

V pričujočem prispevku se bomo osredotočili na dramsko pisanje tako imenovane mlade generacije. Pri tem se bomo spraševali, kako bi to generacijo definirali glede na to, da so pisci med seboj precej individualizirani in razpršeni, njihovi teksti pa vsebinsko, zvrstno in formalno povsem raznoliki. Ugotavljali bomo, da mlado generacijo pomembno določa dejstvo, da se je rodila in odraščala vzporedno z razvojem interneta, družbenih omrežij in drugih novih tehnologij. Te so danes temeljno vpisane v družbeno tkivo, tako da nenehno prihaja do brisanja mej med virtualnostjo in realnostjo ter do njune simbioze, ki jo povzemamo s pojmom »biovirtualnega«. Na primerih štirih gledaliških besedil (*Tridesetletnice* Eve Mahkovic in Tereze Gregorič, *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* Varje Hrvatine, *Interpretacija Sanje* Ele Božič in *Delo in dekllica I.-V.: Drame tlačank* Nike Švab) bomo premišljali, kako postinternetno realnost, določeno z vseprisotnostjo novih tehnologij, v svoje dramsko pisanje vključujejo mladi avtorji, pri tem pa bomo skušali premisliti, ali generacija teh piscev generira nove dramske prakse in dramaturške prijeme. V zaključku bomo opozorili na razmere, v katerih ti avtorji delujejo in ki (vse od systemskega izobraževanja do repertoarne logike uprizarjanja in vsesplošne prekariziranosti ter nestabilnosti) ne omogočajo ekonomske varnosti, s tem pa tudi ne prostora za eksperiment in napako. To pisce sili v zatekanje k preverjenim dramskim formam, postopkom in vsebinskim problematikam. Kako torej definirati dramatično generacijo brez tistega determinirajočega dramskega preloma, ki generacijo kot tako sploh definira?

Ključne besede: mlada generacija, družbena omrežja, postinternetna drama, biovirtualno, nove tehnologije

Varja Hrvatina (1993), **Maša Radi Buh** (1998) in **Jakob Ribič** (1995) sodelujejo že od leta 2018 kot pisci in soustvarjalci oddaje *Teritorij teatra* na Radiu Študent. V treh letih skupnega soustvarjanja so pripravili 13 kolektivnih oddaj, ki segajo vse od strokovnih in teoretskih prispevkov do kolažiranih intervjujev ter v živo vodenih oddaj na specifično temo. Pri njihovem kolektivnem delu jih zanima združevanje svojih individualnih specifik ter osebnih področij zanimanja, saj s skupnimi znanji in izkušnjami tvorijo dinamičen vpogled v raznolike plasti uprizoritvene umetnosti. Pri kombiniranju filozofske, teatrološke in sociološke perspektive teorijo dekodirajo s prakso, prakso razmišljajo s teorijo ter uprizoritveno umetnost približujejo širšim ali obrobnejšim vprašanjem družbe.

varja.hrvatina@gmail.com, masaradibuh@gmail.com, vid.jakob@gmail.com

Dramatika brez generacije

Varja Hrvatin, Maša Radi Buh, Jakob Ribič

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Uvod

Če razmišljamo o premenah in razvoju slovenske dramske pisave po letu 2000, lahko ugotovimo, da jo je v tem obdobju pomembno opredelilo vznikanje številnih institucionalnih in neinstitucionalnih iniciativ ter programov, ki so nastali z namenom načrtnega ustvarjanja in razvijanja novih dramskih avtorjev in avtoric. Mnogih delavnic sicer ni več, druge so še, so pa vse po vrsti po svojem učinku zelo pomembne. Ne le, da je danes zanimanja za dramsko pisavo med mladimi precej – to se navsezadnje kaže v živahni produkciji besedil – to pisavo vse bolj prepozna tudi strokovna javnost.¹ Ob tem se krepi tudi spremljevalna teoretska praksa, ki skuša opredeliti formalne in vsebinske značilnosti mlade dramske pisave ter hkrati poiskati ali še bolj izpostaviti nekatera od najbolj izstopajočih imen (ali vsaj takšna, ki kažejo potencial, da bi to postala).

Pričujoči prispevek si za cilj zastavlja nadaljevanje takšne teoretske prakse. Toda zdi se, da je treba pred obravnavo mlade dramske pisave sploh določiti pojem »generacije«. Od tega, kako ga razumemo, je namreč odvisno, koga v mlado generacijo umestimo, nato pa seveda tudi, kakšno podobo si o njej ustvarimo. Zdi se, da je zaradi označevalca *mlada* za to, koga v to generacijo vključimo in koga ne, odločujoča predvsem starost avtorjev in da bi bil to lahko tisti skupni imenovalac, ki bi heterogeno skupino ljudi povezal v isto celoto. Toda zadeva je zapletenejša, saj je za mlade avtorje značilno predvsem, da so individualizirani in razpršeni ter da gre pri njihovi dramski pisavi večinoma za precej izrazite avtopoetike, zato se pojmu »generacije«, ki implicira skupnost ljudi, ki jih med seboj nekaj povezuje, izmikajo. Po drugi strani pa smo kljub temu že samo v teh nekaj na hitro napaberkovanih mislih omenili vsaj dve mogoči poenotujoči potezi, ki bi vendarle lahko bili značilni za to mlado (ne)generacijo. Ena je torej starost – tu smo se nekoliko arbitrarno odločili, da med mlade pisce štejemo tiste, ki so se rodili od druge polovice osemdesetih let – druga pa individualiziranost, osredotočenost predvsem nase in na svoje interese, ki jo spremlja tudi splošno pomanjkanje kolektivnega povezovanja. Pri tem se seveda popolnoma zavedamo paradoksalnega stanja, na katerega napeljujemo, namreč da kot eno od ključnih

¹ V zadnjih dveh letih so bili, denimo, med skupno osmimi nominiranci za nagrado Slavka Gruma kar trije takšni avtorji oziroma avtorice, ki jih lahko umestimo v tako imenovano mlado generacijo. Nika Švab je bila nominirana z besedilom *Delo in deklica I.-V.: Drame tlačank*, Urša Majcen z besedilom *Zgodba o bakrenem kralju*, Aljoša Lovrić Krapež pa z besedilom *Weltschmerz*.

določil generacije postavljamo to, da se njeni pripadniki pravzaprav sploh ne čutijo del te generacije ali katere koli druge oblike skupnostne povezave.

