

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОСТА ВО СЛОВЕНИСТИКАТА ВО ДОМЕНОТ НА ДРАМСКАТА/ТЕАТАРСКАТА УМЕТНОСТ

Nada Petkovska

Fakultet za dramski umetnosti, Skopje

UDK 371.3:82.0–2:792:801.7:81'22

Vprašanje o interdisciplinarnosti v literarni vedi je posebej pomembno pri proučevanju dramske/gledališke umetnosti. Številni interdisciplinarni pristopi se lahko opredelijo kot interdisciplinarni v pravem pomenu besede, kot so interartistični, intermedijalni in interkulturalni. Ti pristopi so prisotni tudi v slovenistiki.

dramska/gledališka umetnost, interartističnost, intermedijalnost, interkulturalnost, semiotika, recepcija

The issue of an interdisciplinary approach to literary studies, is particularly relevant to the dramatic or theatrical arts. A number of approaches can be determined as interdisciplinary in the real sense of the word, such as interartistic, intermedial and intercultural. These approaches are also present in Slovene studies.

dramatic/theatrical arts, interartistic, intermedial, intercultural, antropologie, semiotic, reception

Прашањето на интердисциплинарноста

Денес мошне актуелното прашање за интердисциплинарноста во науката, особено е актуелно за театарската/драмската уметност, која според својата природа, обединува повеќе уметности, што ќе рече дека е подложна на повеќе пристапи. Како што забележува P. Pavis (2000: 9):

Ако театарот го претставува светот, [...], изгледа легитимно да се проучува со помош на сите дисциплини и науки со кои се служи за подобро да се разбере едното и другото. За театарските студии проблемот не е само во тоа што долго време малку се насложуваат на хуманитарните науки, туку повеќе во тоа што тие се употребуваат на преобилен и анархичен начин. Навистина е многу деликатно да се избере дисциплина или дисциплини кои реално ќе го осветлат предметот на театарот, без да предизвикаат тој да исчезне или да пропадне во процесот на набљудувањето.

Уште Аристотел зборува за шест делови на трагедијата/драмското дело, сметајќи ги тука, покрај текстот, и елементите на изведбата, како неодминлив дел на оваа уметност. Оттука, постојат повеќе пристапи што можат да се определат како:

- интердисциплинарни во вистинската смисла на зборот,
- интеруметнички, што значи средба на повеќе уметности во внатрешноста на театарската претстава или на перформансот,
- интермедиијални (театарот наспроти медиумите),
- интеркултурални (театарот и другите спектакуларни појави во смисла на културен перформанс - културна спектакуларна практика): т.е апликација на театарот и на спектаклите на методологии користени од културолошките студии.

Културолошките студии, според П. Павис, ги мултиплицираа предметите и домените на истражување, додека интердисциплинарноста (што го досегна врвот во 60–70 години), ги глобализира дисциплините способни да водат сметка за најголемиот можен број аспекти на театарскиот феномен (на пр. лингвистиката за текстот, кинезиката за гестуалноста, фонологијата за гласот, итн.). Интердисциплинарноста е критичка конфронтација на различни методи и теории на општествените науки. Сите овие дисциплини не го припојуваат театарот, не се во ривалство со него, туку го осветлуваат повеќе овој или оној аспект од неговото функционирање. Ова големо богатство на дисциплините, на методите, на теориите, не е сепак без опасност, ако се употребуваат без никаква дискриминација и без јасна цел. Во 50-тите и во 60-тите години, секоја дисциплина што сугерираше дека театарот е различен од литературата се прифаќаше со ентузијазам од театарските студии, за да можат што појасно да се одвојат од литературните студии. Но во периодот по 90-тите, на самиот предмет на театарските студии му одговара колку што е можно повеќе да се преоцени врз нови основи театарскиот предмет или предметот на спектаклот чија интеруметничка природа некогаш му ја дава определбата интердисциплинарен перформанс/спектакл.

