
KAKO VITOMIL ZUPAN MISLI GLEDALIŠČE

Razprava si zastavi na videz enostavno vprašanje: Kako Vitomil Zupan misli gledališče? Odgovor poišče v dialogu z avtorjevo dramsko, gledališko in esejistično pisavo, ki jih vpne v sočasne misli o gledališču, tako praktikov kot teoretikov: od Artauda do Brechta oziroma od Kermaunerja do Jovanovića ali od Tauferja do Šeliga. Vse skupaj naveže na današnji čas, na to, kako danes mislimo gledališče. Na ta način preverja, kako daljnosežno je bilo Zupanovo mišljenje gledališča, hkrati pa tudi, kako je lahko to mišljenje gledališča produktivno za današnji čas: za gledališko, dramsko, uprizoritveno teorijo in prakso. Izhaja iz pisateljeve preveč pozabljene knjige-razprave *Sholion (gledališče 1972, s posebnim ozirom na mehanizem postavitve in odnos do t. i. sporočila)* ter prikaže, kako Zupan izgradi še danes izrazito sodobno stališče, da ne smemo vztrajati na okopih dramskega gledališča, ampak nas mora zanimati gledališče kot fenomen, ki je kompleksen in povezuje različne medije. Dramska pisava mora biti zato odprta za različne načine gledališčenja.

Ključne besede: sodobna drama, performativna revolucija, metagledališkost, dramatik kot scenarist, Vitomil Zupan, Elfriede Jelinek

1 Zupan dramatik in gledališčnik

To je gledališče – ena sama vaja v kazanju nepravega obraza. (Zupan 1974: 21.)

Avtor – kot oseba – je pri realizaciji dela prej ovira kakor pomoč. Nešteti pisci škodujejo realizaciji lastnega dela s tem, da se vtikajo režiserju v delo. Lahko postavimo izrek: dobri avtorji so ali daleč ali mrtvi. (Zupan 1973: 29–30.)

Dve misli o gledališču, ki ju Vitomil Zupan položi v svojo igro *Angeli, ljudje, živali* oziroma *Barbara Nives* in razpravo o gledališču *Sholion*, pričata o izraziti živosti,

nagajivosti in samorefleksiji ter samokritiki, ki so v slovenskem prostoru redkost. Hkrati pa tudi o dejstvu, da je Zupan do obisti poznal tako mehanizme gledališča kot literature.

V razpravi si bomo zastavili na videz enostavno vprašanje: Kako Vitomil Zupan misli gledališče? Odgovor bomo poiskali v dialogu z avtorjevo dramsko, gledališko, pisateljsko in esejistično pisavo, razvidno iz razprav, samih iger in drugih avtorjevih zapisov, ki jih bomo vpeli v sočasne misli o gledališču od Artauda do Brechta, bi lahko rekli, oziroma od Kermaunerja do Jovanovića, če si dovolimo malo svobode in igrivosti. Vse skupaj bomo navezali na današnji čas, na to, kako danes mislimo gledališče.

Na ta način skušamo preveriti dvoje:

1. kako daljnosežno je bilo Zupanovo mišljenje gledališča in
2. kako je lahko to mišljenje gledališča produktivno za današnji čas: za gledališko, dramsko, uprizoritveno teorijo in prakso.

Izhajali bomo iz pisateljevega stavka iz na žalost preveč pozabljene knjige-razprave *Sholion (gledališče 1972, s posebnim ozirom na mehanizem postavitve in odnos do t. i. sporočila)*: »Režiser, ki odklanja tuj tekst, mora napisati tekst sam ali najti enakovrednega scenarista« (Zupan 1973: 126). Hipoteza, ki jo želimo preveriti, je: ta Zupanova izjava natančno locira dilemo dramatike in gledališča druge polovice prejšnjega pa tudi začetkov tega stoletja.

