

Tekstovi

- Filter by:
- [Eseji](#)

Autentičan jezik lutke i njeni komunikacijski kodovi u kazalištu lutaka

04 01 2023



Fasade, "Djevin skok", foto: ZKM

Marijana Županić Benić

Sažetak

Rad se temelji na promišljanju jezika lutke, odnosno nastoji se sagledati čitav spektar komunikacijskih kodova koji su specifični upravo za lutku. Iako joj život daje lutkar,

animator komunicira na drugačiji način u odnosu na glumca i njegovu komunikaciju s publikom. Komunikacija podrazumijeva sustav međusobno isprepletenih znakova putem kojih se informacija prenosi i opisuje određen kontekst gledatelju. lutka komunicira na više nivoa, verbalno, neverbalno, kroz pokret, gestu, znak, ali i putem vizualnih kodova koji se tiču njene likovne determinacije. Mogli bismo reći da se tu radi o sinkretizmu različitih komunikacijskih kodova koji su vrlo suptilni i ovise o mnogobrojnim izvanjskim okolnostima, prije svega o odnosu lutke i animatora, a zatim lutke i publike. Unutar komunikacije s publikom, „verbalno najčešće pripada animatoru ili nekom nositelju zvuka“ (Paljetak, 2007), stoga se u ovom radu ne razmatra verbalna komunikacija, glas i govor koji lutkar „posuđuje“ lutki, već se nastoje opisati komunikacijski mehanizmi koji pripadaju specifično lutki i koji čine njen autentičan jezik.

Ključne riječi: komunikacija lutke, pokret, gesta, znak, likovna dramaturgija, tišina

Uvod

Kojim jezikom govori lutka? Koji komunikacijski kodovi vrijede u kazalištu lutaka?

Ima li tišina mjesto u lutkarstvu? Ako već u samom uvodu izostavimo verbalnu komunikaciju polazeći od teze da je glas tvorevina glumca lutkara i njegova umijeća interpretacije, možemo zaključiti da taj dio lutka ne može prisvojiti kao dio svog autentičnog jezika. Postavlja se pitanje što nam onda preostaje?

Opterećenost suvremenog lutkarstva riječima opisuje i Paljetak (2007) ističući kako je u suvremenom hrvatskom lutkarstvu tendencija opterećenja lutke verbalnim slojem. Navedeno smatra negativnim jer taj višak teksta djeluje i na samog glumca, zbog čega su glumci „opterećeni tekstom, hendikepirani u važnijem poslu, da u simbiozi s lutkom, sebe i lutku ostvare kao scensko biće“ (55). U potrazi za komunikacijskim izražajnim sredstvima svojstvenim lutki, a da se pritom izostavi glumčev, animatorov glas i lingvistička komunikacija unutar lutkarske predstave, napisano je vrlo malo ili nimalo stručnih i znanstvenih publikacija.

Erika Fischer-Lichte (2015) ističe kako se „procesi kazališne komunikacije trebaju pojmiti kao poseban slučaj estetske komunikacije koji je različit u odnosu na estetsku komunikaciju u drugim umjetničkim rodovima: stvaranje i interpretacija kazališnih znakova provode se istodobno, konstitucija značenja kao realizacija znakova i konstitucija značenja kao interpretacija znakova protječu paralelno“ (198). Želimo li da komunikacija uspije, kôd ili znak kojim se služi glumac, odnosno u slučaju lutkarstva lutka, treba biti zajednički i recipijentu da bi bio razumljiv.

Komunikacija lutke s okolinom vrlo je kompleksna pojava koja sažima različita izražajna sredstva i posjeduje mnoga značenja. Podalje govora, koji joj vrlo često pripisujemo i kroz koji je najčešće možemo doživjeti u predstavama kazališta lutaka, u ovome radu naglasak je na neverbalnoj komunikaciji pokretom i gestom te radikalnom oduzimanju „glasa“ lutki u potrazi za značenjem tišine u kazalištu lutaka.

