

*glive*

7. Letnik / Volume 2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti  
Journal of Performing Arts Theory

am  
fi  
te  
at  
er

sl( )gi SLOVENSKI  
GLEDALIŠKI  
INSTITUT

*Univerza v Ljubljani*  
*Akademija za gledališče, radio, film in televizijo*



Ljubljana, 2019



7. Letnik / Volume 2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti  
Journal of Performing Arts Theory

am  
fi  
te  
at  
er

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 7, Številka / Number 2

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

**Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief:** Maja Šorli

**Uredniški odbor / Editorial Board:**

Bojana Kunst, Barbara Orel, Primož Jesenko, Blaž Lukan, Aldo Milohnić, Tomaž Toporišič, Gašper Troha

**Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board:**

Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

**Soizdajatelj:** Slovenski gledališki inštitut (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica)

in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

**Published by:** Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director)

and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)

---

**Prevod v angleščino / Translation to English:** Katja Kosi, Miha Marek

**Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing:** Andraž Polončič Ruparčič

**Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing:** Jana Renée Wilcoxon

**Bibliotekarka / Librarian:** Bojana Bajec (UL AGRFT)

**Korektura / Proofreading:** Maja Šorli, Jana Renée Wilcoxon

**Oblikovanje / Graphic Design:** Simona Jakovac

**Priprava za tisk / Typesetting:** Nina Šturm

**Tisk / Print:** CICERO, Begunje, d.o.o.

**Število natisnjenih izvodov / Copies:** 200

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštnina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

---

Prispevke, naročila in recenzentske izvide knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

**Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija**

E-pošta / E-mail: [amfiteater@slogi.si](mailto:amfiteater@slogi.si)

Ljubljana, december 2019 / Ljubljana, December 2019

---

Revija za teorijo scenskih umetnosti Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater - Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of Periodicals).

Izdajo publikacije sta finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

# Kazalo / Contents

<b>Uvodnik</b>	<b>9</b>
<b>Preface</b>	<b>3</b>
<b>Razprave / Articles</b>	
<i>Mateja Pezdirc Bartol:</i>	
Zofka Kveder in Simona Semenič: pisati dramatiko in preživeti s svojim peresom nekoč in danes	19
Zofka Kveder and Simona Semenič: Playwriting and Earning a Living as a Writer in the Past and Today	32
<i>Mia Hočevar:</i>	
Motiv žrtve v dramah Simone Semenič: tipologija žrtev	37
The Victim Motif in the Plays of Simona Semenič: A Typology of Victims	52
<i>Eva Pori:</i>	
Govorne ploskve Simone Semenič kot performativno razgaljanje jezika	57
The Speech Surfaces of Simona Semenič as a Performative Unveiling of Language	76
<i>Ivana Zajc:</i>	
Elementi monodrame in avtobiografskosti v besedilih Simone Semenič	81
Elements of Monodrama and Autobiography in the Texts of Simona Semenič	96
<i>Krištof Jacek Kozak:</i>	
Politika + poetika = etika: dve drami Simone Semenič	101
Politics + Poetics = Ethics: Two Plays by Simona Semenič	114
<i>Maja Murnik:</i>	
Živo-mrtvo telo v dramatikii Simone Semenič	119
The Living-Dead Body in the Dramatic Work of Simona Semenič	132
<b>Eseji / Essays</b>	
<i>Ljudmil Dimitrov:</i>	
»Itak so vsi mrtvi!«: Bolgarska recepcija <i>5fantkov.si</i> Simone Semenič	136
"They're all dead anyway!": Bulgarian Reception of <i>5boys.si</i> by Simona Semenič	141
<i>Kristina Hagström-Ståhl:</i>	
Framing Dramaturgy and Translation: Some Notes on Backa Teater's Production of Simona Semenič's <i>5boys.com</i>	142

Uokvirjati dramaturgijo in prevod: Zapiski o švedski produkciji <i>5fantkov.si</i> Simone Semenič	149
<i>Kim Komljanec:</i> (Še vedno) dramatično stanje sodobne slovenske dramatike: Mnenje	150
The (Continuously) Dramatic Condition of Contemporary Slovenian Playwriting: An Opinion	159
<b>Recenzije / Book Reviews</b>	
<i>Maša Radi Buh:</i> Pišemo in objavljamo, torej smo (Rok Vevar: Dan, noč + človek = ritem: Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918-1960)	162
<i>Mateja Fajt:</i> Zgodovinjene scenografije (Ana Kocjančič: Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991)	166
<b>Navodila za avtorice_je</b>	172
<b>Submission Guidelines</b>	174







---

Maja Šorli, glavna in odgovorna urednica

---

Simona Semenič, celostna gledališka ustvarjalka, je leta 2018 prejela nagrado Prešernovega sklada za ustvarjalni opus zadnjih dveh let. Končno je dramatesa, performerka, producentka, pedagoginja, pisateljica in seveda tudi dramaturginja ter režiserka zavzela osrednje odre slovenskega gledališkega ustvarjanja in s svojim delom prepričala tako nacionalno komisijo za literaturo kot tudi komisijo za scenske umetnosti. »Simona Semenič je ena najpomembnejših sodobnih slovenskih gledaliških osebnosti,« je zapisala Petra Vidali v utemeljitvi nagrade in zato smo Simoni Semenič oktobra 2018 posvetili znanstveni simpozij z naslovom *Simona Semenič: Vsak cuka svojo delicijo*. Amfiteatrov simpozij je bil del sklopa dogodkov z naslovom *Abonma Simona Semenič* v okviru 24. Mednarodnega festivala sodobnih umetnosti Mesto žensk, soorganizirali pa smo ga Slovenski gledališki inštitut in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani v sodelovanju z Mednarodnim festivalom sodobnih umetnosti Mesto žensk in Oddelkom za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Že to priča o dejstvu, da vzbuja delo, predvsem pa dramatika Simone Semenič široko zanimanje. Petra Vidali v že omenjeni utemeljitvi nagrade takole označi »tematske preokupacije njene dramatike: odkrivanje systemskega, legalnega in toleriranega nasilja – političnega, vojaškega, finančnega in vedno znova, v vseh obdobjih in plasteh družbe, spolnega; seciranje pozicije moči in podrejenosti; dajanje glasu potlačenemu, zamolčanemu in marginaliziranemu«. Kot dramatesa je Simona Semenič leta 2017 izdala dve knjigi, *me slišiš?* in *tri drame*, do sedaj zbrala tri nagrade Slavka Gruma za najboljše slovensko dramsko besedilo, dosega pa tudi spoštljivo število uprizoritev svojih besedil pri nas in na tujem. Na zadnjem nacionalnem 54. Festivalu Borštnikovo srečanje je prav uprizoritev po njenem besedilu *še ni naslova* v režiji Tomija Janežiča v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča prejela veliko nagrado za najboljšo uprizoritev. V zadnjih besedilih pa Simona Semenič razvija predvsem erotični besednjak in se pogumno loteva (ženske, a lahko bi zapisala tudi – sodobne) seksualnosti na način, ki ga v slovenski dramatiki, a tudi evropski, še nismo videli. Praizvedba besedila *to, jabolko zlato* je napovedana za 5. december v ljubljanskem Cankarjevem domu.

V pričujoči številki smo zbrali šest razprav ter dva eseja o zgoraj zapisanih vsebinah. Mateja Pezdirc Bartol skozi literarno interpretacijo ustvarjalnega opusa Zofke Kveder in Simone Semenič ter z biografskimi podatki ter drugimi zapisi obravnavanih avtoric primerja njuno izobrazbeno in ustvarjalno pot. Mia Hočevnar na podlagi celotnega

opusa dramskih besedil Simone Semenič oblikuje tipologijo žrtve in jo pregledno predstavi, pri čemer žrtve razvrsti v tri tipe: kolektivno žrtev (trupla, otroci in družba), žensko žrtev in »žrtev Simona Semenič«. Eva Pori se posveti govornim ploskvam ne več dramske pisave in preverja novo oziroma drugačno (jezikovno) formo tekstov za uprizarjanje v navezavi na tri različne, do sedaj na opusu Simone Semenič še nepreverjene aspekte oziroma teorije: Jakobsonovo teorijo znaka, Heideggerjevo hermenevitično filozofsko misel o govoricu in Novarinajevo teorijo gledališča kot govorice. Razprava Ivane Zajc je zanimiva ter izvirna predvsem zaradi stilometrične metode, ki jo avtorica uporabi na delih Simone Semenič in s tem objektivizira običajne, nedigitalne literarne analize. Je prvi primer digitalne humanistike v reviji *Amfiteater*. Krištof Jacek Kozak pregleda, kako dve drami, in sicer *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* ter *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*, na doslej neobičajen način povezujeta poetični izraz s političnim. V zadnji razpravi Maja Murnik razpre opažanje, da trupla v dramatici Simone Semenič niso zgolj mrtva telesa, temveč jih je treba razumeti kot prehodna telesa, ki se nahajajo v območju liminalnega med življenjem in smrtjo. Ta živo-mrtva telesa lahko nastopajo kot trupla-pričevalci ali kot *homines sacri* (Agamben) in kažejo temeljno strukturo delovanja biopolitične oblasti.

Tematski blok poleg naštetega dopolnjujeta še eseja o dveh uprizoritvah najbolj prevajanega besedila Simone Semenič iz leta 2008. Ljudmil Dimitrov je prevedel *5fantkov.si* v bolgarščino ter piše tako o okoliščinah te uprizoritve, o medmetih, ki prevevajo besedilo, kot tudi o gledališki recepciji *fantkov* v Bolgariji. Kristina Hagström-Ståhl pa piše o predstavi v režiji Anje Suša v gledališču Backa v Göteborgu na Švedskem, ki je leta 2012 pridobila legendaren status izjemne uprizoritve. Vse te številne premisleke o gledališču Simone Semenič pa uokvirja mnenje Kim Komljanec o uprizarjanju slovenske dramatike v tujini in pri nas. Njen razmislek se začne na londonski konferenci o sodobni evropski dramatici na britanskih odrih, konča pa – neizogibno – z opisom pogojev, ki so nujni za razcvet slovenske dramatike.

Če je dramatesa Simona Semenič v zadnjih letih le dosegla priznanje v širšem kulturnem okolju, pa v duhu njenih prizadevanj za vidnost spregledanih vsebin objavljamo recenziji dveh knjig, ki beležita manj prisotno zgodovino sodobnega plesa in scenografije na Slovenskem. Maša Radi Buh je pregledala sodobnoplesno publicistiko štiridesetletnega obdobja *Dan, noč + človek = ritem: Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918–1960*, ki jo je pripravil in uredil Rok Vevar. Zapiše, da to obsežno delo »na enem mestu beleži in s tem afirmira tako sodobnoplesno prakso kot tudi njej korespondenčno publicistiko. Objava širokega nabora besedil javno konstituira preteklo zgodovino sodobnega plesa ter sočasno dokazuje tudi, da njegov obstoj v tistem obdobju ni bil spregledan, temveč je močno rezoniral v medijskem prostoru.« Mateja Fajt pa oceni monografijo Ane Kocjančič v dveh zvezkih *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991* »za prelomno delo,

ki postavlja scenografijo v osrednji del znanstvenega raziskovanja«. Zapiše še: »Ana Kocjančič se ne osredotoča izključno na monografije scenografov niti na teoretske perspektive o scenografiji, temveč se obrača k temeljem, k zgodovini, in s tega gledišča obravnava razvoj scenografije na področju današnje Slovenije. Gre za nadvse izčrpno delo, ki sistematično popiše razvoj tovrstnega ustvarjanja ter raziskuje vplive družbenih, umetniških in gledaliških tokov na scenografske stvaritve.«

Zaključni odstavek tega uvodnika je tudi čas slovesa, saj v letu 2020 kot glavni in odgovorni urednik nastopi Gašper Troha. Revija za teorijo scenskih umetnosti *Amfiteater* je leta 2015 v soizdajateljstvu Slovenskega gledališkega inštituta in Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani dobila nov zagon. Sveže uredništvo je pripravilo pet obsežnih letnikov, v katerih smo pisali o evropskih gledaliških sistemih, izkušnjah občinstva, utelešeni kritiki, odsotnem telesu, o sodobnejših formah v gledališču, kot so koreopesem, neoperativno gledališče, dobesedno gledališče in novi tekstualni proceduralizmi, uvedli pojem snovalnega gledališča ter popisali slovensko lezbično gledališče ... Tematske številke smo namenili sodobnemu političnemu gledališču pri nas, makedonsko-slovenskim gledališkim vezem, kamišibaju in zdaj še Simoni Semenič, v petih letih pa smo recenzirali tudi 28 knjig, od tega 25 slovenskih. *Amfiteater* dokazuje, da je naše akademsko raziskovanje sodobnih scenskih umetnosti nadvse vitalno. Zato se želim še posebej zahvaliti direktorici SLOGI Mojci Jan Zoran ter raziskovalni skupini na AGRFT UL. Hvala tudi ožji »kolofonski« ekipi revije, slovenskemu in mednarodnemu uredniškemu odboru, vsem recenzentkam\_om znanstvenih razprav, sodelavkam\_cem *Amfiteatra* ter posebej Jani Renée Wilcoxen za njeno svetovalno in lektorsko delo pri razpravah v angleškem jeziku. In za konec hvala še vsem, ki sodobne scenske umetnosti berete, spremljate in soustvarjate.



# Preface

---

Maja Šorli, Editor-in-Chief

---

In 2018, Simona Semenič, an all-round theatre maker, received the Prešeren Foundation Award for her creative opus in the previous two years. At last, a female dramatist, performer, producer, pedagogue, writer and, of course, dramaturg and theatre director occupied the most prominent stages in Slovenian theatre and, with her work, convinced the national award juries for both literature and performing arts. “Simona Semenič is one of the most important contemporary theatre figures in Slovenia,” Petra Vidali wrote in the award justification. For this reason, we decided to devote an academic symposium to Simona Semenič in October 2018 entitled *Simona Semenič: To Each Their Own Sweet Poison*. The symposium, convened by *Amfiteater* journal, was part of a series of events in the frame of the 24<sup>th</sup> City of Women International Contemporary Arts Festival entitled *Simona Semenič Season* and was co-organised by the Slovenian Theatre Institute and the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana in cooperation with the City of Women International Contemporary Arts Festival and the Department of Slovenian Studies of the Faculty of Arts at the University of Ljubljana. This alone attests to the fact that her work, especially her dramatics, attracts widespread interest. In the mentioned justification, Petra Vidali identifies “the thematic preoccupations of her writing: revealing systemic, legal and tolerated violence – political, military, financial and time and again – throughout the ages and in all spheres of society – gender violence; dissecting positions of power and subordination; giving voice to the suppressed, silenced and marginalised”. As playwright and writer, Simona Semenič published two books in 2017, *do you hear me?* and *three dramas*, and has until now received three Slavko Grum Awards for the best new Slovenian play. Her texts are staged extensively at home and abroad. At the most recent national 54<sup>th</sup> Maribor Theatre Festival, the performance based on her play *no title yet*, directed by Tomi Janežič and produced by the Mladinsko Theatre, was awarded the Borštnik Grand Prix for the best performance. In her recent works, Simona Semenič has devoted herself to developing erotic vocabulary, dealing courageously with (female, although we could also call it – contemporary) sexuality in a way we have never seen before in Slovenian as well as in European drama. The first performance of *this apple, made of gold* is announced for 5 December 2019 in Cankarjev dom in Ljubljana.

The present issue brings together six articles and two essays about the contents described above. By way of a literary interpretation of the creative opuses of Zofka

Kveder and Simona Semenič, biographical information and other writings, Mateja Pezdirc Bartol compares the educational and creative paths of both authors. Based on the dramatic opus of Simona Semenič, Mia Hočevar formulates and gives a comprehensive analysis of the typology of victim, classifying victims into three types: the collective victim (corpses, children and society), the female victim and “the victim Simona Semenič”. Eva Pori delves into the language surfaces of this no longer dramatic writing and examines the new or, better, different (language) form of texts to be performed in connection to three different, until now unexplored in Semenič’s opus, aspects and theories: Jakobson’s theory of the sign, Heidegger’s hermeneutic thought about language and Novarina’s theory of theatre as speech. The article by Ivana Zajc is interesting and original especially because of the stylometric method used to analyse Simona Semenič’s works, with which the article’s author objectivises the usual, non-digital literary analyses. It is also the first example of the digital humanities in the journal *Amfiteater*. Krištof Jacek Kozak examines how two plays, *sophia or while i almost ask for more or a parable of the ruler and the wisdom* and *seven cooks, four soldiers and three sophias*, integrate poetic expression with the political in an unprecedented way. In the last article, Maja Murnik elaborates on the observation that the corpses in Simona Semenič’s dramatic works are not mere dead bodies, but that they should be understood as transitional bodies occupying the liminal space between life and death. These living-dead bodies function as corpses-witnesses or as *homines sacri* (Agamben) and point to the fundamental structure of the workings of biopolitical power.

The thematic block includes also two essays about the stagings of the most frequently translated play by Simona Semenič dating from 2008. Ljudmil Dimitrov, who translated *5boys.si* to Bulgarian, writes about the circumstances of this production, about the interjections permeating the text as well as the play’s reception in Bulgaria. Kristina Hagström-Ståhl focuses on the staging directed by Anja Suša in Backa Theatre in Gothenburg, Sweden, which has acquired a legendary status since its première in 2012. All these considerations of Simona Semenič’s dramatic work are framed by an article by Kim Komljanec about Slovenian drama on domestic and international stages. Her reflection begins at the London conference Contemporary European Drama in Translation on the British Stage and ends – inevitably – with describing the conditions necessary for Slovenian drama to thrive.

If Simona Semenič, as a female dramatist, has after all achieved due recognition in the wider cultural space over the past few years, in the spirit of her efforts to bring greater visibility to marginalised contents, we are publishing two book reviews that document the less visible history of contemporary dance and scenography in Slovenia. Maša Radi Buh reviewed contemporary dance criticism of a forty-year period gathered in *Day, Night + Man = Rhythm: An Anthology of Slovenian Contemporary*

*Dance Criticism 1918–1960*, prepared and edited by Rok Vevar. She writes that this extensive work “in one place records and thus affirms both contemporary dance practice as well as its corresponding criticism. The publication of a wide range of texts constitutes the history of contemporary dance as well as proves that contemporary dance was not overlooked but actually had a rather high profile in the media.” In a review of the two-volume monograph by Ana Kocjančič *The Space Within the Space: Scenography in Slovenia from the 17<sup>th</sup> Century Until 1991*, Mateja Fajt writes that it is “a ground-breaking work that considers scenography as an integral part of scientific research”. Adding, “Ana Kocjančič does not focus solely on the monographs written by scenographers or on theoretical perspectives on scenography, but turns to the foundations, to history, and explores the development of scenography in the area of today’s Slovenia from this perspective. This is an exhaustive work that systematically records the development of this type of creativity and investigates the influence of social, artistic and theatrical currents on how scenographies are created.”

The last paragraph of the editorial is also the time to bid farewell, since in 2020, Gašper Troha will assume the position of editor-in-chief. Back in 2015, *Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory*, co-published by the Slovenian Theatre Institute and the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana, gained a renewed impetus. The new editorship prepared five extensive volumes which covered themes such as European theatre systems, audience experience, embodied critique, the absent body, contemporary theatre forms such as choreopoem, inoperative theatre, verbatim theatre and new textual proceduralisms, we introduced the notion of devised theatre to Slovenia and documented lesbian theatre in Slovenia ... We devoted thematic issues to contemporary political theatre in Slovenia, Macedonian-Slovenian theatre relations, kamishibai and, now, to Simona Semenič. During these five years, we also published twenty-eight book reviews, twenty-five of which were for publications published in Slovenian. *Amfiteater* continues to prove that academic research of contemporary performing arts in Slovenia is particularly vital. Here, I would specifically like to thank the director of the Slovenian Theatre Institute, Mojca Jan Zoran, and the research group at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana. I wish also to thank the journal’s “colophon” team, the Slovenian and international editorial boards, the reviewers of academic articles, the collaborators of *Amfiteater* and, especially, Jana Renée Wilcoxon for her advice and editing work in English. And in the end, thanks to all of you who read, follow and create contemporary performing arts.

