

mag. Lidija Dujić
Učiteljska akademija Zagreb, Hrvaška

ANDERSEN MED LUTKAMI – LUTKA IN/ALI TEKST, VPRAŠANJE NARATIVNEGA PRESTIŽA

Andersenova biografija je zaznamovana s trdnimi teatrološkimi mesti – oče mu je v otroštvu napravil pravo lutkovno gledališče, želel je biti baletnik in uspel postati dramski pisec. Slavnega so ga naredile vseeno pravljice, še danes scensko najbolj prisotni Andersenovi teksti. Pravega, gledališkega, Andersena najdemo pravzaprav v t. i. pravljičah, med katerimi so nekatere pravi gledališki komadi – v razponu od gledališča senc, mask in prstov do gledališča predmetov. Dejstvo, da v hrvaškem otroškem gledališču dominirajo Andersenove pravljice, potrjuje narativni prestiž teksta nad lutko, plesalcem in tudi dramskim igralcem.

Ko se govori o Andersenovem življenju in njegovem književnem delu, je skoraj običajno njegovo biografijo zaviti v oblačila njegove lastne pravljice. Beseda je, seveda, o *Grdem račku*, paradigmatskem obrazcu neobičajnega in nesrečnega naključja, ki mu ob pomerjanju sil zla s silami dobrega (četudi andersensko netipično) vendarle uspeva proizvesti ne samo srečen konec, pač pa tudi plasirati idejo o možnosti zmage umetnosti nad umetnosti nenaklonjeno realnostjo. Proces je, zdi se, reverzibilen, ker je Andersen fragmente svoje biografije kaleidoskopsko vgradil še v svoje druge književne tekste – tako je na primer otroštvo njegove matere variacija motiva deklice z vžigalicami, enako kot najdemo samega Andersena v liku malega Kaya, ki poskuša identificirati sledi ledu na oknih in v njih prepoznati oziroma navesti motiv snežne kraljice. Milan Crnković navaja še naslednje primere:

»V *Palčici* se kaže hči admirala Wulffa, Henrietta; v *Cvetlicah male Ide* je podan botanični vrt v Københavnu in lik mlade Ide, hčere pesnika Thielea; *Kraljična na zrnu graha* je verjetno napisana pod vtisom spora med pisateljem in malo Henrietto; lik svetnika Collina se pojavlja v številnih pravljičah; v pravlji *Zaročenca* se maščuje Riborgi Voigtovi, v katero je bil nekaj časa zaljubljen, itd.« (Crnković 1986: 38).

Izviri teh informacij so različne Andersenove romanizirane biografije – znanstveno nezanesljive – kot tudi tri avtobiografije, ki jih je bil pisal kontinuirano. Glede na to, da gre za književnika, so nam, četudi znanstveno negotove, te (avto)biografije vseeno dragocen izvor podatkov. Za tako razumevanje teh tekstov nas opogumlja tudi sam avtor: »moja življenjska zgodba (bo) najboljši komentar k vsem mojim delom.« (Andersen 2005: 193).

