
Беата Сівэк (*Люблін, Польшча*)

**«ІНТЫМНЫ ДЗЁННІК» СЯРГЕЯ КАВАЛЁВА.
ВАКОЛ ПРАБЛЕМЫ МЕТАДРАМАТЫЧНАСЦІ**

Сяргей Кавалёў, несумненна, з’яўляецца адным з найбольш значных сучасных беларускіх драматургаў. Свой творчы шлях ён распачаў з актыўнага ўдзелу ў літаб’яднанні «Тутэйшыя»¹, пісаў вершы, літаратурную крытыку, творы для дзяцей², займаўся вывучэннем гісторыі беларускай літаратуры³.

¹ Пра гэтую групу піша Кісліцэна Г. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы (Мінск, 2006. С. 43–74).

² Кавалёў С. Мэва. Казкі (Мінск, 1988); Як пакахаць ружу (Мінск, 1989); Партрэт шкла (Мінск, 1991).

³ Кавалёў С. Геройка-эпічная паззія Беларусі і Літвы канца XVI ст. (Мінск, 1993); Станаўленне польскамоўнай паззіі ў полілінгвістычнай літаратуры Беларусі эпохі Рэнесансу (Мінск, 2002); Шматмоўная літаратура Вялікага Княства Літоўскага як

Першым драматычным творам С. Кавалёва для дарослага чытача была напісаная ў 1990 г. двухактовая п'еса-містыфікацыя «Звар'яцелы Альберт». Ужо на падставе гэтага твора, напісанага паводле матываў зборніка Яна Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» (1846), можна заўважыць, што крыніцай літаратурнага натхнення для С. Кавалёва ў галоўнай ступені з'яўляецца літаратура мінулых эпох, фальклор і гісторыя.

Амаль усе яго наступныя творы — «Балада пра Бландою» (1995), «Трышчан ды Іжота» (1996), «Столлены д'ябал» (1999), «Францішка, або Навука кахання» (1999), «Сёстры Псіхеі» (2000), «Чатыры гісторыі Саламеі» (2003), «Тарас на Парнасе» (2004), «Легенда пра Машэку» (2004), «Вяртанне Галадара» (2005), «Інтымны дзёнік» (2007), «Магічнае люстра пана Твардоўскага» (2007) — грунтуюцца на розных тэкстах культуры, якія пры ўвядзенні ў новую структуру набываюць новы змест. С. Кавалёў выкарыстоўвае ў сваіх п'есах міфы, легенды і паданні (міф пра Псіхею, легенда пра Машэку), запазычвае матывы з сярэднявечных рыцарскіх раманаў, з ананімных паэтаў XIX ст. («Тарас на Парнасе»), з біяграфій славурых жанчын эпохі Барока (вандроўніцы Саламеі Пільштыновай-Русецкай, княгіні Францішкі Уршулі Радзівіл), з творчасці беларускіх драматургаў мінулых стагоддзяў (Каятана Марашчэўскага, Францішка Аляхновіча, Янкі Купалы), звяртаецца да інтымных натагак Максіма Багдановіча, а таксама да літаратурнай творчасці такіх вядомых пісменнікаў, як Франц Кафка і Тадэвуш Ружэвіч. Інтэртэкстуальныя гульні з чужымі творами, добра вядомыя сучаснай драматургіі, суіснуюць у некаторых п'есах С. Кавалёва разам са свядома і мэтанакіравана скарыстанымі метадрматычнымі стратэгіямі. Варта нагадаць, што метадрматычныя стратэгіі і аўтарэфэрэнцыі ўзнікаюць у шмат якіх творах беларускай драматургіі. Іх можна выявіць у п'есах Галіны Багданавай, драме «Рэпетыцыя» Алеся Асташонка, фарсе «Vita brevis, альбо Нагавіцы святога Георгія» Міраслава Адамчыка і Максіма Клімковіча, а таксама ў творах Сяргея Кавалёва «Францішка Уршуля Радзівіл, альбо Навука кахання» і «Інтымны дзёнік». Апошняя п'еса і паслужыць для ілюстрацыі спецыфікі і функцыі метадрматычных стратэгіяў.