*Translated by Katja Kosi*





---

# Razprave / Articles

---

Ker je Zofka Kveder prva pomembnejša slovenska dramatičarka, Simona Semenič pa sto let kasneje postane najvidnejša slovenska dramatičarka, nas bo zanimalo, kakšno izobrazbeno in ustvarjalno pot sta prehodili avtorici ter kakšne možnosti preživetja s pisateljskim delom ponuja čas nekoč in danes. Članek prikazuje inovativnost njune pisave na ravni motivno-tematske analize in dramske forme. Vzporednice v njenem dramskem opusu so vidne zlasti na ravni avtobiografskih prvin, tematizacije ženske, njene izkušnje in želje pa tudi v rušenju družbenih tabujev, pri čemer je Zofka Kveder zavezana realistični poetiki resne psihološko utemeljene drame, njen opus žanrsko in slogovno izhaja iz prevladujočih literarnih okvirov s konca 19. stoletja, medtem ko izbrana besedila Simone Semenič kažejo na žanrsko pestrost in hibridnost njene pisave, formalne inovacije pa so kar najtesneje povezane z vprašanji recepcije in moči gledališča danes.

---

**Ključne besede:** slovenska dramatika, dramatičarke, Zofka Kveder, Simona Semenič, izobrazba, poklicni status, dramska forma, motivi in teme

---

**Dr. Mateja Pezdirc Bartol** je redna profesorica za slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Objavila je številne razprave v domačih in tujih znanstvenih revijah, je avtorica znanstvenih monografij *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela* (2010) in *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki* (2016) ter urednica treh zbornikov in (so)avtorica učbenikov in priložnikov za pouk književnosti. Bila je gostujoča profesorica na Filozofski fakulteti v Zagrebu, vabljen predavanja pa je imela še na številnih tujih univerzah. Njena raziskovalna težišča so: slovenska dramatika in gledališče, teorija drame, vloga sprejemnika v literarni in gledališki komunikaciji, medmedijski pristopi k literaturi ter primerjalni in medkulturni stiki. Bila je članica Predmetne komisije za slovenščino za nacionalno preverjanje znanja ter predsednica žirije za nagrado Slavka Gruma.

[mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si](mailto:mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si)

# Zofka Kveder in Simona Semenič: pisati dramatiko in preživeti s svojim peresom nekoč in danes

---

Mateja Pezdirc Bartol

---

## Uvod

Zofka Kveder (1878–1926) ni prva slovenska pisateljica niti prva slovenska dramatičarka, je pa po inovativnosti in umetniški moči najpomembnejša slovenska avtorica in dramatičarka konca 19. in prve polovice 20. stoletja.<sup>1</sup> Simona Semenič (1975) je danes najvidnejša, najprodnostnejša in inovativna slovenska dramatičarka, o čemer pričajo številne nagrade, zlasti tri nagrade Slavka Gruma in nagrada Prešernovega sklada, pa tudi številne uprizoritve njenih dram, vedno pogostejša vabila gledališč ter prodor na tuje odre. Dramatičarki povezuje tudi dejstvo, da sta svoje drame objavili v knjižni izdaji, zbirka *Ljubezen* iz leta 1901 je sploh prva knjižna objava dramskih besedil izpod ženskega peresa, knjižne izdaje dramskih besedil pa so redkost tudi danes, zato je še toliko bolj razveseljivo, če avtorici uspe v istem letu izdati kar dve, leta 2017 je tako Simona Semenič objavila *me slišiš in tri drame*. Če primerjamo letnici rojstva obeh avtoric, je med njima minilo skoraj sto let. Ker gre za najvidnejši dramatičarki svojega časa, nas bo zanimalo, kakšno izobrazbeno in ustvarjalno pot sta prehodili ter kakšne možnosti preživetja s pisateljskim delom ponuja čas nekoč in danes. V prispevku bomo prikazali nekatere vzporednice v dramskem opusu, pri čemer nas bo zanimala inovativnost njune pisave na ravni dramske forme, motivov in tem ter dramskih žanrov. Ob tem se bomo dotaknili tudi nekaterih širših vprašanj, ki zadevajo pogled na pretekle družbene vloge žensk ter njihov postopni vstop v javni prostor in različne družbene sfere, kar je povezano s pravico žensk do izobrazbe. Članek ne izhaja iz feminističnih študij, ženskih študij ali študij spolov, prav tako ne gre za sociološko analizo družbenega položaja žensk, temveč je v ospredju literarna interpretacija ustvarjalnega opusa obeh avtoric, ki jo z biografskimi podatki ter drugimi zapisi obravnavanih avtoric v obliki člankov, zapisov, intervjujev ipd. postavljamo v širši družbenozgodovinski kontekst.

**Podatki o financiranju:** Članek je nastal v sklopu raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije, št. P6-0265, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

---

<sup>1</sup> Zofka Kveder je prva (in za zdaj edina) slovenska pisateljica, ki je uvrščena v elitno zbirko *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*, od koder v prispevku črpamo tudi citate iz njenega ustvarjalnega opusa. Njeno delo je uredila in obsežne opombe, študije in komentar napisala Katja Mihurko Poniž, bralcem pa je tako dostopen njen celoten opus besedil, napisanih v slovenskem jeziku.

## Izobrazbene možnosti slovenskih ustvarjalk

Zofka Kveder s svojimi deli, življenjsko usodo in prizadevanji v marsičem ilustrira značilno pot intelektualke na prelomu 19. v 20. stoletje v avstro-ogrski monarhiji.<sup>2</sup> Zaradi modernizacije in industrializacije so se začele spreminjati tradicionalne vloge žensk, posledično so se odprla tudi vprašanja o njihovih interesih, izobrazbi in eksistenčni osamosvojitvi. Alojz Cindrič piše, da so se dekleta v drugi polovici 19. stoletja tako v avstrijski kot tudi v drugih evropskih državah lahko izobraževala na zasebnih šolah in s pomočjo domačih učiteljev; med zasebnimi šolami so bili v ospredju samostani, ki so jih vodile benediktinke, dominikanke, klarise, uršulinke, šolske sestre. V samostanskih šolah so dekleta pridobila osnovno splošno izobrazbo in različna znanja iz ročnih in kuharskih spretnosti, bolj nadarjene pa tudi znanje tujih jezikov ter osnove glasbene vzgoje. Nekatero gojenke so lahko postale redovnice, ambicioznejše in bolj izobražene pa učiteljice (Cindrič 63). Zofka Kveder je obiskovala osnovno šolo na Blokah in potem nadaljevala šolanje pri uršulinkah v Ljubljani ter se jeseni leta 1899 vpisala na univerzo v Bernu, kjer so lahko študirale tudi ženske brez mature, ki je Kvedrova zaradi šolanja v dekliškem liceju ni imela. Prva dekliška gimnazija je bila v Pragi ustanovljena leta 1890, dve leti kasneje tudi na Dunaju, s čimer je bila premagana prva ovira ženskam na poti k univerzitetni izobrazbi (Mihurko Poniž, *Drzno* 141; Gabrič 20–24). Univerza v Zürichu je leta 1863 kot prva od evropskih univerz odprla vrata in dovolila vpis tudi študentkam, na dunajsko univerzo je bil dekletom dovoljen vpis šele od leta 1897 (Cindrič 62–64).<sup>3</sup> V zimskem semestru je Zofka Kveder poslušala predavanja na filozofski fakulteti,<sup>4</sup> preživljala se je s pisanjem, a ji lastna finančna sredstva študija niso omogočala. Življenja v Švici in študijskih mesecev se spominja v pripovedi *Pisma*, objavljeni v Ljubljanskem zvonu leta 1904:

Že v Curihu se je odprl nov svet mojim očem, ali v Bernu mi je vendar še bolj ugajalo. Hodila sem na predavanja, s študentkami v gledališče, v društva; vsak dan sem doživela, slišala kaj novega. Skrbi sem imela pa tudi čez glavo, osobito, ko je postalo mrzav in ni bilo denarja za kurjavo. [...] Videla sem kmalu, da se ne bo nič študiral brez denarja, in poslušala sem zato le tista predavanja, ki so me res zanimala in ki so mi koristila neposredno. Izdali pa so tisti meseci v Švici! To je bilo za par let in šele danes spoznavam, kaj so mi koristili. (Kveder, *ZD* 3 22–23)

O študentskem življenju je pisala tudi v nemškem sestavku *Aus dem Berner Universitätsleben (Iz bernskega univerzitetnega življenja)* za časopis *Schweizer*

<sup>2</sup> Usode prvih slovenskih intelektualk, doktoric znanosti, ter njihove izobrazbene poti so predstavljene v monografiji *Frauen, die studieren, sind gefährlich: Ausgewählte Porträts slowenischer Frauen der Intelligenz* (Kramberger idr.).

<sup>3</sup> Podobno poroča tudi Tanja Mastnak o izobrazbenih možnostih Ivane Kobilce, na področju likovne umetnosti namreč do konca 19. stoletja nobena likovna akademija v Evropi ni sprejemala študentk (94).

<sup>4</sup> V okviru raziskovalnega projekta *Zgodovina doktorskih disertacij slovenskih kandidatov v avstro-ogrski monarhiji (1872–1918)*, ki je med letoma 2016–2018 potekal na Filozofski fakulteti v Ljubljani, smo pridobili tudi njeno vpisnico.

Haus-Zeitung, kjer poroča o večkulturnem ozračju, saj so študentje in študentke prihajali od vsepovsod, največ pa iz Rusije, dotakne se tudi njihove zunanje podobe in gmotnih razmer (Mihurko Poniž, *ZD* 2 805–812). Najneposredneje je to obdobje odmevalo v njeni daljši noveli *Študentke*, ki je izhajala v nadaljevanjih v Slovenki in tako tudi slovenskim bralkam prinašala utrip študentskega življenja: v središču so fragmentarne usode štirih študentk, njihove ljubezenske zgodbe, odnos do študija in finančne zmožnosti pa tudi vpogled v moralo takratne družbe.

Za študij in s tem formalno izobrazbo ni imela dovolj sredstev, zato je to v čim večji meri skušala nadoknaditi sama. V mladosti je brala vse, kar ji je prišlo pod roke, kot piše v avtobiografski pripovedi *Pisma*: »Čitala sem Valvasorja, indijanske povesti, stenografične zapiske sej deželnega zbora, Marlittovo, stare koledarje – vse, na kar sem naletela. Stare časnike sem čitala z enako pozornostjo kakor najlepši roman. Zanimalo me je vse, še celo inserati so mi pripovedovali sto reči o onem življenju zunaj v svetu« (Kveder, *ZD* 3 13–14). Veliko spoznanj je črpala iz lastnih življenjskih izkušenj, od življenja v revnem in zaostalem vaškem okolju do poznejšega življenja v srednjeevropskih prestolnicah. Veliko je potovala med Ljubljano, Trstom, Prago, Zagrebom in Dunajem, poseben pečat pa so nanjo pustila tudi potovanja po Balkanu, npr. leta 1903 v Sarajevo in leta 1914 v Beograd, Solun, Skopje, Prištino (Mihurko Poniž, *Drzno* 180, 196). Srečevala in dopisovala si je z različnimi umetniki in intelektualci svojega časa (npr. Marica Nadlišek Bartol, Ivanka Anžič Klemenčič, Ivan Cankar, Marta Tausk, Zdenka Háskova ...), kar je širilo njeno obzorje in oblikovalo razmišljanje. Branje njenega literarnega opusa nam pokaže, da je imela veliko sposobnost empatije in opazovanja življenja. Z lastnim delom, trdno voljo in neprestano željo po znanju se je postopoma uveljavila v literarnih in kulturnih krogih. Bila je samoukinja, ki se je vse življenje zavedala pomena izobraževanja, zato je o tem pisala tudi v literarnih delih in publicističnih člankih, med drugim že leta 1899 v članku »O ženskem vprašanju«, objavljenem v listu Slovenka. Opozarjala je na problem revnih deklet, ki praktično nimajo možnosti za študij, pa tudi na vzgojo deklet, ki so za razliko od fantov vedno zaposlene z vsakodnevnimi opravili, kasneje pa s skrbjo za dom in družino in tako nimajo prostega časa, ki bi ga lahko namenile branju in učenju ter razvijanju lastnih interesov, kar je prikazala tudi v črtici iz zbirke *Misterij žene*, kjer se začetna situacija kot lajtmotiv ponavlja v življenju ženske:

Prišla je iz šole. Sedem let je bila stara.

»Pojdi zibat!« ji je dejala mati. »Tonček gre lahko na dvorišče.«

Tonček se je šel igrat na dvorišče, ona je zibala najmlajšega brata.

Njen prosti čas ... (Kveder, *ZD* 1 46)

Za razliko od Zofke Kveder biografije sodobnih slovenskih dramatičark različnih generacij, to so Dragica Potočnjak (1958), Saša Pavček (1960), Desa Muck (1955), Žanina Mirčevska (1967), Zalka Grabnar (1967), Tamara Matevc (1972), Simona

Semenič (1975), Jera Ivanc (1975), Kim Komljanec (1978), Martina Šiler (1980), Saša Rakef (1980) ter najmlajše Simona Hamer (1984), Vesna Hauschild (1985), Tjaša Mislej (1985), Iza Strehar (1992) idr. pokažejo, da so vse študirale, nekatere nadaljevale tudi na podiplomski stopnji, pogosto pa v svojih biografijah navajajo še udeležbo na različnih neformalnih oblikah izobraževanj, kot so seminarji sodobnih scenskih umetnosti, poletne gledališke delavnice, delavnice dramskega pisanja pod mentorstvom domačih in tujih strokovnjakov v okviru Tedna slovenske drame ipd. Hkrati so skoraj vse povezane z gledališčem, kot igralka, režiserka, prevajalka in zlasti dramaturginje. Sodobne slovenske dramatičarke tako dodobra obvladajo dramsko teorijo, zgodovino dramatike, njihova pisava pa nastaja in se razvija v tesni povezanosti s praktičnim gledališkim delom (Pezdirc Bartol, *Navzkrižja* 11–12). V 21. stoletju tako ustvarja več dramatičark kot prej v vsej zgodovini slovenske književnosti, kar je zagotovo posledica spremenjenih družbenih okoliščin pa tudi spodbujanja ustvarjalnosti žensk z različnimi razpisi in delavnicami dramskega pisanja, ne nazadnje je bil tudi festival Mesto žensk ustanovljen leta 1995 z namenom, da posveča posebno pozornost ustvarjalkam. Vendar pa bi kot enega od ključnih razlogov za postopen porast dramatičark skozi zgodovino lahko izpostavili prav možnost izobrazbe in s tem posledično večji vstop žensk v javni prostor, kamor sodi tudi gledališče. To še posebej velja za dramatičarke, ki so bile v primerjavi s pesnicami in pripovednicami v preteklosti redkejše, saj so imele majhne uprizoritvene možnosti, posledično so bile v pisanju dramatike manj izkušene (Mihurko Poniž, *ZD* 5 689).

Tudi Simona Semenič se v delu *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* z liki zadnjih treh pokloni znanju in modrosti ter zapostavljenosti žensk skozi zgodovino, zlasti tistih intelektualk, ki so želele spremeniti svet in so s svojimi razmišljanji presegale okvire svojega časa in prostora. Usoda Marie-Sophie Germain, prve matematičarke, katere izobrazba ni bila nikoli priznana, je tako navdihnila lik 'sofije, ta tretje', ki v dramskem besedilu pravi:

moja starša sta zahtevala, da se neham učit  
 ampak jaz sem hotela postati matematičarka  
 potem se je oče razjezil in mi ni več dovolil v knjižnico  
 ampak jaz sem hotela postati matematičarka  
 spoštovana porota, obsojena sem, da nisem spoštovala ukazov svojih staršev  
 utemeljeno sem obsojena, kajti kljub očetovemu ukazu in materinemu moledovanju  
 sem vzela knjige iz knjižnice in se učila ponoči  
 oče in mama pa tudi nista obupala  
 za čez noč sta mi vzela sveče, gretje, in da bi res delovalo, sta mi pobrala tudi obleke  
 ampak jaz sem hotela postati matematičarka (Semenič, *tri drame* 254)

## Preživljanje slovenskih ustvarjalk s pisateljskim delom

Drugi vidik, na katerega skušamo opozoriti, je možnost preživljanja slovenskih ustvarjalk z lastnim intelektualnim delom. Zofka Kveder je prva slovenska profesionalna pisateljica, ki je živela od svojega peresa, to je od pisanja literarnih in polliterarnih del, prevajanja ter uredniškega dela. »Skupaj s Cankarjem in še nekaterimi sodobniki je Kvedrova dejavno prispevala k prenavljanju družbene podobe pisatelja in stabiliziranju novega pisateljskega modela 'pisatelja-umetnika'« (Dović 127). Vzdržati v položaju neodvisne pisateljice v duhovno nenaklonjenem okolju pa je zahtevalo veliko mero poguma, zato je tako v literarnih delih kot tudi v javnih nastopih in časopisnih člankih ves čas opozarjala na ženska vprašanja in vlogo ženske v takratni družbi, njena prizadevanja lahko označimo kot začetke ženske emancipacije.<sup>5</sup> Zofka Kveder je na začetku 20. stoletja delovala v treh kulturah: slovenski, češki in hrvaški, ter bila pomembna kulturna posrednica. Imela je opazno vlogo pri uveljavljanju slovenske literature na tujem, slovenska dela je prevajala v nemščino (Kersnik, Cankar) in hrvaščino (izbor proze od Levstika do Cankarja), iz češčine in hrvaščine pa je prevajala drame za slovensko gledališče. Literarna dela je pisala v slovenščini, nemščini in hrvaščini, kar vse kaže na »medkulturno orientiranost srednjeevropskih izobražencev na začetku 20. stoletja« (Tucović, »Silno« 84). Čeprav si je najbolj želela miru za literarno ustvarjanje, pa je morala za eksistenco sprejeti še druga dela, zato je za njen opus značilna hitrost pisanja in razpetost na vse strani, literarna dela pa je marsikdaj objavila še slogovno nedokončana in nedozorela:

Zofka je morala zastaviti vse sile, če je hotela sebe, često pa tudi svojo družino preživljati. Zato je moralo njeno delo neprestano rasti v širino in se ni moglo dovolj osredotočiti, poglobljati. Še manj se je moglo oblikovno izbrusiti. Poklicno delo, gospodinjstvo, materinstvo in notranji nemir so jo nenehno drobili in trgali na vse strani. [...] Istočasno je pisala povesti, novele, črtice, drame, eseje, članke, kritike, časopisna poročila ter prevajala, urejala, dopisovala, debatirala, predavala, govorila na shodih, zraven ostro opazovala in sočustvujoče prisluškovala življenju ter se mu vsa predajala. (Boršnik 332)

Nekaj več finančne stabilnosti ji je prineslo prav uredniško delo: prvi redni vir dohodka pomeni za Zofko Kveder urejanje družinskega mesečnika Domači prijatelj, ki je v slovenščini izhajal v Pragi, izdajal pa ga je František Vydra, lastnik tovarne žitne kave ter drugih prehranskih izdelkov, za svoje kupce oziroma naročnike (Tucović, »Domači« 64). Slovenske literarne prispevke je ves čas izdajanja, to je od leta 1904 do leta 1915, urejala Kvedrova, v tem času je sodelovala in si dopisovala s številnimi slovenskimi pisci, objavljala je dela že uveljavljenih avtorjev, hkrati pa je bila urednica in mentorica mlajšim generacijam piscev, ki so cenili njene nasvete. V Domačem

<sup>5</sup> Zofka Kveder je o položaju žensk pisala v številnih člankih, kot so »Nekaj o ženskem vprašanju«, »O ženskem vprašanju«, »Za naše žene, ki si same skrbje za eksistenco«, »Kaj hočemo«, »Emancipacija«, »Ženska v družini in družbi«, »O današnji ženi« ... O njenih prizadevanjih za enakopraven položaj žensk lahko beremo v razpravah Katje Mihurko Poniž, Silvije Borovnik, Vladke Tucović, katerih dela so navedena tudi v seznamu literature ob koncu prispevka.



prijatelju je objavila dela Ivana Cankarja, Vide Jeraj, Antona Aškerca, Etbina Kristana, Ivana Laha, Franceta Bevka, Prežihovega Voranca in številnih drugih.