Posebna vrednost teh (avto)biografij se nahaja v tem, da po pravilu odkrivajo še en – ne povsem znan – vendar vsekakor manj poudarjen vidik Andersenove biografije. To so njena trajna in kontinuirana teatrološka mesta. Najprej jih najdemo v pogosto navajani, redko osvetljeni epizodi iz Andersenovega bednega otroštva, v kateri se govori o tem, kako mu je oče nekega dne napravil celo lutkovno gledališče in ga napotil, da je pri materi in babici izprosil krpice za kostume svojih lutk. Obirajoč se sta ti to sprejeli, računajoč na praktično plat celotne zadeve – če že ne bo hotel biti mizar, bi lahko bil vsaj krojač! V svojem gledališču je Andersen igral v začetku z očetom, kasneje pa predvsem sam, učeč se na pamet vse razpložljive dramske komade. Ta inicialna teatrološka epizoda se podkrepljuje s sentimentalno zgodbo o Andersenovem prijateljstvu s starkama Bunkeflud, ki sta ga zalagali z ne samo boljšimi krpicami, temveč tudi z zvezki Shakespearovih tragedij. Pogosto se uvajajo tudi vzporedne fabule (ponovno romantične!) o gostovanju t. i. izrezovalca senc ali o površnem znanstvu z dečkom, ki je raznašal gledališke plakate. Tako bi naj, seveda romansirano, izgedali Andersenova gledališka praksa in izobrazba. Sledeči teatrološki mesti Andersenove biografije – drugo, v katerem skuša postati baletnik, in tretje, kjer mu celo uspe postati dramski pisec – sta manj srečni izkušnji. Deček, podoben štorclji (in ponovno je izpostavljeno variiranje motiva grdega račka, ki si želi, preden se nauči hoditi, znati plesati!), je svojo baletno kariero ovekovečil na primernem plakatu baleta *Armida*, v katerem je 12. aprila 1821. leta nastopil kot »Sedmi vrab – Andersen!« (Muravjona 1964: 60). O Andersenovi vztrajnosti, da pride kot dramski pisec na sceno Kraljevskega gledališča v Köbenhavnu, najbolje govori podatek iz njegove biografije o petdesetih napisanih dramskih besedilih – predvsem pod vplivom klasične literature. Po nizu neuspehov se Andersenov gledališki magnetizem zamenja s knjižnim magnetizmom – od konzumenta hitro postane resni proizvajalec knjig, avtor ne samo žanrsko raznolikega, pač pa tudi zelo plodovitega opusa.

V tem kontekstu je indikativen interes gledališča za Andersenove pravljice za otroke, konkretno za prozo *Cesarjeva nova oblačila*, ki je zamišljena povsem gledališko – tako na ravni likov/karakterjev kot na ravni fabule. Cesar je torej definiran kot enodimenzioniran karakter z eno samo povedjo: »Ni se menil za svoje vojake, ni mu bilo mar za gledališče, še celo v gozd se je peljal le zato, da bi razkazal nova oblačila.« (prevod Silvane Orel Kos iz knjige Andersen, *Pravljice*, MK, 1998). Njegov karakter torej ne predstavlja vsote interesov, temveč je kreiran z odvzemanjem: ne zanima ga niti vojska, niti sprehod, niti gledališče, to, za kar je zainteresiran, pa predstavlja nečimrnost. Skratka, njegov književni profil je najbližji pojmu ploščate lutke, ki je scensko trda in vodena kot ena sama podoba, brez možnosti preciznejših gibov. Tak lik je položen v zgodbo, bolj točno – v dobesedno inscenirano gledališko iluzijo pantomimske igre. Ker je cesar gledališko nepismen oziroma ne pozna orodja za razpoznavanje takih namerno proizvedenih iluzij, tudi nima drugih možnosti, kakor da do konca ostane nespremenjen, ploščat – ker je to zanj edini videz, ki ga ima in ki je scensko uporaben. Tako interpretacijo bi lahko ponazorili z eno izmed zadnjih hrvaških dramtizacij *Cesarjevih novih oblačil*, predvajano na Otroškem odru varaždinskega Hrvaškega narodnega gledališča. Dramaturg Dubravko Torjanac v njej predlaga naslednje scenske rešitve:

»Po odru so po skupinah razmetane gole, s papirjem ovite lutke-manekeni: nekatere so urejene tako, da spominjajo na izložbo v delu, kake druge mogoče aranžirane kot prihodnja

aleja kipov, spomenikov, nekatere enostavno stojijo v vrsti, na nekaterih je potrgana obleka, stare uniforme ...; no, v zadnjem prizoru so vse lahko ljudstvo, ki čaka, da se ga obleče. Kje smo? – v skladišču, v prihodnji glavni dvorani, ki še ni aranžirana!? Nekje smo, v nečem, kar je še 'v delu'.

