

METATEĀTRA PANORĀMA

Refleksija tiek definēta kā cilvēka teorētiskā darbība, kurā viņš izzina savu rīcību un tās likumsakarības¹. Refleksija ir savu pārdzīvojumu, jūtu uztvērumus un apcerēšana. Teātrī sastopamā refleksija, konkrētāk, pašrefleksija, paredz pievēršanos savai personībai vai sev svarīgu tēmu aplūkošanai caur savu personīgo uztveri. Tāpat par pašrefleksiju uzskatāma pievēršanās sevis pārstāvētā mākslas veida – teātra – būtībai, iedarbībai, dabai un jautājumiem, kas ar to saistīti. Angļu valodā pieejamajā literatūrā šo parādību apzīmē gan ar vārdu *self-reflection* (no angļu val. – pašrefleksija), ko izmanto, piemēram, vācu teātra zinātnieks Hanss-Tīss Lēmans (*Hans-Thies Lehmann*), gan *self-reflexivity* vai vienkārši – *reflexivity*, kas burtiskā tulkojumā no angļu valodas nozīmē *atgriezeniskums*. Šādu terminu lieto franču teātra teorētiķis un pētnieks Patriss Pavī (*Patrice Pavis*). Latviski rakstošajā teātra kritikā un pētniecībā nostabilizējies jēdziens “pašrefleksija”, kas, šķiet, ienācis vienlaicīgi ar jau minētā Lēmana postdramatiskā teātra paradigmu. Līdzās tam nereti manāms arī jēdzienu *metateātris* vai *metadrāma* lietojums, tāpēc šajā esejā tiks apskatīta metateātra izcelsme un termina lietojums, kā arī tā saistība ar pašrefleksijas jēdzienu.

Jēdzienu *metateātris* teātra kritikā un pētniecībā ieviesis amerikāņu kritiķis un dramaturgs Laionels Ābels (*Lionel Abel*), kurš par to pirmo reizi raksta savā 1963. gadā izdotajā darbā “Metateātris: jauns skatījums uz dramatisko formu” (*Metatheatre: a new view of dramatic form*).² Šajā darbā Ābels par *metateātri* sauc dramaturģijas formu, ko vēlās renesanses laikā radījuši Viljams Šekspīrs un Pedro Kalderons, reaģējot uz pārmaiņām cilvēku apziņā, kas traģēdijas žanru padarīja neiespējamu. Ābels uzskatīja, ka Šekspīra lugu meta-teatralitāti radījusi viņa izpratne par to, ka lugas pasauli un reālo pasauli veido un uztur viena un tā pati ilūzija. Šekspīrs apjautis šīs fundamentālās izmaiņas cilvēka apziņā, līdz ar to nojaucot robežas, kas ierasti nošķir lugas no reālās dzīves.³ Dramaturgs definējis arī divus pīlārus, uz kuriem, viņaprāt, balstās *metateātris* – “pasaule ir skatuve un dzīve ir sapnis”⁴, likumsakarīgi – pirmais saistās ar Šekspīra slavenajām dzejas rindām, bet otrs – ar Kalderona pazīstamāko lugu “Dzīve

¹ Šķirkļis interneta vārdnīcā [tezaurs.lv](http://tezaurs.lv/#/sv/refleksija). Pieejams: <http://tezaurs.lv/#/sv/refleksija> Skat. 2017. gada 6. jūnijā

² Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1998, p. 210.

³ Fly, Richard. The Evolution of Shakespearean Metadrama: Abel, Burckhardt, and Calderwood. *Comparative Drama*, Vol. 20, No. 2, pp. 124–139.

⁴ Abel, Lionel. *Metatheatre: a new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang, 1963, p.105.