Tudi Simona Semenič se v celoti preživlja z umetniškim delom, poleg pisanja dramskih besedil je tudi režiserka, performerka, dramaturginja, producentka, vedno pogosteje vodi delavnice dramskega pisanja in različna izobraževanja in je tako ena redkih dramatičark, ki vztraja v statusu poklicne svobode in avtonomije. Po drugi strani pa lahko opazimo, da marsikatera avtorica v času študija napiše odmevno dramsko besedilo, opaženo s strani stroke, celo nagrajeno in uprizorjeno, vendar kasneje v iskanju zaposlitve in številnih družinskih obveznostih počasi potihne, saj postane dramsko pisanje bolj kot ne prostočasna dejavnost. Podobno ugotavlja tudi Silvija Borovnik: »Prenekatera pisateljica pa je v podobnih intervjujih izpovedala domala isto, kar beremo pri Virginiji Woolf in kar smo brali na koncu 19. stoletja v Slovenki in se ni do danes skoraj nič spremenilo, namreč da je pisateljevanje zanjo ljubezen, ki se ji lahko posveti šele takrat, ko za družino in poklic opravi vse druge obveznosti« (337). O tem poročajo tudi sodobne slovenske dramatičarke, tako je Simona Semenič na vprašanje novinarke, ali piše manj, kot bi želela, odgovorila: »Ja. Absolutno. Nimam dosti časa za pisanje. Največ kuham in pospravljam. Čas, ki je namenjen delu, se pravi pisanju, največkrat namenim zlaganju papirjev, računov, izjav, pogodb, nečemu, o čemer sploh ne vem, čemu služi. Papirologije je iz leta v leto več. V teh papirjih se bom enkrat zadušila!« (Semenič, »Pot« 17). V svojih izjavah in umetniških nastopih tako avtorice opozarjajo na svoj status, pogosto so samozaposlene v kulturi oziroma »ustvarjalke na svobodi«, hkrati pa tematizirajo tudi vprašanja kulturne politike in njenih absurdnih in neživljenjskih predpisov, kar še posebej zaznamuje dramsko besedilo *še me dej*:

opomba za tiste, ki ne veste – nočemvrnitidenarja  
 predstave so tiste predstave, ki jih ustvarjalci  
 na hitro oddelamo samo zato, ker smo zanje  
 dobili sredstva od financerjev in moramo  
 ta sredstva po pogodbi porabiti do konca leta,  
 predstave pa iz tega ali onega razloga nismo  
 zmogli izpeljat  
 meni je zmanjkalo cajta  
 ampak res, res mi je zmanjkalo cajta  
 saj vem, vsem zmanjka cajta  
 ampak meni je zmanjkalo cajta iz objektivnih razlogov  
 in potem, potem je edini material, ki mi je ostal in  
 ga lahko na hitro razstavim oziroma natančneje –

predstavim, simona semenič  
 se pravi, tu smo, da ne bi kršili pogodb, po katerih  
 moram ta projekt realizirati do konca tega leta  
 kar zdaj z vašo pomočjo počnem (Semenič, *me slišiš* 61)

## Inovativnost dramske pisave

Kot opozarja Katja Mihurko Poniž, je za evropsko dramatiko na prelomu stoletja, ki so jo pisale ženske, značilno, da se ženske figure pojavljajo v novih vlogah samostojnih in neodvisnih bitij:

Šele konec devetdesetih let 19. stoletja se v literarni zgodovini pojavi več avtoric dramskih besedil. S (tradicionalnimi) tehnikami gradnje dramskega dejanja so imele probleme skoraj vse dramatičarke iz tega obdobja, kar morda govori v prid tezi, da je ženskam struktura drame, kakršna je prevladovala v evropski dramatiki od njenih začetkov naprej, tuja in jo lahko neproblematično uporabljajo le, kadar ustvarjajo drame, ki tudi v tematiki sledijo tradicionalnim vzorcem, v katerih se ženske figure pojavljajo v vlogi žrtev ali uničevalk. (Mihurko Poniž, *ZD* 5 689)

To pa je značilno tudi za literarni opus Zofke Kveder, tako za njena prozna (romani, novele, črtice) kot tudi dramska dela. V literarnih delih Zofke Kveder so namreč opazni tematski premiki in idejni poudarki, ki jih slovenska literatura prej ni poznala, avtorica se namreč posveča literarni tematizaciji ženskosti, pri čemer v ospredje stopijo žensko telo, pogledi na materinstvo, spolnost, družbene vloge žensk, želja po izobrazbi ... (Pezdirč Bartol, »Zofka« 198)

Zofka Kveder je odraščala v zaostalem kmečkem okolju, očetu je večkrat pomagala pri delu v gostilni, kjer si je izostrila čut za opazovanje značajev, poslušala vaške zgodbe ljudi, ki so jih zaznamovali revščina, težko fizično delo, začetki izseljevanja, v spominu ji je ostala slikovita pokrajina z gozdovi, vse našteto kasneje odmeva v njenih proznih delih, v katerih opisuje neidilično kmečko življenje, pa tudi v dramskem besedilu *Amerikanci*. Socialna drama prikazuje revne vaščane brez zaslužka, ki se navdušujejo nad odhodom v Ameriko in svetlo prihodnostjo. Kvedrova slika finančne stiske vaščanov, njihove ljubezenske in družinske zgodbe, problem izseljevanja in s tem povezano razmerje med domovino in tujino.

Njeno pisanje pa sta še v večji meri zaznamovala življenje v srednjeevropskih prestolnicah, v Pragi in Zagrebu, ter prikaz nemoralnosti takratne meščanske družbe. Zofka Kveder nastopi zoper tradicijo in patriarhalne vzorce, v literarnih delih pa odmeva tudi njena avtobiografska izkušnja različnih družbenih vlog: žene, matere treh hčera in gospodinje, ki opravlja tudi poklic pisateljice in publicistke. Intelpektualka

in umetnica, ki se preživlja sama, je tako pogost motiv v njenem literarnem opusu, prav tako tudi ženska, ujeta in razočarana v meščanskem zakonu. Njen dramski opus v slovenskem jeziku obsega sedem enodejank, *Tuje oči*, *Zimsko popoldne*, *Pri branjevki*, *Strti* in *Ljubezen* so objavljene v knjigi z istim naslovom, *Pijanec* in *Egoizem* pa v periodiki, ter dve štiridejanki, to sta *Pravica do življenja* in že omenjena *Amerikanci*. V enodejankah prikazuje odnose med starši in otroki, odnose med zakoncema ter nemoralnost meščanske družbe. Pretresljivi sta zlasti *Tuje oči*, slika matere, ki se sooča s smrtjo otroka, a hkrati ne more sprejeti moževega nezakonskega otroka, saj ima tuje oči, ter podoba mlade ženske Jelve v enodejanki *Egoizem*, ki štirinajst let čaka, da bo zaročenec doštudiral in prišel do kruha, sama se medtem postara in izčrpa, zaročenec pa se zaljubi v mlajšo, zato Jelva v obupu naredi samomor. Enodejanka *Ljubezen* pa v središče postavlja starše, ki se žrtvujejo za sinovo prihodnost. Podobne motive uporabi tudi v meščanski drami *Pravica do življenja*, kjer spoznamo družino Zima, očeta in mater ter hčerko Berto, sina Pepija in daljnega sorodnika Maksa. Fabula dramskega besedila ni nova, saj zaplet predstavlja želja staršev, da poročijo hčer z bogatim in ostarelim snubcem ter tako družino rešijo pred bankrotom, poroka kot kupčija je bil namreč pogost motiv v dramatikah na prelomu 19. v 20. stoletje, vendar Kvedrova razpetost med željo po osebni sreči in dolžnostjo do staršev zaostri do skrajnosti (Pezdirč Bartol, *Navzkrižja* 114). Zlasti pretresljivo in inovativno pa je oblikovala lik Pepija, ki je hrom in s tem nenehno sredstvo pritiska družine na Bertino odločitev. Kvedrova pokaže ogromno empatije in etičnega čuta prav v Pepijevih replikah, v katerih odkrito problematizira ljubezen staršev do otrok:

Jaz čutim, da bodo prišli k tebi v imenu dolžnosti, hvaležnosti, ljubezni ... Jaz to vem in nečem, da se vržeš proč brez misli, v neumnosti, v ekstazi nekega sugeriranega čustva. Nečem! Ker jaz jih ne ljubim, vidiš, kakor je predpisano v katekizmu. Tako so mi tuji, tako grozno tuji! Niti hvaležnosti ne čutim. Prav nič! Kadar me mama zjutraj oblači in zdihuje, da sem ji v pokoro, kadar nejevoljno suva moje telo z ene strani na drugo, vidiš, takrat zatisnem oči, zamižim, ker je moj pogled prepojen s sovraštvom. Stisnem ustnice, ker bi drugače zakričal: vrzite me na gnoj! Zakaj me mučite?! (Kveder, *ZD* 5 43–44)

Kvedrova da glas dramski osebi, ki je na strani pozicije nemoči in podrejenosti, osebi, ki je bila v takratni družbi zaradi svoje drugačnosti neslišana in potisnjena na rob družbe. Hkrati pa ima ta oseba pogum, izreči besede, ki so za tisti čas veljale za bogokletne. Političnost njenih del se tako skriva prav v spopadu z družbenimi normami tistega časa.

Tudi Simona Semenič v svojih dramskih delih izpostavlja etična vprašanja, povezana z odnosom družbe do drugačnih, zapostavljenih, marginaliziranih, da glas neslišanim, utišanim in odstranjenim glasovom. V delu *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima* nastopa truplo, ki prevzema imena številnih zlorabljenih, trpinčenih in usmrčenih žensk, vse prihajajo z vzhoda in so želele živeti, pripovedovalec, brezimni lik, pa nas vodi skozi dogajanje na gostiji, kjer postrežejo okusno

obaro iz trupel. V drami *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* je ženska prikazana kot žrtev moškega principa oblasti in moči ter vsiljenih družbenih vlog, drama namreč izpostavlja razmerje med izjemnimi posameznicami, ki so delovale proti pričakovanjem in zahtevam družbenih norm, ter konformistično množico. Moški princip vladanja je tudi v središču drame *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*, postavljene v pravljčni pretekli čas in kraljevske sobane. Moški princip oblasti, nasilja in manipulacije predstavljata Vladimir in Bogomir, ženski princip materinstva in ljubezni pa Sofija, ta nastopa le kot didaskalija v poševnem tisku, ki komentira in povezuje dogajanje, ter njene tri hčere Vera, Nada in Ljuba, vse tri zaradi državljanske nepokorščine posiljene, ubite in odvržene v reko. Avtorica se tematizacije nasilja dotakne tudi na globalni ravni, njena uspešnica *5fantkov.si* spregovori o temah, kot so dvoboji superjunakov, družinsko nasilje, nestrpnost do drugačnih, množični poboji in vojne, pri čemer vse naštetu prikaže skozi logiko otroške igre, saj otroci brez distance ponotranjijo, kar vidijo v medijih in družini, ter tako reproducirajo stereotipe nasilja.

Tudi dramsko pisavo Simone Semenič preveva avtobiografska izkušnja, pa naj bo to materinstvo, njen poklicni status samozaposlene v kulturi ali odnos do lastnega telesa in bolezenskih stanj, ki jih povzroča epilepsija, ter s tem povezanih zdravstvenih inštitucij. Njena najbolj avtobiografska izpoved je monodrama *jaz, žrtev*, v kateri se življenje pred nami odvija kot serija bolezenskih stanj, ki pa jih avtorica pripoveduje z distanco, s katero pripovedujemo o dogodkih, ki so se že zgodili, in se bolečine več ne spomnimo, ali kot zapiše Blaž Lukan, »priklicevanje spomina, ki ni v nobenem pogledu travmatičen, temveč skoraj prijeten, pa čeprav je njegovo jedro bolečina« (»Dialektika« 82). Z izpovedno neposrednostjo razkriva najintimnejše stvari in tako odstira tabuizirane oziroma stigmatizirane teme.

Avtorica v delih pogosto tematizira anomalije sodobne družbe in globalne probleme današnje civilizacije. Kritičen pogled na slovensko stvarnost je v opusu Simone Semenič razpoznaven v besedilu *tisočdevetsto enainosemdeset*, saj je dogajanje postavljeno v Ajdovščino leta 1981, ko bodo nekatere dramske osebe sprejete v pionirčke, druge se srečujejo v bifeju, tretje spoznavajo prve ljubezni ... potem pa se vse skupaj skozi besedilo večkrat zavrti, svetlobni »žmrk žmrk« prestavi osebe v sodobni čas, ko gospodarstvo propada, priča smo brezposelnosti, zapiranju tovarn, izgubljenim ljubeznim, samomoru, lepše prihodnosti ni videti, obe ravni dogajanja pa ves čas povezuje burja kot večna zvočna kulisa. Avtorica tako zastavlja vprašanja človečnosti, vrednot in pravičnejše ureditve sveta.

Zadnja dramska besedila že kažejo tudi premike k raziskovanju dramskih žanrov ter tematizaciji spolnosti in ženske želje po užitku. *to jabolko, zlato* bi lahko označili kot erotično dramo, v kateri so ženski liki subjekti, moški pa predmet poželenja. Besedilo sestavlja preplet zgodb sodobnih žensk, ki svobodno vstopajo v različna ljubezenska

in erotična razmerja, v katerih pridejo do izraza ženske seksualne fantazije. Erotika pa ima močno vlogo tudi v delu *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj*, ki se godi leta 1963 v vasi na Vipavskem na veliki šmaren. Besedilo predstavlja revitalizacijo in nadgradnjo klasične komedije, saj izhaja iz njenih temeljev od antike dalje, ki jih predstavljata politika in erotika. Politična raven je vezana na dramski zaplet, saj bosta vas na isti dan obiskala tako škof kot sekretar centralnega komiteja. Besedilo, napisano v primorskem narečju z močnimi interferencami italijanščine, prinaša zdrave in radožive krajane, ki se na ozadju odločitve, ali naj gredo na mašo ali proslavo, predajajo hrepenenju, ljubezenskim čustvom ter eksplicitni meseni telesnosti, avtorici pa uspe ustvariti pristno in sproščeno mediteransko vzdušje vaške nostalgije.

Čeprav smo pri Simoni Semenič prikazali le izbor iz dramskega opusa, lahko med dramskimi deli Zofke Kveder in Simone Semenič opazimo kar nekaj vzporednic, ki kažejo na motivno-tematsko in idejno inovativnost njune pisave. Branje in interpretacija njenih literarnih del pokaže sorodnost zlasti na ravni avtobiografskih prvin, tematizacije ženske, njene izkušnje in želje ter v prelamljanju družbenih tabujev. Je pa med avtoricama opazna tudi bistvena razlika, ki izhaja iz različnih literarnih in gledaliških estetik dveh različnih časovnih obdobj. Zofka Kveder je zavezana realistični poetiki resne, psihološko utemeljene drame, njen opus žanrsko in slogovno izhaja iz prevladujočih literarnih okvirov s konca 19. stoletja, čeprav bi tudi njene enodejanke lahko opredelili kot moderne forme tistega časa.<sup>6</sup> Na drugi strani pa že prikazani izbor kaže na žanrsko pestrost in hibridnost pisave Simone Semenič, saj so njena besedila sestavljena iz najrazličnejših diskurzov ter so preplet tragičnega in komičnega, ironije in empatije, grozljivega in igrivega, pri čemer pa jih vseskozi prežemajo temeljna izmuzljivost, dvoumnost ter nezanesljivost (Pezdirč Bartol, »Specifičnost« 176). Simona Semenič nenehno problematizira status drame in išče nekonvencionalne oblike pisave, ki bo slišana v svetu mediatizirane kulture. Nove tekstne prakse pa ne pomenijo radikalnega preloma s tradicionalnim (Lukan, »Nove« 167), temveč izhajajo iz zavesti o krizi dramske forme in krizi reprezentacije, prisotni že skozi 20. stoletje. Za pisavo Simone Semenič sta tako značilni spodkopavanje ustaljenih bralnih konvencij in destabilizacija temeljnih pojmov teorije drame, zlasti Ingardnove formalne značilnosti drame, to je delitve na glavno in stransko besedilo, ter Szondijevega pojma absolutnosti drame in s tem povezanega statusa dramskega avtorja in naslovnika. V njenih dramskih delih je tako že na prvi pogled 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). Razlika med avtoricama je torej

<sup>6</sup> Malina Schmidt Snoj (123) Zofko Kveder navaja skupaj z A. Kraigherjem kot primer slovenskega dramskega naturalizma.

opazna že na ravni zunanje forme, saj dramska besedila Simone Semenič spreminjajo tradicionalno vizualno podobo, niso razdeljena na dejanja in prizore, so brez seznama nastopajočih oseb, delitev na glavno in stransko besedilo pa je presežena, saj didaskalije preraščajo uprizoritvene napotke, ob uprizoritvi jih nikakor ne moremo izpustiti ali materializirati v gledališke znake, postajajo namreč 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 v nekoč absolutno dramo tako 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, in da je avtor subjekt besedila le pri didaskalijah, kot je to značilno za dramatiko Zofke Kveder, pa Toporišič misel Ubersfeldove 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« (99). Do podobnih ugotovitev so prišli tudi naratologi: »[P]ripoved bistveno prispeva k dramopisčevim 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 Simone Semenič premisliti temeljna razmerja, kdo govori in komu govori, s tem pa tudi status avtorja, dramskih oseb ter tudi svojo lastno pozicijo. Dramska besedila zahtevajo njegovo emocionalno in kognitivno 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.

Zofka Kveder je izhajala iz evropske literarne tradicije, ki pa jo je s svojimi literarnimi deli tudi pomembno obogatila. V slovensko literaturo je vnesla nove motive in idejne poudarke, saj je brez sentimentalnosti opisovala položaj žensk v patriarhalni družbi, njihove napore za preživetje in neodvisno eksistenco, nastopala je zoper družbene predsodke in krivice, ves čas pa se je zavzemala za napredek žensk in poudarjala pomen njihove izobrazbe. Na prelomu 19. v 20. stoletje je v slovenski dramatiki skušala vzpostaviti ženski glas, ki ga na začetku 21. stoletja najmočneje predstavlja Simona Semenič. Ta z inovativnostjo dramske pisave in uprizoritveno odprtostjo nagovarja sodobnega gledalca, ga sooča z današnjim položajem ustvarjalk ter prinaša etične premisleke o stanju sodobnega sveta ... pri čemer pa so nove besedilne strategije oziroma formalne inovacije njene pisave kar najtesneje povezane z vprašanji recepcije in moči gledališča danes.

