

MEDBESEDILNOST IN MEDMEDIJSKOST SODOBNE SLOVENSKE (NE VEČ) DRAMSKE PISAVE

Tomaž Toporišič

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana
Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 81'42:821.163.6-2.09"19/20"

Prispevek na podlagi teorij *teksta kot rizoma* (Deleuze, Guattari), *teksta kot tkanja citatov* (Barthes), performativnega obrata (Fischer Lichte) analizira štiri besedilne korpuse, (ne več) dramska besedila sodobnih dramatikov in gledališčnikov: Dušana Jovanovića, Drage Potočnjak, Simone Semenič in Janeza Janše. Opozoriti hoče na dve posebnosti in svojskosti sodobne slovenske literarne in gledališke umetnosti: rizomatično naravo medbesedilnosti in medmedijskost oziroma vezljivost medijev.

medbesedilnost, medmedijskost, (ne več) dramsko besedilo, performativnost, rizomatičnost

The paper applies the theoretical notions of text as *a rhizome* (Deleuze, Guattary), as an *intertextual weaving of other cultural and historical texts* (Roland Barthes) and *a performative turn* (Fischer Lichte) to the contemporary Slovene playwrights and performance artists Dušan Jovanović, Draga Potočnjak, Simona Semenič and Janez Janša. It outlines a specific quality of Slovene literature and theatre: the rhizomatic nature of its intertextuality and intermediality.

intertextuality, intermediality, (no longer) dramatic text, performativity, rhizomaticity

1 Uvod: Tekst kot tkanje

Naš prispevek se bo na podlagi medbesedilno in medmedijsko nastrojenega branja treh iger in enega *ready made scenarija* sodobnih slovenskih dramatičark/dramatikov in gledaliških ustvarjalk/ustvarjalcev usmeril v motrenje geografij sodobne (ne več) dramske pisave (Gerda Poschmann). Izhajali bomo iz predpostavke Deleuza in Guattarija (1980), da je tekst rizom, ki je zamenjal tradicionalno razumljeno fizičnost knjige: »livre-racine« (Deleuze, Guattari 1980: 11), *knjigo izvor* z lepo, organsko notranjostjo pomenjanja in subjektivnosti. Tudi pisava za gledališče je zato danes priča kopernikovskega obrata pogleda na vse tri paradigme: avtorja, tekst in bralca. Tekst rizom, ki ga Barthes poimenuje intertekst, je že zdavnaj postal nekaj, kar je v nasprotju z lepoto organskosti pomenjanja. Postal je nekaj, kar je nehierarhično, hkrati pa medbesedilno in medmedijsko izjemno vezljivo. Je nekaj, v čemer se kateri koli del

rizoma lahko poveže s katerim koli drugim delom. Besedilo v gledališču je postalo nekaj, kar se razlikuje od drevesa z vejami, koreninami, osrediščenostjo. Siže rizomatičnega teksta je zato tudi v sodobni dramatik in gledališču nekaj, kar daje videz arbitrarnosti, je izrazito prehoden, nomadski.

Živimo v času digitalne tekstualnosti, ki je praktično udejanjenje teorije medbesedilnosti, hkrati tudi v času spremenjene senzibilnosti, za katero je značilna logika elektronskih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta, kakršen je knjiga, in razmahnejo nelinearno strukturiranje. Drama in gledališče sta tako postala prizorišči ekspedicij medbesedilnega in medmedijskega, stvar (uporabili bomo Gérarda Genetta in njegovo definicijo medbesedilnosti) »razmerja soprisotnosti med dvema ali večimi teksti [...] dejavne prisotnosti enega besedila v drugem« (Genette 1982: 8).

