

Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič

Mateja Pezdirc Bartol

Oddelek za slovenistiko, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

Članek analizira tri ne več dramska besedila (Poschmann) Simone Semenič, to so zgodba o nekem slastnem trupu [...]; medtem ko skoraj rečem še [...] ter sedem kuharic, štirje soldati in tri sofijske. Glavne osebe vseh treh del so trpinčene in zlorabljene ženske, žrtve verskih in političnih vojn ter patriarhalnih vzorcev in vsiljenih družbenih vlog. Usode žensk so povzete po resničnih osebah in so fragmentarno postavljene v brezčasen fikcijski okvir. Za pisavo Simone Semenič je značilno spodkopavanje ustaljenih bralnih konvencij, s čimer tesneje vključi bralca v proces dekodiranja in interpretacije besedila. Delitev na glavno in stransko besedilo je presežena, saj didaskalije preraščajo uprizoritvene napotke in postajajo enakovreden del besedila, izpostavljena pa je njihova narativna funkcija. Naslovnik dramskega besedila mora tako za posamezni tekst premisliti temeljna razmerja, kdo govori in komu govori, s tem pa tudi status avtorja, dramskih oseb kot tudi svojo lastno pozicijo. Bralec/gledalec je emocionalno in kognitivno tesneje vpet v dogajanje in tako postane v večji meri tudi soudeleženec in posledično soodgovoren za stanje v družbi. Simona Semenič z inovativnimi besedilnimi strategijami doseže umetniške učinke in razpre etične vidike skozi univerzalno perspektivo. Čeprav krši temeljne dramske konvencije, jih v metadramski obliki hkrati relativizira in revitalizira, nove besedilne strategije pa so kar najtesneje povezane z vprašanji recepcije in moči gledališča danes.

Ključne besede: literatura in etika / slovenska dramatika / Semenič, Simona / dramska forma / postdramsko gledališče / didaskalije / gledalec

Uvod

Branje slovenskih dramskih besedil zadnjih dveh let, kot ga odražajo prispela besedila na natečaj za Grumovo nagrado – ta zaradi skromnega izdajanja dramskih besedil prevzema tudi vlogo letnega pregleda dramske produkcije –, kaže, da je v opaznem deležu besedil zaznati odmeve družbenopolitičnega dogajanja, ki so ga zaznamovale begunska kriza,

165

različne oblike nasilja, vojne grozote ipd. Kljub aktualni in družbeno angažirani tematiki pa del tovrstnih besedil pri bralcih ne vzbudi nobenih etičnih premislekov. Ta dramska besedila namreč gradijo svoj literarni svet na podlagi klišejskih oziroma stereotipnih predpostavk in črno-belem prikazovanju dramskih oseb ali pa pogosto zgolj prenašajo medijska poročila v dialoško formo. Po drugi strani so našteje teme prisotne tudi v dramskih delih Simone Semenič, a njena dramatika bralca in gledalca postavlja pred številne etične dileme, je prostor premisleka in spraševanj in zahteva njegovo dejavno sodelovanje. Zgoraj omenjena na natečaj prispela besedila nas torej postavijo pred temeljna vprašanja, kaj je literatura in kako učinkuje, ter hkrati napeljujejo na misel, da sama tematika še ne aktivira etične razsežnosti literarnega besedila.

Simona Semenič je v intervjuju dejala, da se je ob nastajanju drame *5fantkov.si* ukvarjala predvsem z dvema vprašanjema: najprej, »kaj je danes lahko zgolj gledališki tekst (ne pa hkrati predloga za TV-dramo na primer) in drugič – na kakšen način lahko še teme, kot so vojna, zlorabe v družini in podobno, pridejo do vsega navajene publike« (Plahuta Simčič 15). Gre za dve ključni vprašanji, s katerima se srečujejo današnji dramatik, in sicer vprašanje dramske forme in vprašanje recepcije. V nadaljevanju bomo zato analizirali formalne značilnosti izbranih besedil, saj avtorica ves čas krši oziroma postavlja pod vprašaj temeljne dramske konvencije, zlasti Ingardnovo formalno značilnost drame, to je delitev na glavno in stransko besedilo, ter Szondijev pojem absolutnost drame in s tem povezan status dramskega avtorja in naslovnika, to je bralca oziroma gledalca. Drugo vprašanje pa je povezano z načini prikazovanja vojnih grozot in različnih oblik nasilja, za katere se zdi, da je sodobni gledalec zaradi množice podob, ki jim je vsakodnevno izpostavljen, postal že povsem neobčutljiv. Dramatika je imela že od svojih začetkov težave s prikazovanji tovrstne tematike, saj je bilo nasilne in grozljive dogodke na odru nemogoče uprizoriti v skladu z Aristotelovo zahtevo po verjetnosti prikazovanja, ki se ji je kasneje pridružila še zahteva po spodobnosti, drama naj torej ne prikazuje ničesar, kar je moralno nespodobno (Kralj, *Dve* 99). Prav zato so se dramatik posluževali različnih strategij, kot so ustno poročilo sla, tejhoskopija, osredotočenost na napeto atmosfero, redukcija na posledice katastrofalnih dogodkov ipd. (prav tam). Danes so zahteve po verjetnosti in spodobnosti presežene, v dobi medijskega stampeda podob, dominacije množičnih in novih medijev je nevarnost drugje, namreč da gledališče ne bi zgolj prenašalo dnevno-političnih vsebin na oder, oziroma kot poudarja Hans Thies Lehmann (307):

Živimo v spektaklu, ki pa ga hkrati lahko le opazujemo – to je slabo tradicionalno gledališče. Postdramsko gledališče se poskuša v teh razmerah razmnoževanju 'podob', v katerih se na koncu utrudijo vsi spektakli, izogniti, postane 'mirno', 'statično', ponuja slike brez referenc in prepušča dramatično nasilnim in konfliktnim slikam medijev, če jih ne sprejema parodistično.