2 Dramski pisec v času performativne revolucije

Seveda se to lociranje ne dogaja samo znotraj citiranega stavka, ampak je razvidno šele iz celotne teksture knjige *Sholion*, izjemno zanimivega razmišljanja, že prave pravcate fenomenologije in ontologije dramatike in gledališča, ki jo je Zupan izdal v času Jovanovićevega in Kraljevega preloma z literarnim gledališčem. Pri tem mislimo seveda na *Pupilijo, papa Pupila pa pupilčke* (1969), *Spomenik G* (1972) in *Potohodca* (1972) ter zgodnjo Pekarno. Na to, kar je Venio Taufer (1977: 14) poimenoval *smrt literarnega gledališča*, ki je oznanila izstop iz polja predstavitvenega v performativno kot telesno so-prisotnost. Na to, kako je golo telo v odrskem dogodku Pupilije Ferkeverk – podobno kot pri Beckettu in njegovi metagledališki igri *Catastrophe* (1982) – kazalo na »represijo, ki jo nad igralcem in še posebej nad njegovim telesom izvaja tekst« (Lichte 2004: 256).

Še več. Knjiga – kar je bilo do danes bolj ali manj spregledano (sam sem osupel naletel nanjo, ko sem se pred desetletjem ukvarjal z razmerjem med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču) – izjemno natančno podaja dilemo takratnega časa, namreč upravičenosti ali sprejemljivosti obrata od tekstualne k performativni kulturi. Ta dilema je danes še vedno aktualna, o njej priča tudi zgodovina festivala Borštnikovo srečanje, ki je performativno umetnost pred desetletji porinil na obrobje,

danes pa jo že prepušča v središče svoje gledališko-festivalske semiosfere, čeprav zaradi tega včasih naleti na kritike tekstualno naravnane publike in kritike.

Toda to, kar je pri Zupanu izrazito sodobno, je, da ne glede na to, da sam predstavlja polje literature in tekstualnosti, ne vztraja na okopih dramskega gledališča, ampak ga zanima gledališče kot fenomen, ki je kompleksen, gledališče kot dejavnost, ki kot vezljiv medij povezuje med seboj različne zvrsti in umetniške medije.

3 Pisec kot enakovredni scenarist

Hkrati pa je nesporno, da je Zupan v knjigi-razpravi *Sholion* že leta 1973 kljub svoji tolerantnosti in celo občudovanju sodobnega režiserskega gledališča opozoril, da je po njegovem mnenju »nezdravo stanje, v katerem režiser jemlje tekst kot mrtev material, ki mu lahko vdahne novo dušo – spremeni ‘sporočilo’ po svoji volji itd.« (Zupan 1973: 46). Prepričan je bil, da »ni mogoče kakega teksta realizirati na odru tako, da sta ‘sporočilo’ teksta in ‘sporočilo’ predstave – v diametralnem nasprotju« (prav tam: 67). Tendenca izgona teksta z odra torej po Zupanovem prepričanju nikakor ne more dati dobrih rezultatov.

Zupan je tako izrekel misel, ki se je in se še danes v bolj ali manj eksplicitnih oblikah dosledno pojavlja v kritiki sodobnega slovenskega gledališča: namreč misel o razhajanju teksta in sloga režije, v katerem nastane »pravzaprav nekakšno nezdravo stanje ‘posilstva’ (režija posili tekst) – namesto združitve (pri kateri tekst oplodi režijo)« (prav tam: 130). Obenem pa je z *enakovrednim scenaristom* že nakazal pot nove oblike dialoga med tekstom in gledališčem, ki so ga udejanjila predvsem osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja.

Njegove besede so bile tako rekoč preroške, še posebej, če pomislimo, da je šlo za pisca generacije, ki se je uveljavila pred in med drugo svetovno vojno. Zupan je očitno še kako natančno znal analizirati fenomenalno in semiotično telo sodobnega gledališča v trenutku, ko se je to odvrnilo od literarnega in se povezalo s poljem artaudovskega gledališča krutosti, Grotowskim in njegovim ritualnim gledališčem, ob tem pa z različnimi variantami ameriških uprizoritvenih umetnosti, kot jih je npr. utelešala avantgarda Living Theatra, Richarda Schechnerja in Josepha Chaikina.

