

NOVE TEKSTNE PRAKSE V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU IN STRATEGIJE UPRIZARJANJA

Blaž Lukan

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09"20":792.02(497.4)

Prispevek se ukvarja s poskusom opredelitve novih tekstnih praks, ki se v slovenskem gledališču pojavljajo v zadnjih letih in jih uvrščamo v metodološko polje postdramskega, kakor ga je v delu *Postdramsko gledališče* opredelil nemški teoretik Hans-Thies Lehmann. Bolj kot prilagajanje postdramskih praks Lehmannovi teoriji pa ga zanimajo njihovi novi oz. prevrednoteni formalni postopki ter posebno razmerje do scenskega uprizarjanja. V ta namen natančneje analizira dramo Simone Semenič *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*.

postdramsko, uprizarjanje, pripovedovalec, didaskalije, relativizacija

The article attempts to characterize the new textual practices that have emerged in the Slovene theatre over the past few years, and belong to the methodological field of the post-dramatic as defined by the German theorist Hans-Thies Lehmann in his work *Post-dramatic Theatre*. Rather than exploring how these practices adapt to Lehmann's theory the article focuses on their new formal processes and their specific relation to stage performance. To that end, it gives a detailed analysis of Simona Semenič's drama *the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the personage janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z. i. found themselves in a puff of tobacco smoke*.

post-dramatic, performance, narrator, didascalia, relativism

1

V zadnjem desetletju smo v slovenskem gledališču pričali pojavu novih tekstnih praks, ki so sestavni del scenske produkcije, pa tudi nekaterih novih pobud v polju dramske proizvodnje, ki nastaja v drugačnih kreativnih okvirih kot tradicionalna, drugačen je njen »videz«, teksti na drugačen način pridobivajo status »dramskega«, novo pa je tudi njihovo razmerje do uprizarjanja. Nove tekstne prakse ne pomenijo radikalnega preloma s tradicionalnim, pa tudi ne z moderni(stič)nim dramskim pisanjem, gre predvsem za radikalizacijo nekaterih formalnih dramaturških postopkov, kakor jih je konec 20. stol. registrirala teorija postdramskega gledališča oz. njen avtor Hans-Thies Lehmann, v nekem smislu pa tudi za njihovo preseganje. Ker nas bolj kakor prilagajanje novih tekstnih praks Lehmannovi teoriji zanimajo ravno novi oz. nekateri prevrednoteni formalni postopki ter njihovo razmerje do uprizarjanja, se

bomo natančnejšemu pregledu Lehmannovih izhodišč odpovedali.¹ Z uprizarjanjem besedil (točneje, enega samega, ki ga bomo vzeli pod drobnogled) pa ne mislimo njihovega neposrednega scenskega uprizarjanja, temveč na uprizoritveni naboj, ki ga nosijo v svoji dramski strukturi in je drugače kakor v modernih teorijah teatralnosti vpisan vanje kot njihov virtualni potencial.² Tu izhajamo iz Pavisove misli o težavnosti branja post-beckettovskih in post-koltèsovskih besedil »na papirju«, ki jih je vselej treba »postaviti v položaj izražanja, pa najsi gre za resnično postavitev na odru ali za imaginarno situacijo« (Pavis 2012: 43–44), in to trditev bomo v nadaljevanju skušali dokazati.