Skozi predstavljeni perspektivi bomo analizirali tri dramska dela Simone Semenič, ki vstopajo v polje postdramskega (Lehmann) oziroma ne več dramskega pisanja (Poschmann), to so *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima; medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti ter sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. V vseh treh delih avtorica izpostavlja etična vprašanja, povezana z odnosom družbe do drugačnih, zapostavljenih, marginaliziranih, ker prihajajo z Vzhoda, ker so ženske ali ker so razmišljujoči posamezniki, vse povezuje dejstvo, da so v družbi neslišani, utišani in odstranjeni glasovi, so na strani pozicije nemoči in podrejenosti. Dramske osebe vseh treh del so trpinčene in zlorabljene ženske, žrtve verskih in političnih vojn ter patriarhalnih vzorcev in vsiljenih družbenih vlog. Izbrana dela bi lahko zaradi tematskih in oblikovnih sorodnosti povezali v trilogijo.

zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima

Pred nami je drama, ki se nenehno zaveda svoje dramskosti, pa vendarle ni napisana v dramski formi. Če se klasična dramska besedila začnejo z uvodnimi didaskalijami, ki nam posredujejo informacije o nastopajočih osebah ter prostoru in času, se drama Simone Semenič prične takole:

*v tej drami je sedem likov, eden izmed sedmih likov sem jaz
jaz, sedmi lik v tej drami, stopim pred vas spoštovano (zahodno) gledalstvo, stopim
pred vas s pipo v roki (Semenič, zgodba 1)*

Sedmi, brezimni lik v drami je tisti, ki nam v svoji pripovedi predstavi celoten dogodek, to je gostija, na katero bo prišlo pet eminentnih gostov, postregli pa jim bodo obaro iz trupla. Čeprav je dramsko besedilo možno razumeti kot pripoved sedmega lika, pa ta ves čas opozarja

bralca oziroma gledalca, da je v gledališču, bodisi s svojimi direktnimi nagovori bodisi z omembami scenskih elementov, ne nazadnje tudi s stalnim pomanjkanjem časa. Sedmi lik ima torej funkcijo pripovedovalca, ki napoveduje goste, vljudno kramlja, komentira in interpretira celotno gostijo, a hkrati tudi manipulira z dejstvi in relativizira dogajanje. Pripoved brezimnega lika predstavlja okvir, v katerega so vstavljene izpovedi trupla; čeprav ni več živ lik, se truplo edino neposredno izjavlja in zastopa identitete različnih žensk:

*truplo še vedno stoji tam na rampi in premika ustnice
in potem ga slišiš*

moje ime je olena popik in nisem hotela umreti
nisem hotela umreti
ne vprašajte, zakaj nisem hotela umreti, ker vam ne bom znala odgovoriti
nisem hotela umreti naj zadostuje

*dragi gledalec, če nisi vedel do zdaj, potem zdaj ni več dvoma, da imaš pred sabo
truplo
čez nekaj replik ti bo jasno, da je to vzhodno truplo
v tej drami zahodnih trupel ni, samo vzhodna
(če kaj takega, kot je vzhodno truplo, sploh obstaja) (Semenič, zgodba 5)*

Priča smo pretresljivim zgodbam žensk, ki so bile izpostavljene najrazličnejšim oblikam nasilja: posiljene, zlorabljene, utopljene, pretepe, umorjene ..., vendar nasilje ni prikazano na odru, temveč posredovano v obliki izpovedi trupla, to so ostri kriki nemoči, ob katerih bralec/gledalec težko ostane ravnodušen.

Na zaslonih televizijskih poročil vidimo predvsem obraze vladajočih, strokovnjakov in novinarjev, ki komentirajo podobe, ki govorijo, kaj prikazujejo in kaj naj bi mi mislili o njih. Grozote niso banalizirane zato, ker vidimo preveč njihovih podob. Na zaslonih ne vidimo preveč trpečih teles. Vidimo pa preveč teles brez imena, preveč teles, ki nam niso zmožna vrniti pogleda, ki ga obračamo k njim, teles, ki so objekt govora, ne da bi sama lahko govorila. (Rancière 60)

Semeničeva prav tem brezimnim telesom vrača identiteto, ne gre za brezimne žrtve, vse imajo ime in priimek, o vsaki izvemo nekaj konkretnih biografskih dejstev ter fragmente njihovih življenjskih usod, vse našteje žrtve so resnične osebe, avtorica je njihove usode našla na spletu, s čimer realno prebija odrsko iluzijo. Sporočilo žrtv pa je enako in se kot refren ponavlja skozi celotno besedilo – »želela sem živeti«.