– sapnis”. Franču teātra teorētiķis Pavī šo Ābela hipotēzi raksturo kā vienkāršu jau sen pazīstamā *teātris teātrī* paņēmienu paplašinājumu.⁵ *Teātris teātrī* noris tad, kad uz skatuves redzamās izrādes ietvaros tiek izspēlēta cita izrāde vai luga, kurā daļa aktieru spēlē šīs *iekšējās* izrādes aktierus, bet citi – skatītājus. Kā zināmākos piemērus var minēt “peļu slazda” ainu Šekspīra lugā “Hamlets”, kā arī šī paša autora darbu “Sapnis vasaras naktī”, kur vienkāršie Atēnu ļaudis nolemj iestudēt lugu par godu Tēsejam. Savukārt Pedro Kalderona luga “Pasaules lielā skatuve” vistiešākajā veidā pievēršas renesanses laikā īpaši aktuālajai metaforai par pasauli kā teātra skatuvi. Šinī darbā Dievs parādās kā režisors un cilvēce ir viņa aktieru trupa, kurai tas atsakās sniegt gatavu spēles materiālu.⁶

Dramaturģijas teorētiķis un vēsturnieks Tadeušs Kozzans (*Tadeusz Kowzan*) norāda, ka meta-teatralitātes aizsākumi meklējami turpat, kur Eiropas dramaturģijas aizsākumi, tas ir, Senajā Grieķijā. Pēc Kozzana domām, trīs lielo grieķu traģiķu – Sofokla, Aishila un Eiripīda – darbos koris gan prologā, gan epilogā darbojas kā darbības pieteicējs un komentētājs, vēršoties pie skatītājiem un tādējādi laužot radīto ilūziju. Tāpat Kozzans atrod metateātra iezīmes arī viduslaiku miraklos, kur autors izmantojis, piemēram, divus anonīmus stāstniekus, kuri sākotnēji nav saistīti ar sižetu, taču pakāpeniski tiek iesaistīti skatuves darbībā, nojaucot iepriekš pastāvošo robežu starp stāsta varoņiem un teicējiem.⁷ Savukārt vācu dzejnieks Frīdrihs Šlēgelis, rakstot par sava laika moderno literatūru, runā par romantiskās ironijas konceptu, kas lielā mērā saistīts ar pašrefleksiju literatūrā un drāmā. Divi romantiskās ironijas svarīgākie elementi ir harmonisks komiskā un nopietnā sajaukums, kā arī pašrefleksija – literatūra, kas atskatās pati uz sevi. Pēc Šlēgeļa domām, komiskais ir īpaši svarīga nopietnās literatūras sastāvdaļa, kas atsevišķos gadījumos (piemēram, izmantojot komiskas lugas lugā paņēmienu) tiek izmantota apslēptās patiesības atklāšanai. Piemēram, Šekspīra “Hamletā” komiskā luga ir tā, kas atklāj, ka Klaudijs nogalinājis Hamleta tēvu, tādējādi izdomātais kļūst par ļoti piemērotu paņēmienu patiesības atklāšanai. Savukārt robeža, kas šādos gadījumos veidojas starp muļķību un viedumu, komisko un nopietno, patiesību un to, kas tikai pēc tās izskatās, ir izplūdusi un šī nestabilitāte ir tā, kas skatītājam liek uz darbu raudzīties dažādajos realitātes līmeņos – kā darbā, tā ārpus tā⁸.

Cits teātra teorētiķis – Ričards Hornbijs (*Richard Hornby*) – uzskata, ka metadrāma nav vis šaurs fenomens, ko piesaistīt atsevišķiem vēstures posmiem, bet gan vienmēr klātesošs elements – viņaprāt, variējas tikai veids, kādā darbs ir *metateatrāls*. Hornbija teorija saistās ar to, ka luga neizbēgami ietilpst plašākā dramaturģijas sistēmā, kas savukārt nesaraucjami ir saistīta ar kultūras sistēmu kā tādu, līdz ar to tās nav iespējams skatīt izolēti. To Hornbijs piedāvā saukt par drāmas/kultūras kopumu (*drama/culture*

⁵ Pavis, P. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis, 1998, p. 210.

⁶ Pickering, Kenneth. *Key Concepts in Drama and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 47.

⁷ Kowzan, Tadeusz. *Théâtre Miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006, p. 16.