Агульнавядома, што крыніцай беларускай метадрматычнасці з'яўляюцца інтэрмедый, якія былі адной з найважнейшых з'яваў у сферы беларускага драматургічнага і тэатральнага мастацтва. Варта прыгадаць такія творы, як «Цімон Гардзілюд» («Tymon Gardzilud», каля 1584 г.) Каспара Пянткоўскага, «Чорт і яго хлопцы» («Diabeł i jego chłopcy», сяр. XVII ст.), «Гутарка Івана і царкоўнага слугі» («Rozmowa Iwana z dworakiem») і «Схізматык і ўніят-

агульная спадчына народаў Сярэдне-Усходняй Еўропы (Roczniki Humanistyczne TN KUL. Ser. Słowiaoznawstwo. — 2002. — S. 119–128); Польскія пачынальнікі беларускай драматургіі: Каспар Пянткоўскі і Гжэгаш Кнапій (Феномен пагранічча: Польская, украінская і беларуская літаратура: уплывы і узаемаўзбагачэнне / рэд. С. Кавалёў, І. Набытовіч. — Мінск, 2008. — С. 59–74.).

католік» («Schizmatyk i unita-katolik»), змешчаныя ў п'есе гродзенскага езуіта Яўстафія Пылінскага пад назвай «Камедыя пра Якуба і Іосіфа» («Komedia o patriarchach Jakubie i Józefie», 1651), альбо таксама інтэрмедый, запісаныя ў «Аршанскім зборніку», — «Слаўная дапамога для Раміравай перамогі, учынёная анельскімі палкамі» («Sławna Pomoc Ramirowego Zwycięstwa przez Anielskie Pułki Uczyniona»), «Містычнае прычасце ў жалю нявінных Кароля і Фрыдэрыка» («Mistyczna Komunia w Żalu Niewinnych Karola i Fryderyka»), «Духоўнае прычасце святых Барыса і Глеба» («Komunia duchowna Borysa i Gleba»), «Містычнае вяселле прычасця Генсерыка і Трызымунда» («Mistyczna Wesela Komunia Genserika i Tryzumunda»). Аднак, у адрозненне ад тэкстаў інтэрмедый, сучасныя беларускія п'есы, якія выкарыстоўваюць метадрматычныя і аўтарэфэрэнцыйныя стратэгіі, грунтуюцца на апазіцыі двух кантрастуючых парадкаў — найчасцей гістарычнага і сучаснага. І гэта адразу вядзе да асаблівасцей у пабудове драматычнага дыскурсу і мове твора (спосабу нарацыі).

На думку Ганны Бужыньскай, метадрматычнасць цяжка разглядаць толькі ў фармальных катэгорыях, хаця, несумненна, яна змяняе стылістыку драматычнага тэксту. Адначасова яна ўводзіць і эстэтычную ацэнку (дакладнае альбо карыкатурнае, гратэскае адлюстраванне знешняй рэчаіснасці альбо ўнутранага свету п'есы), а таксама, што здасца найважнейшым, дэманструе філасофію і светапогляд аўтара, спосаб ягонага бачання і інтэрпрэтацыі ключавага ўзаемадзеяння паміж светам рэальным і мастацкім светам твора [5, s. 12]. Паводле польскай даследчыцы, выкарыстанне такой стратэгіі ёсць «выяўленнем сумніву ў гарманічным уладкаванні сусвету, а таксама ў магчымасці спазнання законаў, якія кіруюць чалавечым лёсам, гэта таксама з'яўляецца адмаўленнем веры ў існаванне аб'ектыўнай праўды» [5, s. 13]. Гэта вынікае з метафізічнага страху, распачнага ўсведамлення абсурду існавання, альбо з бунту супраць ідэалізаваных вобразаў аб'яднанага, ісраархізаванага, лагічнага свету і вядзе гледачоў не да катарсіса, але праз здзіўленне — да рэфлексіі [5, s. 13]. Акрамя гэтага метадрматычнасць палягае на свосасаблівай дваістасці ўсіх тэатральных знакаў, якія адначасова ўказваюць і прадстаўляюць, з'яўляюцца рэчамі і знакамі рэчаў. Адной з самых папулярных формаў такой стратэгіі лічыцца прыём «тэатра ў тэатры», хаця, як заўважае Ёланта Дыгуль, існуюць разыходжанні ў вызначэнні і класіфікацыі яго форм. У сваю чаргу, Джордж Форэстэр лічыць, што найважнейшы паказальнік метадрматычнасці — гэта наяўнасць унутранага гледача. Паводле гэтага даследчыка, мы маем справу з тэатрам у тэатры тады, калі як мінімум адна постаць асноўнай п'есы робіцца гледачом п'есы ўнутранага. З гэтага пункту гледжання да «тэатра ў тэатры» не адносяцца звычайныя інтэрмедый, але толькі тыя, у якіх знойдзецца хаця б адна постаць гледача ў асноўнай п'есе.

