

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Sarkadi Bence

SHAKESPEARE ON THE PUPPET STAGE
THE REPRESENTATIONAL PERSPECTIVES AND LIMITS OF ADAPTATION
IN THE CONTEMPORARY PUPPET THEATER

SHAKESPEARE A BÁBSZÍNPADON
AZ ADAPTÁCIÓ REPREZENTÁCIÓS LEHETŐSÉGEI ÉS KORLÁTAI A
KORTÁRS BÁBSZÍNHÁZBAN

TÉZISEK

Témavezetők:

Matuska Ágnes / Kiss Attila

Szeged, 2014

Tartalom

Köszönetnyilvánítás

Bevezető

1. fejezet: Az *adaptáció* fogalmának meghatározása

- 1.1. *Adaptáció*: a definíciók áttekintése
- 1.2. *Adaptáció* a bábszínházi Shakespeare-előadások kontextusában
- 1.3. Konklúzió

2. fejezet: A bábszínház megértése

- 2.1. A bábszínpad nyelve I.
- 2.2. *Rómeó és Júlia*
- 2.3. Konklúzió

3. fejezet: *Hamlet* szavai

- 3.1. A szövegen kívüli *Hamlet*
- 3.2. A bábszínpad nyelve II.
- 3.3. A szöveg nélküli *Hamlet*
- 3.4. Konklúzió

4. fejezet: Aktív adaptáció – a *Re:Hamlet* tervezése és színpadra állítása

- 4.1 Az adaptáció iránya: a *Re:Hamlet* alapvető koncepciója
 - 4.1.1. Technikai kérdések: a bábszínpad nyelve III.
 - 4.1.2. Marionettek a *Re:Hamlet*-ben – formaterv és mozgatás
- 4.2. A *Re:Hamlet* színpadra állítása – eszközök és módszertan
- 4.3. Konklúzió

5. fejezet: Készülő adaptáció

- 5.1. Tragikum és komikum a bábszínpadon
- 5.2. *Szentivánéji álom*
- 5.3. *III. Richárd*
- 5.4. Konklúzió

6. fejezet: A bábszínház és a film technikái

- 6.1. Technika és reprezentáció: a bábszínpad nyelve IV.
- 6.2. Bábszínház és film
- 6.3. Konklúzió

Konklúzió

Irodalomjegyzék

I. függelék: A disszertációban tárgyalt előadások

II. függelék: Illusztrációk

Shakespeare darabjainak bábszínpadon aratott sikerét jól példázza az utolsó négy Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál¹ műsora és díjazottjainak listája: 2010-ben a magyar Stúdió-K *Othelló*-ja kapott díjat; 2007-ben a Budapest Bábszínház *Szentivánéji Álom* feldolgozása aratott nagy sikert; a fődíjat 2004-ben a fehérorosz Grodno Állami Bábszínház *Macbeth* előadása nyerte, míg 2001-ben két *Hamlet* adaptáció (a bolgár Plovdiv Állami Bábszínház illetve a német Figurentheater Wilde&Vogel előadásai), valamint a cseh Divadlo Drak *Rómeó és Júlia* feldolgozása érdemelték ki a legtöbb elismerést. A pécsi fesztiválok a szervezők körültekintő válogatásának köszönhetően Shakespeare bábszínpadai adaptációinak legkiemelkedőbb példáit vonultatták fel, és így azt a képet közvetítették a nézők felé, hogy Shakespeare gyakori vendég a bábszínpadon. A valóság azonban az, hogy az ilyen feldolgozások itthon és külföldön egyaránt, öt, tíz vagy tizenöt évvel ezelőtt éppoly ritkaság számba mentek, mint ma.