П. Павис прави обид да ги рedefинира начините на пристапот кон театарот и драмската книжевност во изминатите пеесетина години, со цел да се проследат промените на епистемолошките парадигми, и при тоа доаѓа до заклучокот дека, деценијата 1958–1968 се уште се одликува со логоцентрична концепција на театарот, додека во следната деценија (1968–1978) веќе започнува ерата на театарската семиологија. Потоа следи влијанието на американската постструктуралистичка теорија, односно деконструкцијата и

перформансот, а оттука и промоцијата на интеруметноста. По 1988 настапува деценијата на театарска антропологија (под влијание на Р. Шехнер и Е. Барба), спектакуларната практика и интеркултуралноста. За периодот по 1998 – Павис прогнозира реисторизација на истражувањата и на практиката. Значи, од шеесеттите години на дваесеттиот век, по епохата на »театарскиот говор«, настапува таа на интеркултуралниот театар, што значи дека дефинитивно е надмината филолошката фаза на текстот. Ова преминување од едно тежиште на друго, според Павис, доведе до длабоки методолошки и интердисциплинарни ревизии во пристапот на театарската уметност. Оттука и расчекорот помеѓу »универзитетските истражувања«, што се определуваат како историски, семиолошки, драматуршки, психолошки – и интересот на луѓето од театарот. Затоа и се јавува потребата да се открие некаква нова употреба на интердисциплинарноста, која ќе се реализира како помош на практичарите на театарот, како поврзување на теориските и практичните точки на гледање.

Интердисциплинарноста во словенистиката

Словенечката наука за литературата, во областа на драмската/театарската уметност ја проследува М. Кмецл со своето дело *Преглед на словенечката книжевно-историска наука (Pregled slovenske književnozgodovinske vede)*. Истакнувајќи ја богатата историја на литературните науки во Словенија, чии рудиментарни зачетоци ги открива уште во 16-тиот век, Кмецл се задржува на периодот од почетокот на дваесеттиот век, кога, според него, започнува »модернизацијата на словенечката наука за литературата« со »појавата на група европски ориентирани и истовремено подковани во домашната литература книжевни историчари.«

(И. Графенауер, А. Жигон, Ф. Кидрич, И. Пријател, а како нивен непосреден претходник го смета М. Мурко, кој на границата помеѓу 19-тиот и 20-тиот век ја пренесува методологијата на современите германски, делумно и руски литературно-историски школи на соодветниот словенски и јужнословенски материјал). (Kmecl 1995: 202.)

Иако различна по својот однос кон литературата, (од изразит позитивизам – Кидрич, до есеистички, многустран и побогат пристап кон литературата – Пријател), битно е што оваа генерација создава базичен фактографски фонд. Има и редица други изразити позитивисти, (Коблар, кој обединува две постапки, како и Пријател: литературно-есеистичка и фактографско-позитивистичка), додека Жигон, воведува и некои формалистички односно структурално-критички постапки.

Пријател и Кидрич едуцираат во книжевната историја редица следбеници, а го воведуваат и марксистичкото сфаќање на литературата, духовно-историското, како и париските компаратистички методи-тенденции што ќе се појават поизразито по Втората светска војна.

Кмецл наведува дека Слодњак прв се опира на преовладувачкиот позитивизам, обидувајќи се да направи синтеза меѓу духовно-историскиот и социолошкиот метод, додека М. Боршник се одликува со нагласен социологизиран позитивистички пристап, подоцна комбиниран и со биографски метод. За Оцвирк истакнува дека е посветен на теоријата, а Петре е определен за книжевно-историски проучувања, но со интерес и за теориските прашања, посебно за стилска интерпретација. Најизразена марксистичка интерпретација на литературата меѓу нив застапуваат Крефт и Зихерл.

Со делото на наведените литературни историчари извонредно се збогатува и проширува фактографскиот фонд, но и

критичко/есеистичкиот (Видмар, Коблар, Брнчич, Кала и др.). Со овие достигнувања е подготвена почвата за подоцнежното посистематско методолошко иновирање.

Иновации од таков тип Кмецл открива уште во предвоената марксистичка публицистика: станува збор за марксистичко базиран социолошки поглед на литературата како општествена функција, со што во пеесеттите години се поистоветува новата, помлада генерација книжевни публицисти и книжевни историчари (Кос, Пирјевец). Во марксистичката стилска идеолошка интерпретација, комбинирано со предметна дескрипција се приклонува Здравец. Како реакција на таквото »надворешно-литерарно« разгледување на уметноста на зборот, подоцна повеќе според школата на Кајзер и Штајгер, делумно се одомаќува т.н. »стилска интерпретација« (Патерну, делумно Здравец, Глушич, но никогаш не се рашири многу, односно поединечни автори доста рано ја комбинираат со разнородни елементи, на пр. со егзистенцијално-филозофски разлагања (Погачник, Пирјевец, Керменауер и др.). Малку подоцна, кон крајот на шеесеттите, постепено се воведува и феноменолошката, односно реистичната херменевтика по француски пример. Конечно, според Кмецл, во последните пет, шест години во науката записува бранот на формалистичките, односно структуралистичките погледи и постапки, така што станува збор за динамично оддалечување од традицијата и обиди за воведување различни методолошки постапки.