Патрыс Паві вызначае гэтую з'яву як «фабулярызацыю тэатральнай сітуацыі, калі даходзіць да яе апрадмечвання праз утварэнне з яе часткі фабулярнага дзеяння». Манфрэд Шмелінг лічыць, аднак, што «тэатр у тэатры» — гэта

ідзальная метатэатральная форма, характэрная для ўнутранага драматычнага тэксту, які «валодае ўласнай сцэнічнай прасторай і ўласнай храналогіяй такім чынам, што ўстанаўліваецца прасторавая і часавая сінхроннасць сцэнічнай і драматургічнай сфэры» (цыт па [7, s. 8]). Ён таксама вылучае падвойную перспектыву рэальнага гледача, як гледача і сведкі спектакля, гледачом якога з'яўляецца акцёр, г. зн. фіктыўны глядач. Такім чынам, усе гэтыя разважання датычаць такога спосабу крэацыі мастацкага свету ў п'есе, які не стварае ілюзіі рэчаіснасці, але выразна паказвае, што ў межах гэтага свету здзяйсняецца акт стварэння новай, двухузроўнёвай рэчаіснасці.

Варта, аднак, памятаць, што драматургічныя тэксты, якія грунтуюцца на метатэатральных стратэгіях, незвычайна дыферэнцыраваныя, а дыферэнцыяцыя, акрамя тэматычнай, адбываецца на падставе тыпу выкарыстаных у дадзеным творы тэхнік. Сярод іх можна вызначыць наступныя:

- *mise en abyme*¹ — канструкцыя, якая палягае на тым, што ў межах аднаго літаратурнага тэксту змяшчаецца іншы літаратурны тэкст, які можа быць рознымі спосабамі звязаны з асноўным тэкстам;
- п'еса-прэтэкст — п'еса, звязаная з характарам унутранага прадстаўлення, якое ўзмацняе ілюзію рэальнасці асноўнай п'есы;
- тэатральная рэпетыцыя — асноўная п'еса прадстаўляе жыццё акцёрскай трупы альбо стварэнне тэатра, а ўнутраная п'еса — падрыхтоўку да спектакля [7, s. 22–23].

Польскі тэатролаг Славамір Свѣнтэк вызначае яшчэ два віды гэтай фармальнай катэгарызацыі. Ён гаворыць пра такую тэатральную сітуацыю, калі акцёр, звычайна ад імя аўтара, у пралогу альбо эпілогу звяртаецца непасрэдна да гледача і пераказвае яму аўтарскае ідэйнае альбо дыдактычнае пасланне. Апошні від — гэта аб'ектывацыя тэатральнай праблематыкі, увядзенне дыскурсу, звязанага з рознымі пытаннямі на тэму тэатральнага мастацтва. «Тэатр становіцца тут, — піша С. Свѣнтэк, — прадметам разваг і рэфлексій у выказваннях дзеючых асоб» [13, s. 149].

П'еса С. Кавалёва «Інтымны дзённік» рэалізуе даволі спецыфічны тып метадыраматычнасці. Толькі змешчаныя ва ўступе заўвагі аўтара і фінальнае павучэнне дазваляюць сцвярджаць, што мы маем справу з п'есай-прэтэкстам, са стратэгіяй, якая злучае дзве гісторыі, з першага погляду самастойныя і незалежныя, моцна, аднак, насамрэч узаемазвязаныя і ўзаемаабумоўленыя: «Абедзве гісторыі, — піша С. Кавалёў, — разыгрываюць тыя самыя шэсць акцёраў адпаведнага веку. У канцы спектакля частка акцёраў выходзіць на паклон у строях герояў першай гісторыі, частка — у строях герояў другой, што дапамагае гледачу звязаць дзве гісторыі ў адно цэлае пад назвай “Інтымны дзённік”» [1, с. 104].

¹ Аўтарам тэрміна *mise en abyme* лічыцца Андрэ Жыд, які як прыклад канструкцыі гэтага тыпу ў літаратуры называе камедыю з «Гамлета» («пастка») і сцэну з лялькамі ў п'есе Гётэ «Вільгельм Мейстэр». Глядзі больш на гэтую тэму [12, s. 36].