V ta namen bomo natančneje prebrali besedilo Simone Semenič *gostija ali zgodba o nekem slastnem trupu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (v nadaljevanju skrajšano *Gostija*) iz l. 2010.³ Gre za že na prvi pogled nekoliko neobičajen dramski tekst, čeprav njegova zunanja forma ne pomeni radikalne novosti: zapisan je brez velikih začetnic, brez eksplicitnega navajanja dramskih likov oz. njihovih replik z imeni, z naslovom in *dramatis personae*, ki sta v resnici dela glavnega besedila, brez ločenih didaskalij oz. scenskih opomb, deloma v verzificirani obliki, ponekod brez ločil itn. Vse to so postopki, ki jih poznamo že, denimo, iz časa modernizma pa iz obdobja gledališča absurda, zanje pa lahko najdemo zglede tudi v slovenski dramatikii druge polovice 20. stol. Kljub temu si moramo omenjene (in tudi druge) formalne značilnosti ogledati podrobneje, saj smo prepričani, da nam bodo razkrile še nekaj drugega kakor zgolj modernistično razvezavo tradicionalne dramske forme, njeno ideološko kritiko ali parodizacijo. Pri tem izhajamo iz stališča, da v dramskem delu forma v odločilni meri opredeljuje samo vsebino, formalnoestetska zgradba dramskega besedila je namreč v nekem smislu že njegova vsebina, kar pa je enačba, ki v svoj temelj vključuje tudi vsa možna (zgodovinska) protislovja med vsebino in obliko, o katerih v uvodu k *Teoriji sodobne drame 1880–1950* govori Peter Szondi: »Če se vsebinska tematika v primeru, ko si oblika in vsebina ustrezata, giblje tako rekoč v okviru formalnega sporočila kot problematično znotraj neproblematičnega, potem nastane protislovje, saj vsebina postavi pod vprašaj nesporno jasno sporočilo oblike.« (Szondi 2000: 27.) Sami skušamo – prav kakor Szondi v zgodovinskem smislu – to protislovje povsem »nezgodovinsko« odpraviti in pokazati, da »iz oblike umetnine govori vedno nekaj nedvoumnega« (Szondi 2000: 28).

¹ Še posebej to velja za Lehmannovo razpravo o razkolu diskurza besedila in gledališča, ki »se lahko razširi do očitnega nesoglasja in celo do nepovezanosti« (Lehmann 2003: 59), saj nam gre ravno za nasprotno, za iskanje nove »sinteze«. Podobna izhodišča – torej »revizijo pojma drame« in »ločitev« strukture drame od konvencionalne teatralnosti – najdemo tudi v delu Gerde Poschmann (Poschmann 2008).

² Če sledimo modernim dramskim teorijam, kakor jih v delu *Drama in gledališče* paradigmatično povzema Andrej Inkret, je tako »dramsko besedilo že v svojem specifičnem jezikovnem ustroju in besedni zgradbi tudi in predvsem 'gledališki tekst' oziroma 'predloga' za gledališko predstavo«, dramsko besedilo ima že kot besedna umetnina »v svoje temelje vgrajeno 'virtualno gledališko predstavo' oziroma 'tekstualne matrice predstavljalnosti'« (Inkret 1986: 25).

³ V ta krog uvrščamo vsaj še dve besedili, dramsko pesnitev *Ljubljana – Gospa Sveta* Petra Rezmana in *Tik-tak* Simone Hamer.

Pojdimo po vrsti. Prvi element *Gostije* je naslov. Zapisan je pokončno, za razliko od besedila, ki sledi in je zapisano poševno, pravzaprav so pokončno zapisani samo še deli besedila, ki jih govori truplo. V naslovu nastopa ime avtorice, ki pa nepoučenemu bralcu tega, da je »simona semenič« avtorica teksta, še ne pove, to je (vsaj delno in dvoumno) pojasnjeno v nadaljevanju. Negotovost avtorstva sodi v postmodernistični kompleks »smrti avtorja«, ki avtorju zagotavlja mesto zgolj v zasedbi dramskih likov, oz. mu pusti, da kot ena izmed oseb stopi na oder in tam opravi svoje po nareku pripovedovalca. Po grafičnem oz. slogovnem zapisu sodeč je naslov očitno »replika« besedila, ki jo je mogoče oz. treba izgovoriti, uprizoriti, v to pa usmerja tudi zgolj enojni razmik, ki deli naslov od besedila in je del slogovnega sistema zapisa drame, ki dosledno uporablja enojne razmike v ločevanju pripovedovalčeve pripovedi in direktnega govora trupla. Pravzaprav je naslov ponujen uprizorjevalcu ali še prej bralcu kot možnost, o kateri mora razmisliti oz. se odločiti: strukturiran je kot integralni del besedila, in to njegovega glavnega toka. Pri tem je treba opozoriti, da delitev dramskega besedila na glavni in stranski tekst, s katero operirajo sodobne dramske teorije, tu ne velja: besedila namreč, kot bo jasno iz nadaljevanja, ne moremo več ločiti na ti dve kategoriji, saj za to nimamo prav nobene opore, razen grafičnega oz. slogovnega zapisa, ki pa se nam izneveri že s »pokončnim« naslovom, ki običajno sodi v kategorijo stranskega teksta in ga praviloma ne izgovarjamo ali uprizarjamo. Ves tekst je tako neločljiva zmes »glavnega« in »stranskega« principa, očitno pa ga usmerja neko drugo, novo načelo.