2 Intonacija: *Razodetja* Dušana Jovanovića

JANEZ: Berem časopise, poslušam poročila, moji možgani se polnijo z žlobudranjem, polnijo se z neprekinjenim ble-ble-ble-beta-njem, od silnega čvekanja se mi možgani kisajo! Imam razredčene in skisane možgane! Od praznega govorjenja izpraznjene, od verbalne masturbacije atrofirane sive celice. Edina ponosna, pokončna, dejavna mišica mojega telesa je moj kurac! Vstane, kadar mu paše! Kurac je naše največje bogastvo! Po kurcu bomo ostali zapisani v zgodovini! (*poje*) Ljubi vsaj petkrat na dan! Ljubi pod streho, na prostem, v zraku, ljubi doma in na tujem. Ljubi zastoj, zaman, brez upa zmage petkrat na dan! Ljubi vse, kar se upira, vse, kar gori, vse, kar nori, vse, kar od rojstva eksplodirat želi! Ljubi vse na ž: žamet, ženske, žogo, žuželke, življenje! Ljubi vse na m: mir, morje, modrino neba, maline, melanholijo! Ljubi vse na s: sonce, seks in svobodo! (Jovanović 2009: 48–49.)

Vzemimo za intonacijo *Razodetja*, igro, ki jo je Dušan Jovanović, eno največjih imen slovenske drame in gledališča druge polovice dvajsetega stoletja, napisal pred približno dvema letoma, svojo dokončno, knjižno obliko pa je dobila nekje avgusta leta 2009. Igra ali (ne več) dramski tekst za gledališče, hibrid, tekst kot neukrotljivo tkanje misli, samocitativ iz igre *Karamazovi ali Prevzgoja srca*, medbesedilnih in medmedijskih priličenj tega besedila okviru pomilenjskega sveta, v katerem živimo. Z besedami Rolanda Barthesa lahko rečemo, da gre za tipičen tekst kot tkanje citatov, v katerem naše branje usmerja užitek teksta in v tekstu, ki se hrani iz tipično jovanovićevske zavesti, da literatura, gledališče in umetnost nasploh lahko nastajajo samo kot namerno anarhično kljubovanje vedno bolj ukalupljenemu, globaliziranemu in poblagovljenemu sedanjiku, v katerem se stikata ideološka nestrpnost in ekonomski liberalizem.

Jovanovićeve dramatika je (najverjetneje prav zaradi njene izrazite ustvarjalne prepletenosti z gledališčem) besedilo razumela kot tkanje iz drugih besedil, citatov, kulturnih, političnih in drugih aluzij. In to v smislu

francoskega teoretika gledališča in drame Patrica Pavisa, ki trdi, da imajo sodobne drame »zelo gosto teksturo. So hkrati bralne, literalne in literarne.« (Pavis 2002: 215.) Tako Jovanovićeve *Karamazovi I* in *Karamazovi II*, če lahko tako poimenujemo obe igri, prvo, nastalo na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja, drugo ob zaključku prvega desetletja novega stoletja in tisočletja, so izrazito performativno naravnani.

Če pogledamo medbesedilno situacijo, ugotovimo, da *Razodetja* uporabljajo in izrabljajo oba dela igre *Karamazovi*, ki ju ločuje časovni preskok dvajsetih let in obravnavata dve generaciji. Hkrati pa jima dodajajo še tretjega, jugoslovanskega. Pri tem se avtor (podobno kot Draga Potočnjak, o kateri bomo govorili kasneje) ne drži časovnice zgodovinskih dogodkov, ampak meša sedanost, preteklost in prihodnost, resnično in izmišljeno, dokumentarno, poetično ipd. »Prvi del se godi v času od 1946 do 1956, drugi leta 1968.« (Jovanović 1981: 324.) Igra tako na način selektivnega citiranja in minimalnih sprememb fragmentarno in samosvoje obnavlja zgodbo Svetozarja Mitića, ločenega novinarja z dvema sinovoma, ki se poroči z Olgo in živi kratko mirno družinsko življenje, dokler se mu ne zgodi informbiro: na partijskem sestanku noče ali ne more spremeniti svojega odnosa do SSSR. Zaradi tega ga zaprejo, pošljejo na prevzgojo, po kateri se vrne na prostost in umre.

