

Čustveni odzivi na marginalne spolne identitete v dramatiki Vinka Möderndorferja

DOI: 10.4312/Obdobja.44.111-118

Mia Hočevar, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; mia.hocevar@ff.uni-lj.si

Prispevek analizira čustva in čustvene odzive kot družbeno kodirane in kulturno pogojene prakse znotraj čustvenih režimov v izbranih dramskih besedilih Vinka Möderndorferja *Transvestitska svatba*, *Limonada slovenica*, *Solze in kri* ter *Sestre*. V središču je analiza čustvenih odzivov na dramske like s pripisano marginalno oz. neheteronormativno spolno identiteto, ki v Möderndorferjevih besedilih delujejo kot središče čustvene napetosti.

spolne identitete, čustva, družbeno kodirani odzivi, slovenska dramatika, Vinko Möderndorfer

This article analyzes emotions and emotional responses as socially coded and culturally conditioned practices within the framework of emotional regimes using selected plays by Vinko Möderndorfer: *Transvestitska svatba* (The Transvestite Wedding), *Limonada slovenica* (Lemonade Slovenica), *Solze in kri* (Tears and Blood), and *Sestre* (Sisters). The analysis centers on the emotional reactions triggered by dramatic characters with ascribed marginal or non-heteronormative gender identities, which function as the focal point of emotional tension in Möderndorfer's works.

gender identities, emotions, socially coded responses, Slovenian drama, Vinko Möderndorfer

1 Uvod

Raziskovanje spolnih identitet je v slovenski dramatiki razmeroma zapostavljeno, čeprav so spolne identitete dramskim likom posredno ali neposredno pripisane v vsakem dramskem besedilu in v njem neredko učinkujejo kot sprožilec dramskega konflikta. Ta je (lahko) produkt čustvenih odzivov med liki, pri čemer posebno intenzivna čustva sprožajo interakcije s spolnimi identitetami, ki jih dramski liki s pripisano (hetero)normativno spolno identiteto prepoznavajo kot marginalne. V prispevku čustva in čustvene odzive po Sari Ahmed (2004) obravnavam kot kulturne prakse, analiziram pa jih v nekatereh besedilih Vinka Möderndorferja, in sicer v *Transvestitska svatba* (1995), *Limonada slovenica* (1999), *Solze in kri* (2005) in *Sestre* (2017).

2 Spolne identitete in slovenska dramatika

Spolno identiteto v prispevku obravnavam po Michelu Foucaultu in Judith Butler, tj. kot družbeni konstrukt, ustvarjen kot mehanizem družbene organiziranosti. Osnovna teza je, da so spolne identitete konstruirane na relacijski osi spol-seksualnost-družbena moč (oblast), vsaka od teh kategorij pa je družbeno pogojena, torej vedno znova odvisna

Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Čustva in slovenska književnost*.
Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2025 (zbirka Obdobja, 44)
ISSN: 1408-211X, e-ISSN: 2784-7152
ISBN 978-961-297-712-2, 978-961-297-709-2 (PDF)



od konteksta. Spol je tako po Butler razumljen kot produkt diskurzivnih praks (t. i. performativnost spola), seksualnost pa Foucault razlaga kot produkt zgodovinskih, bioloških, ekonomskih, političnih in kulturnih silnic. Prav družbena pogojenost seksualnosti nalaga družbeno moč v smislu normiranja in legitimacije spolne delitve, kar jo umešča kot osrednji dejavnik pri konstrukciji posameznikove spolne identitete. Te od moderne družbe dalje delujejo kot biopolitični agent, saj prav na podlagi spolnih identitet oblastna razmerja upravljajo s porazdeljevanjem družbene moči in posledično družbo kategorizirajo (Foucault 2010; Butler 2001; Bernini 2021).