Nekje na presečišču prvega in drugega zdaj lahko omenimo še tretje določilo: to je vseprisotnost interneta in novih tehnologij. »Na presečišču« zato, ker gre po eni strani za to, da se je od devetdesetih let internet razširil v vse pore naše družbe in da torej ljudje, rojeni v tem času, sveta in življenja pred internetom skorajda ne poznajo, po drugi strani pa ocenjujemo, da vsenavzočnost novih tehnologij poleg številnih drugih učinkov in posledic bistveno vpliva tudi na pospešen proces individualizacije. Tako bomo skušali v uvodnem delu besedila v grobem načrtati pokrajino v času, ko se mlada generacija rodi, internet in nove tehnologije pa se nepovratno vpišejo v družbeno tkivo, nato pa bomo v nadaljevanju premislili, ali se to dejstvo kaže tudi v dramski pisavi te generacije. Pri tem nas bo zanimalo, ali se percepcijska in komunikacijska logika interneta vpisujeta na raven strukturne in formalne organiziranosti besedil (in če se, kako se to kaže), pa tudi, kako se vprašanja novih tehnologij avtorji lotevajo na vsebinski ravni. Ta premislek bomo opravili z obravnavo in analizo izbranih štirih besedil mladih avtorjev (to bodo besedila *Tridesetletnice* Eve Mahkovic in Tereze Gregorič, *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* Varje Hrvatini, *Interpretacija Sanje* Ele Božič in *Delo in deklica I.–V.: Drame tlačank* Nike Švab). Ker pri tem izhajamo iz predpostavke, da so za generacijo mladih piscev značilne samosvoje avtopoetike – in zdi se, da izbrana besedila s svojo vsebinsko, zvrstno in formalno raznolikostjo to le še dodatno podčrtujejo – je jasno, da obravnavanih avtorjev in njihovih tekstov ne moremo postaviti za reprezentativne primere mlade dramske pisave. Toda če bomo vseeno skušali določiti, kaj je tisto vezivno tkivo, ki povezuje tako ločene in različne otočke, potem nemara ni slabo, da vendarle vzamemo vsakega od teh drobcev (ali vsaj nekaj od njih) in jih pogledamo pobližje v upanju, da nas bo to na koncu privedlo tudi do kakšnega skromnega zaključka.

Palčki, kode in biovirtualno

Začetna, nekoliko tvegana hipoteza je, da vseprisotnost novih tehnologij pomembno vpliva na širši proces individualizacije. Velik del druženja in medsebojnega povezovanja danes namreč ne poteka več v fizičnih prostorih, pač pa na družbenih omrežjih, kjer si lahko vsak izbere »mehurček«, ki mu želi pripadati. V teh mehurčkih se lahko zbirajo posamezniki najrazličnejših generacij in starosti, saj se tam primarno združujejo glede na skupne interese. V tem smislu se ti mehurčki bistveno razlikujejo od klasičnih mest združevanj, kot so na primer izobraževalni prostori, kjer so zbrani posamezniki istih ali vsaj podobnih let. Tako nastale skupnosti so zato med seboj bolj interesno kot generacijsko povezane, poleg tega pa se zdi, da so ti mehurčki precej

nestabilni. Posamezniki namreč nenehno prehajajo med njimi, se vanje vključujejo in jih zapuščajo, tako da je kohezivno tkivo teh skupnosti šibko in kratkega veka.

Družbena omrežja omogočajo, da lahko do ljudi dostopamo od vsepovsod, celo v samoti svojega doma. Toda ker se razširjajo tudi druga mesta zbiranj in skoncentriranosti, kot so šole, knjižnice, laboratoriji itn., podobno velja tudi za dostop do različnih krajev, stvari pa tudi do znanja. Zdi se, da je dovolj le, da imamo ustrezno napravo (mobilni telefon, GPS, računalnik ipd.), in imamo skorajda vse na dosegu rok oziroma palcev. Michel Serres je zato takšnemu sodobnemu posamezniku nadel duhovit nadimek – Palček oziroma Palčica. S tem je želel kar najslikoviteje ponazoriti opažanje, da so danes palci na rokah ključni pri upravljanju naših življenj, saj z njimi nenehno uporabljamo raznorazne tipke, računalnike, tablice, telefone itn. (prim. Serres 16)

Kljub temu se zdi, da prisposoda o Palčkih in njihovih palcih ne gre dovolj daleč, saj med nami (človeškimi bitji) in novo tehnologijo (različnimi napravami) še vedno predvideva določeno distanco, ki jo moramo vsakič znova premostiti z uporabo prstov. V resnici pa ne gre samo za to, da bi danes živeli z novo tehnologijo, ampak da na nek način celo živimo v njej. To James Bridle ponazarja s tako imenovanim konceptom kode/prostora (angl. *code/space*). Gre za tiste vrste prostor, v katerem se računalništvo prepleta z vsakodnevnim okoljem in izkušnjami ter postane »njihova ključna komponenta, tako da okolje in izkušanje tega okolja v odsotnosti kode dejansko prenehata delovati« (37). Kot značilen primer takšnega prostora navaja letališče, kjer potniki uporabljajo elektronski sistem rezervacij, ki evidentira njihove podatke, jih identificira in pošlje naprej v druge sisteme. Na letališču se nato ti sistemi uporabljajo, denimo pri okencu za prijavo potnikov ali pri kontroli potnih listov. Če se tak sistem zaradi nekega razloga zruši, je to več kot le gola nevšečnost, saj so taki postopki na letališču mogoči le z uporabo zahtevane programske opreme. Brez nje ni mogoče narediti ničesar; »nihče se ne more premakniti. Posledično pa okvara programa zgradbi odvzame status letališča in jo spremeni v ogromno halo, polno jeznih ljudi« (38). Tako je letališče povsem odvisno od računalniških programov: obstaja in deluje lahko le, dokler delujejo tudi oni. Toda letališče nikakor ni osamljeni primer; »celoten svet postaja koda/prostor« (prav tam). Koda, ki omogoča ali prepoveduje dostop do različnih storitev, je namreč postala temeljni jezikovni element naše kulture. Za skoraj vse, tudi povsem vsakdanje in navadne prostore, velja, da se danes brez kode in ustreznih programov, s katerimi je povezana, nihče ne more več premakniti, brez nje pa tudi ni več mogoče ničesar narediti.