vse povezuje dejstvo, da so bila njihova življenja nasilno prekinjena. Zgodba se ponavlja iz izpovedi v izpoved in gre v neskončnost, kar truplo ponazori ob koncu z naštevanjem imen žrtev, ki jim ni videti konca. Truplo, čeprav zastopa mrtve, nastopa kot živo in se neposredno izjavlja ravno zato, da gledalcu vrne pogled, če parafraziramo Rancièra. Izpovedi trupla na bralca/gledalca močno učinkujejo tudi zaradi kontrasta z brezskrbnim kramljanjem pripovedovalca, ki skupaj z napovedanimi eminentnimi gosti predstavlja zahodni, razviti svet, pozicijo moči in udobja. Gostje so le del pripovedovalčeve pripovedi, s pripovedovalcem in truplom ne komunicirajo, se pa hranijo z obaro iz trupla, pojedina kaže na družbo brezbržnosti, ki použije šibkejšega, iz tega kroga ni izvzeta niti avtorica besedila:

*simona semenič se neha hraniti v trenutku, ko truplo utihne
sedi, malo pomišlja
še malo pomišlja
in potem si vzame repete
(zgleda, da ji omamno dišeča obara tekne)* (Semenič, zgodba 15)

Kje je torej mesto gledalca v tej gostiji? Tudi gledalec je del zahodnega sveta, ki ga pripovedovalec ves čas neposredno nagovarja (cenjeno občinstvo, velespoštovana publika, imenitni gledalec ...), gledalcu je namenjena njegova pripoved kot tudi izpovedi trupla (truplo gleda vate, ga slišiš, ti maha, si predstavljaš ...), s čimer je gledalec vključen v dogajanje kot dejavna kategorija – ni več privilegirani opazovalec, temveč soudeleženec in posledično tudi soodgovoren za stanje v družbi.¹ V zvezi s pripovedovalcem Blaž Lukan (170) opozarja na dvojje:

[P]rvič, 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.

Temeljna dvojnost tradicionalnega dramskega besedila se kaže v delitvi na dialog in didaskalije oziroma glavno in stransko besedilo (Ingarden

¹ Krstna uprizoritev besedila, napisanega leta 2010, katerega premiera je bila 13. 11. 2011 v privatnem stanovanju režiserja Primoža Ekarta, v produkciji zavoda Imaginarni, je namesto eminentnih gostov za mizo posadila šest gledalcev, nastopajoči osebi pa sta bili brezimni lik in truplo. Izjemna bližina in intima med vsemi udeleženci, kjer ni delitve na oder in avditorij, je še dodatno poudarila etični naboj besedila.

252; Kralj, *Teorija 5*), česar pa za pričujoče besedilo ne moremo več trditi. Kot je razvidno že iz citiranih odlomkov, je ta delitev presežena, a hkrati ohranjena v tipografskem zapisu, ležeče je zapisana pripoved brezimnega lika in pokončno govor trupla. Opazna je neobičajna vizualna oblikovanost besedila, kjer ni več delitve na dejanja in prizore, prav tako replike niso zapisane po vlogah, temveč besedilo teče zdržema, kot pesnitev v svobodnih verzih, dolžina vrstic pa deloma sledi premolkom pri govoru, prehodi v novo vrstico večkrat nadomeščajo rabo ločil. Besedilo je v celoti zapisano s samimi malimi črkami. Presežena pa je tudi opredelitev drame, ki izhaja iz aksioma o absolutnosti drame (Szondi 30), da je bralec/gledalec neposredno soočen s prikazovanimi osebami, saj se te v direktnem govoru predstavljajo same: to velja le za brezimni lik, medtem ko so eminentni gostje posredovani skozi pripoved, truplo pa zastopa različne usode trpinčenih in zlorabljenih žensk. Kljub nedramski zunanji formi in številnim pripovednim elementom besedilo ves čas ohranja temeljno ontološko dramsko situacijo, to je uprizarjanje, postavitev v gledališče, prisotnost publike in opozarjanje na neprestano pomanjkanje časa, značilno za gledališko uprizoritev. Čeprav Semeničeva krši temeljne konvencije dramskega besedila, jih v metadramski obliki hkrati relativizira in revitalizira.

medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti

Patrice Pavis zapiše, da je prilika ali parabola »reduciran model našega sveta«, pri čemer »[d]ramatik marsikdaj ne ubere najlažje poti, tako da bi sedanost opisal z vso silovitostjo naturalističnih podrobnosti, saj bi s tem tvegala, da bistveno prikrije, ideološkega mehanizma, ki ga podpira in domneva njen veristični videz, pa ne razkrije« (519). Drama Simone Semenič izhaja iz pravljичnega izročila o vladarjih v razkošnih sobanah, hkrati pa je pred nami »poučna zgodba« o ustroju družbe, prikazu njenih mehanizmov, manipulaciji z ljudstvom, izmišljenih notranjih sovražnikov, upor, vojni in družbeni odgovornosti. Besedilo tako gradi na prezentaciji univerzalnega in konkretnega: pravljичni nekoč in nekje ves čas prebija stvarni tukaj in zdaj, najočitneje v podobi 20-letne cve-toče lipe, enem od temeljnih simbolov slovenstva, ki korespondira z nastankom dramskega besedila leta 2011, ob 20. obletnici osamosvojitve Slovenije. Dramske osebe so nosilci arhetipskih lastnosti, ki so izražene že z njihovimi imeni: oblast oziroma državo in s tem pozicijo moči predstavljajo mogočni vladar Vladimir, duhovni svetovalec Bogomir in minister Branimir, ki morajo zaradi nezadovoljstva med ljudstvom