- Borovnik, Silvija. *Pišejo ženske drugače?* Mihelač, 1995.
- . »Pogled v literarnozgodovinsko delavnico.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?*, ur. Darko Dolinar in Marko Juvan, ZRC SAZU, 2003, str. 331–344.
- Boršnik, Marja. Študije in fragmenti. Založba Obzorja, 1962.
- Cindrič, Alojz. »Študentke s Kranjske na dunajski univerzi.« *Zgodovinski časopis*, letn. 67, št. 1/2, 2013, str. 60–85. *Dlib*, dlib.si. Dostop 10. sep. 2019.
- Dovič, Marijan. »Zofka Kveder, umetnica in profesionalka peresa.« *Zofka Kvedrova (1878–1926). Recepte její tvorby ve 21. století*, ur. Jasna Honzak Jahič, Alenka Jensterle Doležalová, Národní knihovna ČR, 2008, str. 127–145.
- Gabrič, Aleš. Šolanje in znanje na Slovenskem v izzivu 20. stoletja. Pedagoški inštitut, 2009. *Dlib*, dlib.si. Dostop 28. avg. 2019.
- Koron, Alenka. »Vidiki naratologije drame.« *Primerjalna književnost*, letn. 36, št. 3, 2013, str. 41–59.
- Kramberger, Petra, Irena Samide, Tanja Žigon, ur. *Frauen, die studieren, sind gefährlich: Ausgewählte Porträts slowenischer Frauen der Intelligenz*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018.
- Kveder, Zofka. *Zbrano delo 1*. Litera, 2005.
- . *Zbrano delo 2*. Založba ZRC, 2010.
- . *Zbrano delo 3*. Založba ZRC, 2013.
- . *Zbrano delo 4*. Založba ZRC, 2016.
- . *Zbrano delo 5*. Založba ZRC, 2018.
- Lukan, Blaž, 2008. »Dialektika bolečine: Jaz, žrtev Simone Semenič.« *Maska*, letn. 23, št. 111–112, 2008, str. 80–84.
- . »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*. Obdobja 31, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 167–173.
- Mastnak, Tanja. »Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19. stoletju.« *Časopis za kritiko znanosti*, letn. 32, št. 215–216, 2004, str. 93–107. *Dlib*, dlib.si. Dostop 5. sep. 2019.
- Mihurko Poniž, Katja. *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Delta, 2003.
- . Opombe. *Zbrano delo 2*, Zofka Kveder, Založba ZRC, 2010, str. 775–832.
- . Komentar. *Zbrano delo 5*, Zofka Kveder, Založba ZRC, 2018, str. 625–715.
- Pezdirc Bartol, Mateja. *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki*. Znanstvena

- založba Filozofske fakultete, 2016.
- . »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–179.
- . »Zofka Kveder (1878–1926), die erste slowenische Berufsschriftstellerin und –publizistin.« *Frauen, die studieren, sind gefährlich: Ausgewählte Porträts slowenischer Frauen der Intelligenz*, ur. Petra Kramberger, Irena Samide, Tanja Žigon, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018, str. 197–220.
- Semenič, Simona. »5fantkov.si.« *Grumovi nagrajenci 2009*, Prešernovo gledališče Kranj, 2009, str. 122–313.
- . *zgodba o nekem slastnem trupu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*. 2010. *SiGledal*, sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf. Dostop. 15. dec. 2016.
- . »medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 94, št. 12, 2015, str. 29–62.
- . »Umetnost se gradi na napakah.« Intervjuvala Brina Rafaela Klampfer. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 94, št. 12, 2015, str. 22–28.
- . »Pot do perspektivnega pisanja je dolga.« Intervjuvala Jelka Šutej Adamič. *Delo*, 8. apr. 2015, str. 17.
- . *tri drame*. Beletrina, 2017.
- . *me slišiš*. KUD AAC Zrakogled, 2017.
- . *to jabolko, zlato*. Tipkopis, 2017.
- . *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj*. Tipkopis, 2018.
- Schmidt Snoj, Malina. *Tokovi slovenske dramatike. Prvi del*. Slovenski gledališki muzej, 2010.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič).« *Slavistična revija*, letn. 63, št. 1, 2015, str. 89–102.
- Tucovič, Vladka. »‘Silno volim ljepotu tog grada, koji je i zao i dobar, i vjeran i nevjeran’: Zofka Kveder v Zagrebu (Ob 80-letnici smrti).« *Preseganje meje*, ur. Miran Hladnik, Slavistično društvo Slovenije, 2006, str. 83–96.
- . »Domači prijatelj Zofke Kveder.« *Jezik in slovstvo*, letn. 52, št. 5, 2007, str. 63–72.
- Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Zv. 135, Mestno gledališče ljubljansko, 2002.



# Zofka Kveder and Simona Semenič: Playwriting and Earning a Living as a Writer in the Past and Today

---

**Keywords:** Slovenian drama, female playwrights, Zofka Kveder, Simona Semenič, education, professional status, dramatic form, motifs and themes, ethics

---

Zofka Kveder (1878–1926) is not the first Slovenian woman writer nor the first Slovenian woman dramatist, yet her innovation and artistic power make her the most important Slovenian female author and dramatist of the end of the 19<sup>th</sup> and the first half of the 20<sup>th</sup> centuries. Simona Semenič (1975) is today the most visible, penetrating and innovative Slovenian dramatist – female or male –, which can be seen in the number of received awards, staged plays and invitations to international stages. The two dramatists also share the fact that their plays have been published in book editions – Kveder’s collection *Love* from 1901 is even the first ever book collection of dramatic texts written by a female Slovenian author. Book editions of dramatic texts are a rarity today as well, so it is all the more refreshing that an author is able to publish as much as two in the same year, as did Simona Semenič in 2017, when *do you hear me?* and *three dramas* were published. If we compare the years of their births, we can see that they were born one hundred years apart. Since we are discussing the two most visible female dramatists of their time, the article compares their educational and creative paths and possibilities of earning a living as a writer in the past and today as well as draws certain parallels in their dramatic oeuvres.

In many ways, Zofka Kveder’s works, her life story and endeavours illustrate the usual career path of an intellectual at the break of the 20<sup>th</sup> century in the Austro-Hungarian Empire, when young women had yet to fight for their right to go to school and be educated. After completing her studies at the girls’ lycee in Ljubljana, Kveder enrolled at the University of Bern, where female students without a high school diploma were eligible, but ultimately had to drop out because her financial resources were too scarce. With hard work, strong willpower and a constant thirst for knowledge, she gradually became a recognisable figure in the literary and cultural circles in Ljubljana, Prague and Zagreb, where she lived. She was a self-educated woman, who

was painfully aware of the meaning of education, a question which, among others, she continually addressed in her literary and journalistic writings already in the 1899 article "On the Women's Issue", published in *Slovenka* magazine. She called attention to the problems faced by poor young women, who practically had no opportunities to be educated, as well as to the education of young girls, who are, compared to boys, preoccupied with everyday chores and later with housework and child care and thus have no free time to devote to reading, learning and developing their own interests, which Kveder depicted in one of the short stories from the collection *The Mystery of a Woman*.

It can be gathered from the biographies of contemporary Slovenian women dramatists, including Simona Semenič, that practically all of them have been formally educated and that nearly all of them are involved in theatre, be it as actresses, directors, translators and, especially, as dramaturgs. Contemporary Slovenian dramatists thus have a thorough knowledge of dramatic theory and history, while their writing emerges and develops in close connection with practical theatre work. More female dramatists are creating now in the 21<sup>st</sup> century than ever before in the history of Slovenian literature, which is undoubtedly the result of the changed social circumstances as well as of the measures aimed at encouraging women's creativity with different calls and playwriting workshops; nevertheless, one of the key reasons for the gradual increase in the number of women dramatists through time is undoubtedly educational possibilities and thus a greater participation in the public space, which includes also the theatre.

Zofka Kveder is the first professional Slovenian female writer to earn her living as a writer: she wrote literary and semi-literary works and worked as a translator and editor, with which she contributed significantly to the development of a new model of a professional writer. However, given that persevering in the position of an independent writer in an unfavourable environment took tremendous courage, she continually called attention to the women's issue and the role of women in the then society in both literary works as well as public appearances; her efforts can be seen as the beginnings of women's emancipation. Simona Semenič makes her living exclusively as a writer, too; besides writing plays, she is active as a director, performer, dramaturg and producer; she holds more and more playwriting workshops and other educational courses, making her one of the rare playwrights who persist in the position of professional freedom and autonomy. She is continually bringing to attention her status as a self-employed cultural worker, engaging at the same time with the questions of cultural politics and its absurd and unrealistic regulations, which is most visible in her dramatic text *do me twice*.

The reading and interpretation of the authors' literary works reveal similarities especially at the level of autobiographical elements, the thematisation of women,

women's experience and the desire to break social taboos. However, there is a striking difference between them, resulting from two disparate literary and theatre aesthetics in two disparate time periods. Zofka Kveder's one-act plays *Foreign Eyes*, *Winter Afternoon*, *At the Market*, *Broken*, *Love*, *The Drunk*, *Egoism* and four-act plays *The Right to Live* and *The Americans* are bound to the realist poetics of serious, psychologically-driven drama. In terms of genre and style, her opus draws from the literary frames of reference of the end of the 19<sup>th</sup> century, although her one-act plays could be considered as modern forms of the time. On the other hand, the dramatic opus of Simona Semenič – the article focuses on the following plays *the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the character janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z.i. found themselves in a tiny cloud of tobacco smoke; seven cooks, four soldiers and three sophias; sophia or while i almost always ask for more or a parable of the ruler and the wisdom; 5boys.si; i, the victim; 1981; this apple, made of gold; rowan, strudel, dance and more*, etc. – entails a variety of genres and hybrid writing. Her texts are made up of an array of different discourses and are an interlacing of the tragic and the comic, irony and empathy, the horrific and the playful, which are nevertheless invariably permeated with a fundamental elusiveness, ambiguity and inconstancy. Simona Semenič is constantly calling into question the status of drama, seeking unconventional forms of writing, which will be heard in the world of mediatised culture.

Zofka Kveder drew on the European literary tradition, which she enriched significantly with her literary works. She introduced new motifs and ideas to Slovenian literature, described without false sentimentality the position of women in the patriarchal society and their efforts to survive and be independent, spoke out against social prejudice and injustice, while continuously advocating for women's emancipation and their right to be educated. At the break of the 20<sup>th</sup> century, she tried to find a genuine female voice in Slovenian playwriting, which is in the beginning of the 21<sup>st</sup> century most visibly represented by Simona Semenič. Semenič addresses the contemporary spectator with innovative approaches to dramatic writing and the performative openness of her texts, confronting her or him with the present-day position of female artists, as well as bringing ethical reflections about the state of the modern world, keeping new textual strategies and formal innovation in her writing closely connected with the questions of reception and the power of theatre today.

*Translated by Katja Kosi*



Motiv žrtve v dramah Simone Semenič predstavlja ključno motiviko avtoričinega opusa. Žrtve v njenih dramah so posameznice, ki avtonomno razmišljajo in se ne podreajo družbenim normam. Njihov status žrtve je plod institucionalno podprtega nasilja patriarhalnega sistema oblasti z njegovimi vzvodi in mehanizmi, ki represivno uvaja vsiljene družbene vloge ter medspolna in hierarhična razmerja. Navkljub istemu krvniku je kolekcija žrtev dovolj raznovrstna, da omogoča sistematično razvrstitev v tipologijo žrtve, in sicer na kolektivno žrtev, žensko žrtev ter »žrtev Simona Semenič«. V želji po (re)aktivaciji z medijskimi vsebinami zasute bralke se avtorica poslužuje inovativnih dramskih postopkov, ki bralca prisilijo v premislek izpostavljenih etičnih vprašanj. Članek na podlagi celotnega opusa dramskih besedil Simone Semenič in strokovne literature v okviru sodobne slovenske dramatike predstavlja eno od klasifikacij motiva žrtve ter ponuja možnost za nadaljnje raziskovanje in razvrščanje.

---

**Ključne besede:** žrtev, Simona Semenič, slovenska dramatika, postdramsko gledališče

---

**Mia Hočevar** je diplomantka slovenistike in zgodovine, ki študij na Filozofski fakulteti v Ljubljani sedaj nadaljuje na drugi stopnji. Ukvarja se predvsem s preučevanjem gledališča in gledališkega habitusa v 19. stoletju ter z raziskovanjem (sodobne) slovenske dramatike s poudarkom na delih Simone Semenič.

hocevar.mia@gmail.com

# Motiv žrtve v dramah Simone Semenič: tipologija žrtev

---

Mia Hočevar

---

## Kapitalistični svet patriarhata kot svet nasilja - tipologija žrtev v dramatiki Simone Semenič

Zdi se, da postaja eden največjih problemov sodobne (slovenske) dramatike prav prikazovanje etičnih problemov današnjega sveta. Sodobni bralec oz. gledalec se zaradi nenehne izpostavljenosti medijskemu poročanju o svetovnih grozotah na klasičen konflikt v kontekstu angažiranosti in jasne etične perspektive ne odziva več in je do različnih oblik nasilja (vojne, zlorabe) otopel ali celo brezbrizen. Kot eno glavnih vprašanj se tako pojavlja vprašanje o prikazovanju in recepciji nasilja v sodobni dramatiki, s čimer se v veliki meri ukvarja tudi trenutno najuspešnejša slovenska dramatičarka (ali po njeno »dramatesa«) Simona Semenič.

Ker so najpogostejše teme besedil Simone Semenič nasilje, represija in marginalizacija, ne preseneča, da so liki njenih del takšne ali drugačne žrtve. Te so podlegle sistemskim ureditvam politike, patriarhalnemu diskurzu ali tistemu, čemur avtorica reče sindrom postkatoliškega okolja (*me slišiš?* 27). Njene žrtve so marginalizirani, utišani ali odstranjeni, katerih glasovi v predstavniki demokraciji niso ustrezno zastopani (Leskovšek, »Po trnovi poti« 13). Liki so zelo življenjski, mestoma celo veristični, in se točno zavedajo svoje (dramske in družbene) funkcije in vloge v družbeni strukturi, na kar bralce tudi opozarjajo, ali pa jih na to opozori kar narator v obliki verbaliziranih didaskalij. A žrtve Simone Semenič niso enoznačne in ne zasedajo izključno pozicije žrtve: njena dramatika ne deluje v katarzičnem diskurzu sočutja in strahu, v katerem bi gledalci občutja doživljali skupaj z žrtvami in se nato teh občutij tudi očistili. Dramatičarka namreč nenehno menjuje, spreminja in premešča položaj dramskih likov, ki nihajo med statusom žrtve in (zmagovito) preživelih, kar dramatičarka morebiti še najkompleksneje problematizira v t. i. trilogiji žrtve (*Jaz, žrtev; še me dej; drugič*).

Simona Semenič v svojih dramskih delih pred nami razgrinja logiko delovanja vladajočih ideologij, ki z ustvarjanjem nedotakljivih pozicij moči manipulativno konstruirajo pozicijo žrtve. Njena besedila opozarjajo na vseobsegajočo moč oblasti, ki se postopno infiltrira ne le v našo zasebnost, temveč si tudi lasti in objektivizira telesa svojih »tlačanov«, nas podreja določenim diskurzom in si nasploh prilašča

vse, kar se prilastiti da. Njene žrtve so tako vedno žrtve manipulacij vrha družbene hierarhije, pa naj bodo to na smrt obsojene revolucionarke, fantki iz povprečnih slovenskih družin, vzhodnoevropska trupla, tri sprva mučene, nato pa v junakinje povzdignjene sestre ali, navsezadnje, avtorica sama (prav tam 13). »[Neme priče Simone Semenič] so realne, pogosto z realnimi imeni in priimki vzete iz resničnosti, dokument naše slepe politične pege, imena iz časopisov ali šolskih učbenikov; ali celo prezrto in nenapisano, izrinjeno in spregledano poglavje zgodovine« (Leskovšek, »Dramska« 471).

Analiza dramskih del avtoričinega opusa pokaže, da se z izjemo določenih tekstov (npr. *to jabolko, zlato; Nogavice* itd.) motiv žrtve pojavlja v skorajda vsakem njenem dramskem besedilu, najočitnejši pa je v naslednjih: *5fantkov.si; tisočdevetstoenainosemdeset; zgodba o nekem slastnem truflu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima* (v nadaljevanju *gostija*); *mi, evropski mrliči; medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* (v nadaljevanju *prilika*); *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* (v nadaljevanju *kuharice*) ter v performansih *Jaz žrtev; še me dej in drugič*. Omenjena besedila so bila glede na kriterij pogostosti tako izbrana za obravnavo motiva žrtve, s katero sem preučila, opisala, umestila in predvsem razvrstila raznolikost žrtev v avtoričinih dramah. Namreč: na motiv žrtve kot na enega izmed najpogostejših motivov v dramatiki Simone Semenič opozarjajo njene številne poznavalke (Pezdirc Bartol, Leskovšek idr.), a sama klasifikacija žrtev še ni bila v fokusu raziskovanja. Podrobno branje avtoričinih besedil pa pokaže, da so si določene žrtve njenih dram med seboj podobne. Družijo jih skupne lastnosti oziroma karakteristike, prek katerih jih je mogoče razvrstiti v določene skupine ali tipe. Izkazalo se je, da v avtoričinih besedilih prevladujejo trije (možni) tipi žrtve: kolektivna, ženska in specifična, pogojena z avtobiografskimi lastnostmi – »žrtev Simona Semenič«.

Sestava tipologije je zanimiva predvsem s stališča izpostavljanja najpogostejšega tipa žrtve Simone Semenič. Klasifikacija namreč neposredno pokaže, kar ocenjevalci njenega opusa (poleg omenjenih tudi Meta Primožič, Tomaž Toporišič, Rok Vevar, Ivana Zajc idr.) sicer nenehno omenjajo: najširši ali najpogosteje uporabljen je zagotovo motiv ženske žrtve, ki mu je zato v nadaljevanju namenjene največ pozornosti. Ženska kot žrtev se pojavlja v prav vseh(!) obravnavanih delih. V podpoglavju o ženski žrtvi je pozornost sicer namenjena besedilom, v katerih je motiv ženske žrtve osrednji (*gostija, prilika, kuharice*), a ta se pojavlja tudi v ostalih: v *5fantkov.si* je problematizirana ženska kot žrtev nasilja v družini, *tisočdevetstoenainosemdeset* omenja Nadin samomor kot posledico depresije, v *mi, evropski mrliči* pa nam avtorica fragmentarno predstavi zgodbo svoje babice, partizanke Milice, ki je bila žrtev nasilja moža in okolja. V posameznih besedilih se običajno namreč ne pojavlja le en tip žrtve, prisotni so

lahko različni (npr. v *gostiji* kolektivna in ženska žrtev). Žrtev je torej – čeravno je v avtoričini dramatiki nemalokrat težavno sploh opredeliti, kdo je/so glavni lik/-i – večidel glavni lik, na podlagi analize pa nedvomno tudi osrednji motiv, ki se pojavlja v skoraj vsakem dramskem delu Simone Semenič. Paleta raznolikih motivov žrtev znotraj avtoričinih tekstov nam je tako omogočila sestaviti sistematično tipologijo žrtev. V nadaljevanju članka bodo tako predstavljeni trije tipi žrtve: kolektivna, ženska in »žrtev Simona Semenič«, ki pa jih navkljub njihovim diferenciacijam neodtujljivo družijo njihov krvnik – najrazličnejši vzvodi nasilja kot posledica moči oblasti.

## Kolektivna žrtev: trupla, otroci in družba

Čeprav so žrtve Simone Semenič poimenovani liki z jasno identiteto, lahko njihov lik ali njihova podoba reprezentira ne le individualne, temveč tudi skupinsko ali kolektivno žrtev. Motiv žrtve namreč ni izključno vezan na eno (ali več) dramatis personae. To se najbolje odraža v delih *gostija*, *tisočdevetstoenaosemdeset*, *5fantkov.si* in *mi, evropski mrličji*. V teh besedilih smo priča specifičnemu motivu žrtve, nevezanemu na točno določeno dramsko osebo: gre za manifestacijo motivne kolektivnosti, tj. pojavnosti večje skupine žrtev znotraj enega samega lika ali lika (oz. več njih), ki reprezentira(jo) žrtev posamezne družbene skupine (ali družbe v celoti). To je tipološko poimenovano kolektivna žrtev.

Motiv kolektivne žrtve se v teh besedilih pojavlja na različne načine. V delih *gostija* in *tisočdevetstoenaosemdeset* ga zaznamo v obliki množičnih oseb znotraj enega lika: v *gostiji* smo priča neštevnim zgodbam umorjenih ali zlorabljenih žensk z Vzhoda v obliki izpovedi trupla, prav tako pa truplo v drami *tisočdevetstoenaosemdeset* poleg realnega trupla kot posledice nesreče predstavlja žrtve samomora, ki so v tesnem razmerju z osrednjimi liki. Vsi liki znotraj trupla so z imeni in priimki jasno poimenovane osebe, in četudi truplo v *tisočdevetstoenaosemdeset* ne opravlja funkcije dramskega lika, v njem vseeno zapazimo pojav številčno obsežnejših, a natančno poimenovanih žrtev. Drugačna oblika kolektivne žrtve je prisotna v *5fantkov.si* in *mi, evropski mrličji*, v katerih en dramski lik (ali več njih) reprezentira(jo) določeno družbeno skupino. V teh besedilih se kolektivna žrtev gradi dobesedno na podlagi kolektiva – ali družbene skupine ali družbe v celoti. Delo *5fantkov.si* skozi fantke kot osrednje dramske like predstavlja otroke kot ogroženo družbeno skupino, v *mi, evropski mrličji* pa je kolektivna žrtev v bistvu družba sama kot celota, saj smo vsi ljudje žrtev politično-ekonomskih mahinacij obstoječega kapitalističnega sistema.