Shakespeare bábszínházi adaptációinak vizsgálatát tehát nem az ilyen típusú előadások gyakorisága, hanem inkább általánosnak mondható szakmai (és közönség-) sikerük indokolja. A tény, hogy Shakespeare drámái meglepően jól érvényesülnek egy olyan színházi közegben, amely a szöveg helyett első sorban a látványon és a mozgáson alapszik (ez, az élő színház és a bábszínház jelrendszerei közti alapvető különbség a disszertáció egyik alap tézise) magyarázatra és vizsgálatra szorul. Ez a vizsgálat különös jelentőséggel bír napjaink kritikai közegében, ahol a reprezentáció medialitásának kérdése mind hangsúlyosabbá válik. Kutatásom elsődleges célja tehát, hogy bemutassam, hogyan képes a bábszínház közvetíteni Shakespeare műveit. A vizsgálat kiindulópontjául az a megállapítás szolgál, hogy egy *Rómeó és Júlia* vagy *Hamlet* bábszínpadai adaptációja nem jelentheti a színészek bábokkal történő helyettesítését. A bábszínház sajátos nyelvezettel, jelrendszerrel és eszköztárral rendelkezik amelyek egyedi reprezentációt tesznek lehetővé, és amelyeket dolgozatomban a releváns szemiotikai apparátus felhasználásával, a shakespeare-i adaptációk keretében vizsgállok. A dolgozat egyik fontos célja, hogy a kutatásomban alkalmazott, az élő színház és bábszínház közötti interakcióra irányuló kritikai és értelmezési szemlélet ne csupán a Shakespeare-darabok bábszínházi adaptációi

¹ A 2013-ra tervezett fesztivál forráshiány miatt nem jött létre

számára alapul szolgáló reprezentáció logikáját tárja fel, hanem a Shakespeare-kánon példátlan túlélési képességének megértéséhez is hozzájáruljon.

A dolgozat által vizsgált témák az adaptáció-elmélet, a színházzemiotika és a bábszínházi tanulmányok határterületén mozognak. Mint gyakorló bábművész rendelkezésemre áll egy olyan egyedi nézőpont, amely lehetővé teszi, hogy bemutassam, hogyan vethetnek a praktikus tapasztalatok új fényt a shakespeare-i reprezentáció fontos kérdéseire. Mivel azonban meggyőződésem, hogy az elmélet és a gyakorlat kölcsönösen kell, hogy szolgálják egymást, nem csak azt mutatom meg, hogyan járulhat hozzá a szakmai tapasztalat a tudományos diskurzushoz, hanem a 4. és 5. fejezetekben azt is, hogyan képes egy adaptáció-elméletbe és színházzemiotikába ágyazott elméleti rendszer hozzájárulni Shakespeare bábszínpadra állításának kreatív folyamatához.

A dolgozat hat fejezetből áll, melyek mindegyike újabb elméleti vagy gyakorlati aspektusból vizsgálja meg a Shakespeare darabok bábszínházi megvalósításának, valamint a bábszínházi technikai repertoár egyéb médiumok általi felhasználásának lehetőségeit.

1. fejezet: Az adaptáció fogalmának meghatározása

Az első fejezetben meghatározást és kontextust keresek a tárgyalás során leggyakrabban használt kifejezéshez, az angol *adaptation* szóhoz. Megmutatom, hogy ez a szó miben különbözik más használatban lévő kifejezésektől, és bemutatom, hogy Shakespeare drámáinak bábszínházi előadásainak vizsgálatakor miért alkalmas az angol nyelvben az *adaptation* kifejezés minden más terminusnál jobban arra, hogy egyaránt utaljon a színpadra állítás *folyamatára* és *produktumára*. Ehhez körüljáróm azokat a definíciókat, amelyeket az adaptáció-elmélet számos szaktekintélye használ, és ezeket alapul véve érvelek egy olyan definíció mellett, amely minden, a jelen vizsgálathoz szükséges elemet magában foglal. Ennek megfelelően azt állítom, hogy egy Shakespeare dráma bábszínházi adaptációjához az alkotóknak (1) meg kell találniuk a darab azon momentumait, amelyek relevánsak a saját koruk és társadalmi közegük számára és amelyek ezáltal új irányt adhatnak a színházi megvalósításnak; (2) meg kell határozniuk és követniük kell ezt az új irányt, amely egyszerre különbözik, de ugyanakkor utal is azokra a tradíciókra amelyek visszavezetnek az „eredeti műhöz” és annak eredetéhez, hogy ezáltal kreatív értelmezést adhassanak a

darabnak; és (3) az így meghatározott irányt követve a darabot a felismerhetőség határain belül átformálva, meghúzva és kiegészítve alkalmassá kell tenniük arra, hogy a bábszínház közegében élni tudjon.