Podobno analizo je vtikal tudi v svoja dramska besedila. Od izrazito sodobne agitke oziroma dramske reportaže v treh dejanjih *Rojstvo v nevihti*, ki jo je napisal v partizanih leta 1944 in znotraj dramatike NOB pomeni izrazit odmik od soerealizma k nekoliko brechtovsko in epsko naravnani dokumentarni drami. Do dveh iger, ki neposredno tematizirata in metagledališko problematizirata položaj gledališča v sodobni družbi: *Angeli, ljudje, živali*, podnaslovljeni *Barbara Nives*, napisani leta 1957, uprizorjeni leta 1962 v MGL, izdani šele leta 1974; ter Zupanove zadnje igre *Zapiski o sistemu*, napisane leta 1975, uprizorjene štiri leta kasneje v izjemno odmevni režiji Janeza Pipana v Eksperimentalnem gledališču Glej – pravega

metagledališkega in ne več dramskega besedilnega konglomerata, ki v veliki meri anticipira postdramski val zadnjih desetletij prejšnjega stoletja.

4 Zupanova fenomenologija gledališča in drame

Knjiga *Sholion* priča, da je bil Vitomil Zupan v slovenskem prostoru ob Rudiju Šeligu, Dušanu Jovanoviću in Petru Božiču nedvomno pisatelj, ki se je najbolj sistematično ukvarjal s fenomenom gledališča. Tega vidi skozi nekoliko revidirano semiotično shemo prve, druge in tretje paradigme, se pravi AVTOR – DELO – BRALEC (GLEDALEC), ki jo natančneje določi takole:

1. OSNOVA (tekst);
2. REALIZACIJA (režija, igra, scena, kostum ...);
3. AVDITORIJ (gledalstvo, poslušalstvo);
4. ODMEVI (recenzije, kritike, literarnozgodovinske analize). (Zupan 1973: 169.)

Ne oznanja smrti avtorja in rojstva bralca (če uporabim termina Rolanda Barthesa), niti ne odmikanja avtorja (Foucault), ampak nekakšno avtorsko enakopravnost, soodvisnost, ki se mu zdi pomembna za gledališče.¹ Avtorji drugega reda (s tem mislim na sosledje, ki je povezano s produkcijo gledališča, saj tekst primarno nastane pred uprizoritvijo) se ne morejo izogniti OSNOVI oziroma AVTORJU, ki je literarni avtor drame. Zupan posebej opozarja: »/L/očitev od umetnikov piscev ali njih nadomestitev z občasnimi scenaristi ali prevzem funkcije pisca po režiserju kot popolnem avtorju – posebno če režiser ni izurjen in nadarjen dramatik – pa je gledališču lahko pogubno« (prav tam). Zato teži k temu, kar poimenuje *gledališče enotnosti* med različnimi avtorji, med literaturo in gledališčem.

To gledališče enotnosti pa je daleč od klasičnega literarnega gledališča, saj režijo razume kot koncept, ki temelji na posebni teoriji gledališča in uprizarjanja. Prav zaradi takega statusa režije je Zupan prepričan, da za vsako predstavo nastane *konkretna teorija*. Tako zapiše:

1. Realizacije (gledališke predstave) ni brez osnove; zanemarjanje gledaliških piscev je negativno za življenje gledališča /.../.
2. Režija v smislu 'totalnega gledališča' onemogoča izvedbo načela iz točke 1; treba je torej stremeti h *gledališču enotnosti*. (Zupan 1973: 169.)

Kaj lahko izpeljemo iz zgoraj zapisanega? Zupan ves čas misli gledališče, tako kot ves čas misli dramatiko in pisavo nasploh. Najbrž prav zato lahko zapiše, da »režiserji, ki obvladajo gledališki mehanizem«, povsem upravičeno kritizirajo »'negledališko' pisanje piscev« (prav tam). Hkrati pa poudari tudi naslednje:

¹ V opombi naj opozorim na izjemno zanimiv zapis Janeza Pipana o predpremiernih srečevanjih z Zupanom v Gleju ob uprizoritvi igre *Zapiski o sistemu*, ki anekdotično opozarja prav na to soodvisnost; pod naslovom *Zapiski o svobodi* je bil objavljen pred kratkim v knjigi *Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*.

Eno nas uči pogled na razvoj gledališča: plodne dobe so nastajale, kadar so se okrog delavne gledališke hiše zbrali pisci, ki so imeli kaj povedati; neplodne so ostale smeri, ki so se odtrgale od pisateljske dejavnosti. (Prav tam: 44.)