Ena lutka-maneken stoji v ospredju, pripravljena na oblačenje.« (Torjanac: 2).

»Tkalci so svojo točko izvedli pantomimsko, znotraj gledališkega medija, ki temelji na tem in čigar čar je v tem, da se oseba obnaša tako, kot da so za gledalce nevidne in neprisotne stvari za to osebo vidne in prisotne. Tkalci tekom celotne igre ne rečejo nič in ničesar stvarnega ne pokažejo. In – ali jih je potem mogoče obtožiti, da so prevaranti!?« (Torjanac: 6).

Čeprav ima Andersenova biografija trdno gledališko hrbtenico, se njegova gledališka oblačila vseeno konstituirajo med poloma: med materino uporno obrambo in med enako uporne napade in zavračanja okolja. Zanimivo je zaznati, kako Andersenova mati, braneč interese svojega neobičajnega in plahega dečka, skoraj parafrazira Nodierovo definicijo lutkarstva: »Sedi, igra se z nekakimi vejicami in z listjem, šepetaje nekaj samemu sebi.« (Muravjova 1964: 10). Okolje reagira drugače. Polsestra ga diskvalificira kot dečka s povedjo: »Bolje bo, da se igraš s svojimi lutkami!« (Muravjova 1964: 30); vrstniki gredo še korak dalje: »Bijte škrabalo komedij! je veselo kričala otročad in se spravljala nanj s kamenjem, s storži in z blatom.« (Muravjova 1964: 44); besed ne izbira kasneje niti institucija književne/gledališke kritike: »Ta Andersen je že zopet izdal novo knjigo! On jih peče kot palačinke!« (Muravjova: 131).

Svojemu prvemu in (ali) pravemu književnemu liku se je Andersen tudi sam dolgo izmikal: »Nekronani kralj pravljic« (Zalar 1995: 9) je postal tvorec umetniške pravljice tako rekoč preko noči. Med zasluge se mu pripisuje tudi to, da je ljudske pravljice prečistil grobosti, vnesel vanje osebe in dogodke iz lastnega otroštva ter pomembno razširil življenjski prostor pravljice, toda vanjo vnesel tudi rastlinski in predmetni svet. Kot pravi romantik je izpostavil lirsko dimenzijo pravljice, zaradi česar v njih neredko najdemo tudi pretirano čustvovanje. No, več težav imamo s teoretskim določevanjem Andersenovih pravljic. Josip Tabak, največja hrvaška avtoriteta, kar se tiče prevodov Andersena iz danskega izvirnika, k svojim prevodom dodaja pojasnilo: »Andresenove pravljice, zgodbe, dogodivščine, prijetnosti in miselne slike, objavljene v različnih publikacijah od 1835 do 1872, se zajamejo s poimenovanjem »Bajke i priče« (dansko Eventyr og Historier) /slovensko: pravljice in pripovedke/. Skratka, bajka /pravljica/ zajema pripovedovanje, v katerem se podaja neverjetno in nadnaravno, za vse drugo uporabljamo pojem priča /pripovedka/.« (Tabak 1997: 210).

Upoštevajе Tabakovo delitev – četudi z določenimi literarnoteoretičnimi omejitvami – bi si upala trditi, da so nekatere Andersenove pravljice skoraj gledališki (lutkarski) komadi. Ne v smislu eksplicitnih lutkarskih tehnik, seveda, temveč bolj v smeri odpiranja modalitete lutkovnega gledališča. Tako na primer najdemo nekaj pravljic, ki scensko dovršeno nudijo celo gledališče predmetov. Pravljica *Ovratnik* izhaja iz želje tega gosposkega predmeta, da bi se oženil s podvezico, a ko se v pravljico vmešajo še likalnik in škarje – na koncu vse postane beli papir, a ne kateri koli papir, marveč točno tisti, na katerem je natisnjena pravljica. Preoblikovanje, izginjanje in sploh scensko življenje materialnega je najboljši mogoč izraz na tak način književno fiksirane teme. Korak dalje v isti vrsti gledališkega izraza predstavlja pravljica *Pastirica in dimnikar*. S tem ko izbere dve zaljubljeni porcelana-