За илустрација на овие динамични процеси на иновации, на појавата на интердисциплинарноста во доменот на драматургијата и театрологијата, ќе се задржиме на приказот на неколку клучни книги и автори од оваа област:

– В. Краљ: *Вовед во драматургија* (V. Kralj: *Uvod u dramaturgiju*, 1966),

- А. Инкрет: *Драма и театар* (A. Inkret: *Drama in gledališče*, 1986),
- Д. Пониж: *Анатомија на драмскиот текст* (D. Poniž: *Anatomija dramskega besedila*, 1996),
- Л. Краљ: *Теорија на драма* (L. Kralj: *Teorija drame*, 1998),
- М. Пездирц Бартол: *Пронајдени значења. Емпириски истражувања на рецепцијата на литературното дело* (M. Pezdirc Bartol: *Najdeni pomeni. Empirične raziskave recepcije literarnega dela*, 2010).

V. Kralj во својата кратка теорија на драмата под наслов *Вовед во драматургијата* (1966) прави систематски преглед на нејзините одлики, како специфичен литературен вид, водејќи сметка за промените што настануваат со текот на вековите. Од аспектот на темата битно е неговото повикување на одредени филозофи, со чии гледишта се објаснува драмскиот вид – почнувајќи секако од Аристотел, преку Кант, Хегел, Маркс и Енгелс, Бергсон, Кроче).

По прашањето на драмскиот карактер – покрај на Аристотел, се наслонува и на научната психологија, разгледувајќи ги гледиштата на К. Г. Јанг, Е. Кречмер, А. Адлер, и секако на З. Фројд.

Од поновите тенденции во науката за литературата, Краљ го издвојува Е. Сурио и неговото толкување на драмската ситуација како шаховско поле, не развивајќи ја понатаму оваа тенденција што најде полн израз во семиологијата.

Книгата *Драма и театар* (Drama in gledališče, 1986) **A. Inkret** ја започнува со нагласување на литерарниот и театарскиот видик на драматургијата. Оттука, »специфичната суштина на драмската литература захтева само по себе поинаков методолошки пристап од теориските рефлексии и историските проучувања на другите видови на говорната уметност« (Inkret 1986: 5). Тој истакнува дека во тради-

ционалната словенечка драматургија постои забуна во нагласуваната поделба на јазичните, вербалните или дискурзивните одлики на драмскиот текст од неговата нејазична, визуелна или театарска заснованост, односно на изворната припадност на драмскиот текст на актерите, инсценирацијата на сцената, која се третира како да припаѓа некако однадвор. »Така традиционалната драматургија прво тврди дека драмата на изворен и неотуѓив начин припаѓа на сцената, а од друга страна ја развива својата теорија на драмата по правило без поподробно водење сметка за театарот и неговата сопствена теориска проблематика« (Inkret 1986: 10).

Овој проблем го разгледува од Аристотел, преку театарот во средниот век, класицизмот и романтизмот, повикувајќи се на социологијата на театарот на Ж. Дувинјо. Инкрет ја нагласува појавата на режијата како клучна за промена на дотогашното поимање на релациите меѓу драмскиот текст и театарската претстава. Паралелно со режијата започнува и на теориски план во радикална форма да се поставува прашањето за специфичната природа и суштина на театарската уметност. (Е. Г. Крег, А. Апиа, К. Станиславски, В. Мејерхољд се обидуваат со сета оштрина да го втемелат театарот како самостојна и самосвојна уметност).

Во заклучокот Инкрет го потврдува ставот за »дијалектичката кохеренција на уметноста на драмската литература и театарот« (Inkret 1986: 131). Анализирајќи ги онтолошките конституенти на драмската литература и театарот, заклучува дека перформансот не е сценска репродукција на драмскиот текст, туку нов уметнички производ. Имајќи ги предвид погледите на Аристотел, Хегел, но елаборирајќи ги и современите теории за литературата и театарот, (Р. Ингарден, К. Хамбургер, А. Иберсфелд, Т. Ковзан и др.) ја потврдува структуралната интеракција на драмската литература и театар со

термини на специфичната интерпретација на лингвистичките и металингвистичките или театарски димензии. Сите тие директно ја потврдуваат структуралната интеракција на драмската литература и театарот, што е вистинскиот предмет на модерната драматургија.