in možnega upora poiskati krivca, zaradi nespoštovanja inštitucij in hujskanja ljudi pa za nevarne razglasijo tri hčere, to so Ljuba, Vera in Nada, ki tako predstavljajo tri temeljne etične imperitive – ljubezen, vero, upanje.

Replike naštetih oseb so obdane z obsežnim pripovednim kontekstom, ki se prične že v naslovu, identiteta govorca ostane skrita vse do zadnje vrstice besedila, ko izvemo, da pripovedni tok pripada Sofiji, modrosti, materi treh hčera. Vloga Sofije tako spominja na brezimni lik iz predhodno analizirane drame, tudi Sofija je pripovedovalka, ki kreira in komentira dogajanje, le da bralec do konca ne ve, kdo govori, od režijskega branja pa je odvisna njena pozicija v uprizoritvi. Sofija je del zgodbenega sveta, ki ga opisuje, gre za tip generativnega pripovedovalca (Richardson 152), vendar pa ne prihaja do komunikacije z ostalimi dramskimi oseba-mi, njeno pripovedovanje je namenjeno bralcu/gledalcu. Dramsko besedilo ohranja temeljno formalno delitev na dialog in didaskalije, tako so replike navedene po vlogah, govor Sofije pa v poševnem tisku. Če Anne Ubersfeld zapiše: »Osnovno lingvistično razlikovanje med dialogom in didaskalijami zadeva subjekt izjavljanja, torej vprašanje, *kdo govori*. V dialogu je to papirnato bitje, ki ga imenujemo *oseba* (in ni identična avtorju); v didaskalijah pa govori avtor sam« (Ubersfeld 26), potem lahko ugotovimo, da pri Semeničevi didaskalije ne pripadajo avtorju, temveč dramski osebi in bolj ustrezajo opredelitvam naratologov, ki poudarjajo, da v didaskalijah ne gre za avtorjev glas, temveč pripovedovalca (Richardson 151). Sofija je torej zapisana kot didaskalija, ki ima pripovedno vlogo, s čimer bralci/gledalci ne sledimo le neposrednemu izjavljanju dramskih oseb, ampak dobimo natančnejši vpogled v njihove misli, predvsem pa Semeničeva razširi kronotop dogajanja izven vidnega polja zaznav gledalca, s čimer dobi gledalec/bralec občutek »romanesknega konteksta«. Didaskalije tako nikakor niso stransko besedilo, saj Sofiji pripada največji delež besedila. In če je Ingarden (371) zapisal, da stransko besedilo v uprizoritvi odpade oziroma se materializira v gledališke znake, s čimer iz območja jezika prestopa v nebesedna, večinoma vizualna sporočila, v tem dramskem besedilu didaskalij ne moremo uprizoriti, saj ostajajo na ravni jezika oziroma je delni prehod v materialnost odvisen od vsakokratnega branja režije. Njihova oblikovanost pa je tudi takrat, kadar prinašajo podatke o prostoru in času, drugačna kot v tradicionalni dramatiki, besedilo se začne z besedami: *nad kraljevskim mestom / temni oblaki / se zbirajo / se zbirajo / mnogo mnogo let nazaj* (Semenič, *medtem* 30), saj ne gre zgolj za pragmatično funkcijo, temveč tudi poetično, na estetsko oblikovanost zapisa kažejo ponavljanja, neobičajen besedni red, prehodi v novo vrstico ipd.

Sorodnosti s prejšnjim besedilom niso vidne le na formalni, temveč tudi na idejno-tematski ravni, kar je opazno zlasti v prikazu ženske kot žrtve, pri čemer je Simona Semenič tudi v tem primeru usode treh hčera povzela po resničnih osebah, t. i. drinskih mučenkah, ki so jih četniki pobili in vrgli v reko med drugo svetovno vojno (Semenič, *Umetnost* 23). Ljuba, Nada in Vera tako končajo v reki, svobodo bi si lahko kupile s sodelovanjem z oblastjo, ker želijo lepši in pravičnejši svet za vse, jih vržejo v bordel, kjer se nad njimi izživljajo in jih posiljujejo vladar in vojaki, zaradi državljanske nepokorščine jih mučijo, pretepejo, obglavijo in trupla vržejo v reko, njihovo smrt pa zlorabijo za svojo politično korist – krivdo pripišejo barbarom z vzhoda ter hčere razglasijo za junakinje vojne. Vprašanje, kako vsa ta grozodejstva prikazati na odru, Semeničeva prenese na raven pripovedi, kot neposreden opis dogajanja, torej ne kot mimesis, temveč diegesis: Semeničeva vseskozi verjame v moč besede, besede so zanjo močnejše od podob.²