Truplo se kot poseben primer žrtve sicer v besedilih pogosto pojavlja in je tako eden izmed stalnih motivov v dramah Simone Semenič. V *kuharicah*, po birokratskih zapletih usmrtilo tri Sofije, v *priliki* kot trupla v reki končajo sestre Vera, Nada in



Ljuba, v *mi*, *evropski mrlič* pa je koncept mrličev kosovelovska prisposoda za sicer živa, politična trupla. A trupla v *kuharicah* in *priliki* so naposled le posledica usmrtitev obstoječih dramskih likov, trupli v *gostiji* in v *tisočdevetstoenainosemdeset* pa sta v tem vidiku torej specifični.

V *gostiji* je truplo kot osrednji motiv napovedano že v nenavadno dolgem naslovu besedila (*zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblačku tobačnega dima*), v katerem je pozicionirano na prvem mestu. Kot nakazuje že sam naslov, se v igri na odru zvrstijo dramske osebe roman abramovič, lik janša, julia kristeva, simona semenič in z.i., ki ob pretrganih monologih trupla in neprestanem kramljanju sedmega lika (naratorja v obliki verbalizirane didaskalije) s publiko zapovrstno uživajo obaro iz – trupla. Zanimivo je torej, da je motiv trupla v delu dvojen: truplo spremljamo kot nekdanj živ dramski lik, zdaj pa glavno sestavino obare, hkrati pa je truplo tudi zelo samovoljen, zgovoren in predvsem razcepljen dramski lik, ki »ni živ lik [...] / je lik, ki je v resnici skuhan v obari [...] / ta lik / ki je pred tabo [...] ga impersonira / [...] prava gledališka zvezda« (Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 3). Truplo se med gostijo nenehno oglašča in nam razkriva svojo identiteto: zdaj je zaradi spolnih boleznih umrla prostitutka, zdaj v zakonskem stanu zlorabljen afganistanska učiteljica in tako naprej, dokler se izpovedi trupla ne prevesijo v izključno naštevanje ženskih imen – vzhodnih žrtev. Truplo tako ne poseblja zgolj točno določene dramatis personae, temveč je razcepljeno na nepreštevno količino žrtev znotraj enega lika. Je neke vrste skupni imenovalec za vse vzhodnoevropske žrtve najrazličnejših zlorab verskega, političnega in družinskega nasilja: gibko drsi med nepreštevni imeni, ki niso le označevalci fikcije, temveč resničnih zgodb.

ime mi je markobašić ružica

ime mi je rukhsana naz

ime mi je dijana ninić

ime mi je shakila azizi (prav tam 19)

Lik trupla lahko tako označim za kolektivno žrtev, prav množstvo trupel pa v tekstu doseže učinek potujitve, saj prepreči čustveno identifikacijo s truplom in bralki omogoči distanco do presojanja problematike (Čičigoj, »simona semenič se je pogostila«).

Drama *tisočdevetstoenainosemdeset* se začne z lužo krvi, v kateri je »človeško telo na asfaltu« (Semenič, *tisočdevetstoenainosemdeset* 1). Že v prve replike umeščeno truplo je eden izmed ključnih motivov, ki povezuje tri (možne) protagoniste – Luko, Erika in Borisa. Mlade fante iz Ajdovščine (7, 14 in 21 let) sunki burje ves čas premeščajo med naslovnim letom 1981 in njihovo prihodnostjo – našo sedanostjo, a se med

seboj nikoli ne srečajo: nesreča pred spomenikom padlih borcev je edino, kar fante uokvirja in jim predstavlja skupno izhodišče. Motiv trupla se v dramskem dogajanju kontinuirano pojavlja: liki se o nesreči venomer pogovarjajo, a se skozi dogajanje motiv trupla spremeni in razvije ter pridobi simbolno funkcijo kolektivne žrtve. V skokih v prihodnost namreč vsakdo ugotovi, da je nekdo od bližnjih storil samomor: Lukova prijateljica Nada si življenje vzame zaradi depresije, Borisov kolega Zmago se ubije po izgubi službe, Erikov sošolec Srečo pa samomor stori zaradi nezmožnosti bivanja kot homoseksualec v majhni lokalni skupnosti. V prihodnosti se tako vsi vračajo s pogreba, a ne le svojih prijateljev – besedilo je v samem jedru nekrolog nekoč pomembnemu industrijskemu mestu, od katerega je ostala le še kartografija pozabe in bledih spominov. Čeprav truplo po besedah Nike Leskovšek (»Dramska« 452) simbolizira smrt jugoslovanskega predsednika Tita, zatrtje upore kosovskih Albancev in navsezadnje tudi propadanje same Jugoslavije, je truplo na preseku Gregorčičeve ulice in Ulice 5. maja hkrati tudi truplo Nade, Zmaga in Sreča; je truplo vseh propadlih tovarn in podjetij, ki jih je ugonobila kapitalistična družba. Ni naključje, da se truplo nahaja pred spomenikom žrtvam druge svetovne vojne: poraja nam aluzijo na opustošenje neoliberalizma, ki je povzročil zaton vrednot pravičnosti, skupnosti in ljubezni do sočloveka. Ostala je le še agresivna kapitalistična logika, ki je povzročila kapitulacijo človeka in kulture ter vpeljala čas (takšnih in drugačnih) trupel.

Avtoričino največkrat prevajano in uprizarjano delo *5fantkov.si* pa je idealen prikaz kolektivne žrtve, ki se manifestira skozi dotično družbeno skupino – otroke. Glavni liki drame so namreč po mučnikih(!) poimenovani fantki Blaž, Jurij, Denis, Vid in Krištof, ki nam skozi igranje vsakdanjih iger omogočijo distanciran vpogled v stanje sedanje družbe. Fantki z igro posnemanja vlog in dinamike v povprečni družini odigrajo popolno reprodukcijo odnosov med člani družine in nazorno pokažejo avtoritarno moč očeta, čigar vloga je med fantki tudi najbolj zaželena, nad ženo in otroki. Pozneje se igra prestavi v družbeno polje homoseksualcev, harekrišnovcev in ostalih »pičkic«, s katerimi morajo neonacisti in policisti čim prej obračunati, ker jih je »ves svet [...] poln« (Semenič, *5fantkov.si* 53). Fantki zgoj reproducirajo ideje, prepričanja in mnenja okolja, ki je netolerantno do drugačnih. Drama opozarja prav na družbeni vpliv, ki sooblikuje gradnjo otrokove identitete ter njegov pogled na svet, predvsem na nasilje in spolne stereotipe. Otroštvo ni več idealizirano, temveč je prikazan otrokov čut za okolico in hitro dojetje realnega, odnos do katerega je nato prikazan skozi igro. Ta služi kot odsev družbene realnosti, ki medgeneracijsko prenaša (škodljive) družbene vzorce. Igra je napisana za pet igralk, kar omogoča brechtovsko potujitev, ki se v besedilu dogaja na dveh ravneh: otrok-odrasel in ženska-moški. Izbira igralk za uprizoritev osrednjih fantovskih likov prek potujitve tudi pomenljivo sugerira moški dispozitiv kot nosilec nasilja. Drama je tako subtilna kritika neoliberalizma, predvsem tranzicijskega obdobja, ko mladim ideja o lepši prihodnosti predstavlja le še stari sen, starejši pa do nove situacije niso razumevajoči in na otroke prelagajo

stare vzorce in sanje, ki v novi družbi ne funkcionirajo več. Mladi so se znašli v družbi brez orientacije, ki pričakuje zgolj rezultate in otroke prepušča same sebi. Končne žrtve so tako »predvsem oni: naši fantki in deklice« (Golc, »Naši fantki in deklice«).

Četudi je v dramatiki Simone Semenič drugačni (versko, spolno orientirano ali nasploh – spolno različni) vedno žrtev nestrpnosti in nerazumevanja družbe, je hkrati žrtev tudi družba sama – ljudje kot kolektivna žrtev sistema, strukture in oblasti. Sistemski mehanizmi in vzvodi moči vladajočega razreda so neoliberalno družbo pripeljali v brezizhodno stanje emocionalne brezbržnosti, apatične gonje po uspehu in politične impotence. Hiperprodukcija, hiperpotrošnja in (nezanesljivi) mediji, ki poskušajo zadovoljiti le individuuma in ne prispevajo k dobrobiti sveta kot takega, so glavni simptom sveta, kjer vsi »plavamo v dreku« (Semenič, *mi, evropski mrlič* 3). Kapitalistični sistem in raznovrstne anomalije kot njegovi stranski učinki proizvajajo zgolj žrtve oziroma, bolje, mrliče: klasične, kot odpadni material številnih brezpredmetnih vojn ali nasilja pohlepnega Zahoda v *gostiji, priliki* in *kuharicah*, predvsem pa apatične, brezperspektivne in politične kot posledica klinično mrtvega sveta, ki se praktično odraža v vseh delih Simone Semenič – poleg že prej naštetih še v *5fantkov.si*, *tisočdevetstoenaosemdeset* in morebiti še najizraziteje v *mi, evropski mrlič*. To besedilo deluje kot zamaknjeno stanje, ki se ne premika nikamor, ki je zadovoljno s tem, kjer je – kot cevi v besedilu, za katere se samo čaka, da razpadejo do popolnosti in nas zasujejo z drekom. Ponuja nam uvid v vseponavljajoče, v krožnost in večnost prav prek radikalne forme pisanja, ki zaznamuje praznost in ničevost sveta – je samo vmes, med prvo in zadnjo repliko. Vmes nam ponuja nepovezane in preskakujoče drobce, kjer se milena fukabilno sprehaja po odru, konferansje mobilizira, partizanka milica umre pod resničnimi udarci moža in zaradi negostoljubnosti skupnosti, vodovodarji popravljajo cevi, starca pa se pred nami »žvalita« in ne vemo, ali nam je ob tem nelagodno ali ne. Likov je ogromno, a niso tu zato, da sledimo njihovim zgodbam – partizanka milica ne nazadnje ne pride niti do besede, da bi povedala svojo zgodbo. Liki le vzpostavljajo atmosfero, gradijo občutek stanja, v katerem lahko začutimo, kaj politična ekonomija pravzaprav je in kakšna razmerja vzpostavlja. Gre le za števila in njihovo vrednost, za dejanja, ki imajo vrednost le zase in ne zunaj sebe, saj je dobrobit sveta na stranskem tiru. Besedilo opominja na vseprisotno oglaševanje hiperprodukcije izdelkov, predvsem pa opozarja na »neustavljivi in v neskončnost ponavljajoči se cirkus spektakelskega establišmenta« (Leskovšek, »Dramska« 476), v katerega smo vpeti vsi. Na to namiguje že množinski zaimsek v naslovu dela, ki tudi bralce zaradi pasivne držbe obtožuje nastale situacije, iz katere se ne izmika niti avtorica sama. Ta sokrivdo sicer priznava že v *gostiji*, v kateri si simona semenič postreže z omamno dišečo obaro iz trupla (Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 14). Iz nastale situacije ni izvzet nihče, saj sistem postopno vse, celotno družbo, spreminja v politična trupla; ideje o mobilizaciji in organiziranju za doseganje sprememb so že zdavnaj mrtve. Kot avtorica uvodno navede Kosovela: »Z zlatimi žarki sijalo bo sonce na nas, evropske mrliče« (*mi, evropski mrlič* 1).

## Ženska kot najpogostejša žrtev (ne le dramatike Simone Semenič, temveč) sistema nasploh

Simona Semenič v središče svojih dram pogosto postavlja žensko, ki ima bodisi središčno govorno pozicijo bodisi njeno središčno mesto služi za predstavitev njene družbene odrinjenosti, podrejenosti ali zatiranosti. Avtorica se namreč primarno ukvarja s položajem ženske (in njene ženskosti) v patriarhalni družbi, zaznamovani s katoliškimi vplivi, predvsem z nasiljem nad ženskami in raznovrstnimi spolnimi stereotipi, kot je denimo lik idealne matere. Besedila Simone Semenič pogosto vsebujejo podobe žensk, ki so žrtev spolnega, psihičnega in fizičnega nasilja, ki ga nad njimi izvajajo moški kot nosilci dispozitiva nasilja. Odnos moški-ženska Simona Semenič namreč izkorišča kot najbolj temeljno razmerje za prikaz relacije vladajoč-nadvladan, sicer pa izkorišča najrazličnejše stereotipizirane in ustaljene medspolne in hierarhične odnose, ki v družbi ustvarjajo neslišne ali utišane glasove nemočnih in podrejenih (Pezdirc Bartol 167). Odnos družbe do žensk je morebiti še najbolj problematiziran v treh delih Simone Semenič, ki bi jih lahko glede na oblikovno in tematsko podobnost sklenili v trilogijo: *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima; medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti in sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. V vseh treh dramskih delih namreč nastopajo zlorabljene, ponižane ženske, ki so padle pod roko nesmiselnih grozodejstev moških – vojn in ostalih oblik nasilja ter katoliškega patriarhata kot ustvarjalca nepravilnih (spolnih in družbenih) hierarhičnih razmerij. Motiv ženske žrtve je tako najpogostejši motiv žrtve v dramatikah Simone Semenič, saj prek motiva ženske avtorica implicira trpljenje vseh podrejenih, šibkih in na družbeni rob odrinjenih posameznikov, ki jih je tja potisnila dominantno moška vladajoča nomenklatura. Zaradi motivne izrazitosti ženske žrtve pa se bomo v nadaljevanju podrobneje posvetili delom *gostija*, *prilika* in *kuharice*.

Očitna podoba nasilja nad šibkejšimi, predvsem nad ženskami v vlogi matere, se kaže v že prej omenjeni *gostiji*, kjer se avtorica ukvarja »z razmerjem med tistimi, ki jih požira družba, in posamezniki, ki to družbo reprezentirajo« (Brataševac 43) – kapitalisti, menedžerji, birokrati itd. V *gostiji* nastopa sedem dramskih likov, a pravico do besede si zadržuje sedmi lik v vlogi pripovedovalca, mornar, ki napoveduje, komentira in kramlja ter s tem ustvarja potreben kontekst. Njegovo kramljanje prekinja zgolj truplo kot neživi lik, ki ni izključno individualna žrtev, saj zastopa identitete različnih vzhodnoevropskih žrtev. Prav prek njegovih neposrednih izjav spoznamo pretresljive usode žensk, ki so bile na različne načine izpostavljene nasilju, tj. pretepe, utopljene, zlorabljene, posiljene ali umorjene. Avtorica ne izpostavi zgolj problematike ženske žrtve, temveč so v delu umorjene ženske večidel tudi matere, ki niso sledile v patriarhatu zarisanim smernicam materinstva in možitve. Tako smo priča zaradi spolnih bolezni mrtvi prostitutki Oleni Popik, ki se je z dotično

obrtjo ukvarjala predvsem zaradi želje po preživiljanju hčere, ki jo je bila primorana pustiti v rodni Ukrajini. Fatonah Khairkova se je polila s kerozinom in zažgala, ker po smrti umorjenega otroka ni več videla smisla bivanja z nasilnim partnerjem. Morebiti najbolj pretresljiva je izpoved še nerojenega otroka Rudine, ki opisuje doživljanje lastnega splavljenja v straniščni školjki, s čimer avtorica osvetljuje problematiko pravice žensk do splava v s katoliško ideologijo še vedno prežetem okolju.

umrla sem brez imena  
 utopljena v straniščni školjki  
 ker prasica od moje mame ni videla drugega izhoda  
 od same revščine me je utopila kar v školjki (Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 11)

Sledijo zgodbe še mnogih žensk: Du'a Kalil Aswad oče v želji po »ubranitvi njene časti« pretepe do smrti, Suzan Abulismail v Tuzli ubije granata, nato pa se usuje plaz imen žensk, ki jih je zaradi upiranja tradicionalnim patriarhalnim in medspolnim razmerjem v družini in družbi doletela podobna usoda. Neskončni masi brezimnih trupel Semenič s tem vrne identiteto, vsem prida ime in priimek realnih žrtev vojn in zlorab ter nam fragmentarno oriše njihovo življenje in dogodke, ki so jih povedli v smrt. Dokumentarnost realnih žrtev v kombinaciji z izpovedjo in ne eksplicitnim prikazom nasilja ruši odrsko iluzijo in bralcu onemogoča ravnodušnost in vsiljuje etični premislek. V neskončnost sprevržene izpovedi žensk z nasilno prekinjenim življenjem bralca namreč postavljajo v pozicijo soodgovornega kot del brezbriznega zahodnega sveta, ki lagodno opazuje grmade trupel žensk, ki so samo želele živeti (prav tam 18).

Motivno in formalno *gostiji* podobna *prilika* že z naslovom nakazuje na svojo literarno vrsto, a nasprotno krščanski priliki ne poseduje klasičnega moralnega ali demagoškega nauka, temveč »le nastavlja ogledalo in razkriva perfidne mehanizme neskrupuloznega boja za ohranitev oblasti« (Kraševac 10). To avtorica dosega z uporabo ironije in sarkazma, ki v igri preobrnete shemo pravljice o dobrem in zlem: ker je dobro na koncu kaznovano, zlo pa nagrajeno, je *prilika* neke vrste antipravljica, ki predstavlja odličen okvir za preslikavo podobe sveta in časa, v katerem živimo. Besedilo namreč prefinjeno prikazuje ustroj družbe in delovanje njenih mehanizmov, ki ob izmišljanju notranjih sovražnikov gladko manipulira z ljudstvom in tako ustvarja nove in nove vojne, s čimer oblast uspešno cementira svojo pozicijo moči. Besedilo bi lahko označili kot priliko z izrazito ženskim dispozitivom, saj nam je fabula podana s perspektive žensk, v ospredju pa je tako ženski princip oziroma njegov konflikt z moškim principom. Fabula se namreč vrti okrog treh sester, katerih imena sama nakazujejo njihovo simbolno etično entiteto – Vera, Nada in Ljuba, ki jih oblast na čelu z (arhetipsko poimenovanimi) vladarjem Vladimirjem, duhovnim svetovalcem Bogomirjem in ministrom Branimirjem zaradi nespoštovanja institucij obsodi na

smrt, saj je ljudstvo nezadovoljno z razmerami in potrebuje krivca. Sestre, ki so želele zgolj uveljavljanje pravičnih vzvodov oblasti za dobrobit družbe, najprej vržejo v bordel, po dolgotrajnem posiljevanju in mučenju pa jih obglavijo in trupla odvržejo v reko. Pozneje zlorabijo še njihovo smrt – krivdo za umor mladenk naprtijo zunanjim napadalcem, njih pa razglasijo za junakinje vojne.

*in potem se pred mojimi očmi odvije rdeča orgija*

*rdeča je barva*

*bogomirju in biriču*

*v znoj v curkih lije s telesa, se meša s krvjo, ki se takoj strjuje*

*kri se takoj strdi in priteče nova in tudi ta se strdi*

*potem vzamejo nože*

*potem veri odrežejo dojke*

*potem še ljubi*

*in nazadnje nadi, ki tako ali tako ne čuti nič več (Semenič, medtem ko skoraj rečem še 112)*

Tudi v tej drami so sestre povzete po resničnih osebah, in sicer po žrtvah četniškega nasilja med drugo svetovno vojno, t. i. drinskih mučenkah (Pezdirc Bartol 172), ki so bile umorjene in nato odvržene v reko. Vera, Nada in Ljuba kot poosebljenje vere, upanja in ljubezni tako predstavljajo gonilo družbenih sprememb in upor proti vladajoči nomenklaturi. Sestre reprezentirajo (naključno) žrtev manipulativne oblasti, ki si je zaradi potrebe po najdbi grešnega kozla izbrala pravične, a sebi nadležne posameznike in jih žrtvovala v imenu občega blagra. A tu predvsem bega vloga njihove matere Sofije (ali Zofije), ki sicer zapisana kot didaskalija v vlogi pripovedovalke komentira in kreira dogajanje ter uvaja pripovedni tok, ki daje občutek romanesknega konteksta (prav tam). Sofija kot poosebljanje modrosti je izmuzljiv lik, saj je navkljub trdnim stališčem zapletena v nenavaden odnos z Vladimirjem, ki ga je mogoče interpretirati na dva načina: na ravni razmerja moški-ženska in razmerja modrost-oblast. Če igro interpretiramo z intimne ravni na podlagi feminističnega branja, lahko Sofijin zapleteni ljubezenski odnos z Vladimirjem obravnavamo kot odraz patriarhalne družbe, ki žensko a priori postavlja na njeno odmerjeno (podrejeno) mesto, v primeru ugovarjanja pa jo iz sistema preprosto izvrže. A njeno pozicijo – je upornik ali čustveni kolaborant? – dodatno zapleta konec, ko kot mati (žrtvovanih) mučenk postane Vladimirjeva žena, kar še dodatno odpira dualnost njenega lika: njena občutja ves čas nihajo med občudovanjem in prezirom do vladarja, posledično pa koleba med lastnimi čustvi in dobrobitjo države – ali kot pravi naslov, med vladarjem in modrostjo. Je Sofija torej žrtev, pragmatik ali pridobitnik? Njen lik odpira kočljivo, provokativno in predvsem zelo aktualno vprašanje, kdaj je žrtev zares

žrtev. Ji je nemara status žrtve res samoumevno podeljen zaradi izgube hčera, ali ga (patološko) občudovanje vladarja ogroža? Je njena privolitev v poroko razumska (v korist družbe) ali le tiha izpolnitev sicer zatirane ljubezni? A na koncu, ko je že vse ostalo žrtvovano, nam ostanejo le še Sofijine besede: samopripoved žrtve, ki je bila in ji je bilo žrtvovano vse za nadaljnji razvoj na nedolžnih žrtvah temelječe skupnosti.