Ілюзія тэатральнасці канчаткова разбіваецца ў змешчаных у канцы твора рэмарках, якія яшчэ ў большай ступені паказваюць нам ролю выкарыстаных метадыраматычных стратэгіі і актуалізуюць дыскурс тэатральнай тэматыкі: «У гэты момант на сцэну выходзіць Клава. Дакладней, акцёрка, якая ў першай гісторыі грала Клаву. Застывае нерухома недалёка ад прасцэніума, прыціскае да грудзей загорнуты ў паперу партрэт. За ёй з'яўляецца акцёрка ў касцюме Дар'і Цімафееўны, пакурвае папяроску ў доўгім муштуку. І нарэшце з'яўляецца акцёр у касцюме Стылі з гітарай у руцэ. Акцёры, якія граюць персанажаў другой гісторыі, Пётру, Вераніку і Макса, здзіўлена глядзяць на персанажаў першай гісторыі, потым пераглядаюцца між сабой, і абедзве гісторыі — даўняя і сучасная — завяршаюцца» [1, с. 167]. Несумненна, такая канструкцыя фінальнай рэмаркі служыць узмацненню сувязі паміж дзвюма гісторыямі, якія функцыянуюць на розных сюжэтных узроўнях і скіроўваюць увагу рэцыпіента на падабенствы ў сфэры выкарыстаных у гэтым спосабе стварэння персанажаў. Героямі першай гісторыі, якая складаецца з чатырох сцэн, з'яўляюцца: Максім (паэт, 23 г.), Стыля (хрымскі мастак і выпіхоха, каля 30 г.), Клава (курортніца, 28 г.), Вольга (яе малодшая сястра, 20 г.), Салтыкоў (муж Клавы, за 30 г.) і Дар'я Цімафееўна (гаспадыня пансіёна, за 50 г.). Дзеянне адбываецца летам 1915 г. у Старым Крыме. Дзеянне другой гісторыі «адбываецца ў нашыя дні ў Мінску» і складаецца з пяці сцэн, у якіх таксама выступаюць шасцёра персанажаў: Пётра (літаратурны крытык, каля 23 г.), Лявон (модны прызак, каля 30 г.), Каліса (мастачка-дызайнерка, 28 г.), Вераніка (журналістка, 20 г.), Макс (выдаўца і бізнесмен, за 30 г.) і Ядвіга Антонаўна (карэктарка, за 50 г.), ствараючы такім чынам свосасаблівае драматургічнае двухгалоссе. Абедзве гісторыі «размаўляюць» паміж сабой, узаемапранікаюць і дапаўняюць адна адну. Першая гісторыя з'яўляецца сціплым, усяго толькі трохдзённым, урыўкам з жыцця выбітнага беларускага паэта эпохі мадэрнізму — Максіма Багдановіча (гл. [2]). На першы план выступае гісторыя рамана паэта з Клавай Салтыковай, з якой ён сустрэўся ў Старым Крыме і якая прыўнесла ў жыццё паэта незвычайна моцныя эмоцыі і перажыванні. С. Кавалёў канцэнтруецца на духоўным, метафізічным вымярэнні інтымных адносін беларускага паэта. Простая, нескладаная фабула спалучаецца ў аналізаваным творы са стварэннем вобраза паэта як асобы выключнай. Драматург звяртаецца да вядомых фактаў з біяграфіі паэта, драматызуе іх і надае ім характар алузіі. Словы, прамоўленыя Клавай у другой сцэне п'есы: «Але калі я чытала Севяраніна, Блока, Ясеніна, мне заўсёды здавалася, што гэта вельмі небяспечныя людзі. (...) Бо яны кожную падзею, выпадак, сустрэчу ператвараюць у літаратуру. Здаецца, у іхнім жыцці няма нічога свайго, асабістага. Усё навокал — толькі тэма для вершаў» [1, с. 118–119], — робяцца цэнтральнай тэмай разважанняў у другой гісторыі, паколькі датычаць галоўнай праблемы мастацтва — яго мэты, каштоўнасці і межаў. Ужо ў першай частцы п'есы можна заўважыць з'яўленне дыскурсу апрадмечанай цялеснасці, заяўлены ў рэпліках Вольгі,

якая канцэнтруе сваю ўвагу на фізіялагічных рэакцыях каханкаў. Аднак, як паказваюць наступныя сцэны п'есы, веды пра таямніцы цела датычаць выключна яго рэакцыі, якія не заўсёды можна патлумачыць чыста біялагічнымі прынцыпамі. Гэта яшчэ і багатая сфера духоўных перажыванняў, тое цялеснае Я (як аб'ектыўнае, так і суб'ектыўнае), якое з'яўляецца фундаментам цялеснасці і тоеснасці чалавека (гл. на гэту тэму [11]).