Инкрет е автор и на книгата *Предмет и принцип на драматургијата (Predmet i princip dramaturgije)* (Inkret 1987). Појдовната теза и тука е дека драмското уметничко дело треба секогаш да се гледа во двојство на драмскиот текст и неговата театарска изведба. Притоа главно се повикува на делото на Р. Ингарден *Литерарно уметничко дело* и неговиот став за драмското дело како »граничен случај« на литературното творештво.

Врз овие основни претпоставки Инкрет ја дефинира драматургијата низ седумнаесет точки-заклучоци што се однесуваат на иманентните карактеристики на театарот како уметнички феномен, наслонувајќи се на гледиштата на Фердинанд де. Сосир за преминот на литературната, т.е. графичката форма на јазичкиот знак (која може да се нарече и арбитрарна, односно »вештачка«, во »жива практика на говорното означување«, т.е. во »природниот« јазичен знак). Во таа смисла се дадени и ставовите на еден од најзначајните семиолози на театарот, Т. Ковзан, дека во »живиот театарски момент« настануваат дури тринаесет »знаковни системи« кои во меѓусебните односи ја создаваат мрежата на »семиозата« на театарската претстава. Тоа се: говорот, интонацијата, т.е. говорните инфлексии, мимиката, гестот, сценското движење, шминката, фризура, костимот, реквизитата, декорот, осветлувањето, музиката, и звучните ефекти. Овие знаци се детерминирани преку начинот на восприемање на гледачот. Инкрет смета, дека на овие системи треба да се додадат, (според У. Еко), и кинезијата и проксемијата.

За развитокот на театрологијата, без сомнение значајни/пресудни се и случувањата во театарскиот живот. Ф. Пиберник (1992) во книгата *Односи во современата словенечка драматика. Разговори, допишувања, размислувања (Razmerja v sodobni slovenski dramatik. Pogovori, dopisovanja, razmišljanja)* прави своевидна анкета меѓу познатите словенечки драмски автори, за нивниот однос кон драмата и театарот. Според П. Божич, во текстот под многу индикативен наслов: *Крај на литерариот театар (Konec literarnega gledališča)* (Pibernik 1992: 169), крајот на ваквиот театар започнува со Сцена 57 (Oder 57) кој со новиот репертоар, (*Лекција и Келавата пеачка* на Е. Јонеско) направил »страшен пресврт во театарот« со што е означен конечниот раскин со соцреализмот, со политичките декларации, и затворениот идеолошки простор, како и со репертоарот од »бург-театарската традиција« (Pibernik 1992: 170). »Затоа зборуваме за крај на т.н. литерарен театар« – заклучува тој (Pibernik 1992: 176).

Во истиот зборник, не без резигнација, Д. Рупел укажува на се поголемата доминацијата на режисерот во театарот, што на извесен начин го загрозува авторот, чие дело е само мал дел од театарската машинерија.

Друг пресуден театарски настан, кој секако се реперкуира и на односот на критиката и театрологијата е претставата на »*Pupilija, para Pupilo in Pupilički*« премиерно изведена на крајот на октомври 1969 во режија на В. Тауфер. За И. Светина »смртта на индустриската бела кокошка беше и смрт на литерариот, само естетско функционален театар во Словенија« (Pibernik 1992: 245). Теоретричарите веднаш бараат поим за да го определат: Керменауер зборува за лудизам, се зборува како за прв хепенинг во Словенија, за претстава градена на импровизации врз моделот на *Living*-театарот.

Почетоците на **Д. Пониж**, како драмски автор, се поврзани со *Pupilijs*... и со експерименталниот театар Е. Г. Рерна, 1976. Затоа не изненадува фактот што во својата теориска книга *Анатомија на драмскиот текст (Anatomija dramskega besedila)*, клучна идеја е спротивставувањето текст : претстава, но и нагласувањето на спецификите на драмскиот текст, кој, според него, не е чисто литературен вид, и не смее да се разгледува само според чисто литературните закони. Суштината на драмскиот текст најдобро може да се изрази со поимот »театралност«, односно како »премин од еден онтолошки модус во друг« (Poniž 1996: 8).