Jacques Coupeau je tako po Zupanovem mnenju uspešno pritegnil pisce okoli *NRF (la Nouvelle Revue française)*, Gordon Craig pa je ostal v svojem iskanju brez »scenaristov«, se pravi brez zaledja (prav tam: 44). V gledališču se mu zdi bistveno medsebojno delovanje med pisavo in odrom, tudi če gre za konfliktno situacijo. Zato zapiše: »Linija gledališča je sodelovanje – pa bodisi po sovplivu ali po odboju – obeh koncepcij (izhajanje iz teksta ali režijska kreacija)« (prav tam: 45).

Zanimivo je, da ne uporablja običajne besede dramatik, ampak daje prednost piscu, tistemu, ki piše, toda ne na piedestalu AVTORJA z veliko začetnico. Pisec je za Zupana nekdo, ki piše za gledališče, za oder, za občinstvo. Lahko bi rekli, da gre za tipično sodobno paradigmo: Toda mar nista bila Molière in Shakespeare tudi taka pisca? Ne pisca, ki sta ločena, ampak pisca, ki sta zraščena z odrom. Podobno v tem času ob Jesihovih *Limitah* (1973) v Gleju razmišlja Venio Taufer, ko govori o »sprotnem procesu nastajanja besedila in odrskega dogajanja«, o »njunem medsebojnem iskanju in dopolnjevanju ter tako torej o iskanju samega sebe« (Taufer 1977: 163).

5 Vedno znova je treba konceptualizirati dramo in gledališče

Če pogledamo s perspektive zgoraj skiciranih Zupanovih tehnopoetskih ugotovitev njegovo dramatiko, lahko opazimo, da tudi sam prakticira pisanje za oder, ki že od partizanskih agitk preko intimistične faze do faze ne več dramske pisave za vsako novo igro izvede novo konceptualizacijo. Ta je povezana tako z zgodovinskim trenutkom pisanja in igranja kot tudi s posebnimi tematikami, ki se jih vsakokrat loteva. Prav zato lahko brez pretiravanja zapišemo, da Zupan v vsaki svoji novi igri uporablja nove taktike pisanja za gledališče in na novo misli gledališče.

Tako se v intimističnih igrah *Ladja brez imena* in *Angeli, ljudje, živali* približa konceptu pesniške igre ali poetične drame, v kateri je metaforika včasih pomembnejša od psihološkosti in realizma. Taras Kermauner ugotavlja, da so te drame »napisane v moderni, nerealistični tehniki, kakor jo je avtor izdelal že v *Tretjem zaplodku*. /.../ Nenehoma se menjata analitični in sintetični princip gradnje« (Kermauner 1974: 105–106). Zupan torej že v intimističnih dramah misli gledališče skozi to, kar spet Kermauner imenuje avtorjeva *filozofska koncepcija sveta* (prav tam: 106). Zato siže svoje drame gradi v neposredni povezavi z njenimi vsebinami. Za to tehniko je značilen preplet različnih dramskih in nedramskih taktik, od ibsenovske ter dokumentaristične drame, realističnih fragmentov do metagledališke esejistike, ki se kvarja z nevarnim prepletom gledališča in življenja.

Tak je npr. dialog med osrednjo protagonistko drame, igralko Barbaro Nives, in gledališkim ravnateljem Krakarjem iz drame *Angeli, ljudje, živali*, ki v zmesi dokumentarnosti in esejizma tematizira paradoks gledališča, razpetega med sublimnim in profanim, vzvišenim in patološkim:

BARBARA: Ne, to ni teater, teater so vendar neke sanje ...

KRAKAR: (*nežno*) Sanje? O čem, moja mala?

BARBARA: Sanje o resničnem življenju vendar.

/.../

KRAKAR: (*se smehlja, se smeje, se zakrohota*) Kot nalašč boš za to vlogo, ta vloga je napisana zate! Koza nesrečna, kdaj boš spoznala, da je gledališče obrt?

BARBARA: Obrt? Ravnatelj Krakar, in vaši govori in članki o odrešujoči gledališki umetnosti? O vlogi gledališča v razvoju človeštva? O Ognju, ki greje cele zemljine?