sti – torej okrasni, toda ne tudi scenski lutka! – ju Andersen pred zasledovalcem spravi v predal, v katerem se nahaja malo lutkovno gledališče. Ko jima omogoči, da spremljata predstavo, skupaj z igralnimi kartami, ki se nahajajo v istem predalu, Andersen ustvarja dvojno gledališko škatlo, lahko bi rekli »lutkarski teater v lutkarskem teatru«. Gledališču senc v celoti pripada pravljica *Senca*, ki tematizira idejo scenske telesnosti in prav tako razteženja, toda vse na podlagi zgodbe o učenjakovi senci, ki najprej dobi telo, se osamosvoji, zatem pa si sposoja še dele učenjakovega življenja, vse dokler ne pride povsem do zamenjave vlog. Paralelna scenska prisotnost takih, v osnovi ploščatih eksistenc z dobesednim premeščanjem njihovih scenskih fizionomij je idealna naloga prav gledališču senc. Primer za t. i. lutke-prstke najdemo v pravljici *Igla*, kjer en predmet iz svoje zožene, toda tudi spremenljive perspektive (igla za krpanje, igla za vezenje, okrasna priponka) prinaša lastno doživljanje drugega, skupinskega lika – prstov:

»Bilo jih je petero bratov, vsi sami prsti. Ponosno so se držali skupaj, čeprav so bili različno dolgi. Prvi v vrsti se je imenoval palec. Bil je kratek in debel, imel je samo en sklep na hrbtu in zaradi tega je lahko naredil samo en priklon. Če bi ga odsekali s človekove roke, bi bila ta oseba nesposobna za vojsko. Kazalec, njegov sosed, bi kazal proti soncu in luni ter oblikoval besede, ko bi prsti pisali. Sredinec, dolgi prst, bi gledal preko glave vseh drugih. Prstanec, naslednji prst, je nosil zlati obroček okrog pasu. Mali mezinec pa ni ničesar počel in je bil zaradi tega ponosen. Vsi so se hvalisali.« (Andersen 1997: 68–69).

V pravljici *Slavec*, jasno samo na epizodni ravni, srečamo maske. Gre za prizor cesarjevega umiranja, ko se smrt vizualizira kot oseba, ki sedi cesarju na prsih, obkrožena z alegorijskimi osebami:

»Odpri je oči in videl, da mu na prsih sedi smrt z njegovo zlato krono na glavi, v eni roki je držala cesarjevo zlato sabljo, v drugi pa njegov sijajni prapor; izza gub velikega žametnega zastora okrog postelje so pogledovale čudne glavice, nekatere prav grde, druge spet neizmerno mile: to so bila cesarjeva slaba in dobra dela, ki so ga ogledovala, zdaj ko mu je smrt sedla na srce.« (prevod Silvane Orel Kos iz knjige Andersen, *Pravljice*, 1998).

Vsekakor je mogoče navesti še druge primere Andersenovih pravljic, ki – bodisi v celoti bodisi na ravni motivov ali epizod – scensko pulzirajo. V tem kontekstu se na Andersena lahko gleda tudi kot na svojevrstnega restavratorja sočasnega lutkovnega gledališča. S svojimi pravljicami – scensko podloženimi – Andersen poleg tega da ne oži področja tega medija, pravzaprav artikulira njegove različne glasove. Posebno je to razpoznavno v stalno prisotnih ravneh:

1. z medijem poudarjana razlika med lutko in scensko lutko,
2. s fabulo izločen predsodek o namenjenosti medija samo otroški publiki.