Travma, ki je oče ne more razrešiti, se prenaša na njegove tri sinove v času študentskih gibanj, drugega dela *Karamazovih*, ki ga Jovanović v *Razodetjih* interpretira na novo, ga razširi, da bi postal osnova za tretji del, ki je nov in ki predstavlja tretje obdobje, razpogajajoče se od časa vojne v bivši Jugoslaviji do (pogojno) današnjega časa. Tako kot v *Karamazovih* tudi tokrat sin Dejan postane zdravnik, v »zadnji srbski vojni« leta 1992 je mobiliziran kot rezervist, v kantini ga pomotoma obstreli sovojak in zaradi tega postane paraplegik. Branko se v Londonu poskuša udejstvovati četnikom in pravoslavni cerkvi, a na

koncu ne naredi samomora, ampak se vrne v Srbijo in pade kot prostovoljec v nesmiselni zavojevski vojni. Najmlajši sin Janez postane rock zvezdnik, a v novi varianti ne beži v ekstazo popularnosti, ampak postane akter študentskih gibanj. Potem se umakne, ostari, tako kot njegova mama Olga, ki konča v domu za ostarele, se spominja svojega informbirojevskega moža, otrok, same sebe in vegetira med življenjem in smrtjo.

Jovanovičeva igra je, podobno kot bomo videli pri Potočnjakovi in Semeničevi, strukturirana tako, da v kar največji meri predvidi, podobno kot igre absurdne dramatike, celo »vsili« sceno in njene možnosti. Tekst tako pri nekaterih sodobnih dramatičarkah in dramatikih postane matrica teatralnosti, ki ji sami načrtujejo diskurz in pot.

Če *Razodetja* primerjamo s sestrskima igrama *Karamazovih* in *Osvoboditvijo Skopja* iz konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let, ki sta ob *Balkanski trilogiji* osnovno protobesedilno gradivo, ugotovimo, da so tri igre nastale v popolnoma drugačnih zgodovinskih okoliščinah. Prvi dve sta bili nedvomno produkta razpadajočega socializma in začetkov postsocializma, eni prvih primerov politiziranih umetnosti v času poznega socializma (če si izposodimo sintagmo Aleša Erjavca).¹ Tretja igra pa je nastala v post-socialistično globalističnem sedanjiku po vojni v bivši Jugoslaviji, v času humanitarnih katastrof in krize etike. Skozi namerno »bastardno« križanje med različnimi dramskimi, televizijskimi in drugimi resnimi in trivialnimi žanri medbesedilno in medmedijsko spregovori o dejstvu, da živimo v času primata mediatizirane kulture in postdemokratske družbe spektakla, v kateri gledališče kot živa umetnost lahko in tudi mora izkoristiti svojo performativno naravo, neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj, da bi spregovorilo o statusu subjekta in resničnosti

v baudrillardovskem svetu simulakra. Jovanovič v *Razodetjih* tako kot v drugih v tem tisočletju napisanih dramah izhaja tudi iz dejstva, ki ga Philip Auslander v knjigi *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* izpostavi takole: »V veliko primerih nismo toliko priča vdoru medijskih tehnik v kontekst žive predstave, ampak prej temu, kako živa predstava absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo.« (Auslander 1999: 22.)

3 Simona Semenič: *5.fantkov.si*

vid
 faaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaak
 faaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaak
 denis
 ej to pa res sovražim
 mislim
 če pa kej sovražim
 pol pa to sovražim
 blaž
 pa koje ste vi pičkice
 koje pičkice
 prave pičkice
 ono
 da ne rečem
 pičkice
 jurij
 in potem se plasticman spremeni v gorjačo
 in dumf
 (Semenič 2009: 246.)

Podobno, čeprav poetološko in gledališko iz drugačne naravnosti, absorbira iz medijev izpeljano epistemologijo tudi Simona Semenič v svoji igri *5fantkov.si*, podnaslovljeni *igra za pet igralk s prologom in epilogom*. Hkrati pa gre tudi pri njej tako kot pri Jovanoviču za dramsko pisavo, ki se od samih začetkov razvija vzporedno z avtoričinim praktičnim gledališkim delom. Toda ta »igra« je (spet podobno kot pri Jovanoviču in Potočnjakovi) v vseh antropoloških pomenih besede daleč od tega, kar Pavis imenuje fragmenti in materiali, nabrani tu in tam,