Преносот од литературна во драмска сценска форма е процес, во кој делуваат бројни законитости, што не се однесуваат само на драматиката и на театарот во потесна смисла на зборот, туку зафаќаат во социјалниот и во културниот простор на одредено време и неговата цивилизација, [...] бидејќи во целосната сценска реализација [...] учествуваат редица творци со различни уметнички и технички знаења. (Poniž 1996: 10.)

Значи, тој укажува на сложениот карактер на театарската уметност која од една страна е социолошки одредена, а од друга интеруметничка и мултимедијална. Во книгата го проследува поимот драмски текст од Аристотел, (кој зборува за двојниот карактер на драмскиот текст) како и разните дефиниции за него, и констатира дека во нив недоволно јасно е разграничувањето на драмскиот од другите текстови. (Ги наведува ставовите на Е. Штајгер, односно неговото издвојување на категориите епско, лирско и драматично, со чија комбинација се создаваат чисти и мешани драмски видови низ историјата, В. Клоц и неговата класификација на отворена и затворена драматургија, што според него не одговара на прашањето за суштината на драмскиот текст, Е. Ние со поделбата на класична и модерна драма, А. Инкрет и неговиот став

за »инсуфициентноста« на драмскиот текст, што својот полн онтолошки статус го реализира на сцената). Врз основа на ваквиот преглед доаѓа до заклучокот за »плуримедијалноста« на драмскиот текст, што останува предизвикувачки проблем на литературните научници и театролозите, односно од неа потекнуваат сите современи теории за односите меѓу драмскиот текст и драмската претстава.

Во средиштето на интересот на **L. Kralj** (1998) во неговата *Теорија на драмата* се дефинициите на драмата, т.е. откривањето на нејзината суштина, како и нејзините основни категории: ликот, дејството, времето, местото, актанцијалниот модел. Тој се определува за дефиницијата дека:

Драмата е литературен текст, што покрај читањето овозможува или дури бара сценско прикажување. За таа цел е разделена на главен текст (фиктивен директен говор) и спореден (дидакалии). Се чини дека тој формален критериум единствено овозможува надвременска дефиниција на драмата, односно таква што одговара на сите нејзини различни појавни облици, па дури и на различните теориски интерпретации, што се појавиле во историјскиот развој. (Kralj 1998: 5.)

Традиционално, како »differentia specifica« на драмата се определува дејството/акцијата, кое пак од ренесансата се степенува како конфликт. Такво толкување на суштината на драмата преовладува во историјскиот развој до почетокот на 20-тиот век. Крај истакнува дека *Поетиката* на Аристотел многу рано дава исцрпно толкување на драмата/трагедијата, што до денес е одлучувачко во смисла на методите, функциите и карактеристиките на западноевропската драма. Нејзиното влијание се искажувало како догматско нормативно разбирање за тој текст, но од друга страна предизвикува и силни отпори, што започнуваат во ренесансата, а врвот го достигнуваат во поимот »неаристотеловска драматика«

(Брехт). И покрај таквите напади Аристотеловата *Поетика* го сочувала своето влијание до денес, но истовремено секое теориско размислување за драмата е историски одредено.

Според Л. Краљ, како метод на теориско размислување за драмата во поново време се почесто се појавува семиотиката, што од 1974, со првиот меѓународен семиотички конгрес добива статус на нова самостојна наука, а во 1975 веќе имаме семиотика на драмата и на театарот.

Со истакнувањето на А. Инкрет на публиката како краен генератор на значењата, во науката се воведува и третиот значаен елемент во формирањето на смислата на театарот, гледачот, т.е. прашањето за рецепцијата, на кое посебно се инсистира во поновите истражувања за театарот (Иберсфелд, Елбо, Павис).

Прашањето на рецепција најисцрпно во словенечката наука за театарот го обработува **М. Pezdirc Bartol** (2010) во книгата *Пронајдени значења: Емпириски истражувања на литературното дело (Najdeni pomeni: Empiriške raziskave recepcije literarnega dela)*.