Toda navkljub vsemu predhodno povedanemu, v hrvaških otroških gledališčih (tako v poklicnih kot v amaterskih, tako v dramskih kot v lutkovnih) absolutno dominirajo Andersenove pravljice. Leto, ko se slavi dvestota obletnica Andersenovega rojstva, nam nudi še posebej dober uvid v tako situacijo. Repertoar je pri tem žanrsko raznolik, nastale so plesne (*Grdi raček*, *Mala morska deklica*), dramske (*Kresilo*, *Stanovitni kositrni vojak*, *Snežna kraljica*) in lutkovne (*Mala morska deklica*, *Palčica*, *Cesarjeva nova oblčila*) izvedbe. Razlogi za tako situacijo so, jasno, povsem pragmatične narave. Potencialno publiko teh gledališč sestavljajo otroci mlajšega šolskega oziroma predšolskega obdobja, tisti, katerim so ta besedila znana kot domače branje ali odlomek iz čitanke, obenem pa enako dobro

(pre)poznajo njihove medijske predelave – animirani film, računalniško igrico, dramsko/plesno/lutkovno predstavo. Receptijsko zaporedje daje danes prednost zlasti filmu in igrici pred besedilom ter tudi pred lutko. No, manj pomembno je mesto/pozicija, kjer se otrok srečuje z lutkovno predelavo književne vsebine glede na vprašanje kriterijev srečevanja dveh medijev – lutkarstva in književnosti.

Vendar od vseh književnih oblik je lutkarstvu najbližja pravljica; še več, prav s pravljico si deli vzporedno zgodovinsko pot. Danes hipertrofirane družbene drame, utemeljene na »izkustvenem znanju« (Turner 1989: 183), zgodbi, ki izhaja iz dejanja, so iz svojega izhodišča – kot obredna maska ali nefiksirana ustna pripovedna pozicija – zagotovo vzporedno prešle pot od liminalnega k liminoidnemu, pri čemer »liminalno išče delo, liminoidno po igro« (Turner 1989: 113). V obeh primerih je zaznamovano z lokom receptijskega padanja – namesto resne družbene funkcije v svetu odraslih poslušalcev sta tako lutka kot pravljica degradirani na malega gledalca/bralca; pri tem se vseeno zadržujeta v novem prostoru igre rudimentarne odraslosti. Lutka in pravljica tako v skupnem poimenovanju še danes ohranjata predsodek/konvencijo, da sta prvenstveno namenjeni otrokom. Korenino tega predsodka uporno zalivajo celo teoretiki lutkarstva, na primer Charles Nodier in njegove izrazito poetične teorije o nastanku lutkovnega gledališča:

»Nekega dne v davnih pravljicnih časih je mala sestra Kajna in Abela vzela v roke vejico, jo zamotala v velik list in začela zibati v svojem naročju, kot je njena mati Eva zibala njo, jo umirjala in hranila.« (Mrkšič 1975: 7). Sklicujoč se na razpoložljive materialne sledi so antropološke intervencije poskušale predvsem razširiti to teorijo in pri tem kazale na možno genezo središčnega pojma, še pomembneje – markirale vnaprej meje med pojmom lutka in scenska/gledališka lutka. »Oče Adam je oddvojil ta nesrečni panj svoji nemirni deklici in mu namenil funkcijo idola. Kasneje je Adamov leseni panj v raznih etapah človekove aperceptivne moči spreminjal svoje funkcije – od fetiša do heretičnega kipa –, ki so vodile leseni štor skozi različne načine gibanja, skozi svojevrstno animacijo od grobega predmeta do lutke, od predmeta uporabne vrednosti do predmeta neposredne dopadljivosti, od panja do lutke.« (Mrkšič 1975: 7).