Na začetku besedila ni običajne navedbe spiska dramskih oseb oz. *dramatis personae*, ki se pojavi šele v nadaljevanju, kot del pripovedovalčeve pripovedi. Spisek oseb ni več nujni uvodni dodatek k besedilu, to lahko preživi tudi brez njega, saj dramske osebe v drami v vsakem primeru nastopijo, in je potemtakem zgolj sumarični, »statistični« povzetek njihovih imen ter poglobitnih lastnosti, ki so v praktično oporo naslovniku. V *Gostiji* postane ta spisek del pripovedovalčeve pripovedi oz. glavnega teksta, v resnici kar dramskega »dejanja«. Tudi sicer so posamezne didaskalije, na nekaj mestih zapisane v oklepajih (»malo psihološke pavze«), sicer pa formulirane kot opisna (pripovedovalčeva) pripoved, ponovno v funkciji glavnega besedilnega toka, tako da jih niti bralec niti gledalec iz njega ne moreta ločiti, izvzeti.⁴ Drama se odvije v enem samem zamahu, ni razdeljena na prizore ali dejanja, njen ritem določa pripovedovalčevo uvajanje oseb iz naslova oz. gostov na večerji in pa menjavanje njegove (»epske«) pripovedi z (»dramatično«) izpovedjo trupla oz. trpinčene ženske. Navzven spominja drama na lirično pesnitev (dramska pesnitev je postdramski žanr, srečamo jo tudi pri Petru Rezmanu),⁵ intonirana je kot melanholična pripoved, ki na nekaterih mestih dobiva epske in celo alegorične razsežnosti, v svoj okvir pa vključuje tudi gledalca.

⁴ Še bolj izrazito funkcijo imajo didaskalije v drami *Tik-tak* Simone Hamer.

⁵ Dramaturške strategije Rezmanovega (pravzaprav mu je v drami ime PeteRessman) besedila smo analizirali v spremnem besedilu k njegovi drami z naslovom *Manifest* za novo dramo (Lukan 2010).

»Videz« besedila se sicer, kot že rečeno, ne razlikuje veliko od videza modernistične drame, vendar z izenačenjem različnih nivojev in dramaturških postopkov besedila avtorica ponuja enovit dramsko-uprizoritveni korpus, v katerem ni nič predpisano vnaprej oz. (skoraj) nič ne ustreza vnaprejšnjim predstavam ali dramskim konvencijam, ki naslovniku olajšajo razumevanje. Besedilo je treba šele (raz)ločiti, skozi branje v njem razbrati sestavne dele in jih nato usmeriti v »stransko« ali »glavno« smer oz., točneje, najti načine njihovega bralnega ali uprizoritvenega udejanjenja. Bralca oz. uprizorjevalca v to sili tudi poglavitna črta besedila, to je njegova organizacija v/kot pripoved. Nosilec »dejanja« je namreč pripovedovalec, ki »nastopi« takoj po naslovu oz., kot smo že ugotovili, nemara celo že z njim, se v prvi vrstici predstavi in v drugi nagovori gledalca. Pripovedovalec je »brezimni lik«, mojster ceremoniala, vodnik skozi besedilo, nekdo, ki pozna dogajanje vnaprej, pa kljub temu vanj bistveno ne posega, fiktivna figura, ki v tradicionalnem okviru zgolj uvaja ali ob robu komentira dejanje, v samo dramo pa praviloma nima vstopa. V dramaturškem smislu je pripovedovalec namreč po navadi zgolj didaskalija, del »uvoda« v dramsko dogajanje in njegovega pripovednega (literarnega) okvira, še več, po klasični dramaturški doktrini, kot jo povzema *Teorija drame* Lada Kralja, se mora pripovedovalec povsem umakniti iz drame, da bi ta lahko dosegla svoj namen, torej da bi se pojavila »pred bralcem/gledalcem *in statu nascendi*« (Kralj 1998: 24). *Gostija* ne loči več med pripovedovalcem in dramsko osebo, pripovedovalec in truplo nastopata na isti formalni in vsebinski ravnini, čeprav med njima ni resnične povezave (truplo na pripovedovalca ne reagira, pripovedovalec pa nastopov trupla vsebinsko ne komentira). V zvezi s pripovedovalcem opozarjamo še na dvoje: prvič, njegov neposredni nagovor občinstvu ali *alokucija* je v resnici *ilokucijski* akt, ki sodi v domeno *performativa* oz. teorije performativnosti, s katero pripovedovalec v dejanje vključi še gledalca kot dejavno kategorijo. In drugič, skozi pripovedovalca se drama vzpostavi kot samozavedajoč se (meta)organizem, njegovi avtodeskriptivni in avtorefleksivni trenutki dramo razkrivajo kot dramo oz. jo vzpostavljajo v njeni dvojnosti. Nemara zdaj že lahko registramo poglavitni princip drame oz. njeno notranje gonilo, relativizem, in formalni relativizem, ki ga najdemo v uprizarjanju razmerij realnost – fikcija, glavni – stranski tekst, replika – didaskalija, pripoved – izpoved itn., je del celovite ideološke strukture besedila.