⁸ Beus, Yifan. Self-Reflexivity in the Play within the Play and its Cross-Genre Manifestation. From: *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam: Rodopi, 2007, pp. 15–26.

complex) un tas mūsu sabiedrību nodrošina ar realitātes izprašanas modeli. Tādējādi luga un dramaturģija kopumā skatāma plašākā mērogā – ne tikai atsevišķa darba vai virziena kontekstā, bet gan kā kopums, kas piedāvā “vārdnīcu” reālās dzīves raksturošanai un aprakstīšanai.⁹ Šāda domu ievirze Hornbijam ļauj uzskatīt, ka savā ziņā visas lugas ir *metateatrālas*, jo katrs atsevišķais darbs it kā runā par visu dramaturģiju un kultūru kopumā, tomēr šāds apgalvojums pētāmo lauku padara neiedomājami plašu, un arī pats pētnieks pievēršas tam, ko sauc par apzinātās metadrāmas veidiem. Tādi tiek izvirzīti pieci veidi – viens no tiem ir teātris teātrī, kas tiek attiecināts uz gadījumu, kad lugas ietvaros tiek izspēlēta vēl viena luga, kas atkarībā no gadījuma var būt nozīmīgāka, vai mazāk nozīmīga par lugu, kas to ietver. Ceremonija teātrī ir cits gadījums, taču ļoti bieži sastopams, un attiecas uz reizēm, kad lugā noris kāds turnīrs, rituāls, spēle, bēres, kāzas, kronēšana vai kāda cita ceremonija. Trešais veids ir loma lomā, kad aktiera atveidotais tēls, ko redzam uz skatuves, spēlē vēl kādu citu tēlu, kā rezultātā skatītājs uz skatuves redz abus divus. Pēdējos divos veidos Hornbijs nošķir literārās vai reālās dzīves atsauces un atsaukšanos uz sevi. Pirmās attiecas uz gadījumiem, kad lugā atsaucas uz kādu citu literāru darbu vai uz reāliem cilvēkiem un notikumiem. Šādas atsauces metateatralitāte ir atkarīga no tā, cik skatītājam šīs atsauces ir atpazīstamas. Toties atsaukšanās uz sevi vienmēr ir izteikti metateatrāla. Izmantojot šādu paņēmieni, luga pievērš uzmanību sev kā lugai un izdomājumam. Savukārt tas, vismaz uz mirkli, iznīcina lugas radīto ilūziju, liekot skatītājiem domāt par lugu kā mākslīgu konstrukciju.¹⁰ Šo veidu izmantojums un dažādie savienojumi ir tie, kas veido metadramatisko pieredzi, ar kuras palīdzību skatītājos tiek radīta uztveres dislokācija un nemiers.¹¹

Metateātris un metadrāma ir tāds teātris, kura centrālais apskates un refleksijas objekts ir pats teātris. Tas izpaužas dažādos veidos – vienkāršākajās *metateātra* formās kā teātris teātrī, bet jau komplicētāka rakstura līmeņos *metateātris* pievēršas teātra būtībai, kā arī attiecībām un paralēlēm ar dzīvi ārpus tā. Aplūkojot *metateātra* jēdzienu, nav grūti pamanīt, ka gandrīz visi augstāk minētie teorētiķi savus darbus un spriedumus balsta dramatiskā teātra piemēros un bieži vien dramaturģijā, par pētīšanas objektu izmantojot lugas un to autorus, nevis konkrētus iestudējumus un to režisorus. Šādu secinājumu veic arī šveiciešu izcelsmes režisors un pedagogs Dāvids Džovanzana (*Davide Giovanzana*) savā promocijas darbā “Teātris ienāk! Luga lugā kā sagraušanas līdzeklis”, redzot, ka metateātris un teātris teātrī patiešām tiek apskatīti primāri kā literāri paņēmieni, maz pievēršoties gadījumiem, kad šis paņēmieni ir nevis ierakstīts tekstā, bet parādās darbībā, kas noris uz skatuves. Lai teātri teātrī, kas ir Džovanzanas darba tēma, apskatītu laikmetīgā teātra kontekstā, viņš piedāvā atteikties no literārās fokalizācijas jeb skatupunkta, jo laikmetīgajam teātrim ir tendence no literārā avota iedvesmoties, nevis pēc tā vadīties.