To stanje bi morda lahko opisali z izrazom »biovirtualno«, ki ga v uvodniku k zborniku prispevkov *The Performing Subject in the Space of Technology* uporabljajo Matthew Causey, Emma Meehan in Neill O'Dwyer. Pri tem se avtorji sicer nanašajo

na spoje realnosti in virtualnosti v dobesejnejšem smislu, kot so roboti, avatarji in podobno, a morda lahko njihov termin uporabimo tudi za pravkar opisano prepletanje virtualnega in materialnega življenja. Naš vsakdan namreč ni več jasno ločen na čas in komunikacijo, ki se dogaja na internetu, in na čas brez interneta, kot je bilo to v navadi, ko so bili v uporabi le statični domači računalniki s fiksno internetno povezavo. Danes se pogovori, ki smo jih z nekom začeli prek spleta, prek raznih aplikacij za komuniciranje, nadaljujejo v »resničnem« življenju, podobno pa so tudi naši spletni prijatelji redkeje nepoznani tujci, saj navadno na družbenih omrežjih spremljamo podobe življenj ljudi, ki jih srečujemo tudi vsakodnevno. Ta paralelnost, sočasnost in odvisnost enega in drugega področja pa ni omejena le na komunikacijo, pojavlja se tudi z medreferenčnostjo, pri kateri fraze, memi, popularne drže s fotografij in drugi popkulturni trendi z interneta sestavljajo pogovore in situacije v živo.

Na ta fenomen se v besedilu *Tridesetletnice* navezujeta avtorici Eva Mahkovic in Tereza Gregorič, saj z uporabo dialogov in pogovorov osrednjih likov, ki vzporedno potekajo na Facebook Messengerju in v živo, v jezik vpletata popularne slengovske kratice in fraze, značilne za komunikacijo na internetu.² Da gre za vpletanje jezikovnega koda, značilnega za določeno generacijo, je očitno že iz slovarčka, ki je dodan gledališkemu listu uprizoritve tega besedila in ki očitno sporoča, da določena skupina gledalcev (in bralcev) posameznih fraz morda ne bo razumela. Podobno tudi na vsebinski ravni besedilo razpira predvsem probleme pripadnic izobraženega urbanega mehurčka, ki se soočajo z dilemami in težavami v svojem partnerskem življenju in pri ustvarjanju družine, z odločitvami o svojih profesionalnih karierah, z možnostjo preživetja v hiperkapitalistični družbi, skozi ta vprašanja pa avtorici prevprašujeta družbene pritiske na sodobno žensko v času navidezne zmage feminizma.

Sodobne oblike komuniciranja, ki v pomembni meri potekajo prek mobilnih in spletnih aplikacij, kot so WhatsApp, Viber, Messenger, Instagram Chat, Telegram ipd., so postale neočljiv del medsebojnih odnosov, saj so se tja preselili tudi osebnejši in intimnejši pogovori. Tako tudi Leticia, ena izmed protagonistk besedila *Tridesetletnice*, svojima prijateljicama novico o zaroki sporoči kar v digitalnem okolju Facebook Messengerja.

KONFERANSJE

Sobota, 10. avgust, 9.03.

LETICIJA

Punci, poročila se bom!! Zaročena sem! Misteriozni izlet FTW.

² Besedilo za zdaj še ni objavljeno.

KONFERANSJE

Slovar kratic najdete na zadnji strani gledališkega lista.

Foto: suha ženska roka s prstanom na prstancu.

KONFERANSJE

9.07.

LETICIJA

Aaaaaaaa! Jaz ne morem verjet. Sej sva komi začela.

Amazing je bilo. Poglejte ta prstannnn! Van Cleef & Arpels. Jaz sam ne morem verjet. Kje je slišal za Van Cleef & Arpels. A je pogledu moj wishlist na Net-a-porter?

Najlepši prstan na svetu. Jaz sem tko srečna. Jaz sem tko srečna. Jaz sem tko srečna. A je to slabo?

Mahkovic in Gregorič sta »digitalne didaskalije«, kakor lahko opišemo informacije o času poslanega sporočila pa tudi o fotografiji ženske roke s prstanom, prenesli kar na lik konferansjeja, ki ga pooseblja brezoseben avtomatski digitalni tekst, Messenger pa v tem primeru ni le tehnološki vmesnik, temveč že skorajda svoj dramski lik. Druga zanimiva lastnost adaptacije digitalnega komuniciranja v formo dramskega besedila je prepoznanje njegove inherentne dramske forme, saj že njegova oblika posnema zapis dramskega besedila. Poleg tega se avtorici poigravata tudi z dogajalnim prostorom, ki ga v prvem delu besedila postavita v okolje Facebook Messengerja:

Nazaj v mesendžer. Antea se vrne v preveliki halji, v roki ima ogromno skodelico črne kave.

ANTEA

Sobota, 10. avgust ob 13.40

Evo me, pikica. Nazaj sem ...

Bere.

Wadafak, pizda. WADAFAK!

Iz didaskalije je razvidno, da se osrednje dogajanje ne odvija v nekem točno določenem fizičnem prostoru, temveč je razpršeno v digitalni oblak, »v mesendžer«, v »živo« pa v tem delu spremljamo le odzive glavnih likov na dogajanje, ki poteka v spletnem pogovoru.

Z omenjenimi dramaturškimi odločitvami in postopki Mahkovic in Gregorič nazorno prikažeta, kako prepleteni sta dejanska in virtualna realnost 21. stoletja, in napeljujeta na tisto, čemur pravimo stanje »biovirtualnosti«. Ta seveda nikakor ni značilna le za

mlade generacije; danes smo Palčki in Palčice tako rekoč vsi. Razlika je morda le v tem, da so mlade generacije, h katerim spadajo tudi v tem zapisu obravnavani dramski pisci in piske, nemara prve, ki se sveta pred Palčicami in kodami skorajda ne spomnijo več ali ga morda celo sploh ne poznajo. Mlada generacija se v Palčke ni spremenila, to ni postala šele sčasoma, pač pa se je taka že rodila. Nemara je to celo prva generacija, ki palce in kode uporablja tako rekoč od svojega rojstva.