Čeprav se s spolnimi identitetami v slovenski pripovedi literarna zgodovina ukvarja že vsaj od novega tisočletja dalje (npr. Zupan Sosič 2005; Koron 2007), pa je podobnih raziskav o dramskih besedilih malo (npr. Ocepek 2023). To preseneča, saj so dramski teksti že po svoji naravi primerni za tovrstne analize; če spolne identitete razumemo kot družbeno pogojen pojav, ki se odstira v medosebnih odnosih, že sama definicija dramskega dialoga kot reprodukcije medčloveških razmerij (Szondi 2000) napeljuje na smiselnost tovrstnih raziskav. S pomočjo postopkov naratologije družbenega spola lahko namreč na podlagi karakterizacije dramskih likov, njihovih medosebnih odnosov, dejanj in funkcije v dramskem dogajanju znotraj glavnega teksta ter navedb, opisov, komentarjev in sugestij v stranskem tekstu analiziramo celoten spekter statusov, pozicij, praks in pomenov, ki določeni spolni vlogi, pripisani na dramski lik, pripadajo.

3 Čustva kot družbeni odnosi: aplikacija na slovensko dramatiko

Interakcije med dramskimi liki vodijo v formacijo družbenih in intimnih odnosov, zaznamovanih z raznolikim spektrom čustev. Ker v prispevku spolne identitete preučujem kot družbeni konstrukt, je tudi čustvene odnose, ki se razvijajo med dramskimi liki, smiselno analizirati z družbene (sociološke) perspektive. Tak način analize ponuja Sara Ahmed v študiji *The Cultural Politics of Emotion* (2004), v kateri čustva obravnava kot relacijsko, družbeno in prostorsko pogojeno prakso. Ahmed se odmakne od ustaljene percepcije čustev kot notranjih in individualnih odzivov posameznika ter jih raziskuje kot učinke, ki nastajajo skozi kroženje med telesi, prostori in pomeni. Čustva po Ahmed torej niso inherentna posamezniku, temveč se formirajo v odnosih – oblikujejo se kot odzivi znotraj kulturnih kontekstov, kar pomeni, da so produkt interakcij s simbolnimi kategorijami, kot so rasa, spol, narod ali spolna identiteta. Čustva kot družbeno kategorijo lahko razumemo kot del t. i. čustvenega režima,¹ tj. kulturno pogojenih struktur, ki določajo, katera čustva so primerna, kdo jih lahko izraža in zlasti do koga. Čustva v čustvenem režimu subjekte usmerjajo proti drugim, oblikujejo občutek pripadnosti ali izključenosti ter ustvarjajo meje skupnosti oz. identitet. Pri tem imajo ključno vlogo procesi označevanja, kategorizacije in prostorske razporeditve – ko pojav označimo npr. kot nenaraven, ga čustveno obarvamo in vnaprej določimo, kako naj se drugi do tega tudi čustveno opredelijo (Ahmed 2004: 6–11).

Pri raziskovanju dramatike tovrstni model obravnave omogoča branje čustev kot družbeno kodiranih odzivov. Z opazovanjem čustvene dinamike med dramskimi liki

¹ Za več gl. Reddy (2001).

čustev ne prepoznavamo le kot značajskih lastnosti ali inherentnih občutij, temveč jih razbiramo kot del širšega čustvenega režima, npr. kulturnih norm, političnih oznak, spolnih hierarhij itn. Dramski liki z neheteroseksualno identiteto se lahko iz identitetno označenih subjektov namreč sprevržejo v t. i. čustveni objekt, okrog katerega so zgoščena (negativna) občutja drugih likov, zlasti gnus, nelagodje, sram itn. Specifična občutja, ki se v takih primerih pojavljajo, razkrivajo, kako so norme o spolu in spolnosti vgrajene v čustveno logiko besedila (Ahmed 2004: 12–13). To raziskovalko tudi preusmerja od osnovnega vprašanja »kaj lik(i) čuti(jo)« k družbeno pogojenim »kdo sploh sme čutiti« in »na koga lahko svoja čustva usmerja«. Dramski liki s pripisano neheteronormativno spolno identiteto namreč delujejo kot središče čustvene napetosti, okrog katerih se ne izrišejo le medosebni odnosi, temveč tudi ustaljene družbene norme in ponotranjene literarne reprezentacije.