¹ V mislih imamo predvsem zbornik Aleša Erjavca (ur.), 2003: *Postmodernism and the Postsocialist Condition*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, ki natančno definira politizirano umetnost postsocializma in poznega socializma.

zgodbe »delati gledališče iz vsega« (Vitez 1994). *5.fantkov.si* je natanko to, kar francoski teoretik drame in gledališča v knjigi *Brati sodobno dramatično (gledališče)* opazuje pri besedah t. i. francoskega dramskega novega vala osemdesetih in devetdesetih let: »organsko delo avtentičnega avtorja, subjekta, ki se je v tem vmesnem času, po ekscesih strukturalizma, že rehabilitiral. Te drame avtorjev (pisatelj, in ne scenaristov) so literarna dela, ne skice ali osnutki za improvizacijo ali igro. Prav gotovo so bile napisane »za sceno«, napisali so jih pisatelji, ki dobro poznajo vse njene čeri.« (Pavis 2002: 218.)

Prav zaradi tega poznavanja čeri pa so naštetih dramatik tudi medmedijsko drzni. Simona Semenec npr. v prologu in epilogu dialoško priključuje sižejske zakonitosti filma, hkrati se metagledališko poigrava z brechtovskim potujitvenim učinkom, predvsem pa skozi mladostniško »igro« mladih fantov, ki jo »igrajo« odrasle, izkušene igralke, priključuje medmedijske odnosnice in raznolike preskoke iz dramatike oziroma gledališča v svet računalniških animacij, video igrice, stripov ipd. Hkrati se poigrava tudi z medbesedilnostjo, npr. že v imenih protagonistov, ki so imena dobili po svetnikih mučencih priprošnjikih v stiski. Vse zato, da bi (kot v intervjujih poudarja sama) v živo zadela sodobnega gledalca v času, ko gre praviloma vse hudo tako zlahka mimo njega. Zato medmedijskost, medbesedilnost, zato dvojna potujitev igre žensk, ki igrajo otroke, ti pa se igrajo svoje igre in igre odraslih. Zato »optika in dramaturgija priljubljenih računalniških iger.« (Termin povzemamo po Slavku Pezdirju.)

4 Draga Potočnjak: *Za naše mlade dame*

Danes – pred nekaj urami.

Občutje irealnosti.

Brina, bosa, oblečena v dolgo belo obleko, kot v 1. prizoru, stoji nad svojim truplom, ki še vedno leži v mlaki krvi poleg naslanjača kot v 4. prizoru (s Policistom in Inšpektorjem). Dolgo stoji. Z velikim mirom gleda na svoje

truplo. Počasi se obrne in se zagleda v ozadje, od koder prodre sijoča bela svetloba, ki presvetli oder. Glasba. Svetloba se koncentrira v vse ožji pas, Brina počasi stopa po njem. Izgine v daljavi. Njeno truplo ostane na tleh.

9.

Pred štirinajstimi leti.

Katarina pade na oder. Buta po vratih.

KATARINA: Spusti me ven. Slišiš? Odkleni! Brina. Kaj se spet greš? Odkleni! Nisi bila dosti tepena včeraj, hočeš bit še?

BRINA *od zunaj*: Ti boš. Oči te bo! Tebe bo, ne mene.

(Potočnjak: 2008: 101–102.)

Tudi za tretji primer sodobne igre o sodobnem času, ki ga bomo obravnavali, je značilna posebna medmedijskost. Kot ugotavlja Mateja Pezdir Bartol v razpravi *Raznovrstnost poetik slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju*, se zgodba igre *Za naše mlade dame* »odvija na način, ki je blizu filmski strukturi, dramsko besedilo je namreč sestavljeno iz številnih kratkih prizorov (filmskih 'flash backov'), ki neprestano preskakujejo skozi različne čase in tako fragmentarno razkrivajo pretekle dogodke, ki so pripeljali do umora.« (Pezdir Bartol 2009: 195.)