Pokret kao komunikacijski kôd u lutkarstvu

Prilikom definiranja lutke kao temeljnog izražajnog sredstva lutkarstva, mnoge definicije manje-više se sažimlju u jednoj, a to je da je lutka objekt pretvoren u subjekt u trenutku kada joj glumac lutkar pokretom udahne dušu. „Spoj neživog objekta, materije s dušom događa se kroz prijenos lutkareve (animatorove) energije objektu, figuri, a to se ostvaruje i manifestira pokretom, glasom i potpunom uronjenošću u performativni čin“ (Županić Benić 2019:13). Animacija, pokretanje lutke, osnovni je preduvjet njenog života, u kome animator preuzima ulogu Boga i mrtvoj materiji udahnuje život. Glumac lutki daje ono što mu je dato: dah, glas, pokret (Petrović, 2014).

U tom činu animiranja lutke nije bitno radi li se o figurativnom prikazu nekog lika ili pak predmetu ili materijalu kao povijesno novijem poimanju lutke. Tu govorimo o pokretu samom i njegovo značenje je od presudne važnosti za život lutke na sceni i vjeru publike u njeno postojanje. Trenutak postanka lutke, odnosno preobrazbe neživog predmeta u živo biće, vrlo se često, posebice u lutkarskim predstavama, brzo prekriva slojem govora koji se na pozornici javlja često u istom trenutku kad se pojavi i lutka, odnosno njeno vizualno obličje, njen pokret i dah. Slažući tako slojeve na lutku – pokret, pogled, disanje pa odmah glas, a sve u funkciji stvaranja života na sceni, vjere publike u lutku, činimo li mi zapravo na taj način najispravniju stvar? Pa ni čovjek ne govori non-stop, zašto onda sipati te silne riječi kroz lutku? O suviše nametnutoj riječi lutki piše i Kroflin (2017) ističući interdisciplinarnost lutkarstva kao medija koji ima puno zajedničkog i s vizualnom umjetnošću, filmom, poezijom..., međutim u lutkarstvu „riječ se pojavljuje kao integrativni element, koji se često doživljava kao strano tijelo, uljez iz dramskog teatra koji ne pripada lutkarskom kazalištu“ (39). No vratimo se potrazi za autentičnim jezikom lutke.

Bujoreanu-Huțanu, R. (2019). u svom radu promišlja pitanje jezika lutke i pritom se vraća na same početke kada je čovjek počeo animirati objekte, pokušavajući dati odgovor na pitanje odakle potreba čovjeka za komunikaciju putem lutke? Što je to presudilo da čovjek želi komunicirati kroz objekt? Počinje od prapovijesnog konteksta gdje su ljudi predmetima davali simbolički status, oživljavajući ih pretvarali su ih u sredstva priopćavanja dubokih istina o samom čovjeku i životu. Prvi načini takve komunikacije bili su rituali iz kojih su se razvili svi stilovi kazališne komunikacije. Animiranje predmeta kroz vrijeme bilo je magično, religiozno ili ludičko, da bi animiranje objekta u novije vrijeme prošlo proces reorganizacije i usavršavanja. Kroz povijesni pregled lutkarstva sve do današnjih dana mogu se vidjeti različita kulturološka ponašanja, stavovi, tipovi poznatih junaka i antijunaka.

Bujoreanu-Huțanu, R. (2019) ističe kako genezu specifično lutkarskog komunikacijskog sustava treba tražiti u gesti rukama i pokretu glavom jer ta sredstva komunikacije imaju jednostavnu i jasnu sposobnost prenošenja stanja, osjećaja i sposobnost da sintetiziraju i sugeriraju univerzalno značenje ljudskog ponašanja. Pritom se radi o simboličkoj komunikaciji koja svoju puninu u kontekstu lutke tek postiže u trenutku animacije od strane animatora, što znači da lutka nije sama po sebi simbol, već to postaje u činu kada joj se pridoda pokret i emocija, odnosno animacija i interpretacija jer se tada zbiva odvajanje znaka-objekta od stvarnosti i u tom kazališnom činu i publika uranja u život i postojanje lutke, vjeruje joj. Danas, kako opisuje Erika Fischer-Lichte (2015), gesta ovisi