Navsezadnje moramo omeniti še edino »realno« prisotno »osebo« v drami, »slastno truplo«, kakor je opisano v naslovu. Gre za »osebo«, ki v igri edina neposredno govori, če seveda izvzamemo specifično (ambivalentno) funkcijo pripovedovalca, pri čemer pa tudi sama manifestira celo vrsto relativizacij oz. podvojitvev. Paradokсно je, da je edini lik, »oseba« v drami, truplo, čeprav gre v resnici za mrtvo osebo, za njen »preostanek«; in več, truplo kot tako v »fizični« obliki sploh ni prisotno na prizorišču, saj je skuhan v obari, ki jo uporabljajo gostje na gostiji. Truplo, ki govori, je potem takem izmišljija, fikcija, utelešena pripoved pripovedovalca, pa čeprav od njegove pripovedi neodvisna. Govor trupla je v igri tudi najbolj neposreden, emotivno nabit, pred bralcem oz. gledalcem nastopi neposred(ova)no, in čeprav ga ne nagovarja tako pogosto ali direktno kot pripovedovalec, pa ima nanj veliko močnejši učinek.

Navsezadnje truplo, še zlasti v uprizoritvi,⁶ ko je prisotno neposredno, kot »telo« igralke, tudi nenehno niha med povsem stvarnima funkcijama konkretne zlorabljenе in usmrčene ženske ter alegorične ženske kot take, zastopnice vseh trpinčenih in pobitih žensk na svetu, torej med funkcijama osebe in simbola, telesa in znaka.

2

Kakor je v formalnem smislu »relativna« zgradba oz. dramaturški potek besedila, tako je »relativna« tudi njegova vsebina. Tu gre za nujno zvezo, v kateri ne moremo določiti nobenega hierarhičnega razmerja med formo in idejo, a tudi nobene relokacije, premestitve: druga v drugo segata s svojimi dramaturško-idejnimi strategijami oz. *strategemi*, njihovimi posamičnimi postopki oz. rešitvami. Že v prvih pripovedovalčevih besedah je zaznati neko dvoumnost, negotovost v predstavitvi samega sebe in izhodiščne situacije – vse je tako, kot se kaže oz. kot pripovedovalec pravi, a tudi drugače; še bolj se ta občutek potencira s predstavitvijo dramskih oseb. Poglejmo si, denimo, predstavitev prvega gosta:

roman arkadij abramovič, ruski milijonar in 51. najbogatejši zemljan, ki je lastnik nogometnega kluba chelsea in oče šestih otrok in nima nič opraviti z resnično osebo romanom arkadijem abramovičem, ruskim milijonarjem in 51. najbogatejšim zemljanom, ki je lastnik nogometnega kluba chelsea in oče šestih otrok.