*biriči zgrabijo nado
jo slečejo
do golega
tako da lahko vidimo, da se je kri že strdila
ime mi je
in sem plemkinja
biriči pretepajo nado
s korobači bijejo njeno golo telo
njeno mlado telo
meso se cefra in kri šprica
nada kriči v joku
nada joče v krikih
in jo še kar bijejo
eden, dva, trije, štirje, pet njih s korobači
telo se zvija
meso se cefra
kri šprica
in potem se pet njih utrudi
telo nepremično leži
rodila sem jo, ko so dišale akacije (Semenič, medtem 56)*

Rojstvo in smrt ter s tem povezana materinska tragika Sofijo postavijo na stran ženskega principa rojstva in ljubezni, ki je nasprotje moške-

² V krstni uprizoritvi, premiera je bila 24. aprila 2015 v SNG Mala drama Ljubljana v režiji Primoža Ekarta, je nasilje nad tremi ženskami še poudarjala zvočna kulisa, in sicer ritem bobnov in zvoki udarcev.

mu principu oblasti, vojn in nasilja, vendar pa v sodobni paraboli ne gre za enoumno sporočilo, parabola »nikoli ni v celoti prevedljiva v nekakšen nauk: predaja se igri različnih pomenov in odbleskom teatralnosti« (Pavis 520). To velja še zlasti za lik Sofije, tako na vsebinski kot oblikovni ravni: izmuzljiva in zagonetna je njena pozicija v strukturi drame kot tudi končno dejanje, doleti jo namreč čast, da se kot mati mučenk poroči z vladarjem, njeno razmerje do Vladimirja pa se ves čas giblje med občudovanjem in prezirom, lastnimi čustvi in dobrobitjo države, odnos med modrostjo in oblastjo tako ostaja dvoumen in odprt.

sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije

V besedilu nastopa štirinajst dramskih oseb, ki so našteje že v naslovu. Semeničeva je dramo napisala po naročilu umetniške vodje MGL Barbare Hieng Samobor, in sicer o usodi Sophie Magdalene Scholl, članice odporniškega gibanja proti nacizmu, ki so jo leta 1943 obglavili v Münchnu, staro 21 let (Semenič, *Pot* 17). Gre torej za prikaz izjemne ženske, ki je zaznamovala zgodovino, vendar pa je želela avtorica besedilu dati širši okvir in univerzalno sporočilo, zato je na spletu poiskala še dve izjemni Sofiji, Sofijo Lvovno Perovskajevo, ki je bila leta 1881, stara 27 let, obsojena na smrt z obešanjem zaradi političnega aktivizma, sodelovala je namreč pri več neuspešnih atentatih na carja Aleksandra II, ter Marie-Sophie Germain, matematičarko iz Pariza, ki je umrla leta 1831 zaradi raka na dojki, stara 55 let, njena izobrazba pa ni bila nikoli priznana. Vse tri poleg enakega imena družijo dejstvo, da so s svojim razmišljanjem in dejanji presegale okvire svojega časa in prostora ter delovale proti zahtevam in pričakovanjem patriarhalne družbe, bile so intelektualke in aktivistke, ki so želele spremeniti svet. Vendar pa besedilo ni biografska drama, usode treh zgodovinskih oseb so predstavljene fragmentarno, s poudarkom na njihovi eksekuciji. Tako kot pri prejšnjih dveh dramah so tudi tokrat usode resničnih Sofij postavljene v brezčasen fiksijski okvir, ki ga tvorijo kuharice in soldati. Kuharice so popolno nasprotje Sofij, sedijo v polkrogu in molče lupijo krompir od začetkov sveta, a hkrati imajo mnenje o vsem in vsakomur, klepetajo in obrekujejo, medtem ko se vrtili kolesje zgodovine. So večne spremljevalke ponavljajočih se dogodkov zgodovine, otopele, pasivne, malenkostne, privoščljive, so brezimna množica povprečnih, kar avtorica poudari tudi z izbiro imen: ta pedantna, ta nergava, ta debela, ta dolgocajtna, ta fina, ta jeznorita in ta zamišlje-

na, v skladu z značajskimi lastnostmi je izjemno natančno oblikovana tudi njihova jezikovna podoba, kar prinaša številne ironične poudarke. Kuharice so tako konformistične ohranjevalke stanja, hkrati pa tiste, ki hranijo vojake, hranijo vojno, poganjajo kolesje zgodovine. Tudi soldati so brez imen, označeni le z zaporednimi rimskimi števkami, poudarjena je njihova moška moč in karizma, izvršujejo ukaze in izpolnjujejo birokratske predpise, s čimer skrbijo za stabilnost družbe in podpirajo vsakokratno politiko. Nasilje nad Sofijami ima torej dva obraza: nerazumevanje in pristajanje na vsiljene družbene vloge, kar kuharice večkrat poudarijo: »ma to ni nič, ženska se mora poročiti, ženska mora roditi / to je naše poslanstvo, bože mili, saj za to smo tukaj / aneda« (Semenič, *sedem* 85), ter fizična odstranitev vseh, ki so grožnja obstoječemu sistemu.