o kulturnoj uvjetovanosti te da svaka kultura gestičkim znakovima stvara značenje na temelju specifičnog koda koji vrijedi samo unutar nje. Što znači da geste moramo promatrati unutar određene kulture i da nisu općevažeće. Kolár (1992) ističe kako je gesta lutke u kazalištu lutaka vrlo značajna i od presudne važnosti za uvjerljivost lutke na sceni. Budući da lutka ne posjeduje mimiku lica poput čovjeka, upravo je gesta izražajno sredstvo kojim nadomješta mimiku lica, a pokret geste prenosi gledaocu stanje unutar kojeg se lutka nalazi, te što radi. Stoga prema Koláru (1992) razlikujemo simboličku, psihološku, likovnu i naglašavajuću gestu. U simboličkoj gesti uočavamo misao i radnju koju lutka čini na pozornici, dok u psihološkoj gesti čitamo emocionalna stanja lika. Likovna gesta je likovna komponenta koja doprinosi izražajnosti karaktera lutke, dok je naglašavajuća gesta vezana uz sam govor animatora i naglašavanje pojedinih rečeničnih dijelova tijekom govora, a koji su upečatljivi. Gesta mora biti jednostavna, jednoznačna, razumljiva, realistična i prenaplašena te je upravo ona lutkina izvanjska karakterizacija. Pritom su geste vizualni znakovi čiji su pokreti dio neverbalne komunikacije.

Od znaka do likovne dramaturgije u kazalištu lutaka

Luko Paljetak (2007) navodi kako je lutkarska predstava totalitet, ukupnost različitih kreativnih postupaka i kako se komunikacija uspostavlja ukupnošću svega znakovlja. Tekstualna razina samo je jedan od elemenata znakovlja predstave, dok je u prvome planu već spomenuta animacija. Lazić (2014) ističe kako scenske lutke izražavaju svijet igre, duh oblika, tajnovitu animaciju predmeta, slike i zvuka. Lutkarska predstava je prema Laziću (2014) govor znakova na sceni, a kazalište lutaka eliptično kazalište svedeno na esencijalni audio-vizualni znak. Jednako tako Jurkowski (2014) ističe kako semiotičko istraživanje lutkarstva ističe činjenicu da lutka u odnosu na svoju kazališnu publiku postoji u stanju „opalizacije“ ili „dvostruke slike“ te gledatelju prenosi značenje i u formi svoje materijalnosti i u formi znaka, odnosno radi se o nametnutoj iluziji koja se rađa iz asocijacija koje je glumac lutkar potaknuo kod publike animirajući neživi objekt. Opalizacija je dvoznačna funkcija predmeta u svojoj predmetnosti i kao lika kojeg predstavlja lutka, a nastaje u procesu pretvaranja predmeta u lik, naočigled gledatelja, a da pritom ostaje predmetom. Uvjerljivost takvog čina metamorfoze postiže se putem izrazito fokusirane igre glumca lutkara, odnosno animatora, čime se njegova energija prenosi na publiku. Vizualni znakovi višestruko doprinose dinamici i dramaturgiji lutkarske predstave.

Govoreći o dramaturgiji lutkarske predstave, nalazimo se također na vrlo slojevitom terenu, pa Vigato (2011) ističe kako se lutkarska dramaturgija više ne temelji na fabuli i objektivnoj radnji, već je možemo promatrati kao scensku metaforu koja je ravnopravno satkana od scenskih i likovnih znakova. Pristup dramaturgiji lutkarskog kazališta većinom se u literaturi temelji na promatranju kroz prizmu dramaturgije teksta. Vrlo često povijesna, teatrološka perspektiva favorizira i zaustavlja se te podrobno opisuje značenje dramaturgije teksta, dotiče se i vrednuje dramaturški doprinos glumca, animatora, dok je sfera likovnog oblikovanja predstave puno manje, odnosno nikako zastupljena u takvim istraživanjima (Županić Benić, 2021:81).