⁹ Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London: Associated Universities Presses, 1986, p. 22.

¹⁰ Turpat, p.103.

¹¹ Turpat, p. 32.

Tādējādi laikmetīgajā teātrī rodas iespēja rotaļīgām attiecībām starp rakstīto tekstu vai klasisku lugu un pašu teātra notikumu,¹² mainot paņēmiena būtību. Teātrālā pašizziņa un apcere laikmetīgajā teātrī vairs neparādās tikai rakstītajā un runātajā izrādes tekstā – to ir iespējams redzēt arī pašā inscenējumā, piemēram, scenogrāfijā, aktieru darbā un pat muzikālajā noformējumā. Šeit jāatzīmē, ka Džovanzana par laikmetīgo teātri uzskata tādu teātri, kādu savā darbā “Postdramatiskais teātris” ir aprakstījis Lēmans. Šis vācu teātra pētnieks, aprakstot 80. un 90. gados aktuālās teātra norises, ir manījis vairākas iezīmes, kuras vēlāk apkopojis kā postdramatiskam teātrim raksturīgas. Par vienu no tādām Lēmans nosaucis pašrefleksiju, kas postdramatiskā teātra laikmetā ir īpaši svarīga iezīme, jo jautājums par to, kas teātrī ir īpašs, kā tas atšķiras no citiem mākslas veidiem, ir izteikti aktualizējies, parādoties jaunām mākslas formām un medijiem, kas zināmā mērā aizēno iepriekšējos. Vecākais no mākslas veidiem sāk apjaust to, kas ir īpašs tieši tam un sāk to apzināti rādīt, kļūstot pašreflektīvs. Pēc tam pašrefleksija saglabājas kā pastāvīgs potenciāls un vajadzība, ko radījusi dažādo mākslas formu līdzāspastāvēšana un konkurence.¹³

Pašrefleksija teātrī kļūst aktuāla postmodernās mākslas posmā, kad tajā parādās sevis tematizācijas tendences (*self-tematization*). Ričards Šehners (*Richard Schechner*) tieši 20. gadsimta 60. un 70. gadus atzīmē kā laiku, kad mākslinieki pārstāj slēpt un pat uzsver mēģinājumu un aizkulišu procesus, atklājot, piemēram, teātra tehnisko aprīkojumu un aizskatuves norises. Teātra mākslinieki sāk rādīt izrāžu veidošanas norisi un attīstību – ceļu, kas noved līdz gatavam darbam, atklājot dažādos teātra izteiksmes līdzekļus un paņēmienus. Režisoriem un horeogrāfiem uzejot šo refleksijas veidu, izrādes veidošanas stāsts uz laiku aizstāj līdz tam ierastāko dramatiskā teātra stāstījuma formu.¹⁴ Kopš tā laika teātris aktīvi spēlējas ar dzīves un mākslas attiecībām, padarot tās par daļu no izrādes. Netveramais punkts, kurā uz teātra skatuves radītā ilūzija satiekas ar dzīvi un cilvēkiem, kas atrodas ārpus tā durvīm, kļūst ne tikai par refleksijas, bet pašas teātra ieceres objektu. Arvien vairāk teātrī sastopami tādi mirklī, kuros publika ir spiesta domāt par to, cik patiesībai atbilstošs ir uz skatuves redzamais un dzirdamais, respektīvi, vai tas, kas uz skatuves tiek apgalvots kā patiess, arī ārpus tās tiešām tāds ir? Skatītājam izrādes laikā ir jāprāto par pavisam jauniem jautājumiem. Piemēram, aizejot uz Pētera Krilova Latvijas Nacionālajā teātrī iestudēto monoizrādi “Melot(?)!” (2017), kurā Kaspars Zvīgulis runā Denī Didro tekstu, ik pa laikam atsaucoties uz savām un citu latviešu teātra aktieru lomām, skatītājam nemitīgi jādomā, kurā mirklī aktieris runā Didro vārdiem, kurā mirklī savējiem un vai vispār ir tāds mirklis, kurā aktieris runā pilnīgi atklāti par sevi.