2. fejezet: A bábszínház megértése

A második fejezet azt az állítást járja körül, hogy a bábszínház önálló műfaj, amely sajátos nyelvezettel, jelrendszerrel és eszköztárral rendelkezik. A *Rómeó és Júlia* egy élő-színházi és egy bábszínházi feldolgozásának összehasonlításával azt a megállapítást teszem, hogy a közönség a bábót egyszerre érzékeli tárgyként és élőként. Míg a színész soha nem képes teljes mértékben elszakadni az „élőség” fizikai valóságától, addig a báb, melyet a néző mint élő tárgyat és mint az élet szimbolikus reprezentációját érzékeli, egyszerre képes mást és többet közvetíteni a néző felé mint az élő színész. Az *élőként való érzékelés* és a *valóban élő* közötti alapvető ellentétből egyenesen következik, hogy a bábszínház esztétikája nem alapulhat az élő-színház utánzásán, hanem azokra a jellemzőkre kell építenie, amelyek megkülönböztetik a bábót a színésztől. A két műfaj közötti alapvető különbségek ellenére ugyanakkor sok kortárs színházi előadás alkalmaz a bábszínházból kölcsönzött technikákat, és számos sikeres példa van vegyes technikájú előadásokra. A bábszínház technikáit alkalmazó élőszínházi előadások bepillantást engednek sok olyan megoldásba, amelyek segítségével sikeresen házasítható össze Shakespeare és a báb műfaja.

3. fejezet: *Hamlet* szavai

Miután felvázoltam a bábszínház egyedi, az élő-színháztól független jellemzőit és a műfajok közötti adaptáció fontos aspektusait, a harmadik fejezetben azt vizsgálom, hogyan képes a bábszínház műfaja a szöveget a báb nonverbális jelrendszerére lefordítani. Ehhez három bábszínházi *Hamlet* feldolgozást hasonlítok össze. Az összehasonlítás során bemutatom, hogy a bábszínház, sajátos kommunikációs eszközei segítségével és különösen azon képességének köszönhetően, mely által komplex gondolatokat tud szavak nélkül kifejezni, hogyan válhat új értelmezések újszerű médiumává.

4. fejezet: Aktív adaptáció – a *Re:Hamlet* tervezése és színpadra állítása

Míg a második és harmadik fejezetben az egyes előadások adaptációs folyamatára vonatkozó információk nyilvánvaló hiánya miatt főként a produktumra fókuszáltam, a negyedik fejezetben kibővíttem a vizsgálatot, amelynek tárgya egy nonverbális *Hamlet* adaptáció létrehozásának folyamata és az előadás elemzése. A fejezet így nem csak a saját feldolgozásom produktumát járja körül részletesen, de egyúttal betekintést nyújt az adaptáció létrehozásának folyamatába is. Ezt a kettős célt az adaptáció mint fogalom meghatározásakor felvetett három lépést követve éri el a fejezet, vagyis bemutatom a folyamatot, amely során (1) megkerestem a darab azon momentumait, amelyek relevánsak a saját korunk és társadalmi közegünk számára és amelyek ezáltal új irányt adhatnak a bábszínpadi megvalósításnak; (2) meghatároztam és követtem ezt az új irányt, hogy ezáltal kreatív értelmezést adhassak a műnek; és (3) az így meghatározott irányt követve a darabot a felismerhetőség határain belül átformáltam, meghúztam és kiegészítettem, hogy ezáltal alkalmassá tegyem arra, hogy a bábszínház közegében élni tudjon. A fejezetben reflektálok annak a folyamatnak a sikerességére és nehézségeire is, amely során a bábszínház eszköztárával igyekeztem lefordítani és közvetíteni nem csupán a shakespeare-i szöveget, hanem azt a komplex jelenséget, amelyet „shakespeare-i mű”-nek nevezünk. Miközben fenntartom azt az alapvetésemet, mely szerint a darab lefordítása a bábszínház nonverbális jelrendszerére járható útja egy Shakespeare adaptáció létrehozásának, rámutatok azokra a problémákra is, amelyek a szöveg teljes elhagyásával járhatnak.