Žrtve naprednega razmišljanja, ki je presegalo okvire tedanjega časa, so tudi tri Sofije v drami *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. Te so oblikovane po treh izjemnih ženskah, ki so zaznamovale zgodovino: članici odporniškega gibanja proti nacizmu Sophie Magdaleni Scholl, ruski politični aktivistki proti carski nadoblasti Sofiji Lvovni Perovskajevi in francoski matematičarki z nikdar priznano izobrazbo Marie-Sophie Germain (Pezdirc Bartol 173). Vse poleg imena družji njihov odklon do zahtev patriarhalnega sveta, intelektualnost, aktivizem in predvsem usmrnitev zaradi nepodrejanja družbenim normam. Besedilo nam fragmentarno predstavi njihove biografske podatke in delce življenja, a poudarek je na njihovi eksekuciji, ki jo je Simona Semenič v želji po doseganju univerzalnosti nekoliko priredila: vse tri Sofije čaka obglavljenje, ki ga vršijo štirje zgolj s številkami poimenovani vojaki. Ti zastopajo moški princip moči in karizme, delujejo pa v službi države kot skrbniki stabilnosti družbe – dosledno izvajajo zakon, izpolnjujejo predpise ter so podporni steber vsakokratne politične struje. Birokracijo dosledno izvajajo znotraj brezčasnega, univerzalnega fikcijskega okvirja, ki ga predstavlja sedem kuharic kot posebitev golega življenja, navade in rutine; »one pravzaprav so zgodovina kot sklenjena, zaključena in absolutno nevrprašljiva pripoved zmagovalcev« (Leskovšek, »Dramska« 457). Kuharice so popolno nasprotje Sofij, saj so pasivne, ravnodušne, privoščljive in opravljive, tj. predstavnice povprečne brezimne množice, ki služi zgolj kot menza za preživljanje oblastnikov in likvidatorjev v njihovi službi. K temu napeljujejo že njihova imena (ta pedantna, ta debela, ta fina itn.) in njihovo edino, večno početje – lupljenje krompirja in ostale zelenjave, da bodo lahko vojakom pripravile južino. Zanje je namreč ključno, da življenje poteka nemoteno in po pravilih, ki morajo biti ne glede na situacijo enaka za vse.

sofija, ta tretja

a lahko še nekaj rečem, preden zamahnete?

I.

no, pa dajte

II.

čakaj zdaj, a lahko še nekaj reče?

III.

joj, ne vem, jebemumater, ne vem, tega pa ni v zakonu,

v uredbi tudi ne

a je morda v pravilniku, a se ti spomniš? (Semenič, *sedem kuharic* 328)

Tokrat tako ni v ospredju fizično nasilje oziroma njegova izvršitev nad Sofijami, ki so kot obglavljene sicer fizične žrtve, temveč sama procedura, postopki in nesmiselnost pravilnikov, tj. birokracije kot take (kar spominja na avtoričine zagate iz še me dej). V besedilu so Sofije tako tudi žrtve zakona, ki namesto svoje osnovne funkcije delovanja kot zaščitnik pravic v tendenci po zagotovitvi univerzalnega in dosledno striktnega deluje kontraproduktivno in brez zdrave razumskosti. Delo torej jasno sugerira uničevalnost moškega principa, ki nekonformistične posameznike ali nasilno postavi na svoje mesto ali jih preprosto odstrani. Ti obliki nasilja se jasno izražata v odnosu do Sofij, ki so usmrčene prav zaradi nepristajanja na vsiljene družbene norme. Na koncu tako ostanejo kot svojevrsten antični zbor večne le kuharice, simbol čredne družbe, ki navsezadnje vrtilo kolo zgodovine.

### »Žrtev Simona Semenič«: tako rekoč »megažrtev«

Posebno mesto v opusu Simone Semenič zagotovo zaseda njena »trilogija žrtve«: *Jaz, žrtev* (2007), *še me dej* (2009) in *drugič* (2014). Gre za tri gledališka besedila, ki so precej izmuzljiva oznaki: *Jaz, žrtev* (2007) je avtorica (sprva) poimenovala kot besedni solo, v *me slišiš?* pa vsa tri besedila označi kot drame (*me slišiš?* 8, 12). V medijih se pogosto zazna tudi poimenovanje monodrama, za uprizoritve teh besedil pa oznake solistična predstava, performans itn. Besedila so od leta 2017 združena v žanrsko hibridnem delu *me slišiš?*, nekakšnem prepletu drame, proze in esejistike. Avtorica delo pojmuje kot lastno avtobiografijo v treh dramah (prav tam 10) oz. celo kot avtobiografski roman (prav tam 154), saj *me slišiš?* predstavlja knjižno objavo z avtoričino intimo zaznamovanih zgoraj naštetih dram, ki jih poleg uvoda med seboj povezuje vezni tekst v obliki avtoričinih komentarjev in obrazložitev, ki pa v besedilo dram ne posegajo. »Zavezala sem se, da bojo drame objavljene tako, kot so bile napisane, jaz pač samo pridodam kako bistrourmno vmes in to je vse« (prav tam 56).

*me slišiš?* kot delo hibridnega značaja avtorici odpira širše polje možnosti neoviranega in neukalupljenega preizpraševanja dejavnikov in katalizatorjev lastnega pisanja. Čeprav izhaja iz intimne, je ta vselej povezana s političnim kot vseprisotnim v našem življenju. Ali kot napiše sama (*me slišiš?* 162): »To so avtobiografska besedila, za katera sem zdaj, po ponovnem branju, ugotovila, da se v njih ukvarjam predvsem z avtoriteto. Skozi osebne pripetljaje ti trije teksti bolj ali manj bentijo čez sistem, v katerem trenutno živimo.« Že vsi trije teksti so tako sami po sebi svojevrstna avtoričina avtobiografija v treh dramah, saj obširno in ironično opisujejo zgodovino njenih diagnoz, tegob in ostalih neposrečenih z birokratskimi postopki zaznamovanih



situacij, ki ji zagotavljajo položaj in status žrtve. Zaradi opisovanja svojih avtentičnih doživetij, ki jih sicer mestoma prepreda s fikcijo, in ker je v besedilih dramatis personae Simona Semenič sama, smo motiv žrtve njenih besedilnih solov uvrstili pod oznako »žrtev Simona Semenič«.<sup>1</sup>

V prvem besednem solu *Jaz, žrtev* dramatičarka razkriva kronologijo bolezenskih stanj, ki so jo postopoma ustoličile na poziciji »megažrtve«: uriniranje v posteljo, genitalni herpes, epilepsija, neuspešna operacija, poskus samomora, mastitis ali kar rojevanje v celoti, vse pa zaokroži še kajenje kot zadnji poskus ohranitve statusa žrtve. Avtorica prostodušno, a s humorno ostjo razgrinja občutja in težave, ki so spremljale bolezenske tegobe ter konfliktno dojetje statusa žrtve, ki jo je omejeval, a ji hkrati nudil svojevrstno zatočišče in možnost včasih prijetnega samopomilovanja, ki nudi vstop v središče pozornosti.

v srednji šoli pa je bilo sicer tudi fajn  
 zjutraj sem lahko prihajala v šolo  
 s strtim pogledom [...]  
 in potem sem lahko z zlomljenim glasom rekla  
 da se ne počutim dobro  
 da bi rada domov  
 in sem lahko šla  
 v videoteko po filme  
 v picerijo po pico  
 in sem lahko cel dan buljila v televizijo  
 in zraven bila še žrtev (Semenič, *me slišiš?* 16)

Z opisovanjem tegob nadaljuje v *drugič*: težavam se pridružijo še epistatusi, slabokrvnost, depresija, hipotiroza in druge hipo- in hiper- bolezni, ki njeno življenje potisnejo »nizbrdo« (prav tam 116). Bolezni so se nakopičile kot posledica jemanja preštevilnih zdravil in stresnega življenja mame samohranilke v službi samostojne umetnice. Nezmožnost biti ženska za vse (super mama, finančna preskrbovalka, enkratna gospodinja) dramatis personae Simona Semenič privede do t. i. taktik preživetja: opusti enormno količino predpisanih tablet in prične z bio-organskim načinom življenja, ki jo privede do veliko boljšega počutja in nazadnje – na svoje tegobe prične gledati kot na svojevrsten blagoslov, ki je, če ne za drugo, dober kot spodbuda za prenehanje kajenja.

še *me dej* pa se, nasprotno, zdravstvenih tem ne dotika. Semenič se v besedilu poigrava s konceptom sodobne konceptualne umetnosti, ki lahko danes pokrije

<sup>1</sup> V drugače sistematizirani tipologiji bi lahko »žrtev Simona Semenič« klasificirali kot podtip ženske žrtve, vendar je v naši sistematizaciji bolj smiselna samostojna klasifikacija tipa.

marsikaj, vključno s sicer manj razložljivimi dejanji umetnika, ki pa so nazadnje le posledica zmanjševanja B, torej porabe sredstev. Dramatičarka ironično razlaga delovanje inštant, zadolženih za financiranje kulture, in nonšalantno razkriva resnico, znano vsem, ki so kadarkoli imeli opravka z birokracijo – da je večno ponavljajoči se odgovor inštant ta, da moraš odgovor vedeti sam (prav tam 64). Avtorica se v *še me dej* tako predvsem ukvarja z nemogočo birokracijo in nesmiselnostjo razpisov, ki paradoksalno z nju po upoštevanju določb ustvarjajo »nočemvrnitidenarjapredstave« (prav tam 61).

Vsa tri besedila so pregnetena s trpko kritiko birokratskega in zdravstvenega sistema, s katerim se mora avtorica kot epileptičarka, mati samohranilka in samozaposlena v kulturi ukvarjati na dnevni ravni. Prav prek svojih izkušenj secira in analizira vlogo ženske, podplačanost prekarnege dela, dualizem oblasti in podrejenosti ter predvsem svoj lastni položaj – položaj žrtve kot posledico nerazumevanja sistema za njen zdravstveni položaj v funkciji samozaposlene umetnice. Zanimivo je tudi, kako provokativno obdeluje lik (vedno in povsod požrtvovalne) matere: to deidealizira, preizprašuje pa tudi katarzičnost in idiličnost poroda in dojenja, a hkrati njene vloge zajedljivo ne reducira – naposled se v *me slišiš?* (157) za vse namreč zahvali prav mami. Teksti so torej nastali z mislijo na avtoričin izhodiščni položaj, a niso terapevtsko izpovedovanje ali moraliziranje, temveč prej »avtoreferencialna verbalizacija travme« (Lukan 83).

Avtoričino prostodušno, sarkastično in celo zabavljivo pripovedovanje o polju zasebnega bralca/gledalca mestoma spravlja v nelagodje, saj Simona Semenič ravnodušno razpravlja o še vedno stigmatiziranih in tabuiziranih temah. Opisovanje intimnih in birokratskih težav v bralcih in gledalcih vzbuja dobršno mero sočutja in jih zato tesno priklepa k dogajanju, kar avtorica spretno izrablja za hitro in učinkovito pritegnitev. Hkrati pa se s ciničnim slogom morebitnemu pomilovanju odreka, saj z lahkotnim pripovedovanjem o prednostih »megažrtve« dejansko fabulativno mesto žrtve zavrača in pozicijo ukinja, s čimer bralcu oz. gledalcu prvotno vzbujeno sočutje spodmika ter odstira plast družbenokritične ironije. Navsezadnje, čeprav paradoksalno, je prav njen boj za preživetje znotraj umetnikom nenaklonjenega sistema postal njen glavni vir navdiha.

## Sklep

Če so najpogostejše teme Simone Semenič dušljivost patriarhalnega diskurza, marginalizacija in represija, ni presenetljivo, da je eden izmed osrednjih motivov v njenih besedilih motiv žrtve. Četudi je spekter žrtev v avtoričinem opusu raznovrsten, vse bolj ali manj družji isti krivec: žrtve so plod institucionalno podprtega nasilja patriarhalnega sistema oblasti z njegovimi vzvodi in mehanizmi, ki represivno uvaja vsiljene družbene vloge, medspolna in hierarhična razmerja ter ukinja družbeno empatijo. Večino žrtev tako predstavljajo ženske, ki slonijo na resničnih osebah, a so postavljene v fikcijski okvir. Ne gre za brezimna trupla, temveč za ženske z imenom, o katerih v delu fragmentarno izvemo osnovne biografske podatke. Tako ne čudi, da je prav relacija moški-ženska v večini tekstov podlaga za ponazoritev relacije vladajoč-podrejen, kajti prek moškega principa avtorica prikazuje pozicije moči in oblasti, ki so bile in so v rokah moških.

Analiza besedil Simone Semenič je pokazala, da lahko žrtve njenega opusa sistematično razdelimo v tipologijo. Večino njenih žrtev sicer resda predstavljajo ženske kot žrtve patriarhalnih pozicij moči, a posebno mesto zaseda tudi »žrtev Simona Semenič«, ki je prisotna v avtoričinih besednih solih oziroma performansih ter predstavlja avtoričine bolezenske, intimne in birokratske nezgode. V dramah se pojavlja tudi specifična podoba žrtev, ki smo jim nadeli skupno oznako kolektivna žrtev. Večji del avtoričinih besedil namreč zaznamujejo trupla, ki ne predstavljajo zgolj individualnega dramskega lika, temveč reprezentirajo množstvo pogubljenih. Podoben primer kolektivne žrtve je lahko tudi izbrana družbena skupina ali družba kot celota, ki je – sicer v večini opusa sama kriva za propad marginaliziranega posameznika – tudi sama žrtev neoliberalizma in njegovih anomalij. Članek na podlagi opusa besedil Simone Semenič in strokovne literature v okviru sodobne slovenske dramatike in tematike političnega tako razčlenjuje in razvršča raznoliko, a v srži podobno motiviko žrtve ter ponuja možnost za nadaljnje raziskovanje in razvrščanje.

- Brataševac, Laura. »Tematika materinjenja v izbranih dramskih delih Simone Semenič.« *Jezik in slovstvo*, letn. 60, št. 2, 2015, str. 39–49.
- Čičigoj, Katja. »Simona Semenič se je pogostila s truplom in mogoče je bilo to vse, kar je želela povedati.« *SiGledal*, veza.sigledal.org/prispevki/simona-semenic-se-je-pogostila-s-truplom-in-mogoce-je-bilo-to-vse-kar-je-hotela-povedati. Dostop 7. avgust 2018.
- Golc, Andraž. »Naši fantki in deklice.« *SiGledal*, veza.sigledal.org/prispevki/nasi-fantki-in-deklice. Dostop 9. avgust 2018.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. DZS, 1998. (Literarni leksikon, 44.)
- Kraševac, Eva. »Potem ko je rekla še.« *Gledališki list SNG Drama*, letn. 94, št. 12, 2014, str. 6–11.
- Leskovšek, Nika. »Po trnovi poti od žrtve do junakov znotraj neke skupnosti 'mnogo mnogo let nazaj' ali zgodba o tem, kako so se drama Simone Semenič, Ljuba, Vera, Nada in Sofija sredi ljubega 'miru' znašle v največjem slovenskem narodnem gledališču, in drugi narodni miti.« *Gledališki list SNG Drama*, letn. 94, št. 12, 2014, str. 12–21.
- . »Dramska pisava za današnji čas.« *Tri drame*. Beletrina, 2017, str. 432–476.
- Lukan, Blaž. »Dialektika bolečine: Jaz, žrtev Simone Semenič.« *Maska*, letn. 23, št. 1/2, 2008, str. 80–84.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–179.
- Semenič, Simona. *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*. 2010. *SiGledal*, sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf. Dostop 7. avgust 2018.
- . *5fantkov.si*. 2008. *SiGledal*, sigledal.org/w/images/5/5e/5fantkov.si.pdf. Dostop 9. avgust 2018.
- . *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. 2011. *SiGledal*, sigledal.org/w/images/9/93/Prilika\_o\_vladarju.pdf. Dostop 15. avgust 2018.
- . *tri drame: tisočdevetstoenainosedeset; sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije; mi, evropski mrliči*. Beletrina, 2017.
- . *me slišiš?* KUD AAC Zrakogled, 2017.

# The Victim Motif in the Plays of Simona Semenič: A Typology of Victims

---

**Keywords:** victim, Simona Semenič, Slovenian drama, postdramatic theatre

---

In her plays, Simona Semenič unfolds before us the functional logic of ruling ideologies, which create untouchable positions of power and thus manipulatively construct the position of the victim. An analysis of the dramatic works in the author's opus shows that, with the exception of some texts, the motif of the victim appears in nearly all her dramatic texts, most obviously in: *5boys.si*; *1981*; *the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the character janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z.i. found themselves in a tiny cloud of tobacco smoke* (below: *the feast*); *we, the european corpses*; *sophia or while i almost ask for more or a parable of the ruler and the wisdom* (below: *sophia*); *seven cooks, four soldiers, three sophias* (below: *cooks*); and in the performance art pieces *i, the victim*; *do me twice*; and *the second time*. Therefore, the above-mentioned texts were chosen, with regard to the criterion of frequency, for a discussion of the victim motif, in which I have investigated, described, positioned and, above all, classified the diversity of victims in the author's plays. A close reading of the author's texts namely shows that certain victims in her plays are similar to one another. They share common traits or characteristics, through which they may be classified into certain groups or types. It turns out that in the author's texts three (possible) types of victim predominate: the collective, the female, and the specific, conditioned by autobiographical traits: "the victim Simona Semenič".

Although Simona Semenič's victims are characters with a name and a clear identity, their character or image can represent not only an individual victim, but also a group or collective one. That is to say, the victim motif is not exclusively bound to one (or more) *dramatis personae*. This is best exemplified in the works *the feast*, *1981*, *5boys.si* and *we, the european corpses*. In these texts we are faced with a particular victim motif, one not bound to a particular dramatic character; rather, we are dealing with a manifestation of thematic collectivity, that is, the appearance of a larger group of victims within a single character, or within a character (or several characters) which represent(s) a victim of a particular social group (or of society as a whole). This is, typologically

speaking, a collective victim. In the texts, the motif of the collective victim appears in various forms. In the works *the feast* and *1981*, we perceive it in the form of multiple persons within one character: in *the feast*, we are faced, through the confession of a corpse, with countless stories about murdered or abused women from the East, and similarly, in the play *1981*, a corpse, appearing alongside a real dead body of someone who died in an accident, represents suicide victims who are closely related to the central characters. All characters within the corpse are clearly named with names and surnames, and although the corpse in *1981* does not function as a dramatic character, one can nevertheless observe in it the appearance of a greater number of victims, who are nonetheless precisely named. A different form of collective victim is to be found in *5boys.si* and *we, the european corpses*, in which one (or several) dramatic character(s) represent(s) a particular social group. In these texts, the collective victim is built literally on the basis of a collectivity – either of a social group or society as a whole. The work *5boys.si* uses boys as the main dramatic characters in order to present children as a vulnerable social group, while in *we, the european corpses*, the collective victim is in fact the whole of society, since all people are victims of the politico-economic machinations of the existing capitalist system.

