce je bilo amatersko, za amate-re suviše profesionalno, za lutkare je bilo dramsko,

za dramsko suviše eksperimentalno. Riječima Igora Tretinjaka: „Kruna Tarle usmjerila se prema scenskoj poeziji, filozofiji, metafizici i ontologiji, tematizirajući ih i promišljajući u prostoru vizualne i auditivne apstrakcije – 'pokrenuta' slika postala je okidač teme, a glazba izvedbeni graditelj slike. Izvore za taj spoj pronašla je u plesnoj i likovnoj umjetnosti, duboko upisanim u njezino poimanje lutkarstva, ali i umjetnosti.“ U knjizi nam autor predočava kako su bili mišljeni i kako su izgledali *Kaleidoskop*, *Pješčani sati*, *Djevin skok ili proljeće u slijepoj ulici*, *Nadir* i *Clai-re-obscur*. Piše o temi, vizualnim aspektima, odnosu prema materijalu, svjetlu, glazbi, pokretu, detaljno opisuje etide u pojedinim predstavama.

Uz Fasade više doznajemo i o razvoju kazališta materijala – od početaka do onih koji su ga proslavili, poput Francuzā Yvesa Jolyja i Phillipea Gentyja, a punu afirmaciju teatar objekta doživio je osamdesetih, među ostalim, napominje Tretinjak, „i u kazalištu Krune Tarle“. Ta je umjetnica „scenskim istraživanjem uputila na prostor beskrajnih izvedbenih mogućnosti, no izvedbeni umjetnici nisu nastavili istraživati poetske slike i teatar objekta“, primjećuje to gotovo sa žaljenjem, ne pitajući se zašto je tako, ali to se pitanje nakon pročitano-g dijela samo nameće. Bez odgovarajućega odgovora. Autor izravno izražava žal za time što su Kruna Tarle i Fasade „i dalje za dobar dio hrvatskih lutkara neotkriveni biser“, s čime se potpuno slažem.

Bisere u lutkarstvu za odrasle podarili su nam u njegovoj petoj fazi redatelji Rene Medvešek i Larry Zappia, za kojega će Tretinjak ponovno vrlo točno ustvrditi da je „prebrzo otišao iz hrvatskog lutkarstva“ jer je u svakoj predstavi bio nov i svjež.

Drugo desetljeće 21. stoljeća ujedno je i šesta faza lutkarstva za odrasle koje ponajviše stvaraju studenti na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Ona se nametnula „kao glavno mjesto istraživanja i propitivanja lutkarskog medija“, kaže Tretinjak koji i sam predaje na toj Akademiji. Nepravедно malo stranica posvetio je suvremenom trenutku, izdvojivši i kratko se osvrnuvši na četiri studentske predstave mentorica Maje Lučić i Tamare Kućinović

(*Kabanica, Pleti mi, dušo, sevdah, Smrt ili o životu i Duga*). Uvrstio je i predstavu *Desnica: Igre proljeća i smrti* zadarskog nezavisnog kazališta Teatro VeRRdi (redatelja Jurja Arasa) te *Kralja Edipa* koji je nastao u koprodukciji Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca i Gradskog kazališta lutaka Rijeka (redatelja Luciana Delprata) i *Šapat duše* varaždinskoga Hrvatskog narodnog kazališta (redateljice Tamare Kučinović). Činjenica da su lutke ušle u dvije nacionalne kazališne kuće velika je stvar, a još je važnije to što su osvojile mladu publiku, srednjoškolce koje je najteže privući u kazalište. U šestu fazu ušla je i obiteljska predstava za sve generacije *Bomboniera variete!*, koju je ugledni slovenski redatelj Matija Solce napravio za Gradsko kazalište lutaka Rijeka. Za razliku od prijašnjih poglavlja, spomenute predstave autor pomno ne analizira, ne dovodi ih u vezu s teorijom i svjetskim kontekstom. O njima piše kao kritičar, spominjući siže, ideju i temu, vrste lutaka, animatore i redateljsku estetiku. Zaključuje da se u trenutačnoj fazi lutkarstva za odrasle primjećuju svježiji pogledi na poznate odnose.

Za razliku od posljednjeg poglavlja, u ostalim poglavljima Igor Tretinjak je manje informativan, a više analitičan, što njegov tekst razlikuje od mnogih drugih tekstova pisanih o istoj ili sličnoj temi.

Na tek dvjestotinjak stranica, pojedine predstave su nam toliko zorno dočarane u ideji, sadržaju, animaciji, vizualnom oblikovanju, glazbi, pokretu i svjetlu da si ih jasno možemo predočiti dok o njima čitamo, čime ih je autor otrgnuo zaboravu i pohranio u trajnu tekstualnu arhivu.

Njihovu estetiku, kao i cjelokupno djelovanje pojedinih skupina povezuje s teorijskim tekstovima i suvremenim umjetničkim strujanjima u drugim državama. Na taj način ponudio nam je kratki pregled razvoja europskog lutkarstva, od režije, vrste lutaka i njezina odnosa s drugim kazališnim elementima, poput glazbe i pokreta, preko filozofije i širokog shvaćanja pojma lutke i lutkara. Zahvaljujući opisanome kontekstu, jasnije nam je što pojedinci donose novo ili subverzivno, a to je hvalevrijedan pristup zadanoj temi. Uz to, na kraju svakog poglavlja

nudi i rezime u kojemu sažima bitne karakteristike pojedine faze.

Lutkarstvo za odrasle, sudeći prema ovoj knjizi, u kazalište je unijelo mnogo novina, veliki dramski redatelji u njemu su si dali oduška i više slobode, no, kako i naslov sugerira, taj su prostor slobode nedovoljno iskoristili. Odnosno, mogli su češće biti hrabriji, eksperimentalniji, ulaziti u rizike koji taj prostor slobode donosi. S obzirom na to da ga nisu dovoljno iskoristili, ono što je jedina konstanta, tijekom sto godina postojanja lutkarstva za odrasle, jest diskontinuitet. I neminovno mi se ponovno na kraju čitanja ove sjajne i izuzetno vrijedne knjige postavlja pitanje na koje nikad nisam dobila odgovor: zašto je tako?

Upravo je zato i naziv knjige *Prostor nedovoljno iskorištene slobode. Sto godina lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj*, koju je uredila Višnja Kačić Rogošić, izvršno odabran.

Na kraju, ako bih trebala nekome preporučiti ovu knjigu, preporučila bih je svima koje zanima izvedbena umjetnost jer će, dok je čitaju, imati osjećaj kao da prate kazališni čin ili uzbudljivo predavanje. Povjesničari lutkarstva u njoj možda neće pronaći ništa što već ne znaju, ali mogu sa zadovoljstvom ustvrditi da se napokon rasuti teret po zbornicima, časopisima i knjigama našao na jednom mjestu i da se predstavio drukčijim, svježim pristupom koji argumentirano dokazuje da je lutkarstvo za odrasle bitno, da ne smijemo zaboraviti na njegova antologijska postignuća i da ga ne smijemo zbog zakona tržišta zanemariti. Voljela bih da se i nakon sto godina napiše knjiga o idućih sto godina lutkarstva za odrasle i da će budući istražitelji(ce) imati o čemu pisati. Do tada – čitajmo ovu knjigu.