Dramski lik je torej to, za kar ga predstavi pripovedovalec, in hkrati to ni, je lik in ne (realna) oseba; pravzaprav tudi lik ni več, saj v sami drami »realno« ne nastopi, točneje, nastopi samo kot pripoved, kot del pripovedovalčevih pripovednih strategij, strategem, ki je v enem od pomenov tudi »zvijajača«. Ta »zvijajalni princip« se v besedilu nadaljuje z opisom prizorišča, na katerem naj bi bila miza, vendar je lahko »cel oder miza«, lahko pa »tudi nikjer ničesar ni«, pa tudi s potekom »dogajanja« samega, kakor ga naslovníku prezentira pripovedovalec s svojo pripovedjo. Relativen je tudi, kot smo že omenili, nastop trupla, njegova pojavna oblika, v nekem smislu celo njegova funkcija.

Relativizacija je popolna, ob formalni zdaj še vsebinska, vendar se tu avtoričin postopek ne ustavi, saj ravno relativizacijo tematizira kot ključni bralni oz. uprizoritveni izziv. Kako uprizoriti dramsko besedilo, ki pred naslovníkom nastopa v nenehni relativnosti in dvojnosti: kot dramo, ki je v resnici pesnitev, ki se same sebe nenehno zaveda, hkrati pa poustvarja iluzijo; ki svoje osebe in dejanja sproti sprevača oz. spodkopava, saj jih predstavlja zgolj kot možna; ki svojemu odjemalcu ne ponuja nobene oporne točke, razen besed, ki pa nenehno uhajajo in sproti spreminjajo svojo pojavno obliko? *Gostija* je v resnici težko ulovljivo dramsko besedilo, ki pa kljub temu ponuja neko točko gotovosti, ki je hkrati formalna in vsebinska. Ta se kaže v edini »osebi« drame, truplu. K vsemu, kar smo o njem/njej že povedali, moramo dodati bistveno: truplo je v resnici edina gotovost igre, njegove/njene replike so – poleg

⁶ Tu se nanašamo na uprizoritev, ki je nastala v produkciji zavoda Imaginarni v režiji Primoža Ekarta, v njej pa nastopata Branko Jordan in Iva Babić. Premiera je bila 13. 11. 2011, uprizoritev je na Tednu slovenske drame v Kranju l. 2012 dobila Šeligovo nagrado.

naslova – edine zapisane pokončno, v prenesenem pomenu čvrsto, nepremakljivo, v nasprotju z ležečo (in bežečo) kurzivo. Truplo umešča dramo v realno, iz katerega jo izmika pripovedovalec s svojo neulovljivo pripovedjo. Pripovedovalec je v resnici zapeljevalec, mojster iluzije, navidezni stvarnik dejanja oz. pripovedi in v njegovi galantnosti najdemo nedvoumno mimikrijo, še več, manipulacijo. Nismo daleč od tega, da pripovedovalca poistovetimo z oblastjo, vrhovno instanco, ki usmerja in nadzira celotno dogajanje v drami (svetu). Čeprav sam priključuje truplo v »življenje«, na oder, in se zdi, da ga v njegovem odrskem življenju tudi usmerja, se mu truplo edino upre. Upor trupla, mrtvega telesa, neosebe, ta nemogoča, obupana, skrajna gesta, ki mu/ji še edina ostane, pa je – paradoksnost – v svojem relativizmu edina resnična. V izpovedi trupla se namreč skriva usoda tretjega (»vzhodnega«, kot je rečeno v igri) sveta, represije, (»zahodnega«) nasilja nad nemočnimi, ne zgolj ženskami, temveč ljudmi na sploh. Ves siceršnji postdramski relativizem dobi v truplu svoj drugi, nasprotni pol, ki je s prvim nezdružljiv, ni ju mogoče misliti na istem nivoju. Ali, če ga pogledamo skozi uprizoritev: trupla ni mogoče uprizarjati enako kakor pripovedovalca, pripovedovalec je uprizoritveni okvir, truplo njeno jedro; pripovedovalec v igri zastopa fikcijo, truplo realnost; pripovedovalec zagovarja nedoločno lepoto, truplo surovo resnico sveta; pripovedovalec uhaja, zavezan je času, truplo je nedvoumno tu in zunaj časa; za pripovedovalca pomeni izpoved trupla »preveliko«, celo »odvečno poanto«, poanta trupla, ki na začetku nima imena, na koncu pa ima nešteto imen, je »želela sem živeti«; in pripovedovalca je mogoče »prebrati«, truplo pa je treba »uprizoriti«.