/.../

KRAKAR: Teater je ena sama sveta moralna ogorčenost nad kakanimi ljudmi; pojdi v obrekovalnico in poslušaj – blišč svete hiše je razlit nad glavami. Tudi ti ne boš ušla, zgrabilo te bo kolesje in sama ne boš vedela kdaj, že boš spletkarila in obrekovala spretnjeje ko naša velika Amalija Sila. To je gledališče – ena sama vaja v kazanju nepravega obraza.

BARBARA: To je vendar grozno, to je laž!

KRAKAR: (*s posmehljivim smehljajem*) To je seveda grozno in tudi laž, toda hkrati izkušnja in modrost. Predvsem pa neogibnost. Zdaj se pa poberi, ovčica, preden te volk raztrga. (Zupan 1974: 18–21.)

V *Zapiskih o sistemu* pa se Zupan izjemno radikalno napoti v polje ne več dramskega in ustvari svojo lastno koncepcijo govornih ploskev. Te sicer ves čas korespondirajo z realnostjo in so zavezane angažiranemu gledališču, a so hkrati zavezane tudi parataktičnosti, fragmentu, ki je popolnoma onstran Szondijeve absolutne drame. To, kar beremo, ni več dramska pisava, ampak (podobno radikalno kot pri Elfriede Jelinek mnogo kasneje, npr. v leta 2003 napisani igri *Bambiland*) govorne ploskve zelo raznolikih in včasih nezdružljivih zvrsti, ki si velikokrat prihajajo v nasprotje:

METAS (energično): V službenem času ste, kolega. Niti misliti na to!

V službenem času!

ABSYR: V službenem času ...

V SLUŽBENEM ČASU

nastaja zgodovina.

V SLUŽBENEM ČASU

stopamo v zgodovino

in odhajamo iz nje.

Tidútidú

je pa brez bolečine

šu

šu u Katmandu

mimo zgodovine.

Rok za predajo je zadnjega tega meseca ob enajsti uri dopoldne, soba 22.

(Zupan 1975: 122.)

Zupanove govorne ploskve bralca oziroma gledalca, ko se prelamljajo, postavljajo v nelagoden položaj voajerja, ki je pripuščen v besedilni kaos:

To je ta naivna vera v zgodovino
kakor je je polno XIX. stoletje.

ABSYR (Naduju): Boste že začeli s
počepi?

NADU (v tihi grozi): Pazite! ŠEF
hodi po hodniku mimo!

/.../

ABSYR: Začnite s počepi!

NADU: In zakaj ŠEF ne mara Knuta
Hamsuna?

METAS: Ker je bil Hamsun fašist,
to je nemara jasno?

ABSYR: Vse to je zelo jasno.
Shakespeara ne mara, ker je postavil
Češko ob morje.

NADU: Naprej gre. (Olajšano:) Že
odhaja naprej . . .

ABSYR: Boste začeli s počepi ali
ne?

/.../

NADU (med počepanjem): On je
iz religiozne rodbine.

ABSYR: Tudi Marx je bil iz religiozne
rodbine.

(Zupan 1975: 123.)

Zupan gradi dramatičnost in dramaturgijo besedila na nelinearnosti in pomenskem neujemanju in kontrastih jezika ter tako odpira možnosti za svobodne asociacije. Tako, povedano z Elfriede Jelinek, ki govori o svojih igratih, prav lahko pa bi govorila tudi o *Zapiskih o sistemu*: »/D/rugo proti drugi ne postavlja vlog, ampak govorne ploskve« (Jelinek 1989: 31).

Zapiski so tako drama o sistemu v različnih pomenih te besede, od političnega sistema socialističnega samoupravljanja z njegovimi absurdi do sistema demokracije z njenimi večkrat absurdnimi mehanizmi nasploh in končno tudi gledališča kot sistema, ki proizvaja fikcijo, nanašajočo se na sistem politične realnosti. Hkrati pa so *Zapiski o sistemu* tudi to, kar Kermauner (1976: 220) označi s preprostim stavkom: »Zapiski so drama o besedah.« Se pravi drama o besedah, ki (podobno kot v tem obdobju pri Jesihu, npr. v njegovih *Limitah* ali *Grenkih sadežih pravice*) postanejo samostojne, se odlepijo od racionalnega pomena in zaživijo svoje lastno življenje, na katero dramatik (podobno kot v poskusih nadrealistov in njihovi avtomatski pisavi) nima oziroma tudi noče imeti več vpliva.