However, Simona Semenič most often puts into the centre of her plays a woman, who either has a central speaking position or whose central place serves to display her social marginality, subjugation or oppression. The author is namely concerned above all with the position of woman (and of her femininity) in patriarchal society, marked by the influences of Catholicism, especially by violence against women and by various sexual stereotypes, such as the persona of the ideal mother. The texts of Simona Semenič often contain images of women who are victims of sexual, psychological and physical violence perpetrated against them by men, as carriers of the dispositive of violence. That is to say, Simona Semenič uses the male-female relationship as the most fundamental relationship with which to depict the relation between the ruler and the ruled and, moreover, she makes use of various stereotyped and fixed intersexual and hierarchical relationships which within society breed the inaudible or silenced voices of the powerless and the subjugated (Pezdirc Bartol). The attitude of society towards women is perhaps called in question most extensively in three works by Simona Semenič which, by their formal and thematic similarity, could be combined into a trilogy: *the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the character janša, 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 seven cooks, four soldiers, three sophias*. In these three dramatic works appear abused, humiliated women who have fallen victim to men's senseless atrocities – to wars, as well as other forms of violence and to the Catholic patriarchy as the producer of unjust (sexual and social) hierarchic relations. The motif of the female victim is thus the most frequent victim

motif in Simona Semenič's dramatic writing, since through this motif author refers to the suffering of all subjugated, weak and socially marginalised individuals who have been pushed to the margin by the predominantly male ruling nomenclature.

In Simona Semenič's opus, a particular place no doubt belongs to her "victim trilogy": *i, the victim* (2007), *do me twice* (2009), and *the second time* (2014). Since 2017, the texts have been united in a genre hybrid work *do you hear me?*, with which the author opens up a wider field of possibility for unhindered and non-stereotypical questioning of the factors and catalysts of her own writing. The three texts are in themselves a singular autobiography of the author in three plays: they describe, at length and with irony, the history of her diagnoses, her troubles, and other infelicitous occasions, marked by bureaucratic procedure, all of which ensure her the position and status of victimhood. Because she describes her authentic experiences, although in places interwoven with fiction, and because in the texts the dramatis personae are Simona Semenič herself, we have placed the victim motif in her word-solos under the heading "the victim Simona Semenič". The three texts are informed by a bitter critique of the bureaucratic and health care systems, with which the author, as an epileptic, single mother and self-employed person in the field of culture, has to deal with daily. It is through her own experiences that she dissects and analyses the role of women, the underpaid nature of precarious work, the dualism of power and subjugation and, above all, her own position – the position of victimhood, which derives from the system's lack of understanding for her health condition, which is linked to her function as a self-employed artist. The author's frank, sarcastic and even scornful narration about the private sphere is at times discomfiting for the reader/viewer, since Simona Semenič stoically discusses topics still stigmatised and tabooed. Her description of intimate and bureaucratic troubles elicits a good measure of sympathy from the readers and viewers and thus closely binds them to the action: the author skilfully uses this to attract them quickly and efficiently. At the same time, by her cynical style she abjures any eventual pity, since with her light-hearted recounting of the advantages of being a "mega victim", she in fact rejects the narrative position of victimhood and abolishes this position, thus withdrawing the initially elicited sympathy from the reader or viewer and unveiling a layer of socio-critical irony.

*Translated by Miha Marek*





Simona Semenič je s svojo izrazito avtorsko (ne več) dramsko pisavo, hkrati pa tudi s svojimi performansi, ki izhajajo iz nje, v slovenski prostor prinesla radikalno de(kon)strukcijo dramske forme, ki se manifestira tudi v rušenju konvencionalnih jezikovnih vzorcev in konceptov. Prispevek preizprašuje in analizira jezikovno destabilizacijo tekstov skozi aplikacijo treh različnih, do sedaj na opusu Simone Semenič še nepreverjenih aspektov: teorije znaka R. Jakobsona, hermenevtične filozofske misli M. Heideggerja in teorije gledališča V. Novarinaja. S prepletanjem elementov jezikovno-govorne alogike, nesmislov, hibridnosti in fragmentarnosti, ki prehajajo na označevalno raven, Semeničeva vzpostavlja jezik dramatičnih kontrastov ter tako pokaže, da je besedilnost danes posebne narave. Temelji na konceptu nelinearnega strukturiranja (ne več) dramskih govornih ploskev raznolikih, velikokrat mediatiziranih diskurzov, drama ali tekst v »dramatizirani družbi« (R. Williams) pa sta postala prizorišče dinamičnih prehodov in »prekrivanj epistemologij različnih medijev ter literarnih in uprizoritvenih taktik« (T. Toporišič).

---

**Ključne besede:** jezik, igralski govor, performativnost, Martin Heidegger, Roman Jakobson, Valère Novarina

---

**Eva Pori** je diplomirala na ljubljanski Filozofski fakulteti iz filozofije in slovenskega jezika s književnostjo. Je raziskovalka korpusnega jezikoslovja, jezikovne didaktike in e-leksikografije pri Centru za jezikovne vire in tehnologije Univerze v Ljubljani, zaposlena na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Zavodu za uporabno slovenistiko Trojina. V okviru doktorskega študija Študiji scenskih umetnosti na AGRFT UL pa se intenzivneje ukvarja s preiskovanjem igralskega glasovnega sloja govora ter razmerja med igralskim govornim (glasovnim) in telesnim izrazom.

Eva.Pori@ff.uni-lj.si

# Govorne ploskve Simone Semenič kot performativno razgaljanje jezika

---

Eva Pori

---

## 1. Uvodna izhodišča

*Najgloblja tišina je govor, kakor je tudi prava nepremičnost gibanje.*

(Novarina, *Govorjeno telo* 22)

Središčna nit prispevka, ki razmišlja o dramski pisavi Simone Semenič, izhaja iz misli izjemnega francoskega režiserja, igralca, dramatika in filozofa Valèra Novarinaja, ki se mu je zapisala v pomenljivem zapisu »Pred govorom«, uvrščenem v slovenski izbor tekstov z naslovom *Govorjeno telo*.<sup>1</sup> V uvod jo umeščam zato, ker se navezuje na sprevračanje jezikovnih podob in smislov ter na tezo, ki jo preverja prispevek: dekonstrukcija, navidezna alogika ima svoj smisel – dramski (jezikovni) elementi, s katerimi operira Simona Semenič, se spajajo v novo, singularno harmonično celoto smislov in pomenov.

Simona Semenič je s svojo izrazito avtorsko (ne več) dramsko pisavo, hkrati pa tudi s svojimi performansi, ki izhajajo iz nje, v slovenski prostor prinesla radikalno de(kon)strukcijo dramske forme. Preizpraševanje njene poetike miselno vznemirja in inspirira gledališko kritiko ter prinaša številne uprizoritveno-scenske raziskave (prim. Čičigoj, »Naredite lahko karkoli«, »To piše«; Lukan, »Nove tekstne prakse«; Pezdirc Bartol, »Slovenske dramatičarke«, »Specifičnost dramske forme«, »The innovative dramatic works«; Toporišič, »Medbesedilnost in medmedijskost«, »(Ne več) dramsko«, *Medmedijsko*; I. Zajc, *Deli Simone Semenič*, »Sodobne spremembe« idr.). Pričujoča razprava jih nadgrajuje – podrobneje in z novega gledišča se loteva analiz (jezikovno-govorne) destabilizacije, ki se manifestira v rušenju tradicionalnih, konvencionalnih jezikovnih vzorcev in konceptov na različnih jezikovnih ravneh. Raziskava preverja novo oziroma drugačno (jezikovno) formo tekstov za uprizarjanje v navezavi na tri različne, do sedaj na opusu Simone Semenič še nepreverjene aspekte oziroma teorije: Jakobsonovo teorijo znaka, Heideggerjevo hermenevtično filozofsko misel o govorici in Novarinajevo teorijo gledališča kot govorice.

---

<sup>1</sup> Knjiga *Govorjeno telo* (2010) je izbor v slovenščino prevedenih tekstov (1989–2009) Valèra Novarinaja, skozi katere razgrinja svojo specifično misel in teorijo o gledališkem jeziku, času, prostoru ter predvsem igralčevem telesu in govoru.

V dramskih tekstih Simone Semenič je beseda ohranila določen pomen, vendar je zelo pogosto razgrajena in zreducirana na različne jezikovne elemente – posamezne zloge, glasove, tudi na zamolk, premolk in tišino. Dramski jezik Semeničeve se giblje na meji, kjer beseda izgubi pomen ali kjer se iz glasov ali sopostavljanja na videz nezdržljivih in alogičnih besed porodi pomen.<sup>2</sup> Zanima jo torej druga perspektiva besed, raziskovanje njihove prvobitnosti, tj. zvoka in ozvočenosti. V artaudovskem jeziku bi lahko rekli, da skuša od-krivati, raz-krivati »skrivnostni pomen gledališča« ali »metafizično stran izgovorjenega jezika« s tem, ko izkorišča jezik, da izrazi tisto, česar običajno ne izraža (Artaud, *Gledališče* 69). Zanima jo utemeljitev t. i. nove besede, ki uhaja mreži razumskega analitičnega jezika in mestoma seže tudi onkraj njegove sporazumevalne funkcije, ki postane uporabna predvsem v svojem zvočnem smislu, v smislu intonacije (zaznamovana z ločitvijo označevalca od označenca, koncepta od zvena, giba od interpretacije, duše od telesa itd.) (prav tam 17) in prinašanja spoznanja, da je sporočilo besede skrito v njenem zvenu in ne pomenu.

Semeničeva torej na novo osmišlja vrednost besed, jih upošteva v novi vlogi; s tem, ko jih na različne načine navidezno (o)siromaši, izolira, jih pravzaprav bogati, izpostavlja v zvočnem, ritmičnem, tonskem (in ne zgolj semantičnem) smislu in načinu izgovorjave, ki je, tako Artaud, »izraz nezavednega samega« (prav tam 27). Preiskuje zmožnost ozvočenja besed, različne načine uprostorjanja, zanima jo učinek izgovorjave besed, neodvisno od njihovega stvarnega pomena ali, z artaudovskimi besedami, »podzemni tok vtisov, sozvočij in analogij – jezik, ustvarjen za čutila« (prav tam 61).

Z jezikovno askezo in radikalnim performativnim razgaljanjem jezika ter odsotnostjo posameznih jezikovnih elementov vzpostavlja nov fokus – udejanja prenos težišča gledališča s pomenskosti besede na njeno zvočno tkivo ter preusmeritev pozornosti na neomejene možnosti izrabe posameznih prozodičnih (glasovnih) prvin v igralskem govoru (vselej spojenem z igralskim telesnim izrazom). Ta prenos se je zgodil že na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta 20. stoletja, ko sta uprizoritvene umetnosti druge polovice 20. stoletja vse bolj zanimala ustvarjalni umetniški govor in v govoru poudarjena čutnost – glas, ki izhaja iz telesa, torej živa heterogena govornica, ki se veže na posameznika, na njegovo individualnost, in prehaja v območje iracionalnega, osebnega, čutno-čustvenega sveta (Toporišič, *Med zapeljevanjem* 106).

<sup>2</sup> Dober primer tovrstnih uprizoritev so bili projekti študentske neoavantgardne eksperimentalne skupine Nomenklatura, ki je preiskovala razsežnosti besede in zvoka. Nomenklatura je pričela delovati l. 1973 in bila aktivna vse do l. 1979. Njeno eksperimentiranje z jezikom (tudi telesnim) je bilo osredinjeno na zvočno ustvarjanje, ki je temeljilo na besednih in telesnih zvočnih akcijah različnih kombinacij elementov zvočnega dogodka. Glas (lahko pa tudi telo) v tovrstnih primerih ne govori(ta) več namesto nekoga drugega, ampak spregovori(ta) sam(a) zase z vsem tem, kar je(/sta), s svojo prvinskostjo, naravo (*fizisom*). V središču Nomenklaturinega ustvarjanja so bile projektne akcije: hepening *Zvok, ne jezi se* (1974), eksperimentalna glasbeno-pesniška produkcija *Uho trenutka* (1974), intermedialna gledališka uprizoritev *Spati v barvi* (1975), radikalni pesniško-filozofski projekt *Manifest tišine* (1976) ter drugi hepeningi in glasbeno-pesniški večeri. Več o tem v članku Barbare Orel »Raziskave besede in zvoka v skupini Nomenklatura« (287) in njeni raziskavi »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986«.

Na specifičnost igralčevega govora opomni Primož Vitez v prispevku »Gledališki govor kot jezikovna iluzija«, pri čemer skozi razvijanje sklepne misli, da je »gledališki govor umetnina, ki temelji na strogih principih kompozicije: najbolj učinkovit in estetiziran je takrat, ko je tehnično in interpretativno (jezikovno in zunajjezikovno) najbolj odmaknjen od redundantnih struktur komunikacijske vsakdanjosti« (355), opozori tudi na igralčev glasovni potencial in različne možnosti izrabe glasu oziroma prozodičnih prvin govora. Prav raznolike možnosti izrabe glasu igralcu omogočajo, da razvije in oblikuje neskončne individualne odtenke sporočila ter z umetniško oblikovanim govorom in telesom, ki »se lahko tudi oglašča (glasno dihanje, neartikulirano oglašanje)« (Toporišič, »Semiotično in fenomenalno telo« 110), pomensko polnim in oživiljenim z igralčevim podtonom, obarva in stilizira povsem različne like. S tem ko Vitez izpostavi pomen zvočne strukturiranosti jezika in govor kot zvočno komunikacijo, pravzaprav opozori na specifično sestavino govora s posebno izraznostjo in sporočilno vrednostjo, tj. na »zvok igralčevega telesa« (Vitez, »Gledališki govor« 355) oziroma na njegov glas.

Tudi pri Semeničevi so ključni igralci oziroma vsi protagonisti (ki so lahko tudi bralci in gledalci) – njihovo počutje, sposobnost transformacije in občutenja vloge ter s tem spojeno govorno uresničevanje zapisane besede. Ko govorimo o jeziku pri Simoni Semenič, vselej govorimo o uprizoritvenem jeziku ali jeziku uprizoritve – torej govoru. Teksti že vnaprej predvidevajo govorno uresničitev, aktivno interpretacijo bralca/gledalca, kar se kaže v prevladujočih strukturnih elementih: pripoved z odsotnostjo ločil, ukinjanje klasične delitve dramskega teksta na dialog, monolog in klasične funkcije didaskalij.

Semeničeva se spretno in z inovativnimi pristopi izmika zapovedovanju, sugeriranju ali signaliziranju. Z jezikovno-govorno askezo, odsotnostjo posameznih jezikovnih elementov, pušča govorni uresničitvi tekstovnega prosto pot, bralcu/igralcu pa s tem ponuja neomejene možnosti izbire v bralni/igralski interpretaciji. Bralca/gledalca pa tudi igralca prepušča tekstu, da lahko oblikuje individualne govorno in telesno razgibane igralske kreacije ter ustvarja govorno (glasovno) polifonijo načinov obarvanja povsem različnih likov.

Kljub odsotnosti določenih jezikovno-govornih elementov (kar omogoča raznolike možnosti govorne interpretacije stavčnofonetičnih prvin, npr. odsotnost ločil igralca prepušča svobodni interpretaciji končne in nekončne stavčne intonacije) pa pri Simoni Semenič z namenom uresnitve celostnega idejnega uprizoritvenega koncepta, vzpostavitve celovite estetike uprizoritve in usklajenosti vseh uprizoritvenih elementov v harmonično celoto zasledimo nekakšne univerzalne uprizoritvene napotke, ki se nanašajo na celotno odrskogovorno postavitvev oziroma uresničitvev dramskega teksta. V tekstu *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* (2017) so tako na začetku

prisotne avtoričine usmeritve o režiji, kostumografiji, scenografiji, oblikovanju svetlobe, zvoka in tudi govora. Izpostavimo za našo raziskavo zanimiv zapis, ki se nanaša na govorno realizacijo teksta:

igralci naj govorijo v podnanoškem narečju, v kolikor je nemogoče zagotoviti natančno narečje, naj govorijo v slovenskem splošno pogovornem jeziku in v tem primeru naj se tudi narečne besede zamenjajo, kot so obrazložene v sskj-ju ali v opombah pod črto v besedilu

v opombah pod črto so vnešene samo besede, ki jih v sskj-ju ni najti, podan je tudi izvor besede, razen v primerih, ko je nejasen oziroma neznan

v besedilu je uporabljena dvojina, ki se je sicer v narečju ne uporablja, je pa na nekaterih mestih ključnega pomena. (Semenič, *jerebika, štrudelj, ples 3*)

Igralci torej niso zgolj podajalci »suhe« besede, pač pa s prozodičnimi elementi ustvarjajo dinamičnost, plastičnost, dramatičnost v govoru in s svojim glasom podelijo besedi moč, poglobijo in razširijo njen pomen. S konceptom izpovedne moči besed, glasov in premikov telesa lahko gledališče doseže živo odrsko govorico, ki spaja igralčevo govorjenje z njegovo psihofizično izraznostjo. To pa je tudi koncept, na katerem gradi svojo dramsko pisavo Simona Semenič.

Kot se bo pokazalo v nadaljevanju na konkretnih primerih, so njeni teksti strukturirani z mislijo na govorno uresničitev, predvidevajo aktivno soudeležbo in interpretacijo bralca/gledalca ali igralca; zaradi specifičnih (ne več) dramskih jezikovnih pristopov, ki vzpostavljajo nelinearno in asociativno, skokovito strukturiran tekst, pa pri razbiranju fabule in smisla terjajo tudi izjemen miselni napor in zbranost. S svojo metastrukturo (Lukan, »Nove tekstne prakse« 170) se njeni teksti na trenutke zdijo kot maraton, tek na dolge ali kratke proge z vmesnimi ovirami oziroma preskoki, ki bralca/gledalca ves čas mečejo iz predvidljivega bralnega horizonta. Vključevanje publike, izhodiščna zasnova teksta kot (nastajanja) gledališke uprizoritve, pa močno vpliva na njegovo jezikovno-govorno (zvočno) podobo in realizacijo.

## 2. Performativno razgaljanje anatomije jezika

Jezikovno-govorno strukturo dramskih tekstov Simone Semenič predstavlja skupek čistih, neponarejenih in pristnih izrazov, razmah skladenjske erozije (nelogični, kratki, raz-sekani stavki), nelinearna in asociativna strukturiranost govora, ki brez zamaskiranosti in pretveze, s polifonijo raznolikih govornih ploskev, nenehnim platenjem epistemologij različnih diskurzov ter »literarnih in uprizoritvenih taktik« (T. Toporišič) bralca ali gledalca, pa tudi igralca, meče iz predvidljivega enosmernega miselnega toka v tok skokovitosti, razburkanosti – vendar v globino teksta, misli in

s tem k naravnemu bistvu jezika. To v sledenju Deleuzovi in Guattarijevi koncepciji nomadstva ugotavlja tudi T. Toporišič, ki o dramski pisavi in tekstu kot hibridu oziroma rizomu zapiše:

Tudi pisava za gledališče je zato danes priča kopernikovega obrata pogleda na vse tri paradigme: avtorja, tekst in bralca. Tekst rizom, ki ga Barthes poimenuje intertekst, je že zdavnaj postal nekaj, kar je v nasprotju z lepoto organskosti pomenjanja. Je medbesedilno in medmedijsko izjemno vezljiv. Je nekaj, v čemer se katerikoli del rizoma lahko poveže s katerikoli drugim delom. Besedilo v gledališču je postalo nekaj, kar ni ukoreninjeno in osrediščeno, ampak daje videz arbitrarnosti, prehodnosti. (*Medmedijsko* 57)

Proces jezikovne hibridizacije in razvezane rabe jezika pri Semeničevi seže v vse pore dramskega jezika ali govora. Performativno sprevrčanje, nenehno preseganje meja, razgaljanje ali razgrinjanje jezika, ki vodi k raz-krivanju najbolj prvinske narave jezika – prvobitnosti govora, bi najlažje ponazorila s sopostavitvijo dveh dramskih odlomkov iz dramskih tekstov dveh različnih avtoric. Na eni strani imamo izsek iz dramskega teksta Jere Ivanc *Peter Pan* (2017), ki z upoštevanjem klasične funkcije didaskalij, rabe ločil, zapisa velike začetnice, lastnoimenskim poimenovanjem oseb, ki uvajajo replike, sledi klasičnim dramskim in jezikovnim normativnim vzorcem ali konceptom. Na drugi strani navajam izsek iz dramskega teksta Simone Semenič, ki je izraz odsotnosti vseh omenjenih jezikovnih elementov, vendar s tem izraz preseganja, prestopanja jezikovnonormativnih ograd in poraza jezikovnih predsodkov.