V medmedijskem dialogu Draga Potočnjak črpa iz arzenala filmske montaže, svojo strukturo gradi na način strukturiranja, ki je značilen za filmske pripovedi, tako da »izmenično prepleta sedanost, dogodke izpred štirinajstih let, dogodke izpred štirih let ter prizore, ki imajo irealni značaj in segajo v območje posmrtnega (zanje je značilna posebna svetloba in glasba zvonov, kot zapiše avtorica v didaskalijah)« (Pezdir Bartol 2009: 195).

Medmedijskost je pri tem za Drago Potočnjak taktika, s katero omogoča v današnjem svetu prevlade medijev in medijske percepcije močnejšo recepcijo (spomnimo se na primer *Hodnika* Matjaža Zupančiča, njegovega medmedijskega dialoga z resničnostnimi šovi), s pomočjo katere je na prvi pogled enostavna fabula strukturirana v siže, ki z vsakim prizorom bolj razkriva nepregledno

mrežo nasilja, sovraštva, obupa in agonije: intimno zgodbo neurejenega družinskega razmerja, očetovega spolnega nasilja nad mladoletno hčerjo, materinega alkoholizma, hčerine asocialnosti in zapadlosti v odvisnost od drog. Struktura drame, ki je »nelinearna, raztrgana in namenoma fragmentarna«, tako (podobno kot filmska montaža) »neprestano zahteva bralčevo angažiranost, da sledi časovnim preskokom zgodbe od danes/malo prej do pred štirimi leti in pred štirinajstimi leti. Dogajanje spretno preskakuje na način filmskih *flash backov* iz sedanosti v preteklost in tako počasi razkriva srhljivo zgodbo vse do neizbežnega tragičnega konca.« (Pezdirc Bartol 2009: 196.)

5 Janez Janša: Slovensko narodno gledališče

Zadnji primer bo predstava, ki uporablja kolaž *ready made besedil*, nastal v procesu študija predstave. SNG oziroma Slovensko narodno gledališče (2007), podnaslovljena kot »medijska posredovanost realnega zgodovinskega dogodka« oziroma »gledališka predstava, ki se ukvarja z zvočnimi dimenzijami političnega množičnega besa«, skuša s pomočjo kombinacije klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti ustvariti pretresljiv dogodek. Klasično formo te nenavadne zvrsti »zvočne rekonstrukcije« predstavljajo štirje protagonisti na sceni, nekakšna reinkarnacija starogrškega tragedijskega zborra; medijsko posredovanost pa govorno poročanje štirih akterjev: Dražen Dragojevič, Aleksandra Balmazović, Barbara Kukovec in Matjaž Pikalo namreč s pomočjo slušalk intervenirajo včasih ubrano večglasno, včasih povsem razsuto in vsaksebi, ter na ta bizaren način poskušajo rekonstruirati dogodke v Ambrusu.

Priča smo svojevrstni medbesedilnosti in medmedijskosti, hkrati pa tudi posebnemu obratu mediatiziranosti in reprezentacijskosti oziroma posredovanosti: igralci ponavljajo oziroma v živo izvajajo ali interpretirajo zvočne zapise televizijskih in radijskih

poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk. Zapisani tekst tako v bistvu sploh ne obstaja, nahajamo se v sferi zvočnega, znotraj hibridne gledališke forme, ki vedno znova nagovarja gledalce skozi spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Ta medmedijski spoj proizvaja v gledalcu strah, ranjenost čustev, dezorientiranost. Namesto vključevanja prvin živega kot dela surovega gradiva v kulturno dominantno mediatiziranega smo priča nekakšni inverziji medmedijskega: vključevanju mediatiziranega gradiva v sicer začasno dominantno živega znotraj performativnega dogodka, obnovitvenih postopkov ritualnega, obrednega gledališča.

To Janševo »dokumentaristično gledališče« je gledališče akustične podobe rekonstrukcije oziroma oživitve performativnosti mediatiziranega. »Akustična podoba tokrat ni mišljena v de saussurjevskem pomenu besede, temveč v smislu, da tekst v skladu s svojim lastnim solipsizmom dela podobo, zahvaljujoč besedi brez potrebe po vizualni transmutaciji ali pomoči predstave. Predstava se odvije pred nami s pomočjo »scene« besede, kot razporek v blagu vidljivega.« (Toporišič 2008: 66.)