Авторката укажува дека иако предметот на литературната наука е троен, составен од авторот, литературното дело и читателот, сепак, во поединечни правци и методи обично во средиштето се поставува само една од трите категории. И покрај постојаната свест за значењето на читателот како кај самите писатели, така и кај литературните теоретичари, читателот низ историјата бил малку проучуван. Така, според неа, позитивистичкиот, духовно-историскиот, психолошкиот, психоаналитичкиот, биографскиот, марксистичкиот, социолошкиот метод како средиште на својот интерес го поставуваат авторот. Литературното дело/автономниот текст е во центарот на вниманието на формалистите, новата критика, феноменологијата, структурализмот, семиологијата, текстуал-

ната критика. Додека читателот, како активна категорија, а со тоа како предмет на интерес се појавува на крајот на шеесетите години во Германија – теоријата/естетиката на рецепцијата на Х. Р. Јаус, В. Изер, во Англија – И. А. Ричардс, како и во американската нова критика.

За развојот на теориите за читателот битен е прашкиот лингвистички кружок, (пред се Р. Јакобсон, што ја претставува врската меѓу формализмот и структурализмот). И психоанализата, покрај првичниот интерес за авторот, за содржината на делото и неговата формална градба, се интересира и за читателот (Фројд, Јунг, Лакан). За прашањата поврзани со читателот и литературата значајни се пред се двајца критичари, У. Еко (*Отворено дело* 1962) и структуралистот и постструктуралистот Р. Барт (*Смртта на авторот*, и други) како и семиолозите Т. Ковзан, А. Иберсфелд, П. Павис. Определувајќи го читањето како една од најкомплексните човечки дејности, (како што покажуваат бројните студии, што особено се појавуваат во 70-тите години на 20-век, кога на читателот му се враќа неговата активна улога во создавањето на значењата) М. Пездирц Бартол заклучува дека со оглед на тоа што читачките процеси опфаќаат различни полиња на човековото делување, повеќето современи проучувања се интердисциплинарни, вклучуваат сознанија од различни научни дисциплини (психологија, наратологија, педагогија, дидактика, социологија ит н.).

Заклучок

Од наведените примери јасно може да се заклучи дека интердисциплинарноста при проучувањето на драмската/театарската уметност е доста застапена и во словенечката наука, што е резултат како на информираноста на теоретичарите за современите тенденции во светската наука, така и на промените во самата драмска/

teataraska uметност, што се повеќе станува интеруметничка, интермедијална и интеркултурна.

Литература

- АРИСТОТЕЛ, 1990: *За поетската уметност*. Скопје: Култура.
- BARTHES, Roland, 1964: *Essais critiques*. Paris: Edition du Seuil.
- INKRET, Andrej, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- INKRET, Andrej, 1987: Predmet i princip dramaturgije. Biblioteka Sterijinog Pozorja. *Dramaturški spisi* 22. Novi Sad: Sterijino Pozorje.
- KMECL, Matjaž, 1974/95: *Pregled slovenske književnozgodovinske vede*. Slovenski jezik, literatura in kultura, Informativni zbornik, Ljubljana: Seminar slovenskega jezika, literature in culture pri Ljubljana: Oddelek za slovenske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KRALJ, Vladimir, 1966: *Uvod u dramaturgiju*. Novi Sad: Sterijino Pozorje.
- MARKIEWICZ, Henrik, 1987: *Glavni problemi literarne vede*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PAVIS, Patrice, 1980: *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- PAVIS, Patrice, 1996: *L'Analyse des spectacles*. Paris: Editions Nathan.
- PAVIS, Patrice, 2000: *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Paris: Presses universitaires du Septentrion.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2010: *Najdeni pomeni: Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev, Slavistično društvo Slovenije.
- PIBERNIK, France, 1992: *Razmerja v sodobni slovenski dramatiki. Pogovori, dopisovanja, razmišljanja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- PONIŽ, Denis, 1994: *Tragedija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PONIŽ, Denis, 1996: *Anatomija dramskega besedila*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- ROUBINE, Jean-Jacque, 1996: *Introduction aux grand théories du Théâtre*. Paris: Dunod.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 1995: *Introduction à l'analyse du Théâtre*. Paris: Dunod.
- SURIO, Etjen, 1982: *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit.
- UBERSFELD, Anne, 1977: *Lire le théâtre*. Paris: Edition Sociales.
- UBERSFELD, Anne, 1996: *Lire le théâtre II.L' école du spectateur*. Paris: BELIN.
- VOREN, Ostin, VELEK, Rene, 1965: *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.