V vsakem primeru tudi že ena sama Nodierova poved kaže na sinergijski efekt srečanja lutke in pravljice. Medtem ko se pravljica konstituira skozi lik in fabulo, lutka predpostavlja v najširšem smislu besede predmet (tu je to vejica, zavita v veliki list) in njegovo funkcijo (zibanje vejice v naročju, kar eksplicitno predstavlja oponašanje/mimezis materinskih postopkov). Glede na to, da je povezava predmeta in funkcije dobesedno (otroška) igra – ker brez nje ne bi obstajala možnost gledanja in doživljanja predmetov na način in v formi lutke – so s tem izpolnjeni osnovni pogoji za plasiranje sintagme scenska lutka; morda celo lutkovno gledališče. Drugo sintagmo je mogoče spodbuditi s Schechnerovim razumevanjem teatra, izvedenim iz preučevanja stalnega dinamičnega odnosa med družbeno in umetniško/gledališko dramo. »Teater nastane z razdvojitvijo publike in izvajalca« (Turner 1989: 239), trdi Schechner; Nodierova poved pa implicira ne vključenega opazovalca (ali več opazovalcev), ki se bo(do) profiliral(i) v prihodnjega gledalca(-e) – že od začetka adaptiranega na vse, kar je neposredno mimetično.

Vrnimo se še k pojmu zgodba, in to k tistemu, ki se najbliže naslanja na Aristotelov mythos – torej, gre za kategorijo, s katero se pojasnjuje odnos književnosti kot forme in resničnosti kot njenega gradiva. Postopek organiziranja gradiva v formo, in to ne glede na njen obseg, se v vseh proznih oblikah imenuje fabula. Označena

z načelom seštevanja se progresivno aktivira šele z uvajanjem zapleta – osnovne praobljke celotne pripovedne književnosti. Iz tega bi lahko z vstavljanjem enačajeve med navedene pojme – mythos = zgodba = fabula = zaplet – v semantičnem smislu vzpostavili književnoteoretski lijak pojmov, ki se ožijo/osvobajajo narativnih odvečnosti.

»*Obstajata dve vrsti lutkovnega gledališča,*« piše Mejerhold.

»V enem direktor hoče, da je lutka podobna človeku v vseh njegovih vsakodnevnih značilnostih in lastnostih. /.../ V težnji, da ponovi stvarnost, »kakršna je«, direktor izpopolnjuje svojo lutko, izpopolnjuje jo vse dotlej, ko se mu razjasni v glavi, da je bolj enostavna rešitev te zamotane naloge v tem, da lutko zamenja s človekom. V drugem direktor vidi, da publike v njegovem gledališču ne zabava samo duhovita vsebina, ki jo predstavljajo lutke, temveč tudi / ... /, ker v kretnjah in postavitvah lutk, navkljub njihovi želji, da na sceni obnovijo življenje, ni absolutno nobene podobnosti s tem, kar publika vidi v življenju. / ... / Lutka noče biti replika človeka, zato ker je svet, ki ga ona ustvarja – čudežni svet domišljije, človek, ki ga ona predstavlja pa izmišljeni človek.« Mejerhold 1976: 117).

S katerimi sredstvi ta izmišljeni človek kreira čudežni svet domišljije – o tem Mejerhold tu ne govori. Je on samo posrednik tujega pogovora med prihodnjim čudežnim svetom domišljije in sedanjim nečudežnim svetom publike – s čimer, dobesedno, eksistira kot zvočna ilustracija kakega, kakršnega koli, teksta; ali je ta izmišljeni človek jouvetško otepalo/sredstvo za razkrajanje teksta znotraj gledališke trojosti, ki ga tvorijo pisec, igralec, publika? Jouvetovo doživljanje dramskega gledališča kot »uporabljanje samega sebe« (Jouvet 1983: 40) je v tem kontekstu zanimivo zaradi tega, ker točno tematizira odnos teksta in igralca, tj. njegove vloge. »Tekst je kot Bog« (Jouvet 1983: 77), razumevanje teksta pa se začneja v telesu z najdbo »fizične analogije, ki temelji na ujemanju občutenja.« (Jouvet 1983: 160). No, tak »razteleseni gledalec«, umeščen na krožnico »jaz« in »ne-jaz«, za vedno zapušča prostor možnosti scenske lutke. Posredno, z božansko naravo teksta (tako, kakor se dotika tudi lutkovnega gledališča), je inspirirano tudi Artaudovo »gledališče okrutnosti«: »jezik z besedami mora odstopiti prostor jeziku znakov« (Artaud 2000: 99); z ene strani gledališče zahodnega tipa – dialogizirano, narativno, deskriptivno, z druge strani vzhodnega tipa – z ohranjeno idejo čistega gledališča. Namenoma simplificirano bi to lahko rekli tudi takole: pod lokom, razpetim med dva gledališka pola – zahoda/»gledališča logosa« in vzhoda/»gledališča biosa« – četudi bi to zvenelo tavitološko, bi bila z lutkarstvom naravna gledališka usmeritev lutkarski bios (življenje materiala)!