Tudi tokrat ni v ospredju prikaz nasilja, več pozornosti je namenjene sami proceduri postopka, nesmiselnosti pravilnikov, točnosti zgodovinskih dejstev kot pa izvršitvi dejanja, ki je posredovano skozi kratke replike kuharic in omogoča različna režijska branja.³ Za potrebe celote in večjega učinka je Semeničeva zgodovinska dejstva fikcijsko preoblikovala, konkretno pa tako pridobi veljavo univerzalnega. Vse tri Sofije v drami čaka obglavljenje, zato npr. »sofija, ta druga« v svoji repliki poudari, da je bila prva ženska v Rusiji, obsojena na smrt z obešenjem zaradi političnega aktivizma:

IV.

mogoče je bilo res tako, kot pravite, gospa, ampak mi bomo vseeno izvršili kazen s sekiro

ta jeznorita
to morda sicer res ni zgodovinsko natančno, zaradi tega pa ni nič manj resnično

ta nergava
in potem

³ Simona Semenič je za dramsko besedilo leta 2015 prejela Grumovo nagrado, premiera je bila 16. 9. 2015 na velikem odru MGL. Režiser krstne uprizoritev Diego de Brea je brezčasnost poudaril še s črno-belo estetiko uprizoritve, izborom glasbe ter svetlobno scenografijo, medtem ko je za eksekucije uporabil drug medij – sopolstavljal je v živo in projiciranje vnaprej posnetega materiala na platno, gre za igrane posnetke v črno-beli tehniki. Besedilo je doživelo številne dramaturške črte, zgodbe Sofij pa so bile skrčene na najnujnejše informacije.

I.
mi odpustiš?

ta jeznorita
naredi pavzo, da bi bil učinek večji

sofija, ta druga
odpustim ti

ta fina
zazeham

ta zamišljena
zamahneš

(Semenič, *sedem* 81)

Odlomek ilustrira tudi formalno zgradbo besedila, ki ukinja dvojnost glavnega in stranskega besedila, tokrat tudi v tipografiji, na vprašanje, kdo govori (Ubersfeld 26), dobimo dvakrat odgovor kuharice, te namreč izrekajo svoje replike in didaskalije, med njimi ni nobene razlike ali hierarhije, bralec/gledalec pa je tako neposredno soočen ne le z govorom dramskih oseb (Szondi 30), temveč tudi z didaskalijami, saj je stranski tekst del izreke dramskih oseb. Kuharice so dramske osebe in hkrati pripovedovalke, opisujejo in komentirajo svoje misli ter svet okoli sebe, komunicirajo z gledalcem, v celoto sopostavljajo različne čase in prostore, saj Sofije pripadajo trem različnim stoletjem in trem velikim evropskim državam. Formalna zgradba besedila torej le še poudarja brezčasnost, večno kolesje zgodovine in s tem tudi univerzalnost sporočila.

Zaključek

V vseh treh besedilih so žrtve ženskega spola, resnične osebe, postavljene v fiksijski okvir, to so vzhodna trupla žensk, sodobne drinske mučenke, tri Sofije iz zgodovine. Ne gre za brezimna trupla, v vseh treh delih se ponavlja »ime mi je«. Semeničeva prikazuje konkretne osebe, dogodke, čas in prostor, vse to pa postavi v brezčasni okvir, ki ga ustvari s ponavljanji dogodkov, naštevanjem oseb, pravljlično strukturo, prenovljeno vlogo didaskalij, elementi narativnosti ipd., s čimer dobijo ideje njenih dram univerzalno sporočilo. Individualne usode so tako neke vrste simbol za vse trpinčene in zlorabljene ženske – trupla

moške pozicije moči, trupla patriarhalne družbe, trupla zahodnega sveta, zato je možno tudi feministično branje navedenih tekstov. Vendar pa Semeničeva sega širše: dramska besedila problematizirajo vojne,⁴ represijo zahodnega sveta, nesmiselnost birokratskih predpisov, vsiljene družbene vloge, razmerje med izjemnim posameznikom in povprečnostjo množice, institucionalno podprto nasilje, mehanizme moči in oblasti ter na drugi strani vprašanje empatije, družbene odgovornosti, razumevanje drugega oziroma drugačnega. Semeničeva da v svoji dramatiki glas nemočnim, nevidnim, utišanim in odstranjenim. Če sledimo Lehmannu (295), da so politična tista »vprašanja, ki imajo opraviti z družbeno močjo«, potem lahko zapišemo, da se Semeničeva ukvarja prav s tovrstnimi vprašanji, zato je njena dramatika tudi politična.