Likovni jezik, vizualni jezik unutar lutkarske predstave, također posjeduje svoju specifičnu vizualnu gramatiku koja se temelji na likovnom oblikovanju lutke,

scenografije, kostima, a što spada u sferu autorstva i autentičnosti, te umjetničkog pristupa kreatora lutaka, scenografa i kostimografa. Posner (2014) kao sastavnice likovne dramaturgije lutkarske predstave navodi sliku, likovni jezik, odnosno autentični jezik simbola i znakova kojima komunicira umjetnik, i emocionalni odgovor publike. U lutkarskome kazalištu javljaju se i posebna sredstva izražavanja koja se međusobno nadopunjuju i pomažu lutkama: maske, rekviziti i različiti predmeti. Karakteriziraju ih osnovne funkcije, ali i različite konotacije zbog čega se „lutkarsko kazalište može nazvati heterogenom umjetničkom formom s bogatim sustavom znakova te kazalištem sa stalnim pulsiranjem izražajnih sredstava i njihovih odnosa“ (Jurkowski, 1984: 74).

Čin stvaranja života lutke na pozornici čin je umjetnosti, u nekoliko prethodnih misli nastojalo se osvijetliti pojedine dijelove koji su dio stvaranja iluzije njenog života na sceni i komunikacije s publikom. Postupak stvaranja iluzije života lutke na sceni može se promatrati poput poezije, raščlaniti i uočiti dijelove, čija značenja govore sama za sebe, a opet djeluju sinkretički na gledatelja. Primjerice postoji nešto privlačno i magično u jednostavnosti samog pokreta lutke, u jednoznačnoj, jasnoj gesti u sporosti zbivanja na sceni, kojoj se rijetko tko priklanja. Lutka ima svoje vrijeme na pozornici i publika je ulaskom u lutkarsko kazalište pristala na stvaranje iluzije, ali i na drugačiji protok vremena. To stvaranje ili igranje života lutke doista može svaki put biti istraživanje nečeg novog, jer niti jedna lutka, niti jedan predmet ili materijal ne funkcionira, ne kreće se na isti način. Svaka lutka, objekt, materijal donosi na scenu svoje limitiranosti ili pak mogućnosti, međutim zajedničko svim oblicima, licima lutke je što se pojavljuju kao simboli, nešto što je univerzalno, metafora u kojoj se publika prepoznaje. Najveća prednost lutke u komunikaciji s publikom jest njena jednostavnost, dominantnost jedne karakterne osobine, oslobođenost bezbrojnih maski koje su svojstvene čovjeku. Njena pojava na sceni prikazuje esenciju, bit same emocije, jezikom koji je imanentan samo lutki.

Značenje tišine i „šutljivosti“ lutke

Postoji doista nešto vrlo privlačno i u samoj tišini unutar lutkarske predstave, u eliminaciji govora. Ne mislim pritom na radikalnu eliminaciju ili dokidanje glasa lutki već otvaram vrata istražujući mogućnost tišine, mogućnosti neverbalnog. Glas i govor smatramo aktivnošću, dok se tišina svrstava u kategoriju pasivnog, tihog, neprimjetnog. Međutim u kontekstu lutkarstva postavlja se pitanje vrijedi li to i za lutku? Je li lutka neprimjetna ukoliko ne govori. Peter Schumann (1991) u svojoj raspravi pod nazivom *The Radicality of the Puppet Theatre*, o radikalnosti lutkarskog kazališta, dotiče se i pitanja jezika lutke. Pritom smatra da se radikalnost lutkarskog kazališta ogleda u redefiniciji jezika. Jezik prema Schumannu (1991) nije samo alat prikladne komunikacije, već jezik lutaka smatra instrumentom fino podešenih informacija, eksperimentom koji riječi i rečenice lišava njihovih sekundarnih pomodnih konteksta, već ističe kako je lutkama potrebna tišina, a njihova šutnja je otvoreni dio njihova jezika. Upravo se to i vidi iz Schumannovih performansa gdje se poigrava šutnjom lutke koja u svojoj „šutljivosti“, a s druge strane kao mega, gigantska pojava, poput hodajuće skulpture progovara, protestira, ne riječima, već svojom likovnošću, svojom pojavom. Lutku ne možemo odvojiti od onog što govori njen lik, od onog kako iz nje progovara likovnost, taj element je toliko ključan, vidljiv, ali opet prečesto stavljen po strani i od strane kritike zanemaren. Pitanje je može li lutka izraziti svoje emocije, svoje želje i