Predstava se zaveda, da živimo v obnebhju prevlade mediatizirane kulture, a se namerno vrača k performativni kulturi, k obnovitvenim postopkom obrednega gledališča, v katerem se izvede pravi performativni dogodek soocenja publike z Ambrusom in njegovimi posledicami. Občinstvo je tako prisiljeno, da se sooči z neizogibljivo samo-refleksijo, s svojo vlogo pri (neugotavljanju) odgovornosti za dogajanja v Sloveniji pred približno letom dni.

6 Zaključek

Primeri, ki smo jih nanizali, pričajo o dejstvu, da dialog literature z literaturo in drugimi mediji ni nekaj, kar je stvar vzroka in posledice, ampak je kot proces semioze, znotraj katerega »katero koli točko nekega

rizoma lahko spojimo in jo moramo spojiti s katerim koli drugim rizomom.« (Deleuze, Guattari 1980: 14.) S takim načinom povezo- vanja oziroma tkanja intertekstov v rizomski strukturi se odpre možnost povezav znotraj semiosfere literature, gledališča ali kulture kot potencialno neskončnega prostora, ne- skončnega rizoma z vedno bežečim robom. Povezave oziroma vezi med teksti in mediji so (tako kot tiste v rizomu) heterogene, raz- novrstne. Vsaka od potez rizoma se ne nanaša nujno na »poteze iste narave, vpeljuje režime zelo različnih znakov in celo stanja ne-zna- kov« (Deleuze, Guattari 2000: 44–45).

(Dramski) tekst in gledališče torej v svoji neustavljivi želji, da bi se soočila z novo medijsko realnostjo, vedno bolj in zavestno postajata hipertekst, za katerega so značilne povezave ali *linki*: en tekstni element se odpre v drugi tekst in tako naprej v neskončni verigi. Iz besedilne enote, ki jo prebiramo ali uprizarjamo, se razgrinjajo vedno novi teksti in ti lahko vodijo k nepredvidenim ciljem in digresijam. Branje (dramskih in gledaliških) hipertekstov je zato podobno Deleuzovi in Guattarijevi konceptiji nomadstva: je neline- arno, večsmerno, nehierarhično. In tako kot digitalna, elektronska tekstualnost je tudi tek- stualnost, namenjena gledališču oziroma upri- zarjanju, podobna njenemu »rizomu«. Kot taki utelešata številne poststrukturalistične konceptije – med drugim tudi Bahtinovo dialoškost in polifonijo ter intertekstualnost Julie Kristeve.

Literatura

- AUSLANDER, Philip, 1999: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, 1980: *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*. Pariz: Editions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, 2000: *Micelij*. (Prevedla Jana Pavlič.) Koper: Hyperion.
- GENETTE, Gérard, 1982: *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Pariz, Seuil: Collec- tion »Poétique«.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1981: *Osvoboditev Skopja in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 2009: *Razodetja*. (Sprema beseda Tomaž Toporišič; intervju z avtorjem Gašper Troha.) Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
- PAVIS, Patrice, 2002. *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris, Nathan: Université.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2009: Raznovrstnost poetik slovenskih dramatičark v zadnjem desetletju. Miran Hladnik (ur.): *Zbornik referatov s Četrtega slovensko-hrvaškega slavističnega srečanja, ki je bilo v Jeruzalemu v Slovenskih goricah*, 13.–14. junija 2008. Ljubljana: Znan- stvena založba Filozofske fakultete. 193–201.
- POSCHMANN, Gerda, 1997: *Der nicht mehr dra- matische Theatertext: Aktiuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.
- POTOČNJAK, Dragica, 2008: *Za naše mlade dame. Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Prešernovo gledališče, Zelolepo.
- SEMENIČ, Simona, 2009: *5fantkov.si. Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj. Prešernovo gledališče, Zelolepo.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2008: Jeziki predstave in politike teksta. Petra Pogorevc, Tomaž Topo- rišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 47–68.
- VITEZ, Antoine, 1994: *Écrits sur le théâtre. 1, L'École*. Paris: P. O. L.