Pisava Simone Semenič ves čas nastaja v tesni povezavi z njenim praktičnim delom v gledališču, kjer deluje kot režiserka, producentka, dramaturginja in performerka, zato natančno predvidi, kakšne občutke želi vzbuditi. Avtorica ves čas manipulira z gledalčevimi čustvi in estetsko distanco, zato njena besedila kljub ostrim idejnim poudarkom ne učinkujejo pesimistično, saj uporablja najrazličnejše potujitvene strategije, s katerimi blaži podobo sveta: ironijo, sarkazem, cinizem, rabo nenavadnih besed, humor, pri čemer besedila prežema temeljna izmuzljivost in dvoumnost (lahko je, lahko pa tudi ne).⁵ Njena besedila so tako sestavljena iz različnih diskurzov, so žanrski konglomerat, v katerem se srečujejo elementi rituala, pravljice, politične drame, komedije, parabole ..., so preplet tragičnega in komičnega, ironije in empatije, grozljivega in igrivega, bralčev/gledalčev položaj pa tako niha od udobja estetske distance (Pezdirč Bartol, *Recepcija 196–198*) do neposrednega nagovora in dejavnega sodelovanja. Pri čemer pa pojma dejavno sodelovanje ne razumemo v smislu fizične vključenosti v uprizoritev, k čemur je stremelo avantgardno gledališče (195), temveč izhajamo iz opredelitve, da biti bralec oziroma gledalec ni pasivni položaj, ki bi ga morali spremeniti v aktivnost, temveč je tudi »gledanje akcija« (Ranciére 13, 15) – gre torej za gledalčevo emocionalno in kognitivno vključenost, ki pa jo Semeničeva še stimulira z uporabo različnih besedilnih strategij. Nove besedilne strategije oziroma formalne inovacije tako niso same sebi namen, temveč so kar najtesneje povezane z vprašanji recepcije in moči gledališča danes.

⁴ Iz izjav kuharic je razvidno, da vojna vedno proizvaja mrliče, tudi soldati so tako žrtve, npr. »za tristo ust smo ga nalupile / potem pa nihče ni prišel jest / vsi so umrli« (Semenič, *sedem* 56).

⁵ Dramsko delo *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* je bilo tako v napovedniku uprizoritve označeno celo za komedijo.

Nove tekstne prakse pa ne pomenijo radikalnega preloma s tradicionalnim (Lukan 167), marveč izhajajo iz zavesti o krizi dramske forme in krizi reprezentacije, prisotni že skozi 20. stoletje. Za pisavo Simone Semenič je tako značilno spodkopavanje ustaljenih bralnih konvencij kot tudi destabilizacija temeljnih pojmov teorije drame. V predstavljenih treh primerih je opazna odsotnost velikih začetnic in ločil, s čimer avtorica tesneje vključi bralca v proces dekodiranja in interpretacije besedila:

V resnici sem hotela pustiti odprte poudarke, misli in ločila. Nisem hotela sugerirati, kje je konec stavka. Cezure sem na neki način določila s tem, ko preidem v novo vrstico – kot da pišem poezijo. Hkrati pa napišem klicaj samo tam, kjer se mi zdi nujno potreben. Ta princip pisanja je v bistvu zelo zanimiv. Kar včasih zapišem kot trditev, lahko nekdo drug prebere kot vprašaj. (Semenič, *Umetnost* 25)

Dramska besedila Simone Semenič spreminjajo vizualno podobo, niso razdeljena na dejanja in prizore, so brez seznama nastopajočih oseb, delitev na glavno in stransko besedilo pa je presežena, saj didaskalije prenašajo uprizoritvene napotke. Ob uprizoritvi jih nikakor ne moremo izpustiti ali materializirati v gledališke znake, saj postajajo enakovreden in konstitutiven del besedila. Pri Simoni Semenič ne gre za ukinjanje didaskalij, temveč za revitalizacijo, pri čemer je izpostavljena njihova narativna funkcija (pripoved o ločenih dogodkih, komentar dogajanja, možnost vpogleda v misli oseb, posredujejo oznake časa in prostora, so sredstvo komunikacije z občinstvom ipd.). Z vnosom elementov narativnosti pa v nekoč absolutno dramo tesneje vstopa tudi avtor. Če je Anne Ubersfeld (26–27) zapisala, da se avtor v dramatiki prostovoljno odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu – avtor je subjekt besedila le pri didaskalijah –, Toporišič njeno misel preoblikuje:

Gledališka besedila pri Semeničevi lahko razumemo tudi kot izpoved avtorja ali izraz njegove »osebnosti«, »čustev«, »problemov«, kajti vsi subjektivni vidiki niso več preusmerjeni na druge govorce. Tako besedilo postane v nasprotju z absolutno dramo tudi subjektivno, ker se avtor ne odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu; avtor je subjekt besedila ne le pri didaskalijah, ampak v celotnem besedilu« (Toporišič 99).

Do podobnih ugotovitev so prišli tudi naratologi: »[P]ripoved bistveno prispeva k dramopiščevim ustvarjalnim prijemom, omogoča interdiskurzivno eksperimentiranje in z razkrajanjem dramskega dejanja spodbuja samorefleksivnost.« (Koron 45)

Naslovnik dramskega besedila (bralec, režiser in igralci, gledalec) mora tako za posamezni tekst premisliti temeljna razmerja, kdo govori