Razpetost lutke med lastnim biosom in vsiljenim logosom se v praksi najpogosteje kaže v njenem neenakopravnem položaju v samem lutkovnem gledališču – lutka je podrejena tekstu, v bolj ugodnih okoliščinah – v funkciji teksta in v najbolj ugodnih, zato tudi izredno redko – medijsko povsem upravičena. Da bi se osvobodila objema, ki jo duši, bi lutka morala slišati, kaj pravzaprav predstavlja v gledališču, kaj želi in kaj mora. Če je gledališče v resnici področje likovnega in fizičnega, kakor je to razlagal Artaud, se zastavlja vprašanje, zakaj se pravzaprav ne dopušča lutki definirati lastne fizionomije z likovno identiteto in s fizičnim premikanjem/oživljanjem negibljivega? Ali ni to njen scenski materni jezik? V njem bi nam lutka hotela 'govoriti'.

Andersenova obletnica je dober povod, da se o odnosu dveh medijev spregovori z aspekta istega književnega dela. Trajna prisotnost njegovih pravljic na

sceni hrvaškega otroškega gledališča pri tem implicira sklep, da bi bilo potrebno hrvaško otroško gledališče vsekakor pohvaliti za kontinuirani interes, ko je govora o kvalitetnih književnih tekstih, kakršni so Andersenove pravljice, vendar tudi opogumiti v gibanju proti (pri nas) gledališko manj znanemu Andersenu – ki s svojimi pravljicami nudi imanentno (lutkovno) gledališče!

Prevedel dr. Drago Unuk

Literatura

- H. C. Andersen, 1988: *Bajke i priče*. Zagreb: Mladost.
- H. C. Andersen, 1995: *Bajke i druge priče*. Zagreb: Čvorak d. o. o.
- Hans Christian Andersen, 1997: *Snježna kraljica*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Hans Christian Andersen, 2005: *Bajke*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Hans Christian Andersen, 2005: *Pravljica mojega življenja*. Ljubljana: Študentska založba.
- Antonin Artaud, 2000: *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Milan Crnković, 1986: *Dječja književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Louis Jouvet, 1983: *Rastjelovljeni glumac*. Zagreb: CKD.
- Vsevolod E. Mejerholjd, 1976: *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
- Irina Muravjova, 1964: *Andersen*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Borislav Mrkšić, 1975: *Drveni osmijesi*. Zagreb: Centar za vanškolski odgoj Saveza društva »Naša djeca« SR Hrvatske.
- Josip Tabak, 1997: Hans Christian Andersen. V: Hans Christian Andersen: *Snježna kraljica*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Dubravko Torjanac: *Carevo novo ruho*. Rokopis.
- Victor Turner: *Od rituala do teatra*. Zagreb: August Cesarec.
- Ivo Zalar, 1995: Kralj bajki Hans Christian Andersen. V: H. C. Andersen: *Bajke i druge priče*. Zagreb: Čvorak d. o. o.