4 Čustva in spolna identiteta v štirih dramskih besedilih Vinka Möderndorferja

V komediji *Transvestitska svatba* (1994) se Möderndorfer poigrava s temo transvestitije,² pri čemer se v komediji nihče izmed dramskih likov kot transvestit sploh ne identificira. Žare, ki se skozi celotno dogajanje preobraža iz moškega v ženski lik, je okarakteriziran kot »transvestit po sili razmer«, saj je transvestizem v besedilo vpeljan z namenom prikrivanja druge spolne identitete, to je Lukove. Inovativen preobrat bralca sooči s fluidnostjo pripisa spolnih identitet, saj v komediji ni nič tako, kot se zdi: Žaretova spolna identiteta je kljub prisilni transvestitiji heteroseksualna in stabilna, medtem ko se nam Luka po uvodnih prizorih razkrije kot homoseksualen moški. Njegova identiteta je označena kot marginalna, kar je tudi jedro komičnega zapleta: staršem homoseksualno usmerjenost prikriva, ker pa o tem obstaja dokazno gradivo (gola fotografija z afriškim domorodcem), Luka potrebuje krinko. Žaretova nenačrtovana preobleka v žensko tako pridobi dvojno vlogo: ne zaščiti le njegove afere s sosedo Kristino, pač pa Luko z navidezno zaroko tudi umesti v zahtevano polje heteronormativnosti.

OČKA: Saj vem, da naju hoče Lukec presenetit. Brez skrbi, ne bom vas izdal. Morate vedet, da sva z Mamico te zaroke zelo vesela. Prav v skrbeh sva bila, sploh pa, ko sva našla tisto fotografijo, na kateri je Lukec s popolnoma golim črncem. Tako nagnusno neokusno, sploh pa, kaj bi rekli sosedje. (Möderndorfer 1992: 40–41)

Ker Žaretov transvestizem ni prepoznan in ga Lukova družina dojema kot stabilno (žensko) identiteto, med dramskimi liki ne sproža čustvenih reakcij; te silovito izbruhnejo šele, ko Luka staršem prizna svojo seksualno usmerjenost. Razkritje učinkuje kot transformacija iz subjekta v čustveni objekt, saj Luka postane središče čustvene napetosti

2 Izraz v nagovoru besedila uporabi dramatik: »Transvestitja je uporabljena iz več razlogov: poleg žgečkljive erotike, ki jo transvestitja brez dvoma nosi s sabo, je transvestitja tudi 'radost' gledališkega preoblačenja, globoko je vtkana v gledališko zgodovino in s tem je že a priori gledališko efektivna, humorna, hkrati pa je tudi razbrzdana« (Möderndorfer 1992: 2). Ustavljeni termin je sicer *transvestizem*, katerega raba pa se opušča (v angleškem prostoru se npr. priporoča uporaba izraza *cross-dressing*).

med družinskimi člani (očetov bes, mamino nelagodje). Negativna čustva dramskih likov na tej točki postanejo usmerjevalci dramskega dogajanja, in sicer do te mere, da oče Radogost sinu zagrozi s smrtjo in se za njim požene z nožem. Očetova jeza in gnus se kaže kot produkt kulturnih norm heteronormativne družbe, ki goji in utrjuje pričakovanja, kakšen je družbeno sprejemljiv moški. V ta pričakovanja je ujet tudi Luka, ki ga v besedilu čustveno določa sram; tega lahko označimo kot temeljno čustvo besedila, saj predstavlja vzvod za osrednji situacijski zaplet, tj. spolno igro vlog oz. performativnost spola. Konec ni pričakovano spravljen, saj se družina na koncu ne pobota ali poveže, temveč svoja občutja le potlači. Ponotranjene vzorce uspe preseči le Luka, ki se postavi zase in starša pošlje domov; sram naposled zamenja sprejemanje samega sebe.

LUKA: (razburjen) Hočem isto. Hočem s črncem. Hočem v Ugandi. In vsega tega mi ne moreš dat. Ne moreš mi dat Ugande in niti črnca. Nič mi več ne moreš dat. Najbolje bo, da kar greš.

OČKA: Še vedno sem tvoj Očka.

LUKA: Očka, ki je hotel sina klat! (Möderndorfer 1992: 73–74)

Motiv homoseksualnosti se v funkciji humornega zapleta krajše pojavi tudi v komediji *Limonada slovenica* (1999), ko poskuša sekretarka Helena, da bi njena politična stranka zmagala, zapeljati profesorja Vasilija. Ker ne ve, da je slep, svoje neuspešno zapeljevanje pripisuje dejstvu, da je profesor homoseksualec. Neposredne izjave, da je ne vidi, si namreč interpretira, da je ne vidi kot ženske, tj. ustrezne spolne partnerke, in manko interesa pripisuje njegovi spolni usmerjenosti.