У другой гісторыі «Інтымнага дзённіка» С. Кавалёва закранаецца важная тэма культурных каштоўнасцяў, асабліва літаратурных, а таксама маральных, этычных. У размове з Ядвігай Антонаўнай пісьменнік Лявон, які заканчвае працу над эратычным раманам, героямі якога будуць людзі з кола блізкіх знаёмых, кажа наступнае: «Шчырая літаратура. А ўявіце, колькі ў майго рамана будзе чытачоў. Усе, пра каго напісана, — раз. Іхнія сябры і знаёмыя — два. І ўрэшце прачытаюць усе астатнія, каб пераканацца, што пра іх нічога не напісана...» [1, с. 139–140].

Як падкрэслівае Марыя Палякова, «гэты дыялог паказвае не толькі тое, што практычна ўсё табу і маральныя нормы ў сучасным грамадстве ўжо адпалі, што прыватнае, інтымнае жыццё лёгка становіцца здабыткам шырокай публікі, але закранае і цікавую праблему стану літаратуры» [4, с. 321]. Цяжка не пагадзіцца з гэтым сцверджаннем маладой даследчыцы. У другой частцы п'есы праблемы, якімі жыве рэдакцыя «Брамы», засяроджанасць на ходзе рэдакцыйнай працы, мэтай якой з'яўляецца не столькі заспакаенне літаратурна-мастацкіх патрэб чытачоў часопіса (у адпаведнасці з профілем), але хутчэй прыбытак і папулярнасць, якую прыносяць скандальныя матэрыялы на мяжы з парнаграфіяй, што друкуюцца на старонках выдання. І тут паўстае наступная важная праблема, закранутая ў п'есе Кавалёва, — праблема тоеснасці і маральнасці сучаснага чалавека, дэградацыі этычных каштоўнасцей.

Заяўленая праблема набірае сілы, калі высвятляецца, што журналістка «Брамы» Вераніка знайшла доступ да невядомых інтымных нататак Мікіма Багдановіча, апублікаваць якія прагнуць многія выдаўцы на рынку. Наступныя сцэны гэтай часткі твора будуць вакол дилемы: друкаваць іх ці не друкаваць. І ў прынцыпе, адносіны асобных персанажаў да гэтага пытання сведчаць пра іх сістэму каштоўнасцей, выяўляюць іх жыццёвыя прыарытэты і памкненні. Знамянальнымі ў такой сітуацыі робяцца словы Пятра, адрававанага да Веранікі: «Хацела ўцячы ад сябе самой. Спадзявалася ў іншым горадзе, у іншай краіне стаць іншай Веранікай. А гэта немажліва. Змена дэкарацый не перайначвае існасці герояў» [1, с. 166]. Гэтыя словы прымусваюць задумацца над пытаннем тоеснасці, аўтэнтычнасці, жыццёвай праўды, якая, хоць і вымагае ад нас п'эўных высілкаў, з'яўляецца адзіна слухным шляхам, адзіным спосабам адкрыць уласны твар, адпрэчваючы маску, бо менавіта адкрытасць, шчырасць і непасрэднасць з'яўляюцца спосабам паказаць твар [8, с. 134]. Аднак чалавек часта адчувае страх перад экспрэсіяй твару, што ёсць складовай часткай страху перад уласнай згубай. У яго аснове ляжыць