Logika digitalnih medijev v mladi dramski pisavi

To, da je generacija mladih piscev in pisk odraščala in začela ustvarjati v času, ko so se pojavila družbena omrežja, internet pa je postal vseprisoten fenomen, se ne kaže le v drugačnem načinu bivanja in delovanja, niti ne samo v drugačnih načinih komuniciranja, razmišljanja in percipiranja realnosti, temveč tudi v spremenjenih prostorih izrekanja. To niso več (zgolj) časopisi, ulice, galerije ali gledališki odri, v veliki meri namreč to postajajo tudi naši spletni avatarji in profili. Še več, zdi se, da so družbena omrežja že sama po sebi izrazito teatraliziran prostor. Tam si uporabniki s tem, ko se definirajo v starosti, spolu, kraju bivanja, spolni usmerjenosti pa tudi v svojih nazorih, vrednotah in interesih, dobesedno ustvarjajo svoje »like«, nekakšne »virtualne« identitete, ki so od njihovih identitet iz vsakdanjega življenja po svoji nujnosti vselej nekoliko zamaknjene in drugačne. Posameznik tam postane sam svoj medij, uprizarja se za druge in pred njimi, nato pa v komentarjih pod objavami na družbenih omrežjih, v spletnih klepetalnicah in forumih s tako ustvarjenimi spletnimi identitetami vstopa v komunikacijo z drugimi uporabniki. Še izraziteje od družbenih omrežij je teatralizirana narava raznoraznih spletnih iger, sploh tistih, ki temeljijo na zgodbah, situacijah in dialogih, v katerih simultano sodelujejo igralci z vsega sveta in pri katerih si z izbiro spola, starosti, rase itn. vsak izbere ali celo kar ustvari svoj spletni lik.

Inherentno gledališkost spletnega okolja pri nas prepoznavajo tudi nekateri mladi gledališki ustvarjalci, ki internet in gledališče povezujejo tako, da na spletu ali z njim organizirajo specifične, drugačne, (ne več?) gledališke dogodke. Tam nastajajo prav za to specifično okolje ustvarjena uprizoritvena besedila, ki se zaradi svoje zavezanosti internetnemu mediju ne soočajo več z dilemo, ali so uprizorljiva ali ne, to pa avtorjem daje več možnosti za eksperimentiranje. S pojavom novih medijev uprizorljivost (ne več) dramskih besedil namreč ni več omejena le na »klasične« oblike gledališke prezentacije. Odpirajo se nova performativna okolja, ki jih nekatera besedila mlajših piscev – tudi zato, ker do uprizoritev na gledaliških odrih ne pridejo – s pridom izkoriščajo. Tako je Varja Hrvatin besedilo *Najraje bi se udrla v zemljo* spisala v jeziku Facebooka in ga tam tudi prezentirala, Nika Švab pa je v formatu podkasta napisala

besedilo *Veliki S01E01*, ki ga je pod mentorstvom Simone Hamer razvila in predstavila na letošnjih Novih branjih, laboratoriju za razvijanje novih dramskih pisav, ki ga organizira SNG Drama Ljubljana.

Sočasno ustvarjalni procesi potekajo tudi v nasprotni smeri. Podobno kot nekateri gledališki ustvarjalci vstopajo v spletno okolje, da bi tam ustvarjali spletne umetniške dogodke, tudi v umetnost vse bolj »vdirajo« vplivi percepcijske in ustvarjalne logike interneta. Med temi je tudi gledališče, za katero se zdi, da ob vsakokratnem pojavu nove tehnologije izdatno brani svojo (sicer neontološko) živost, ki je zaradi »neživosti« novih tehnologij še dodatno poudarjena. Kljub temu se zdi, da so se strategije postinternetne umetnosti in biovirtualnosti sčasoma začele prevajati tudi v gledališče. Nekaj teh strategij v besedilu *Postdigital Performance* identificira Matthew Causey – med njimi so časovna asinhronost, zamenjava performativne reprezentacije z identično reprodukcijo, proces kopiranja in lepljenja, realnost virtualnega, pri kateri se na odru ne ukvarjamo več z distinkcijami med napravo in človekom, med organskim in neorganskim, posebej pa avtor izpostavlja digitalno mišljenje kot nenehno uprizarjanje omreženosti in povezanosti ter hibridnosti različnih form. Iz logike elektronskih medijev in interneta bržčas izhaja tudi tisto, kar Ana Vujanović v članku »Meandering Together: New Problems in Landscape Dramaturgy« imenuje krajinska dramaturgija. Ta naj bi bila po njenem mnenju posledica spremenjene percepcije in pozornosti, ki ni več singularna in eksplicitno vodena, temveč gledalcu ali gledalki dopušča avtonomijo lastnega odločanja, kaj in kako bo opazoval/-a dogajanje na odru. Posledično je to dogajanje razpršeno in ne ponuja le enega samega toka informacij. Podobno imamo tudi na internetu odprtih praviloma več zavihkov hkrati, med njimi pa se nato premikamo poljubno in se tako ves čas selimo iz enega dogajanja v drugo.

Če torej velja, da dramaturgija postinternetne umetnosti našo percepcijo in pozornost organizira na podlagi logike interneta, ki se zanaša na sočasnost dejanj in dogajanja na več različnih prostorih, potem lahko nemara te značilnosti iščemo tudi v dramaturgiji postinternetnega dramskega besedila. Zdi se, da primerov takšnih besedil med mlado slovensko dramatiko ni veliko, vsaj delno pa tej logiki in dramaturgiji sledi besedilo *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*, ki je zgrajeno kot niz med seboj ločenih prizorov.³ Te je treba v celoto šele sestaviti, to delo, ki tradicionalno pripada avtorju, pa je prepuščeno bralcu. Temu je namreč potek besedila v celoti prepuščen, tako da se lahko med več različnimi ponujenimi možnostmi sam odloči, na katerem mestu oziroma s katerim prizorom bo začel, podobno pa mu je tudi po koncu vsakega prizora v izbiro ponujenih več različnih strani, na katerih lahko nadaljuje branje. Prizori si tako v besedilu ne sledijo linearno ali hierarhično, pač pa o tem, kako se bodo povezali med seboj, bralec odloča sam. Tej strukturi je sledila tudi uprizoritev besedila, saj so

³ Besedilo je objavljeno v reviji *Sodobnost*, letn. 84, št. 7-8, 2020, str. 945–979.

bili prizori razdeljeni na različne postaje, na katerih je dogajanje potekalo ves čas, gledalci pa so se od postaje do postaje sprehajali po svoji lastni logiki. Tako bralec besedila kot gledalec uprizoritve tako postaneta aktivna soudeleženca, skorajda soavtorja dogodka, saj besedilo in uprizoritev ne »le« prebirata oziroma gledata, pač pa ju tudi aktivno sooblikujeta. To značilnost Christina Papagiannouli v članku »On Line« pripisuje sodobnemu postdigitalnemu oziroma postinternetnemu bralstvu in gledalstvu.