SEKRETARKA HELENA: Aha. Že razumem. [...] Nič hudega. *Po moško ga udari po rame-nu*. Saj sva lahko vseeno prijatelja. Še boljša prijatelja sva lahko. Imam prijateljico, ki ima za najboljšo prijateljico frizerja.

VASILIJ: Prosim? [...] Nisva se razumela.

SEKRETARKA HELENA: Ne sekiraj se, Vasilij, razumem to, saj tudi jaz kdaj pa kdaj rada pogledam kakšno lepo žensko ... [...] A misliš, da Alan ne bo ljubosumen? Veš, ne bi rada razdrla vajine zveze. (Möderndorfer 2011: 109)

Ker Helena Vasilijeve zavrnitve ne more razumeti, njegovo seksualno mlačnost pripiše neheteroseksualni spolni identiteti, njegovega tajnika Alana pa označi za Vasilijevega skrivnega ljubimca. Na (neresnično) razkritje se sicer odzove pozitivno, saj svoje obnašanje povsem prilagodi interesu stranke in posledično deluje izven čustvenega režima, v katerega so vpeti ostali Möderndorferjevi liki: z izkazovanjem navideznega razumevanja in namigovanjem na lastno neheteronormativnost skuša vzbuditi občutek istovetnosti, zapeljevanje pa poskusi nerodno preleviti v (stereotipno) upodobitev prijateljice lezbijke. V tem primeru gre za usmerjanje pozitivnih čustev z namenom grajenja občutka pripadnosti, v nadaljevanju pa se izriše povsem nasproten prizor, ko skuša z namigom na homoseksualnost prvaka nasprotne stranke Kremžarja delovati izključevalno.

Z na videz nedolžno izjavo o nošnji čipkastega perila želi v njem vzbuditi sram in predvsem strah pred izgubo politične avtoritete, s čimer neheteroseksualno spolno identiteto umesti kot negativen politični označevalec v obstoječem čustvenem režimu.

SEKRETARKA HELENA *Kremžarju dvoumno*: Boljše rdeče nogavičke kot pa čipkasto perilo.

VLADO KREMŽAR *presenečen*: Kaj?! Šepne Tomažinčiču. Kdo je izdal?! (Möderndorfer 2011: 92)

Möderndorfer nasprotno motiv ženske homoseksualnosti v dramah vpeljuje kot enega izmed elementov nefunkcionalnih družinskih odnosov. V drami *Sestre* (2017) dramatik secira družino kot primarno družbeno celico in razgalja toksične družinske vzorce, v katere so ujete sestre Dana, Barbara in Katarina, ki jih v srečanje prisili materina smrt. Tudi v tej drami je osrednji sprožilec čustvenih odzivov marginalna spolna identiteta, tokrat lezbična. Sestre pri praznjenju stanovanja namreč izvejo, da se je mama trideset let skrivoma dobivala s Heleno, s katero se je v letu pred smrtjo tudi poročila. Prizor razkrije družbeno ponotranjene vzorce spolnih hierarhij, kulturnih norm in spolnih predsodkov. Sestre, z izjemo Dane, se na novico odzovejo burno ter pričenejo Heleno obtoževati, da je njihovo mamo izkoristila. Möderndorfer na tem mestu reprezentira lik lezbijke predatorke, ki je značilen za slovensko književnost vse do druge svetovne vojne (Mihurko Poniz 2008: 144–145; Greif, Velikonja 2018: 246) in se pojavlja tudi v sodobni književnosti. Gre za kulturno-zgodovinsko pogojeno literarno reprezentacijo, ki lezbičnim ženskam pripisuje oznako družbene grožnje zaradi domnevnega spreobračanja heteroseksualnih žensk, kar kot ponotranjeni čustveni odziv sproža strah, bojazen, jezo in gnus. V Möderndorferjevem tekstu se intenzivna čustvena reakcija sprevrže v fizični obračun med sestrami in Heleno.

BARBARA (*kriči kot ponorela*): Prekleta lezbača pofukana!

Helena si poskuša zaščititi obraz.

HELENA (*vztrajno*): Ljubila sem jo ...