5. fejezet: Készülő adaptáció

Miután részletes vizsgálatnak vettem alá Shakespeare bábszínházi adaptációjának lehetőségeit és kihívásait, az utolsó fejezetben a Shakespeare-darabok azon elemeire fektetek különös hangsúlyt, amelyek a leginkább alkalmasnak tűnnek a bábszínházi megvalósításra. Három dráma három jelenetének elemzése során rámutatok, hogy hogyan befolyásolják a bábszínpadi feldolgozás lehetőségeit a tragédia és komédia elemei közti különbözőségek. Ezt követően egy igen praktikus szempontú megközelítéssel mutatom be egy, a fent említett három jelenetre épülő új előadás létrehozásának folyamatát. Az előző fejezetek megállapításait alapul véve továbbgondolom az adaptáció folyamatának kreatív aspektusait; újabb lehetőségeket

mutatok be az „élettelen tárgy” kettősségéből eredő színpadi feszültség kihasználására; további megoldásokat vezetek be a drámai szöveg nonverbális jelekre való lefordítására; és felvázolok egy előadást, amely a shakespeare-i kánon azon elemeire épül, amelyek a leginkább alkalmasak a bábszínpadi megvalósításra.

6. fejezet: A bábszínház és a film technikái

Az utolsó fejezetben eltávolodom a bábszínházi adaptációk praktikus kérdéseitől, és kiterjesztem a vizsgálatomat, hogy bemutassam, a bábszínpad eszköztárát nem csak az élő színház (ld. 2. fejezet) és a bábszínház (ld. 3-5. fejezet), hanem a báb legközelebbi rokon-műfaja, a film is sikeresen képes használni egy Shakespeare adaptáció létrehozásához. Az alapvető bábtechnikák számbavétele során rámutatok a két műfaj közötti számos hasonlóságra, majd bemutatom, hogyan használja ezen technikák szinte mindegyikét Peter Greenaway *Prospero's Books* című *Vihar* adaptációja. A bábok ebben a kontextusban történő vizsgálata további például szolgál arra, hogyan járulhat hozzá a bábszínház eszköztára a legkülönbözőbb Shakespeare adaptációk létrehozásához.

Konklúzió

Ahogy azt a bevezetőben előrevetítem, a dolgozat kettős célja közül az első az, hogy bemutassam, hogyan járulhat hozzá a gyakorló bábművész praktikus tapasztalata a tudományos diskurzushoz. Ennek érdekében bevezetem az adaptáció kifejezés kiterjesztett definícióját, amely magában foglalja a bábszínház médiumának specifikus követelményeit; rámutatok a báb és a színész szemiotikai tulajdonságai közötti alapvető különbségekre és ezáltal bemutatom a bábszínházi szemiotika az élő színházétól eltérő sajátosságait; meghatározok egy sor technikát és módszert amelyek a bábszínház eszköztárából származnak, és amelyeket sikeresen alkalmaz az élő színház és a film saját Shakespeare adaptációinak létrehozásában; megvizsgálom a bábszínpadi reprezentáció lehetőségei szempontjából a shakespeare-i tragédia és komédia közötti különbségeket és rávilágítok ezen különbségek praktikus következményeire; leírok specifikus példákat arra vonatkozóan, hogy hogyan alkalmazzák Shakespeare adaptációk a bábszínház sajátos szemiotikai, esztétikai és dramaturgiai lehetőségeit; és mindvégig olyan nézőpontot alkalmazok, amely

lehetővé teszi, hogy a Shakespeare darabok bábszínpadai adaptációit valóban a Shakespeare reprezentációs kánon részeként vizsgáljuk.