in komu govori, s tem pa tudi status avtorja, dramskih oseb kot tudi svojo lastno pozicijo (Pezdirc Bartol, *Slovenske* 279). Dramska besedila zahtevajo njegovo dejavno sodelovanje, ga spremenijo v aktivno kategorijo, bralec/gledalec je vpet v dogajanje in tako v večji meri tudi soudeleženec in posledično soodgovoren za stanje v družbi. In če je Lehmann zapisal, da »[g]ledališče pravzaprav ne postane politično z neposredno tematizacijo političnega, temveč z implicitno vsebino svojega načina predstavljanja« (Lehmann 300), smo prišli do sklepa, da velja enako za etiko, saj dramsko besedilo ne postane etično angažirano z neposredno tematizacijo etično- problemskih vsebin. Simona Semenič etične dimenzije besedila ne aktivira eksplicitno s političnimi izjavami, etičnimi imperativi, moralističnim posredovanjem vrednot ali didaktičnimi poantami prav-narobe niti z neposrednim prikazom nasilja, pobojev, vojnih grozot ipd. Estetska izkušnja je namreč predpogoj za vzpostavitev etičnega razmerja, ki je po drugi strani temelj, s katerega si je moč prizadevati za politični učinek (Ridout 66). Simona Semenič s svojimi deli zahteva angažiranost, ki jo Helena Grehan zaobjame s pojmom ambivalenca oziroma protislovje. Angažiranega bralca/gledalca ne razume v smislu, da bo ta vstal s svojih sedežev in postal politično aktiven, temveč vidi njegovo angažiranost v razreševanju vprašanj, idej in občutij, ki jih neko delo odpira. Če je uprizoritev zmožna angažirati gledalca za proces etičnega razmisleka, bo v njem pustila občutek protislovnosti. Vendar to ni protislovnost, zaradi katere bi postal gledalec inerten, temveč gre za produktivni prostor, ki omogoča pretakanje zamisli, konceptov in zanimanj. Protislovje je oblika nelagodja, izkušnja preloma, ki drži gledalca povezanega z drugim, z umetniškim delom, z odgovornostjo – to je torej etični proces, ki traja še dolgo potem, ko je gledalec zapustil gledališko dvorano (Grehan 22).⁶

LITERATURA

- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1990.
- Grehan, Helena. *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Basingstoke [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Koron, Alenka. »Vidiki naratologije drame«. *Primerjalna književnost* 36.3 (2013): 41–59.
- Kralj, Lado. »Dve drami o prvi svetovni vojni. Reinhard Goering, Pomorska bitka; France Bevk, V globini«. *Primerjalna književnost* 19.1 (1996): 95–105.
- – –. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998 (Literarni leksikon; zv. 44).

⁶ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«. *Slovenska dramatika*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: FF (Obdobja, 31), 2012. 167–173.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997 (zv. 124).
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance«. *Primerjalna književnost* 30.1 (2007): 191–201.
- —. »Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: med teorijo, prakso in inovativno pisa-vo«. *Slavistična revija* 64.3 (2016): 269–282.
- Plahuta Simčič, Valentina. »Grumovi in še tri druge nagrade«. *Delo* 51.79 (2009): 15.
- Poschmann, Gerda. »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov«. *Drama, tekst, pisava*. Ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008. (zv. 148). 97–116.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.
- Richardson, Brian. »Drama and narrative«. *The Cambridge Companion to Narrative*. Ur. David Herman. Cambridge: University Press, 2008. 142–155.
- Ridout, Nicholas. *Theatre&Ethics*. Basingstoke [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Semenič, Simona. *zgodba o nekem slastnem trupu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (2010). Splet. 15. 12. 2016. < <http://sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf>.>
- —. »sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije«. *Gledališki list MGL LXVI.1* (2015): 45–92.
- —. »medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana XCIV.12* (2015): 29–62.
- —. »Umetnost se gradi na napakah«. Pogovarjala se je Brina Rafaela Klampfer. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana XCIV.12* (2015): 22–28.
- Semenič, Simona 2015. »Pot do perspektivnega pisanja je dolga«. Pogovarjala se je Jelka Šutej Adamič. *Delo* 57.82 (2015): 17.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000 (zv. 130).
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič)«. *Slavistična revija* 63.1 (2015): 89–102.
- Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002 (zv. 135).

The Specificity of the Dramatic Form and Ethical Issues in the Drama of Simona Semenič

Keywords: literature and ethics / Slovene drama / Semenič, Simona / dramatic form / postdramatic theatre / stage directions / spectator

The paper deals with three no longer dramatic texts (Poschmann) by Simona Semenič, namely *the feast or the story of a savory corpse or how roman abramovič, the character jansa, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z. i. found themselves in a tiny cloud of tobacco smoke; sophia or while i almost ask for more or a parable of the ruler and the wisdom* and *7Cooks, 4Soldiers, 3 Sophias*. The main characters in all three texts are bullied and abused women, victims of religious and political wars as well as of patriarchal paradigms and enforced social roles. Their stories are based on true stories and then set within a timeless fictional frame in their fragmentary form. Characteristic of Simona Semenič's writing is the subversion of traditional reading conventions which involves the reader more closely into the decoding of the text and its interpretation. The division between the dialogue and stage directions disappears as stage directions become more than mere directions and their narrative function is emphasized. It is therefore necessary that the addressee of the text reconsiders basic relations within it, who speaks and to whom, what is the position of the author, of the dramatis personae, and their own position. The reader/spectator is more emotionally and cognitively involved in the plot and thus becomes to a greater degree a participant, and consequently responsible for the state of the society. Simona Semenič uses innovative textual strategies to achieve an artistic impact and to open up ethical aspects through a universal perspective. Even though she violates dramatic conventions, she at the same time relativizes and revitalizes them, and her new textual strategies are closely tied to the problems of reception and the power of the theatre today.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09-2Semenič S.:17