¹² Giovanzana, Davide. *Theatre Enters! The Play within the Play as a Means of Disruption*. Helsinki: University of Arts Helsinki, 2015, p. 134.

¹³ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Abingdon: Routledge, 2006, p. 51.

¹⁴ Schechner, Richard. *Performance Theory*. Taylor&Francis e-Library, 2003, p. 131.

Par skatītāja situāciju postdramatiskā teātra laikmetā Lēmans saka, ka skatītājs vairs nevar atļauties pilnībā sevi izolēt no kopējā konteksta un raudzīties tikai uz skatuves notiekošajā – “ceturtās sienas” laušana šinī laikmetā nozīmē ne tikai vērsanos pie publikas, bet arī to, ka skatītājs apjauš ne tikai savu, bet arī citu skatītāju klātbūtni izrādes notikumā. Tāpat viņš saprot un apzinās institūciju un procesu, kurā atrodas – teātris kļūst, pirmkārt, par sociālu situāciju, kurā tiek izslēgts objektīvs atainojums, jo katrs klātesošais indivīds pārstāv citu pieredzi, un, otrkārt, par sociālu institūciju, kurā katrs saprot, ka tas, ko viņš pieredz, ir atkarīgs ne tikai no paša, bet arī no citiem iesaistītajiem.¹⁵ Tas īpaši izteikti parādās gadījumos, kad izrādē tiek aktīvi iesaistīti klātesošie skatītāji, kā tas ir, piemēram, dramaturga Jāņa Baloža un režisores Paulas Pļavnieces izrādē “Kas notiks rītdien?” (*Dirty Deal Teatro* (DDT), 2016). Jānis stāsta par sevi un vēl trim cilvēkiem, kuri piekrituši dalībai šajā projektā pusgada nogrieznī. Izrādes stāstā mijas dramaturga monologs ar pārējo trīs dalībnieku sūtītajiem video ierakstiem, taču, kad stāsts nonāk līdz mirklīm, kurā viena no dalībniecēm – Rihama no Sīrijas – kara apstākļu dēļ vairs nevar nosūtīt video, bet tikai sūtīt *Facebook* ziņas, Jānis aicina kādu no skatītājām Rihamas ziņas izlasīt. Savukārt katras izrādes beigās Balodis, pavēršot sava datora videokameru pret auditoriju, cenšas notvert skatītāju noskaņojumu. Dramaturgs aicina katru, kurš vēlas, izteikt vienu vārdu, kas raksturo attiecīgā cilvēka sajūtu par to, kas notiks rītdien. Uzņemtais video pēc tam tiek rādīts jau nākamās izrādes skatītājiem, tādējādi publika piedalās ne tikai sevis apmeklētās, bet arī nākamās izrādes satura veidošanā.

Šehners darbā “Performances teorija” runā par otru nozīmīgu pašrefleksijas aspektu, kas parādās, padarot izpildītāju par teātra tēmu un protagonistu. Šehners šo tendenci apraksta, uzsverot mūsdienu laikmetam raksturīgās grūtības definēt autentiskumu. Viņaprāt, sabiedriskajai dzīvei kļūstot teatralizētai, zināmā mērā tiek apvērstas teātra un reālās dzīves attiecības – aktieris kļūst par to, kurš nevis melo un spēlē, bet gan noņem masku un saka patiesību, kaut vai tikai parādot maskas uzlikšanas un noņemšanas procesu.¹⁶ Autentiskuma aspektu mūsdienu teātrī aplūkojusi arī igauņu teātra pētniece Lūle Epnere (*Luule Epner*), kura to apskata igauņu dokumentālā teātra kontekstā. Autentiskuma jēdziens ir tas, kas mūsdienās no jauna ļauj skatīt pazīstamās attiecības starp *fiktīvo* un *reālo* teātrī. Šo jēdzienu veido vismaz divi dažādi aspekti – materiāla īstums un esamības veida neviltotība. Abus šos elementus autore saskata dokumentālā teātra piemēros, kur vienlīdz svarīgs ir gan dokumentārā materiāla patiesums, gan veids, kā aktieri to pasniedz. Tas, vai skatītājs materiālam notic, ir lielā mērā atkarīgs no iestudējuma pievilcības un aktieru spējām pārliecināt, tāpēc autentiskuma aspektā liela nozīme ir aktierspēles stratēģijai. Šajā sakarā Epnere atsaucas uz Maiklu Kirbiju (*Michael Kirby*), kurš savā aktierspēles spektrā – it kā autentiskajā spēles veidā –, kurā aktieris uz skatuves atveido sevi pašu, aizvien redz vienkāršas aktierspēles elementus. Autore secina, ka apskatot mūsdienu laikmetīgo (postdramatisko)