BARBARA: Ne ti meni *ljubila*, pizda smrdljiva degenerirana! Zbila te bom kot psa ... [...] Umakni se! Ne vidiš, da je lezbača stara izkoristila našo mamo! Daj mi jo [pištolo]! Ubila jo bom. Preklete lezbijko. (Möderndorfer 2017: 55)

Helena je v tem prizoru potisnjena v vlogo čustvenega objekta, pri čemer nase prevzame tudi čustveno breme, ki ga sestri ne moreta neposredno usmeriti v pokojno mater ali druga v drugo. Leta potlačena ljubosumje, gnev, nevoščljivost, strah in jeza se združijo v izbruh sovraštva nad Heleno, pri čemer se srž bolečine med sestrama razlikuje: Katarina izhaja iz strahu, saj nujno potrebuje denar za otroka, Barbaro pa v sovraštvo sili sram kot družbeno kodiran odziv delovanja v patriarhalno zaznamovanem poklicu policistke.

BARBARA: Ne bodi nora! Kaj bodo rekli ljudje! V službi se bodo delali norca iz mene. Že tako me ne marajo, ker sem ženska. Ženska pa policist! Zdaj naj imam pa še mamo lezbijko!

In tvojo hčerko bodo v šoli zasmehovali, ker je bila njena babica stara lezbača. Naj vzame tisti denar, samo obljubi naj, da bo tiho. Tiho kot grob. Nočemo, da bi okrog govorila, kako je lizala pičko naši mami. (Möderndorfer 2017: 58)

Nad Heleno se ne spravi le najstarejša Dana, ki materino ženo pred sestrama celo ubrani in ju prepodi iz stanovanja. Zdi se, kot da se s Helenino pripovedjo o ljubezenski zgodbi z žensko celo poistoveti, kar potrjuje Helenino povzemanje ženinih zadnjih besed, namenjenih Dani. Te lahko razumemo kot sugestijo na Danino »klozetiranost«³ ali le kot materino željo, da se Dana otrese družinskih travm in zaživi avtentično življenje.

HELENA (*mirno*): *Ona bo razumela. Edina bo razumela*, je rekla. *Zakaj misliš tako?* sem jo vprašala. *Vem*, mi je odgovorila, *ista je kot jaz*. *Ona je jaz*, je rekla. *Moja najstarejša hči, moja je, jaz sem ona, in ona je jaz*. [...] *Bala sem se, da mi je podobna, da bo tudi ona trpela, kot sem jaz trpela vse življenje; trpela bo, ker se bo bala biti takšna, kot je v resnici. Povej ji, je rekla, povej ji, da je treba biti pogumen ... Jaz nisem bila.* (Möderndorfer 2017: 56)

Motiv lezbičnosti se pojavi še v drami *Solze in kri* (2005), v kateri se dramsko dogajanje vrti okrog nikdar razčiščenih odnosov med tremi ženskami, ki jih povezuje nepoimenovani pokojni mož, tj. Janjin mož, bivši Olgin mož in Verin sin. Janja, ki se nikdar ni otesla občutka, da je pokojni mož večjo pozornost namenjal svoji bivši ženi in materi kot njej sami, do obeh goji globoko zamero. Ker Vera in Olga kot stanovski kolegici in bivši sodelavki zadnja leta živita skupaj, prične Janja razširjati govorico, da si ne delita le hiše, temveč tudi posteljo. V prepiru, ki se prične ob Verinem in Olginem vstopu v pokojnikovo hišo, ju Janja v pijanosti in navalu zlobe naposled obtoži lezbištva.

DRUGA ŽENA JANJA: [...] Ne moreš! Vsi vejo, da zdaj živita skupaj. Pravijo tudi, da sta celo intimni.

MAMA VERA: Janja, lepo te prosim! [...]

DRUGA ŽENA JANJA: (*mirno, počasi, razločno*) Si gresta domov lizat pizde? *Tišina*. Zakaj sta pa obmolknila? Se motim ali si zares zardela, Olgica? *Tišina*.