potrebe, ako joj dokinemo glas? Nažalost dokidanjem ili micanjem glasa lutki, takvo lutkarstvo se svrstava u neku drugu kategoriju, miče se iz uhodanih pravaca i smješta u sferu eksperimenta, povezuje s performansom, likovnim umjetnostima, plesom, pantomimom, cirkusom i odvodi iz specifično kazališnog medija. Teoretičari se u svojim osvrtima zaustavljaju na tekstu, glumčevoj izvedbi, silnim rečenicama pretresaju dramaturgiju, seciraju riječi, ali gdje je tu jezik lutke? Seciranje riječi, raspravljanje o riječima je samo dio sveukupnog znakovlja kojim se služi lutka, samo dio njene komunikacije, jezik kojim kroz nju progovara animator. Peter Schumann (1991) ističe vrlo pjesnički kako se duše stvari, misleći pritom na lutku, ne otkrivaju lako te da je ono što govori iz lutkinih očiju često izvan kontrole, a jedina nada lutkara u ovladavanju svojim lutkama je u ulasku u delikatne i naizgled neiscrpne živote svojih lutaka te da njihovo stvaranje mora biti što dalje od svrhovitih definicija dramskih likova ili priče.

Jezik lutke u suvremenim pravcima lutkarstva gdje vizualno dolazi u prvi plan

Lutkarsko kazalište je komunikativno, interdisciplinarno i multimedijско i to ga čini iznimnim u sferi umjetničkog područja i otvorenim za sve buduće izazove. Primjerice velik zaokret u povijesnom smislu kako opisuje Jurkowski (2006) dogodio se potkraj 19. i početkom 20. stoljeća kada je, potaknuta teorijom o nadmarioneti Edwarda Gordona Craiga, lutka postala medijem i izričajem različitih avangardnih događanja europske umjetničke scene. Pa su brojni likovni umjetnici pokazali velik interes za scensku lutku i njezinu tradiciju, prilagođavajući je svojim umjetničkim zamislima. Lutkarstvo je doživjelo svoju preobrazbu koju treba slaviti, treba se veseliti različitosti pristupa, treba se usuditi biti drugačiji i istraživati te izbjegavati ukalupljene forme u kojima, ako ste pogledali jednu predstavu pogledali ste sve, samo glumci govore drugi tekst. Lutka može daleko više od toga. Osvrnimo se na reformatore lutkarstva unatrag 100 godina na europskoj sceni – od spomenutih avangardnih utjecaja te likovnih umjetnika koji pokazali veliki interes za lutkarsko kazalište, vidokrug lutkarstva se definitivno proširuje.