Znajdemo se sredi razmerja besedilo – oder, branje – uprizarjanje. *Gostija* je, kot rečeno na začetku, primer tekstne prakse, ki od uprizorjevalcev tako rekoč brez-pogojno zahteva odločitev, razjasnitev tega razmerja. Seveda je mogoče dramo tudi zgolj prebrati na bralni uprizoritvi, vendar bi ta premočno izpostavila pripovedovalčev del, kar bi v ideološkem smislu pomenilo eno samo »stran« njene uprizoritvene ideologije. Popolna uprizoritev besedila, torej privedba vseh likov, o katerih pripovedovalec zdaj samo pripoveduje, na oder, pa bi drami odvzela pripovedovalčev del in njegovo »ideološko« funkcijo.⁷ Dilema je resna in odločitev nujna, v njej pa se kaže tisto, kar smo tematizirali v uvodu: nove tekstne prakse postavljajo naslovnika pred nujnost odločitve drugače kakor tradicionalno dramsko pisanje; če je moral tradicionalni naslovnik dramo dekodirati oz. iz nje »iztrgati« eno od njenih možnih uprizoritev, mora postdramski naslovnik dramo v izhodišču razrešiti, da se mu nato pokaže v vsej svoji odprtosti. Zaporedje je kontradiktorno samo na prvi pogled: *Gostija* je besedilo, ki razrešitev ponuja v svoji lastni strukturi, v tekstu samem, to pa ne pomeni, da se zapira pred različnimi interpretacijami ali kontekstom; od naslovnika predvsem

⁷ Do zdaj edina uprizoritev *Gostije* se je učinkovito odločila za tretjo možnost: namesto gostov je za mizo posedla gledalce, šesterico »nadomestkov« za fiktivne like iz pripovedovalčeve pripovedi oz. naslova drame, ki jim je nevsiljivo podelila trojno vlogo: so s strani pripovedovalca nagovorjeno občinstvo, gostje za mizo, ki sicer za razliko od fiktivnih gostov (še) niso postreženi z večerjo, in pa naslovnik izpovedi trupla, tisti konkretni ljudje in splošno človeštvo hkrati, ki se jih njegova izpoved (v resnici obsojajoči krik) v resnici tiče.

terja obvezujočo odločitev, ne poljubnega uprizoritvenega razmerja, ki se v tradicionalnem režijskem pristopu lahko kaže tudi kot zgolj mehanična »postavitev« na oder; odločitev tako v idejnem kot tudi formalnem smislu: kakor je v naboru dramaturških sredstev in uprizoritvenih strategemov radikalna sama, mora biti radikalen tudi njen režiser in igravec ter »postaviti dramo v položaj izražanja«, je imperativ, ki obvezuje oba, tako avtorja kot naslovnika.

Literatura

- HAMER, Simona, 2009: »Tik tak«. Ana Perne (ur.): *Dramober 2009*. Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, Gledališče Glej, Kulturno društvo Integrali.
- INKRET, Andrej, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS. Literarni leksikon.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS. Literarni leksikon.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Prevedel Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska. Knjižna zbirka Transformacije 12.
- LUKAN, Blaž, 2010: »Manifest za novo dramo«. PeteRessman: *Ljubljana – Gospa Sveta*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali. 71–82.
- PAVIS, Patrice, 2012: *Sodobna režija: viri, težnje, perspektive*. Prevedel Jan Jona Javoršek. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica MGL (v tisku).
- PETERESSMAN, 2010: *Ljubljana – Gospa Sveta*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali.
- POSCHMANN, Gerda, 2008: »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov«. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica MGL 148. 97–116.
- SEMENIČ, Simona, 2010: *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopolis.
- SZONDI, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Prevedel Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica MGL 130.