DRUGA ŽENA JANJA: Mogoče si bosta pa raje druga drugi porinili pest v rit? Sem videla v njegovih revijah. Na skrivaj jih je kupoval in jih skrival povsod po stanovanju. Najbolj packaste je skril celo na vrhu knjižne omare. Zadaj za knjige v gotici. Je mislil, da ne bom nikoli dosegla. Da tja zadaj, za knjige, ki jih nihče več ne bere, pa res ne bom pogledala! Tiste revije izgledajo res blazno gnusno. (Möderndorfer 2005: 39, 50)

Motiv lezbištva je tudi v tej drami uporabljen kot instrument diskreditacije, pri čemer sta Janjin bes in stud posledica strahu pred drugo marginalno identiteto, to je moževo. Janja moževo domnevno homoseksualnost pripisuje genskemu prenosu, pri čemer za osrednjo krivko označi njegovo mater Vero, ki naj bi svoje »pokvarjene gene« prenesla na sina, ki jo je nato zapeljal v lažno poroko.

3 Angl. *closeted*, tj. biti nerazkrit, skrivati svojo spolno/seksualno identiteto.

DRUGA ŽENA JANJA: Porno revije za pedre. Celi kupi prelistanih revij za homoseksualce. Sami mladi fantje s stoječimi kurci in svetlečimi, z vazelino premazanimi ritnimi luknjami. [...] Jabolko ne pade daleč od drevesa. Ko sem zvedela, da živita skupaj, mi je bilo pa sploh jasno ... (Möderndorfer 2005: 58, 60)

Z besom in sovraštvom, ki ju usmerja v Vero in Olgo, Janja prekriva globlja čustva sramu, nezadovoljstva in občutka, da pokojnemu partnerju ni bila dovolj. Namesto so- očenja z lastnimi čustvi in emocionalno šibkostjo si poišče zunanjega sovražnika, kar pa ne privede do želenega zadoščenja, saj se na koncu izkaže, da so bili vsi ženski dramski liki žrtev seksualnih intrig pokojnega in jih lahko odreši le medsebojno razumevanje, odpuščanje ter popravljanje preteklih krivic.

5 Sklep

Analiza čustvenih odzivov kot družbeno kodiranih in kulturno pogojenih praks omogoča izstop iz psihološke interpretacije čustev kot značjsko inherentnih odzivov ter analizo pomika v polje sociologije. Taka analiza je še posebej primerna za analizo spolnih identitet v literaturi, tudi dramatik, kadar so te obravnavane kot družbeni konstrukt. Posebej močne čustvene odzive med dramskimi liki sprožajo zlasti spolne identitete, ki so prepoznane kot marginalne, kar se kaže tudi v analiziranih dramskih besedilih Vinka Möderndorferja. Čustva v teh besedilih ne učinkujejo zgolj kot individualna razpoloženja, temveč delujejo znotraj širših čustvenih režimov, v katerih so spolne identitete stigmatizirane in se vzpostavljajo kot center čustvenih napetosti, pri čemer v komedijah (*Transvestitska svatba*, *Limonada slovenica*) delujejo kot sprožilec komičnega zapleta, v dramah (*Sestre*, *Kri in solze*) pa v funkciji razgaljanja toksičnih družinskih vzorcev.

Viri in literatura

- AHMED, Sara, 2004: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press & Routledge.
- BERNINI, Lorenzo, 2021: *Queer Theories: An Introduction: from Mario Mieli to the Antisocial Turn*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- BUTLER, Judith, 2001: *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
- FOUCAULT, Michel, 2010: *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- GREIF, Tatjana, VELIKONJA, Nataša, 2018: *Zamolčane zgodovine*. Ljubljana: ŠKUC.
- KORON, Alenka, 2007: Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi. *Primerjalna književnost XXX/2*. 53–65.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2008: *Labirinti ljubezni v slovenski književnosti od romantike do II. svetovne vojne*. Ljubljana: Sophia.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 1992: *Transvestitska svatba*. <https://teksti.sigledal.org/tekst/transvestitska-svatba>
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2005: *Solze in kri*. <https://teksti.sigledal.org/tekst/solze-in-kri>
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2011: *Limonada slovenica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2017: *Sestre*. <https://teksti.sigledal.org/tekst/sestre>
- OCEPEK, Pavel, 2023: *Seksualnost v slovenski dramatik*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

REDDY, William M., 2001: *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*.

Cambridge: Cambridge University Press.

SZONDI, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2005: Spolna identiteta in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* XXVIII/2. 93–113.