Jurkowski (2007) posebice ističe ulazak likovnih umjetnika na lutkarsku scenu 70-ih godina prošlog stoljeća, kada su Joan Baixas i Teresa Calafell osnovali družinu koja je lutkarstvo doživljavala kao vizualnu umjetničku formu u kojoj skulptura i slika drže pravo prvenstva (353). Lutkarstvo se rapidno počelo razvijati u različitim smjerovima te postalo medij koji je dopuštao osobni umjetnički izraz i eksperimentiranje. U fokus dolazi kazalište predmeta koje se počelo razvijati od 40-ih godina 20. stoljeća od Obrazcova i Yvesa Jolyja, zatim kazalište materijala kojemu je, kako ističe Jurkowski (2007), „Phillipe Genty posijao sjeme“ (461). Osamdesetih godina javlja se „vizualno kazalište“ koje su obilježili umjetnici poput Tadeusza Kantora i Pine Bausch, koji su sami postali referencijalne točke kazališne originalnosti“ (Jurkowski, 2007:456). U takvim teatralnim oblicima lutkarstva verbalno ostaje po strani, sva zbivanja na sceni vizualiziraju se i dramaturgiraju u slikama, stvara se svojevrsna scenska kompozicija u kojoj su scenske skulpture, konstrukcije, zatečeni objekt, prostorne instalacije, scenske slikarije, nacrti, lutke, maske, kinetički objekti, povezani sa svjetlom, sjenama i bojom (Weitzner, 2011). Ono što odlikuje takvo kazalište je svojevrsni minimalizam, svođenje kazališnih izražajnih sredstava na najmanju moguću mjeru, reduciranje. Kantor (prema Kovačić, 2012) u svojim promišljanjima ističe kako, što se tiče vizualnog, bira kazalište vrlo skromnih materijalnih sredstava. Iako je bio i likovni umjetnik te mu izrada raskošnih scenografija, scenskih rekvizita, maski ne bi predstavljala problem,

Kantor smatra da vizualnost kazališta počiva na ograničenju sredstava te da su potrebna minimalna sredstva.

U pogledu na suvremeno hrvatsko lutkarstvo, krenuti u smjeru tradicije spomenutih kazališta predmeta, materijala i vizualnog kazališta usudila se Kruna Tarle i grupa Fasade, pojavivši se na sceni 90-ih godina prošlog stoljeća. Tretinjak (2020) ističe kako u poetskim slikama koje se izmjenjuju kao svojevrsan kolaž na sceni, na mjesto verbalnog sloja dolazi vizualni koji prodire dublje od riječi i ne podliježe logici klasične dramaturgije, već razvija vlastitu logiku, u čemu Tretinjak (2020) poetske slike stvorene u predstavama Krune Tarle i grupe Fasade smješta između postdramskog kazališta i kazališta objekta. U kazalištu koje je vizualno, likovno, poetsko, a u kojem nema uzročno-posljedičnih veza i riječi, u takvom kazalištu predmet, materijal i pokret postaju izvor svega. U takvom teatru slike izviru iz tame, svjetlo je jednakopravan sukreator slike, a zvuk i glazba pokretač cjeline, iako nikad ne zaglušuje samo uprizorenje.

Moji počeci u lutkarstvu vezani su uz grupu Fasade i inspiracija nam je bio sam materijal, papir, tkanina u spoju s pokretom. Pokret je definirala sporost, ništa se na sceni nije događalo brzo, sve tranzicije su se postupno pretapale, a upravo je sporost pokreta, kojim se gradila, a onda i razlagala kompozicija slike, odvodila publiku u neko drugo vrijeme. Slike između scena izvirale su iz mraka, rađanje svjetla kojim bi se osvjetljavali prizori teklo je također sporo i suptilno te se pretapalo i uranjalo u mrak da bi se ponovno rađalo u drugoj slici. Jednako tako iz tišine, uz sliku i svjetlo, polako se od najtiših tonova pojavljivala glazba, svaki od spomenutih slojeva predstave bio je iznimno važan i doprinosio cjelokupnoj atmosferi. Tišina se smatrala jednakopravnim elementom predstave. Znalo se često dogoditi da bi predstava završila, a publika bi sjedila u mraku, u tišini, pljesak bi uslijedio tek kad bi se upalilo radno svjetlo koje bi osvjetlilo pozornicu i činilo bi se da tom pljesku uopće nije mjesto u dvorani. Trenutke režirane tišine i mraka teško je rekonstruirati iz povijesnih činjenica, snimki predstava, jednostavno ih treba doživjeti neposredno da bi se o njima moglo pisati. Radi se o suptilnom poigravanju s osjetilima publike, a tako dosljednu i radikalnu primjenu likovnosti, suptilno poigravanje sa svjetlom, bojom i tišinom doživjela sam u predstavama poljskog režisera, scenografa, slikara, fotografa i profesora Leszeka Mądzika. Likovni umjetnici najveći žar stvaranja, zanesenost, osjećaju kada se iz neoblikovanog materijala otkriva skulptura ili pak crtom, potezom i bojom polako iz bjeline platna izvire likovno umjetničko djelo, slika, crtež i najljepši dio stvaranja je proces. Kada se taj likovni jezik prenese u kazalište, tada postaje jasno zašto su upravo likovni umjetnici doprinijeli različitosti poimanja lutkarstva i lutke i proširili granice.