Vse to pa izhaja iz dejstva, ki ga Janez Pipan v spisu *Zapiski o svobodi*, v katerem se spominja svoje režije Zupanove igre v Eksperimentalnem gledališču Glej, označi takole: »Bistvo Zupanovega gledališkega rokopisa je prav njegova absolutna odprtost za gledališčenje, za neznano število možnih uprizoritvenih 'urejanj' gradiva« (Pipan 2014: 326).

6 Zupan, naš sodobnik?

Ta odprtost je razvidna tudi iz njegovega nenavadnega, izrazito svežega pogleda na dramatiko in gledališče, kot ga razvije v sicer tipično zupanovsko širokopotezni in razvejani strukturi knjige o gledališču *Sholion*, ki združuje živo avtorjevo noto in pisavo na eni strani ter teatrološko naravnano na drugi. Zupanov pogled na dramatiko in gledališče je v tem smislu za slovenski prostor precej radikalen v odprtosti do različnih gledaliških in uprizoritvenih taktik, tako kot je do teh odprta tudi njegova dramska pisava. Nedvomno gre za pisca oziroma dramatika, ki se intenzivno ukvarja tudi z znakovnim sistemom odra, se mu prilagaja, zato išče nove taktike. Po drugi strani pa gre kljub vsej odprtosti in rizomatičnosti njegove teoretične paradigme vseeno za avtorja, ki izhaja iz pisave, daje prednost pisavi pred samovoljnostjo odra, predvsem režije.

In čisto na koncu vprašanje. »Ali bo to delo komu koristilo ali bo šlo mimo kakor veliko potiskanega papirja na Slovenskem – kdove?« (Zupan 1973: 176). Res je bilo škoda, da je šla Zupanova dramska praksa kot tudi njegova misel o dramatiki in gledališču preveč mimo generacij, ki so po performativnem obratu, ko je nastal *Sholion*, poskušale nadaljevati revolucijo form in na novo definirati gledališče v osemdesetih, devetdesetih letih in desetletjih do danes. Preveč dinamične moči premore in preveč osvobajajoča je, da bi jo pozabili. In upajmo, da jo bodo nove generacije odkrile na novo, ji dale pomen, ki bi ga morala tako kot njegovo romanopisje imeti že danes.

Še posebej, ker je navkljub vsem revolucijam form in osvobajanjem gledališča v Sloveniji še danes aktualna njegova misel, s katero začinja svojo knjigo o gledališču, ki jo navajam za zaključek:

Osvoboditi se želim predsodka glede medija pa tudi glede (danes tako poudarjene) idejno-slogovno-programske diferenciacije med 'klasičnim' in 'poizkusnim' gledališčem. /.../ Ples naravnih plemen, ki ponazarja lov na leoparda, ima prav tako svojo dramaturgijo kakor Ionescova *Plešasta pevka*, balet *Umirajoči labod* nima nič manj notranje gradnje kakor snemalna knjiga Fellinijeve *Ceste*, televizijska kriminalka teče po podobnem razporedu kakor Dürrenmattov *Obisk stare gospe*, opera *Porgy and Bess* je dramaturško urejena kakor igra javanskega senčnega gledališča. (Zupan 1973: 5–6.)

Viri

Zupan, Vitomil, 1973: *Sholion*. Maribor: Založba Obzorja.

Zupan, Vitomil, 1974: *Angeli, ljudje, živali: »Barbara Nives«*. Maribor: Založba Obzorja.

Zupan, Vitomil, 1975: Zapiski o sistemu. *Problemi* 13/1–2. 119–144.

Literatura

Fischer-Lichte, Erika, 2004: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.

Jelinek, Elfriede, 1989: Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater. Roeder, Anke (spraševala). *Theater Heute* 30/8. 30–31.

Kermauner, Taras, 1976: *Od igre do telesa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 70).

Pipan, Janez, 2014: Zapiski o svobodi. Simonovič, Ifigenija, idr.: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 316–330.

Taufer, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.

Toporišič, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.