A shakespeare-i reprezentáció vizsgálatának kiterjesztése mellett azt is célul tűzöm ki a dolgozat bevezetőjében, hogy megmutassam, hogyan képes egy elméleti rendszer hozzájárulni Shakespeare bábszínpadra állításának kreatív folyamatához. Ennek érdekében bepillantást nyújtok több adaptáció elkészítésének folyamatába, és javaslatot teszek egy adaptáció-elméleti és színházzemiotikai alapokon nyugvó eljárás alkalmazására. Azt a megállapítást teszem, hogy az elsősorban látványra és mozgásra épülő bábszínházi Shakespeare adaptációk sikere azon múlhat, hogy az alkotók képesek-e végigkövetni az adaptálás folyamatának lépéseit (ahogy azt az 1. fejezet leírja); ismerik és figyelembe veszik-e a bábszínház sajátos nyelvezetének, eszköztárának és szemiotikájának követelményeit (ld. 2. fejezet); képesek-e megtalálni a szöveg mögötti szubtextust azáltal, hogy felismerik: az „eredeti” szöveg maga sem más mint konvenciók és invenciók intertextuális kombinációja (ld. 3. fejezet); és le tudják-e fordítani a drámai anyagot a bábszínház nonverbális nyelvére (ld. 4-5. fejezet).

Minden darab új problémákat vet fel és minden elemzett vagy létrehozott adaptáció új nézőpontok megismerését teszi lehetővé. Úgy tűnik, hogy bár az elméleti és gyakorlati oldalról történő vizsgálat kettős perspektívája az adaptív médium fontos tulajdonságaira képes rávilágítani, Shakespeare bábszínházi reprezentációjának lehetőségeivel és korlátaival kapcsolatban nincsenek könnyű válaszok. És mégis, legyen a cél az elméleti kontextus feltárása vagy egy gyakorlati rendszer felállítása, szeretném hinni, hogy a probléma megértése legalább fél útra van a megoldás felé.

A disszertációban tárgyalt előadások:

- 2000 *A vihar* (Budapest Bábszínház, Magyarország)
- 2001 *Rómeó és Júlia* (Divadlo Drak, Csehország)
- 2001 *Hamlet* (Kolibri Színház, Magyarország)
- 2001 *Hamlet* (Figurentheater Wilde&Vogel, Németország)
- 2001 *Hamlet* (Plovdiv Állami Bábszínház, Bulgária)
- 2002 *Vízkereszt* (Vaskakas Bábszínház, Magyarország)
- 2003 *Macbeth* (Márkus Színház, Magyarország)
- 2004 *Tévedések vígjátéka* (California Shakespeare Theater, Egyesült Államok)
- 2004 *Lear király* (Atlantisz Társulat, Magyarország)
- 2004 *Macbeth* (Grodno Állami Bábszínház, Fehéroroszország)
- 2006 *Szentivánéji álom* (Budapest Bábszínház, Magyarország)
- 2008 *Ahogy tetszik* (Marionettentheater Dagmar Horstmann, Németország)
- 2009 *Szentivánéji álom* (Kolibri Színház, Magyarország)
- 2010 *Othello* (Stúdió-K, Magyarország)
- 2011 *Rómeó és Júlia* (Tandarica Bábszínház, Románia)
- 2011 *Hamlet* (Sarkadi Bence, Magyarország)
- 2012 *Rómeó és Júlia* (Compañía Albero Teatro, Spanyolország)
- 2012 *Rómeó és Júlia* (Harlekin Bábszínház, Magyarország)
- 2013 *Rómeó és Júlia* (Teatro Esquina Latina, Kolumbia)
- 2014 *Szentivánéji álom* (Bristol Old Vic és Handspring Puppet Company, Egyesült Királyság)
- 2014 *Macbeth* (The Little Angel Theatre, Egyesült Királyság)
- 2014 *A vihar* (The Little Angel Theatre és a Royal Shakespeare Company, Egyesült Királyság)