Umjesto zaključka

Kazalište lutaka je jedna velika iluzija, sveukupnost i istodobnost znakova i dešifriranja komunikacijskih kodova. Ako krenemo putem reduciranja u ovom slučaju glasa, riječi, kamo nas to vodi? U poigravanju kazališnim znakovima odbacivanjem riječi, korištenjem trenutka tišine kao ravnopravnih aktera radnje zapravo dajemo priliku vizualnom da govori samo za sebe, odnosno u prvom planu je vizualna komunikacija. U tom slučaju se pogled na lutku, na njene mikro pokrete, disanje, gestu potencira i dobiva

na punini značenja, a promatrač, publika ima priliku uroniti u život lutke, doživjeti to scensko biće, osjetiti emociju, vidjeti ono što je nevidljivo, vidjeti autentičan jezik lutke.

Literatura

Bujoreanu-Huțanu, R. (2019). The Language of Puppetry–Code for Remembering and Theatricalization. *Colocvii teatrale*, (28), 40-53.

Fisher-Lichte, E. (2015). *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput.

Jurkowski, H. (2007). *Povijest europskog lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.

Jurkowski, H. (2006). *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*. Subotica: Otvoreni univerzitet i Međunarodni festival pozorišta za decu „Pionir“.

Jurkowski, H. (2014). Terms in Puppetry and their Linguistic and Research Context. U *Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*.(ur.) Kroflin, L. (str.7-20). Osijek: Umjetnička akademija.

Kolár, E.(1992). *Sto i jedno poglavlje o lutkarskoj režiji*. Zagreb: Zajednica KUD Zagreba, Scena kazališnih amatera.

Kovačić, J. (2012). Uvod u Tadeusza Kantora. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 15(51/52), 134-157.

Kroflin, L. (2017). Riječ i zvuk u kazalištu lutaka. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 20(69/70), 37-41.

Lazić, L. (2014). Etimologija i semaziologija pojma lutke u istoriji srpskog lutkarstva, s posebnim osvrtom na savremene međunarodne rečnike pojmova klasičnog i modernog lutkarskog teatra. U *Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*.(ur.) Kroflin, L. (str.20-33). Osijek: Umjetnička akademija.

Paljetak (2007). *Lutke za kazalište i dušu*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi.

Petrović, M. 2014. Postojanje paralelnih svetova na lutkarskoj sceni. U *Europske odrednice pojma lutke i stručno lutkarsko nazivlje*. (ur.) Kroflin, L. (str.68-89). Osijek: Umjetnička akademija.

Posner, D. N. (2014). The dramaturg (ies) of puppetry and visual theatre. U *The Routledge Companion to Dramaturgy*. (Ed.) Romanska, M. (pp. 369-375). London: Routledge.

Schumann, P. (1991). The radicality of the puppet theatre. *TDR* (1988-), 35(4), 75-83.

Tretinjak, I. (2020). Poetski svijet Krune Tarle – u susretu živog i neživog. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 46(1), 542-563.

Vigato, T. (2011). *Metodički pristupi scenskoj kulturi*. Zadar: Sveučilište u Zadru.

Weitzner, P. (2011). *Teatar objekta*. Zagreb: ULUPUH.

Županić Benić, M. (2019). *Lutka/r/stvo i dijete*. Zagreb: LEYKAM International.

Županić Benić, M. (2021). Likovna dramaturgija kazališta figura Zlatka Boureka, tog začudnog svijeta kazališta nakaza. *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi*, (10), 79-95.