Čeprav besedilo *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov* ni zgrajeno iz tkanja različnih medijev, citatov ali delov besedil, lahko tvegamo z oceno, da vendarle vsaj delno izhaja iz logike interneta in digitalne besedilnosti. Prizori v besedilu namreč delujejo kot nekakšne povezave oziroma linki, ki se odpirajo drug v drugega in vodijo k vedno novim ciljem, s tem pa z vsakim novim branjem nastane novo besedilo. Takšno »[n]elinearno, večsmerno in nehierarhično« (Toporišič 57) branje je značilno prav za čas elektronskih medijev, saj lahko podobno kot na internetu tudi pri branju tega besedila poljubno in avtonomno manevriramo med prizori (prav kakor med internetnimi zavihki) ter se vračamo nazaj ali preskakujemo med njimi. Vsak prizor namreč ponuja več različnih mogočih povezav, ki vodijo do naslednjega prizora in z njim tvorijo razvejano ter dinamično verigo različnih delov celotnega besedila. Tako organizirano besedilo ni več statičen produkt, temveč dinamičen in odprt proces, ki je nenehno v nastajanju, spreminjanju, preoblikovanju, dograjevanju itn., kar mu daje videz arbitrarnosti. Ta je vselej vsaj delno odvisna od bralca in njegovih odločitev, saj besedilo ni več v celoti osrediščeno okrog avtorja in njegovega tradicionalnega monopola nad pomenom. Zdi se, da je prav to ena od temeljnih značilnosti (dramskih oziroma literarnih) hipertekstov, ki se prilagajajo spremenjenim načinom komunikacije, razmišljanja in percepcije. S tkanjem različnih citatov in z medbesedilno ter medijsko vezljivostjo, kot ji pravi Toporišič (prim. prav tam), skušajo vzbujati izkušnje mreženja in medmrežnosti, s tem pa se odzivajo na značilnost biovirtualnega časa, v katerem vsebine in kulturni produkti nenehno krožijo in se povezujejo med seboj.

Mlada generacija med vplivneži in prekarci

Prav tako kot logiko novih tehnologij mladi avtorji le poredkoma vpisujejo v strukturno in formalno organiziranost svojih dramskih besedil, se tehnologija le redko eksplicitno tematizira tudi na vsebinski ravni. Se pa zato pogosteje naslavljata individualizacija in performiranje intimnega življenja, ki z družbenimi omrežji vstopata v ospredje.

S tem ko je bilo v drugi polovici osemdesetih let, prav v času, v katerega postavljamo pojav mlade generacije, razglašeno, da družba ne obstaja, da obstajajo le posamezniki in ozke skupine ljudi, se je temeljno spremenila definicija javnega

prostora. Posamezniki se poslej praviloma vzpostavljajo zaradi lastne koristi in sledijo le še svoji partikularni, nemalokrat tudi povsem egoistični volji, ne podreajo se več skupnemu interesu, to pa nujno pomeni razpad skupnosti in medsebojnih povezovanj. Ker prevladujoča logika današnjega časa narekuje, da se vsak od nas ukvarja s sabo, skrbi zgolj zase in ga zato pri delovanju vodi le lastna volja, je potreba po tem, da se javni prostor izkoristi za medsebojno razpravljanje o problemih, ki zadevajo celotno družbo, pričela izginjati. Posledica tega je privatizacija javnega prostora, v katerem so teme, ki zadevajo nadindividualni, družbeni interes, zamenjale banalnosti in trivialnosti iz zasebnih življenj. O tem je še pred množičnim pojavom družbenih omrežij pisala Alenka Zupančič, ki poudarja, da je »[f]asciacija z zakulisjem, kukanje v kuhinje, spalnice, garderobne omare [...] mnogo več kot le nekaj, kar igra na voajerske želje gledalcev. Sistematično namreč ustvarja in utrjuje prepričanje ali formulo, po kateri vsa naša dejanja, dosežki ali polomije izhajajo direktno iz naše biti in so njen neposredni izraz« (15). Gre torej za to, da merilo uspešnosti ni več to ali ono uspešno ustvarjeno delo ali projekt, pač pa že sam »način življenja, takšna ali drugačna modalnost naše biti«, ki »nastopajo kot ultimativna razlaga [...] naših ekonomskih, športnih ali ustvarjalnih uspehov« (14). Ilustrativen primer tega so liki tako imenovani spletni vplivnežev, *influencerjev*, pri katerih ne gre preprosto le za to, da nimajo več zasebnosti, češ »vse je postalo javno«, pač pa predvsem za to, da ni več javnosti, saj je slednjo v celoti pričela preplavljati ena sama zasebnost. Gre za paradigmatski primer samooklicanih »javnih osebnosti«, za katere nihče ne ve, zakaj so »javne«, vemo pa vse o njihovem življenjskem slogu, osebnih navadah, dnevnem urniku, o tem, kakšno hrano imajo rade, kakšno kozmetiko uporabljajo itn. Vendar v ozadju teh na videz nedolžnih banalnosti stoji premetena ideološka stava, namreč da se »uspešnost« poveže z določenim načinom življenja, kar pomeni, da se ljudem, ki jih takšni spletni vplivneži nagovarjajo, ponudi naslednja obljuba: »dovolj je, da uporabljate takšne izdelke in storitve, kot jih mi, pa boste uspešni in srečni tudi vi«. Prav tu pa seveda tiči perfidno ustvarjanje ekonomske vrednosti.

Ta ideološki preplet med domnevno depolitizacijo družbenega, ko so javni prostor namesto velikih političnih in družbeno relevantnih tem pričele zapolnjevati bolj ali manj nepomembne podrobnosti iz zasebnih življenj ljudi, in »ameriški sanjami« o uspehu je v središče svojega besedila *Interpretacija Sanje* postavila nagrajenka 52. Tedna slovenske drame za najboljšo mlado dramatičarko Ela Božič.⁴

Besedilo nas tematsko vpelje v realnost povprečne slovenske youtuberke, v brezizhodno željo po uspehu in nenehnem generiranju novih vsebin ter interesov protagonistke Sanje, ki se poleg kuriranja svojega youtube kanala *Interpretacija Sanje*

⁴ Besedilo je objavljeno v reviji *Adept*, letn. 8, št. 1, 2022, str. 88–115.