¹⁵ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*, 2006, p. 107.

¹⁶ Schechner, Richard. *Performance Theory*, 2003, p. 131.

teātri nav jēgas pretstatīt teatrālumu un autentiskumu, pēdējais drīzāk jāuztver kā teatralitātes un izdomas minimālā pakāpe, tos neizslēdzot.¹⁷

Atsakoties no klasiskās dramaturģijas, par estētiskās stratēģijas pamatu arvien biežāk kļūst aktiera, tāpat arī režisora vai dramaturga personība. Tas attiecas arī uz personību plašākā tās izpratnē – postdramatiskā teātra izrādes vienlīdz aktīvi pievēršas identitātes jautājumiem, līdz ar ko personiskums kā izteiksmes līdzeklis gūst aktīvu pielietojumu.¹⁸ Šis ir svarīgs aspekts tādās izrādēs kā jau minētā Baloža un Pļavnieces “Kas notiks rītdien?”, kā arī mazliet senākajā Jāņa Baloža un Valtera Sīļa kopdarbā “Nacionālais attīstības plāns” (DDT, 2012) un pavisam nesen Matīsa Gricmaņa un Valtera Sīļa sadarbībā tapušajā “Būt nacionālistam” (DDT, 2017). Visās šajās izrādēs uz skatuves atrodas pats izrādes dramaturgs. Tā vietā, lai runātu par sev aktuālo jautājumu ar tradicionālā dramaturģijā veidota darba palīdzību, šie autori nolēmuši par to stāstīt izteikti personīgā manierē, balstoties savās interesēs un pieredzē.

¹⁷ Epnere, Lūle. Autentiskuma noteikšanas stratēģija postdramatiskajā teātrī. No: *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008, 35.–42.lpp.

¹⁸ Kļaviņa, Ilze. Personiskuma problēma postdramatiskā teātra tēla struktūrā. No: *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008. 116.lpp.

Izmantotās literatūras saraksts

Literatūra

1. Abel, Lionel. *Metatheatre: a new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang, 1963.
2. Beus, Yifen. Self-Reflexivity in the Play within the Play and its Cross-Genre Manifestation. From: *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
3. Epnere, Lūle. Autentiskuma noteikšanas stratēģija postdramatiskajā teātrī. No: *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008.
4. Fly, Richard. The Evolution of Shakespearean Metadrama: Abel, Burckhardt, and Calderwood. *Comparative Drama*, Vol. 20, No. 2.
5. Giovanzana, Davide. *Theatre Enters! The Play within the Play as a Means of Disruption*. Helsinki: University of Arts Helsinki, 2015.
6. Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London: Associated Universities Presses, 1986.
7. Kļaviņa, Ilze. Personiskuma problēma postdramatiskā teātra tēla struktūrā. No: *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008, 116.lpp.
8. Kowzan, Tadeusz. *Théâtre Miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006.
9. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Abingdon: Routledge, 2006.
10. Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1998.
11. Pickering, Kenneth. *Key Concepts in Drama and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
12. Schechner, Richard. *Performance Theory*. Taylor&Francis e-Library, 2003.

Elektroniskie resursi

1. Šķirkļis interneta vārdnīcā tezaurs.lv. Pieejams: <http://tezaurs.lv/#/sv/refleksija>