маральная свядомасць, якая дыктуе чалавеку чакаць ад сябе водгуку на заклік да адказнасці [8, с. 134]. Гэта страх перад небяспекай аголенага твару, які ўводзіць суб'ект у стан дэстабілізацыі яго інтэгральнасці, разбурае яго самадастатковую і гарманічную структуру [10, с. 237]. Такім чынам, немагчыма пагадзіцца з Тацыянай Падаяк, якая ў артыкуле «Які «інтым» шукаў і знайшоў тэатр у «Дзённіку» Максіма Багдановіча» [3, с. 314] абурасца створанай у п'есе Кавалёва постацю Максіма Багдановіча, паўтараючы як рэфрэн: «Якая смелая навацыя?! Якая геройская разняволенасць?!» Галоўная ідэя п'есы (а таксама спектакля) зусім іншая. Нельга забывацца, што тэма цела сталася адной з праблем сучаснай літаратуры. Яна стаіць у самым цэнтры спрэчак пра каштоўнасць розуму, паколькі падвяргае сумневу яго рацыянальнасць, аспрэчваевольнасць мастацтва. Нельга не заўважыць, што зварот да гэтай тэмы не абавязкова звязаны з імкненнем лёгка дасягнуць поспеху, але можа быць, як у п'есе С. Кавалёва, свядомай правакацыяй, якая вядзе да рэалізацыі канкрэтнай мастацкай задачы.

У кантэксце заяўленай у назве артыкула праблемы варта падкрэсліць, што выкарыстаная С. Кавалёвым метадычная стратэгія ўзняла цэлы шэраг пытанняў, сумніваў, праблем, якія адназначна адсылаюць нас да сучаснай рэчаіснасці, з яе пагрозамі, выклікамі, але, магчыма, і шансамі. Сувязь, якая існуе паміж дзвюма гісторыямі, дазваляе канстатаваць, што геданістычныя ўцёкі ад духоўнасці вядуць сучаснага чалавека да занурэння ў аксіялагічнай пустцы і безнадзейнасці, а пытанне полу абмяжоўваецца выключна цялесным аспектам, хоць павінна разглядацца ў значна шырэйшым разуменні, чым здольнасць да сексуальнай актыўнасці. Такім чынам, можна паўтарыць словы Д. Чаі, што «ciało przelomu wieków to ciało konsumujące i konsumowane» (цела на мяжы стагоддзяў — гэта цела, якое спажывае і якое спажываюць) [6, с. 11], а «człowiek i jego życie podlegają logice konsumpcjonizmu» (чалавек і ягонае жыццё падпарадкоўваецца спажывецкай логіцы) [9, с. 313–314]. Справа, аднак, у тым, каб выйсці за межы цела ў кірунку духу, калі «ўсе мы разам ляцім да зор».

Літаратура

1. Кавалёў, С. Сёстры Пеіхеі: п'есы / С. Кавалёў. — Мінск, 2011.
2. Максім Багдановіч: Вядомы і невядомы: зборнік літаратуразнаўчых і архіўных матэрыялаў / рэд. Ц. В. Чарнякевіч. — Мінск, 2011.
3. Падаяк, Т. Які «інтым» шукаў і знайшоў тэатр у «Дзённіку» Максіма Багдановіча / Т. Падаяк // Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва = *Pomiędzy Białorusią a Polską: Dramaturgia Siergieja Kawaloua*: зборнік артыкулаў / укл. прадм. Л. Грамыка, І. Лапо; пад рэд. А. Ліюпа, А. Баровец. — Мінск, 2009. — С. 314–317.
4. Палякова, М. «Інтымны дзённік» Сяргея Кавалёва на фоне сучаснай парнапэі / М. Палякова // Дзеяслоў. — 2012. — № 61. — С. 317–323.

5. Burzyńska, A. *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* / A. Burzyńska. — Kraków, 2005.
6. Czaja, D. *Ciało w kilku odsłonach* / D. Czaja // *Metamorfozy ciała. Świadczenia i interpretacje* / red. D. Czaja. — Warszawa, 1999.
7. Dygul, J. *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego* / J. Dygul. — Warszawa, 2012.
8. Jaranowski, M. *Lęk przed ekspresją twarzy: refleksja w «ramach» filozofii Emmanuela Levinasa* / M. Jaranowski // *Osoba i Racjonalność*. — 2009. — T. 6. — S. 127–136.
9. Kowalczyk, I. *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90* / I. Kowalczyk. — Warszawa, 2002.
10. Levinas, E. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności* / E. Levinas; przeł. M. Kowalska. — Warszawa, 2014.
11. Mirucka, B. *Poszukiwanie znaczenia cielesności i ja cielesnego* / B. Mirucka // *Przegląd Psychologiczny*. — 2003. — T. 46. — № 2. — S. 209–223.
12. Pietrzak, P. *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze* / P. Pietrzak. — Warszawa, 2007.
13. Świontek, S. *DIALOG — dramat — metateatr* / S. Świontek. — Łódź, 1999.