vzpostavlja tudi skozi spolna razmerja z nesposobnimi korporativnimi direktorji sodobnih tehnoloških kickstart projektov. Besedilo že na ravni jezika, s kombiniranjem uporabe knjižnega jezika v didaskalijah, pogovorno zapisanih dialogov in transkripcij youtube videoposnetkov ter z uporabo ready-made youtube komentarjev, vpeljuje parametre postinternetne logike. Ob bok vsebini, ki je polna medbesedilnosti, vpeljav popreferenc na tehnološke oligarhe, vse od Marka Zuckerberga do Elona Muska, ter naslavljanj vprašanj umetne inteligence, razvoja aplikacij, rudarjenja kriptovalut in bližajoče se prihodnosti življenja na Marsu, besedilo polnokrvno izrisuje kontekst sodobne realnosti milenijskega posameznika in širše družbe. Čeprav se omenjenih tem avtorica dotakne površinsko, z obilico distanciranega cinizma in ironije, vseeno potrjuje ravno neoprijemljivost generiranih tem, ki jih (predvsem mladim) ustvarjalcem predočata pričujoča realnost in zastrašujoča prihodnost.

Besedilo z jasno zastavljeno dramsko strukturo, ki po principu prehajanja med različnimi zavijki brskalnika preskakuje med scenaristično zapisanimi prizori videoposnetkov, ki jih protagonistka Sanja objavlja na svojem youtube kanalu, ter klasičnimi dialoškimi prizori v konkretnem prostoru, sledi podobnemu principu, kot ga uporabljata avtorici prej omenjenega besedila *Tridesetletnice*. S tem besedilo posvaja primitivnejše oblike koncepta hiperteksta in ustvarja občutek prehajanja med materialnimi in virtualnimi situacijami, to je med sočasnostjo prostorov kod, v katerih hkratno bivamo.

Avtorica na formalni ravni vpeljuje dokumentarne (ready-made) komentarje, ki se pojavljajo kot odzivi pod objavami prepoznavnih slovenskih vplivnic, npr. Lepe Afne. Ti komentarji so izpisani poljubno, vendar z originalno ohranjenim črkovanjem in sintakso.

masa hancic

Ful dober video Lepa si in Lepo stanovanje maš

marija osojnik

Sanja kaj je bilo s tabo in tomažom zakaj sta se ločila

Sara Bartol

men je bolj če ne govoriš

Odločitev za uporabo resničnih imen komentatorjev in njihovih vsebin besedilo razširi z dodatno dimenzijo, ki odslikava realno stanje in mentaliteto youtube skupnosti, ki je prepletena z entuziastičnimi najstniškimi, hejterskimi inceli⁵ ter predvsem s skorajda nepismenimi internetnimi uporabniki. Na ta način se Sanjine vsebine vpnejo v dokumentarnost realnega youtube okolja, s čimer podkrepijo zanko fikcija-realnost-fikcija, v kateri ni več jasno, kaj je res in kaj ne, kje se polje javnega začne in zasebnega konča.

⁵ Incel je pripadnik spletne subkulture, ki kljub želji po ljubezenski zvezi in seksualnem partnerju le tega ne more dobiti.

Lik spletne vplivnice se pojavlja tudi v besedilu Nike Švab *Delo in deklica I-V: Drame tlačank*.⁶ Pri tem se avtorica osredotoča na eno od tistih za pozni kapitalizem najznačilnejših lastnosti prekariziranega dela, namreč na stapljanje dela z zasebnim življenjem. Patricija – tako je vplivnici ime – nikoli ne obmiruje: ko počiva, se fotografira za objavo na spletu, ko se odpravi v naravo, posname par utrinkov in jih opremi s ključnikom #familyfun, ko gre po otroke v vrtec, jih izkoristi za to, da ji pomagajo posneti promocijski video za kolo itn. Njeno življenje je podrejeno nujnosti dela, zato se v celoti zlije z njim, tako da na koncu nič več ne ostane za življenje. Podobno velja tudi za preostale štiri tlačanke, ki se od Patricije bolj ali manj razlikujejo le po tem, da so zaposlene v »kulturnem sektorju«: Viktorija je magistra sociologije kulture, Lena je producentka, vpisana v razvid samozaposlenih v kulturi, Maša je arhitektka in samostojna podjetnica, Frida pa je pisateljica. Besedilo vzpostavlja nekakšno poetiko vsakdanjega življenja, saj brez kakšnih večjih dramskih zapletov spremljamo vsakdan vsake od petih protagonistk, ki je temeljno določen z njihovim delom oziroma z naravo tega dela. Poleg prej omenjenega mešanja med zasebnim in profesionalnim to delo opredeljujejo tudi nestabilnost, mobilnost (Maša je, denimo, prisiljena delati v tujini), sposobnost samoorganiziranja, projektnost in z njo povezana fleksibilnost, ki še posebej izstopita ob upodobitvi Leninega vsakdanjega življenja, saj je ta kot producentka zadolžena prav za prijavljanje projektov na razpis. Pri enem od takšnih razpisnih besedil, ki jih Lena pripravlja, avtorica duhovito navrže nekaj najbolj »modnih« ideologemov, kot so »interdisciplinarnost«, »trajnostni razvoj«, »aktivacija mladih« itn., ki se brezkončno pojavljajo v razpisih vseh vrst, najsi bodo projekti, ki se prijavljajo, med seboj še tako različni, in ki (domnevno) napotujejo k ugodnemu razpletu odločitev razpisnih komisij, povezanih s financiranjem projekta. Toda prav to je bistvena poanta, saj se za takšnimi domnevnimi ideali skrivata logika kapitala in dejstvo, na katerega v zadnjem času posebej opozarja Bojana Kunst, namreč da se umetnost po prevladujočih načinih dela postavlja v bližino kapitalizma. Emancipatorni ideali, ki so vsaj deloma povezani tako z domnevno »neodvisnostjo« in »avtonomnostjo« samozaposlenih v kulturi kot tudi s feminističnimi boji, ki so poleg sodobnih, predvsem v kulturi prevladujočih načinov dela prav gotovo ena od osrednjih tem besedila Nike Švab, so v resnici »prepleteni z novimi načini izkoriščanja in proizvodnje« (Kunst, *Umetnik* 122), ki iz angažiranih umetnic in feministk ustvarjajo »vidno izčrpane in neprestano aktivne protagonistke, ki se premika[jo] od ene delovne naloge do druge, od enega političnega in osebnega angažmaja do drugega« (prav tam). Za idealom politično angažirane umetnosti, kakršno si prizadeva ustvarjati pisateljica Frida (»Pisala bo o nečem pomembnem, kot recimo o stanovanjski problematiki, vprašanju spola in razrednem boju, slednji je namreč neposredno povezan z vsemi drugimi družbenimi vprašanji,« piše Švab