Válogatott irodalomjegyzék

- Albrecht-Crane, Christa and Dennis Cutchins, ed. *Adaptation Studies: New Approaches*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Auden, W. H. "Richard III,' from Lectures on Shakespeare." *Richard III: Shakespeare Through the Ages*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2010.
- Auslander, Philip. *Theory for performance studies: A student's guide*. London and New York: Routledge, 2008.
- Aycock, Wendell and Michael Schoenecke, ed. *Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation*. Lubbock: Texas Tech University Press, 1988.
- Baird, Bill. *The Art of the Puppet*. New York: Bonanza Books, 1973.
- Baraitser, Marion. *Theatre of Animation: Contemporary Adult Puppet Plays in Context*. Contemporary Theatre Review 9.4 (1999).
- Barthes, Roland, "On Bunraku" *TDR* 15.2 (1971): 76-80.
- Bayley, John. *Shakespeare and Tragedy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Bell, John, ed. *Puppets, Masks and Performing Objects*. London: The MIT Press, 2001.
- Blumenthal, Eileen. *Puppetry and Puppets: An Illustrated World History*. London: Thames & Hudson, 2005.
- Cohn, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Craig, Gordon. "The Actor and the Über-Marionette". 1908. *On Movement and Dance*. Ed. Arnold Rood. London: Dance Books, 1978.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. London and New York: Taylor & Francis, 2005.
- Currell, David. *The complete book of puppet theatre*. Totowa, N.J.: Barnes & Noble Books, 1987.
- Derrida, Jacques. *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation*. In: *Writing and Difference*, by Jacques Derrida. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Efimova, Nina. *Adventures of a Russian Puppet Theater*. Michigan: Puppetry

- Imprints, 1935.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and NY: Taylor & Francis, 2002.
- Erne, Lukas and Margaret Jane Kidnie, ed. *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Fijan, Carol, Frank Ballard and Christina Starobin. *Directing Puppet Theatre Step by Step*. San Jose, California: Resource Publications, 1989.
- Fischlin, Daniel and Mark Fortier, ed. *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge, 2000.
- Francis, Penny. *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Géher István. *Shakespeare-olvasókönyv*. Budapest: Cserépfalvi, 1991.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Jackson, Russel. *From play-script to screenplay*. In: *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film: Second Edition*. Ed. Russell Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation". *The translation studies reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 1997.
- Jurkowsky, Henryk. *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Centre Trust, 1988.
- Jurkowsky, Henryk, *A history of European puppetry*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1998.
- Kidnie, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London: Routledge, 2009.
- Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. New York: Methuen, 1967.
- Latshaw, George. *The complete book of puppetry*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2000.
- Leitch, Thomas. *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*. Criticism 45.2 (2003): 149-171.
- Meschke, Michael. *In search of aesthetics for the puppet theatre*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts: Sterling Publishers, 1992.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. London: A&C Black, 1969.
- Morowitz, Charles. *Recycling Shakespeare*. New York: Applause Theatre Book

- Publishers, 1991.
- Obratsov, Sergei. *My Profession*. Foreign Languages Publishing House: Moscow, 1961.
- Roche, William. *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*. New York: State university of New York Press, 1998.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- Seger, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*. New York : H. Holt and Co., 1992.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. In: The Oxford Shakespeare, ed. W. J. Craig. London, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1911.
- Shepherd, Simon and Mick Wallis. *Drama/Theatre/Performance*. In: *The New Critical Idiom Series*. London and NY: Taylor & Francis. 2004.
- Shershow, Scott Cutler. *Puppets and "Popular" Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Speaight, Georges. *The History of the English Puppet Theatre*. London: Robert Hale, 1990.
- Stam, Robert and Alessandra Raengo, ed. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1990.
- Tillis, Steve. *Toward an Aesthetics of the Puppet*. London: Greenwood Press, 1992.
- Tománek, Alois. *Podoby Loutky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001.
- Young, Susan. *Shakespeare manipulated: the use of dramatic works of Shakespeare in teatro di figura in Italy*. London: Associated University Presses, 1996.