⁶ Besedilo je objavljeno v reviji *Sodobnost*, letn. 85, št. 7–8, 2021, str. 976–1032.

v didaskaliji, ki Frido uvaja kot dramski lik), se skriva reaktivna mikropolitika, ki izrablja umetničino prekarnost, fleksibilnost, mobilnost itn. Zavračanje imperativa političnega je zato po mnenju Bojane Kunst »tudi politična gesta«, saj s tem zavrača »umetnost kot neprestano aktivno, udejanjeno držo na preži« (Kunst, *Življenje* 50). To pa hkrati pomeni, da je tudi to, da Nika Švab bolj kot »velike« makropolitичne teme naslavlja kontekst, v katerem ne ustvarjajo le v dramskem komadu upodobljene umetnice, marveč tudi avtorica sama – bržčas je v podobnih razmerah nastalo tudi pričujoče besedilo – mogoče razumeti kot že docela politično gesto.

Hkrati ukvarjanje s kontekstom napeljuje tudi na eno od tistih lastnosti, ki jo »novi drami«, kot jo poimenuje, pripisuje Blaž Lukan. Zanj je značilno, da avtorja »ne zanima več toliko psihologija 'likov' – zato pa zagotovo samoanaliza, celo avtoterapija« (109), in tako se tudi dramski liki v zadnjem metadramskem prizoru pri avtorici pritožujejo, da so premalo psihološko razdelani. Toda kot jim odgovarja Frida: »[S]ploš ne gre o tem, ampak o različnih prekarne pozicijah dela.« Očitno je avtor nove drame, kot ugotavlja tudi Lukan, »bolj zaposlen s stanjem sveta, torej s kontekstom«, pri čemer »kontekstu priznava premoč oziroma ga le usmerja, kanalizira v bližino lastnega sveta« (prav tam 109, 110). Nova drama »si ne domišlja, da kreira novi svet, zagotovo pa o njem 'priča', v vseh konotacijah tega pojma: je v tem svetu karseda prisotna, dejavno spremlja njegov potek in o njem govori, piše« (prav tam 110). Besedilo Nike Švab morda ni tipična »nova drama«, toda v tem segmentu vse našteje lastnosti veljajo tudi zanj. To je pomembna ugotovitev, kajti ne smemo pozabiti, da se tekst vendarle precej očitno navezuje na kanonično besedilo Elfriede Jelinek. To torej pomeni, da Švab v odnosu do svoje osrednje reference ne premešča le ključnih vsebinskih poudarkov, kar je navsezadnje razvidno že iz premen, ki so doletele naslov besedila – tako beseda »delo« nadomešča »smrt«, beseda »tlačanke« pa »princese« – pač pa se od njega pomembno razlikuje tudi v formalni in strukturni gradnji besedila. Če je besedilo Elfriede Jelinek eden od paradigmatskih primerov postdramskih besedil, potem se v tekstu Nike Švab nemara že čutijo vplivi sedanjega časa, ko se v postdramska tkiva postopoma ponovno vračajo elementi (neo)dramskega.

Zaključek

Skupina posameznih umetnikov se pod skupnim imenovalcem generacije neredko definira retrospektivno, torej na podlagi vnazajšnjih analiz, kaj naj bi specifičen čas in prostor, v katerem je generacija delovala, odražal in kako se je nanj ta generacija odzivala. Vendar o sedanji mladi generaciji piscev in pisk post festum še ne moremo govoriti, saj ti avtorji delujejo tukaj in zdaj. To hkrati pomeni, da je potrebno prelom, ki naj bi sploh konstituiral generacijo kot tako – pojem generacije vendarle izhaja iz besede generirati, torej porajati, ustvarjati, povzročati nastanek nečesa, po možnosti seveda novega in drugačnega – umestiti v kontekst aktualnih razmer, v katerih naj bi do tega preloma prišlo. Mladi so namreč lahko glasniki in generatorji novega, inovativnega, morda celo radikalnega le takrat, kadar so za to ustvarjene tudi ustrezne razmere.

V pričujočem zapisu ugotavljamo, da takšnega preloma bolj ali manj še zmeraj ni. Avtorji mlade generacije, ki jih družijo odraščanje ob internetu, sicer neizbežno vpletajo posamezne elemente, ki naslavlajo ta vsepričujoči svet interneta in novih tehnologij, a kljub temu tako na vsebinski kot na formalni ravni piske in pisci še vedno bolj ali manj posegajo po postopkih, ki jih je neka druga generacija vpeljala že pred desetletji. Hipertekst in medmrežnost v dramatiki, denimo, nikakor nista nekaj popolnoma novega. Tomaž Toporišič tako že pri analizi besedil (nekoliko) starejše generacije – med njimi so besedila Dušana Jovanovića (*Razodetja*), Simone Semenič (*5fantkov.si*) in Drage Potočnjak (*Za naše mlade dame*) – ugotavlja, da »v slovenskem sodobnem gledališču in dramatiki [...] (ne več) (dramski) tekst in gledališče vedno bolj postajata hipertekst s številnimi povezavami ali linki« (67). Še enkrat se izkaže, da so del biovirtualnega življenja vse generacije, ne le mlajše, in da zato postopki, ki izhajajo iz take logike, nikakor niso značilni le za mlajše pisce in piske. Še več, zdi se, da se ti pisci z novo tehnologijo in z vsemi posledicami, ki jo ima, na vsebinski ravni pogosto sploh ne ukvarjajo in je torej niti ne problematizirajo, prav tako pa njeno logiko le poredkoma vpisujejo tudi na raven dramaturške strukture svojih besedil. Za to bi lahko bilo več razlogov.

Eden od njih je morda povezan s tem, da gre za nemara prvo generacijo, ki je bila rojena v času, ko je internet že obstajal, in zato od nekdaj živi v tako imenovanih koda/prostorih. Posledično morda pojav novih tehnologij jemlje kot nekaj samoumevnega in ga dojema na ravni svojega spontanega doživljanja vsakdana. A prav zato se zdi, da bi bilo premišljevanje o vlogi novih tehnologij toliko pomembnejše. Nove tehnologije morda težko zapopademo tudi zato, ker jih težko zreduciramo v konkreten in po možnosti obvladljiv objekt: mobilni telefon, ki ga nosimo v svojem žepu, denimo, spada k novi tehnologiji, vendar je nova tehnologija po drugi strani tudi precej

obsežnejša od njega. James Bridle si od filozofa Timothyja Mortona zato izposoja izraz »hiperobjekt«, s katerim opisuje stvari, ki nas sicer obdajajo in v katerih, kot smo videli na primeru letališča, nemara tudi živimo, vendar so enostavno prevelike, da bi jih lahko videli in zaznali v celoti (prim. Bridle, *New* 73). Po njegovem prepričanju so poleg interneta primeri takšnih hiperobjektov tudi globalno segrevanje, evolucija in jedrsko sevanje. Vsem je namreč skupno, da se sočasno odvijajo povsod, ne le v domačem, lokalnem okolju, a da jih praviloma zares zaznavamo šele prek (navadno negativnega) vpliva, ki ga imajo na druge stvari: v primeru globalnega segrevanja je to, denimo, taljenje ledene odeje, v primeru internetnega omrežja pa prenehanje delovanja določenih sistemov. Hiperobjekti so namreč tako obsežni, hkrati pa so nam tudi tako zelo blizu, da »se upirajo naši sposobnosti, da bi jih racionalno opisali in da bi jih obvladali v tradicionalnem smislu« (prav tam). Poleg omenjenih razlogov pa je prav mogoče, da bi bilo lahko to, da se nova tehnologija kljub svoji siceršnji vseprisotnosti v besedilih mladih piscev še vedno pojavlja bolj ali manj poredkoma, povezano s produkcijskimi ter izobraževalnimi razmerami, v katerih mlada dramska pisava pri nas nastaja. Ta je še vedno zvečine namenjena predvsem branju in manj uprizarjanju, zato je pisanje od uprizoritvenega procesa pogosto ločeno in odtujeno, tudi kadar so uprizorjena, pa ostanejo tista besedila, ki so po svoji formi drznejša in eksperimentalnejša, pogosto povsem spregledana.

Za razmere, v katerih mladi pisci delujejo, ni značilen le porast izobraževalnih platform ter različnih minornejših in velikokrat samoangažiranih iniciativ, ki objavljanje in uprizarjanje mlade dramatike izdatno spodbujajo, zanje so značilni tudi vsaj do neke mere zastareli principi vzgoje. Ta izraz uporabljamo namenoma, saj je dramskega pisca dejansko treba *vzgajati*, mu ponujati in odpirati prostor za preizkušanje pisave na odru v sodelovanju z igralci, režiserji in drugimi soustvarjalci, zato da svojo pisavo lahko raziskuje, popravlja, renovira in se oddaljuje od romantizirane podobe dramskega pisca kot rojenega genija, ki naj bi v izolirani osami udeleževal uprizoritvene situacije in pripovedi v prazni Wordovi datoteki. Vzgjati je treba tudi bralca, da bi dramatiko bral in spremljal že od začetka svojega šolanja, torej da bi ob prozi in poeziji ter filmih in serijah spremljal tudi gledališče. Vzgjati je navsezadnje treba tudi gledalca, da gledališče lahko gleda in bere onkraj linearne pripovedi in klasičnih dramskih parametrov. Nasprotno pa izobraževanje dramskega pisanja le redko odstopa od konvencij aristotelske strukture, prav tako praviloma tudi ne raziskuje razvoja dramske pisave onkraj klasičnega dramskega gledališča. To pomeni, da že na izobraževalni ravni razmere niso naklonjene ustvarjalnemu tveganju, eksperimentu in napaki, to pa se sistemsko reproducira in manifestira tudi kasneje, v repertoarnih odločitvah gledališč, ki praviloma favorizirajo ali celo spodbujajo preverjene vsebine in formate, navsezadnje pa tudi v vsesplošno prekariziranih in nestabilnih razmerah, v katerih delujejo mladi ustvarjalci.

S tem, ko se idejno in finančno onemogoča prostor za napako, se onemogoča tudi potencialni prelom, ki bi lahko zarezal v stanje stvari. Piscu prelom ni omogočen, saj nima ustrezne ustvarjalske in s tem neredko povezano tudi ekonomske ter finančne varnosti. To pomeni, da je še pred prelomom, ki naj bi definiral neko generacijo, potreben prelom v samih izobraževalnih procesih pa tudi v razmerah, v katerih se dramska pisava realizira, najsi bo to objava teksta ali njegova uprizoritev. Šele takrat bo prelom mogoč tudi v vsebini, estetiki, formi in navsezadnje v celotni uprizoritveni umetnosti in nemara bomo lahko šele takrat zares govorili o novi generaciji.

Literatura

- Božič, Ela. »Interpretacija Sanje.« *Adept*, letn. 8, št. 1, 2022, str. 88–115.
- Bridle, James. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. Verso, 2018.
- Causey, Matthew, Meehan, Emma in O'Dwyer, Néill. »General Introduction: In the After-event of the Virtual.« *The Performing Subject in the Space of Technology: Through the Virtual, Towards the Real*, ur. Causey, Matthew, Meehan, Emma in O'Dwyer, Néill, Palgrave Macmillan, 2015, str. 1–11.
- Causey, Matthew. »Postdigital Performance.« *Theatre Journal*, letn. 68, št. 3, 2016, str. 427–441.
- Hrvatín, Varja. »Vse se je začelo z golažem iz zajčkov.« *Sodobnost*, letn. 84, št. 7–8, 2020, str. 945–979.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Maska, 2012.
- . *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi*. Maska, 2021.
- Lukan, Blaž. »'Tega teksta nikoli ni bilo. Vse je samo fikcija.'« *Drama, tekst, pisava 2*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2021, str. 97–120.
- Papagiannouli, Christina. »On Line.« *Performance Research*, letn. 23, št. 4–5, 2018, str. 428–430.
- Serres, Michel. *Palčica*. Književno društvo Hiša poezije, 2018.
- Švab, Nika. »Delo in deklica I–V : Drame tlačkank.« *Sodobnost*, letn. 85, št. 7–8, 2021, str. 976–1032.
- Toporišič, Tomaž. *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo: o vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2018.
- Vujanović, Ana. »Meandering Together: New Problems In Landscape Dramaturgy.« *Academia.edu*, https://www.academia.edu/34879796/Meandering_together_New_problems_in_landscape_dramaturgy. Dostop 10. jan. 2022.
- Zupančič, Alenka. *Poetika: druga knjiga*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.