<p>G. DARLING: Zdaj bom dobil službo in ne bom imel časa, da bi jo vsak dan trikrat peljal na sprehod. Da bi v kravati pobiral pasje kakce ... Vsi bi se mi smejali! Ti, mlada dama, pa zjutraj raje spiš, ni res? In ker je nisi peljala na sprehod, sem za dobro jutro stopil naravnost v njen kakec.</p> <p>WENDY: Sovražim te! (<i>Bruhne v jok.</i>)</p> <p>GA. DARLING: Wendy!</p>	<p>ta pedantna</p> <p>ta fina pogleda proti vam, potem pa še proti vam</p> <p>ta nergava</p> <p>pomenljivo pogleda</p> <p>da bi lahko vsak bumbar dojel, da je pravkar izgovorila repliko s težo</p> <p>ta fina</p> <p>pomirljivo zaprem veke, narahlo spustim brado proti vratu</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>G. DARLING: Prosim te, Wendy, ne bodi otročja, tako bo najbolje za vse. <i>(Ponosno.)</i> Ta služba bo res veliko spremenila, boš videla. Na bolje ...</p> <p>(Ivanc, <i>Peter Pan</i> 3)</p>	<p>spoštljiv poklon proti občinstvu</p> <p>ta jeznorita</p> <p>s težo, ki označuje njeno svetovljansko osebo</p> <p>ta zamišljena</p> <p>ker smo kultivirane</p> <p>ta jeznorita</p> <p>mene pa v tem trenutku prime, da bi jo na gobec</p> <p>pa je ne na gobec</p> <p>(Semenič, <i>sedem kuharic</i> 7)</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Rainterpretacija ali rušenje konvencionalnih jezikovnih vzorcev in konceptov se pri Semeničevi odvija na več jezikovnih ravneh:

- zapis besed brez presledkov ali prelivanje, spajanje v eno enoto (npr. že v naslovu: *tisočdevetstoenaosemdeset, 24ur*);

- vključevanje zvočnega in glasovnoposnemovalnega izrazja: *aaaaaaaa, dšššššššššš, vuffffffff, tuf tuf tuf, mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm, iuiuiuiu, pk, pk, pk* (*5fantkov.si, tisočdevetstoenaosemdeset, Jaz, žrtev.*);

- odsotnost ločil, velike začetnice (*gostija, 5fantkov.si, sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije; jrebika, štrudelj, ples pa še kaj*);

- hibridizacija oziroma mešanje različnih tipov govora in izrazja:

knjižni pogovorni (mestoma tudi poetičen, privzdignjen) (*gostija*), pokrajinski (ljubljski) pogovorni jezik (*Nogavice, 5fantkov.si*), ki je pogosto prežet s tujkami: *playstation, discovery channel, ignorantia iuris nocet, blanquette de veau sans veau*; strokovnim izrazjem: *eksekuciji, kodeks, aktivizem*; nižje pogovornim, (primorskim, podnanoškim) narečnim izrazjem: *pupudan – popoldan, prištimati – pripraviti, šinjorina – gospodična, glih – ravno, oštarija – gostilna, bot – krat; kufer – kovček, škaf – posoda, južina – kosilo, cajti – časi, tata – oče*;<sup>3</sup> s primesmi elementov slenga:

<sup>3</sup> V delu *jrebika, štrudelj, ples pa še kaj* (2017) v sprotih opombah zasledimo glosarje, skozi katere avtorica podaja razlago podnanoškega narečnega izrazja, uporabljenega v tekstu. Z mislijo na igralsko govorno izvedbo teksta informacijo o izvoru in pomenu narečnih besed (npr. *frušteki; frūštik – zajtrk; iz nemščine – das frühstück / feta – rezina; iz italijanščine – fetta*) z namenom ustrezne govorne uresničitve mestoma dopolnjuje še s fonetičnim zapisom (npr. *vojska (wjska) – vojna*) (8–9).

*valda; ful, sori, kul, fotra, folk, plis; slabšalnic, kletvic in vulgarizmov: jebemumater, jebenti, kurčeve, jebenih, pičkice, pedre, prasica odvratna, mater (Jaz, žrtev.; tisočdevetstoenaosemdeset, 5fantkov.si; sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije; gostija; mi, evropski mrliči; jerebika, štrudelj, ples pa še kaj);*

- fonetični zapis besed: *tih bod – tiho bodi, vidu – videl, mam – imam, dej – daj, prou – prav, zdej bolš – zdaj boljše, zmiri – zmeraj, tkole – takole, prit – priti;*

- vraščanje didaskalij v dialog in njihova govorna uresničitev; pripoved, zapisana v obliki didaskalij, fragmentarnost (*gostija, tisočdevetstoenaosemdeset, sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*);<sup>4</sup>

- ponavljanja besed ali besedne zveze z mestoma modificiranimi ponovitvami (*Jaz, žrtev; 5fantkov.si, tisočdevetstoenaosemdeset*):

*nisem hotela umreti*

*nisem hotela umreti*

*nisem hotela umreti*

štiriindvajsetletna julia kristeva noče jesti

*premika glavo, levo, desno, ne, ne*

*truplo v istem ritmu ponavlja*

*nisem hotela*

*nisem hotela*

*nisem hotela*

(Semenič, *gostija* 13)

- vključevanje estetskih, ontoloških prvin govora: 5 premori, premolki, tišina.

Omeniti je treba še specifično značilnost, ki definira formo dramske pisave in vpliva na jezikovno-govorno strukturo, tj. konstantna vseprisotnost avtorice kot znotrajtekstovnega glasu. Kljub navidezni odsotnosti avtorice v tekstih je le-ta prisotna »bodisi kot *glas rapsoda* (Sarrazac) bodisi kot nevidna usmerjevalka in nekakšna *didžejka* diskurzov in zgodb« (Toporišič, *Medmedijsko* 52). Avtorica ima vseskozi v rokah niti, da ji vsakokrat na novo in drugače uspe prešitje jezikovno-

<sup>4</sup> Avtorica za poimenovanje tovrstnih didaskalij uporabi sintagmo »romaneskne didaskalije« (pisane v drugi osebi ednine, kot monolog, ki ga avtorica govori fiktivnemu bralcu), s katerimi prevprašuje in preizkuša funkcioniranje žanrske hibridnosti in možnost branja didaskalij na ravni proznega teksta (v oddaji *Izšlo je: Simona Semenič: Me slišiš?* na 3. programu Radia Slovenija – program Ars; dostopno na: <https://ars.rtvsllo.si/2018/02/izslo-je-133/>).

<sup>5</sup> Avtorica v tekstih pogosto uporabi kar eksplicitni zapis: *Tišina*.

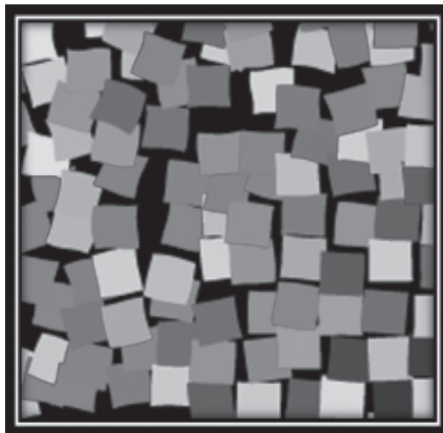


govornih prvin, polifonično zlivanje ali prekrivanje govornih ploskev z vmesnimi estetskimi in ontološki elementi, vložki tišine ali premorov, kar vpliva na izrazito in spremenjeno zvočno podobo samega (uprizoritvenega) teksta.

Razliko med dramskima odlomkoma bi lahko ponazorili tudi grafično – v obliki šahovnice, ki na eni strani (slika 1) izkazuje urejeno, predvidljivo, sistematično jezikovno-govorno celoto, na drugi strani (slika 2) pa valovanje, razburkanost, živost in upogibanje jezikovno-govorne površine, na kateri se začne odvijati premeščanje jezikovnih elementov: premeščanje na ravni oseb – likov (igralec kot lik in pripovedovalec obenem), na ravni bralca – gledalca ali igralca (aktivna soudeležnost bralca ali gledalca), na fizični – metafizični ravni (resničnost – fikcija).



Slika 1. *Dramski jezik kot urejen, predvidljiv in statičen sistem.*<sup>6</sup>



Slika 2. *Dramski jezik kot živ, nepredvidljiv in dinamičen sistem.*

<sup>6</sup> Slike 1, 2 in 3 parafraziram po članku Špele Arhar Holdt »Pedagoška slovnica med Scilo in Karibdo: jezikovna norma in korpusni podatki«, predstavljenem na dogodku Pravopis, več kot le predpis, 3. 2. 2012.

Simona Semenič ohranja klasično dramsko strukturo (z zasnovo, konfliktom in razpletom) in tradicionalne prvine dramskega teksta, ki ustrezajo jezikovnemu modelu na sliki 1, le v tekstu *Nogavice* (2005), kjer še lahko zasledimo klasične didaskalijske funkcije napotkov za uprizarjanje, rabo ločil, velike začetnice ipd.

MOŽ

*Sranje, pozabu. Kar pejva, saj je vseeno.*

ŽENA

*Vzem nogavice, saj bo takoj.*

MOŽ

*Pa saj ...*

*Hrup postaja glasnejši in bližji.*

ŽENA

*Dej hitr, no!*

MOŽ

*Okej.*

*(Semenič, Nogavice 3)*

Te prvine, z izjemo tridelne stopnjevite strukture, so prisotne še tudi v tekstu *24ur* (2006), ki pa se s krožno in alogično dramsko strukturo dveh prepletajočih se zgodb in raznolikih govornih ploskev z vmesnimi na videz alogičnimi besednimi vrivki – spami v angleščini, ki na različne načine (telesno, glasovno) legajo v prostor, že približuje ravni dekonstrukcije, alogike jezika in govora. Njihovo funkcijo in jezikovno rabo oziroma govorno izvedbo oriše avtorica sama v začetni opombi dramskega teksta:

Spami lahko direktno nagovarjajo protagoniste, lahko jih premikajo, lahko se fizično vklaplajo v dogajanje. Protagonisti nadaljujejo z dialogom in akcijami, kot da Spamov ni. Predstavljam si, da Spam delujejo kot improvizirani glasbeni koncert (jazz) – vsak glasbenik dodobra obvlada svoj instrument, na vsakem koncertu pa je skladba drugačna. Besedilo Spamov je v originalnem jeziku (angleščini). V kolikor bi jih bilo potrebno prevesti v jezik uprizoritve, bi se mi zdelo primerno, da se predstavo opremi z originalnimi (angleškimi) podnapisi ali z adekvatno rešitvijo ohrani originalen jezik Spamov. (1)

ON2: Ja?

ONA1: *(Se nasloni na steno.)*

ON1: *(Se nasloni na steno na drugem koncu prostora.)*

ONA2: *Tri dni nisem mogla spati.*

ON2: *Ja, si rekla.*

ONA2: *Samo veš, zakaj?*

ON2: *Saj se redno gledam u špegu, kaj ne bom vedel.*

ONA2: *Samo veš, zakaj?*

ON2: *Saj se redno gledam u špegu, kaj ne bom vedel.*

ONA1: *(Z nogo zarisuje v tla in opazuje svoje početje.)*

ONA2: *Sem mislila samo na to, kako se dotikam tvojih gubic ob ustih. Kako božam tvoje lice s svojim. Kako poljubljam te tvoje gubice. Ne, da se poljubljava. Da jaz tebe poljubljam po obrazu. Še in še.*

ON2: *A dej no? Ti prasička. Medtem ko si ležala zraven njega?*

ONA2: *Ne, medtem ko sem drkala v kopalnici.*

ON2: *Saj jaz tudi.*

ONA2: *Si drkal v kopalnici?*

ONA1: *(Počepne.)*

ON1: *(Jo pogleda.)*

ONA1: *(Ga pogleda.)*

SPAM7: *Not too happy with your life recently?*

ON1: *(Pogleda v tla.)*

ONA1: *(Pogleda v tla.)*

ON2: *Kakorkoli, zdaj je itak prepozno.*

ONA2: *Kaj?*

ON2: *Rekel sem, da je itak prepozno.*

ONA2: *Prepozno za kaj?*

Spremenjeno podobo dramske forme in jezik kot dinamičen sistem, podobno kot v prej navedenem odlomku iz metagledališkega teksta *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* (2014), lahko opazujemo tudi v drugih dramah Semeničeve, npr. v monodrami ali dokumentarističnem performansu *Jaz, žrtev* (2007), v *gostiji* (2010) (avtor kot pripovedovalec), epiziranem delu *tisočdevetstoenainosemdeset* (2013) ali pa tudi v mediatiziranem *5fantkov.si* (2008)<sup>7</sup> (dramski lik kot usmerjevalec ali komentator dogajanja): tekst teče v različnih zvrsteh jezika (knjižni pogovorni jezik, pokrajinski (ljubljski) pogovorni jezik, primorsko (podnanoško) narečje, jezik spamov – angleščina), jezik je skokovit, pogosto prežet s slengizmi, vulgarizmi in tujkami, nižjim pogovornim izrazjem in slabšalnicami, pisan brez ločil in velikih začetnic, skladnja je erodirana, poenostavljena in izrazito fragmentarna (kratki, odsekani, mestoma nepovezani stavki), didaskalije prehajajo na dialoško raven in nastopajo v metajezikovni funkciji.

Prikaz polifoničnega asociativnega niza govornih ploskev v *mi, evropski mrlič* (2–3):

*je vstopil v soju luči, dima, ob glasbi, video projekciji*

*ali morda kaki drugi režijski domisljici*

*je stopil na rampo*

*počasi, s težo v vsakem koraku*

*z mislijo zadaj, mislijo zadaj*

*z namenom*

*čvrsto, odločno in počasi*

*je stopil na rampo*

*nas je pogledal, nas,*

*konferansje*

*ali mobilizator*

*moški lik, ki ga lahko igra tudi ženska*

*preklet vlak*

*preklet vlak*

*ne vozi več v italijo*

*preklet vlak*

*je stal na rampi*

<sup>7</sup> Žanrske opredelitve navedenih del Simone Semenič prevzemam iz razprave Tomaža Toporišiča z naslovom »Simona Semenič in izhajanje iz primata logike elektronskih medijev«, objavljene v monografiji *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo: o vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah* (52).

*nas gledal*  
*suspenz*  
*režijska domislica*

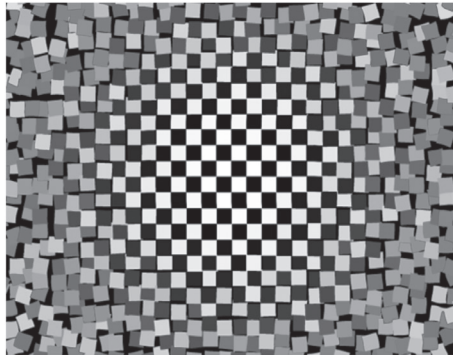
*in potem je šele začel*

*prva replika*

*premolka, v katerem se začne vmes, vmes med prvo in zadnjo repliko*

Dramske jezikovno-govorne prvine, s katerimi operira Semeničeva, se torej medsebojno kontrastirajo, modulirajo, prepletajo in usklajujejo, se druga drugi prilagajajo in kljub navidezni alogiki vsakič na novo in drugače spajajo v nedeljivo harmonično celoto smislov in pomenov. Dramski jezik Semeničeve ni šahovnica črno-belih polj, absolutno pravih ali napačnih izbir jezikovno-govornih (tudi telesnih) prvin, ampak mreža raznolikih govornih ploskev ter možnosti sopostavljanja vsakokrat novih in drugačnih izbir.

Dramski teksti Semeničeve ne izkazujejo urejenega logičnega sistema, vendar pa samo jedro njihove strukture, ki se razgrinja pred nami kot bralci/gledalci ali igralci, ostaja stabilno. Skozi razpiranje in repozicioniranje raznolikih jezikovnih elementov na jezikovno-govorni površini se odvijajo preseganje, prestopanje meja in na nek način reinterpretacija jezikovnih pravil, s tem pa novo, drugačno osmišljanje vloge in forme dramskega teksta.



*Slika 3. Dinamični jezikovno-govorni model – premeščanje jezikovnih elementov na jezikovno-govorni površini.*

Slika 3 ponazarja razburkano jezikovno-govorno strukturo tekstov in premik/prehod od statičnega k dinamičnemu jezikovno-govornemu modelu, ki ga v svojih tekstih

generira Semeničeva. Bralce in gledalce nagovarja z vsakokrat novo sopostavitvijo dramskih elementov in prvin, s performativnim razgaljanjem jezika in govora, ki ga protipostavlja vsakršnemu zmehaniziranemu pogledu. Jezik razveže, ga osvobodi, razgali do samega okostja in tako pokaže, da ga ne držijo skupaj samo skladnja in besede, pokaže pravzaprav, kot bomo videli kasneje, da je vsa realnost gledališča lahko tudi samo govor (Novarina). S prepletanjem elementov jezikovno-govorne alogike, nesmislov, hibridnosti in fragmentarnosti, ki prehajajo na označevalno raven, Semeničeva vzpostavlja jezik dramatičnih kontrastov, pomenov in smislov.

### 3. Dramski jezik in govor Simone Semenič kot transformacija raznolikih teorij in filozofij

Hibridni teksti Semeničeve, razvezani ali osvobojeni jezik, jezikovno-govorna ploskovnost omogočajo raznolike interdisciplinarne interpretacije in aplikacije različnih, tudi filozofskih teorij. Jezikovno destabilizacijo tekstov analiziramo skozi optiko treh raznolikih in do sedaj na opusu Simone Semenič še nepreverjenih aspektov: teorije znaka R. Jakobsona, hermenevitične filozofske misli M. Heideggerja in teorije gledališča V. Novarinaja.

#### 3.1 V razmerju do Jakobsonove teorije znaka

Motive za interpretacijo jezikovno-govorne strukture dramskih tekstov Simone Semenič lahko iščemo v stiku z naturalistično literaturo, predvsem pa črpamo iz de Saussurjeve in Jakobsonove teorije znaka ter ruskega formalizma. V razdelku »Šest predavanj o zvoku in smislu« (1942), objavljenem v prevodu dela *Lingvistični in drugi spisi* (1996), Jakobson poudari nujnost vračanja k stvari sami oziroma nujnost opazovanja glasov samih na sebi in z vidika njihove jezikovne funkcije, ki jo opravljajo (tj. pomenskorazločevalne vloge): »Fonetika neogramatične dobe pa se je v glavnem posvetila prav artikulaciji zvoka in ne njegovemu akustičnemu vidiku. Z drugimi besedami, pozornost raziskovalcev je privlačila, in osnova za deskripcijo ter klasifikacijo glasov je bila priprava, proizvodnja zvoka, ne pa glas sam na sebi« (14).

Jakobson kritično ovrednoti dotedanjo znanstveno misel o glasovih (fonetiko), ki se je ukvarjala predvsem z motoričnimi in akustičnimi vidiki govora (samo s tem, kaj in kje fonem je), ne pa s preiskovanjem funkcije fonema. Reviziji podvrže tudi de Saussurjevo znakovno teorijo, po kateri so znaki entitete, ki nastopajo in se opomenjajo le v razmerju (različnosti) do drugih istovrstnih pojavov, sami na sebi pa so zunajčasovni in nič ne pomenijo (torej ni pomemben zvok sam, ampak fonične razlike kot nosilci pomena) (Jakobson, *Lingvistični* 37). De Saussurjevo misel omeji le

na fonemsko ravnilino, kajti na drugih ravneh imajo vedno tudi svoj lastni pomen – zato mora biti opis jezikovnega sistema na višjih ravneh oprt na označenca (na vsebinsko plat znaka), opis fonološkega sistema pa je zgrajen na razlikah med fonemi (skupki razločevalnih lastnosti, ki so najmanjši, nerazdružljivi del jezika), ki so zapisane v označevalcu. Jakobson ugovarja še dvema de Saussurjevima načeloma: načelu linearne narave označevalca, po katerem je v jeziku možno delovanje le enega znaka hkrati, in načelu arbitrarnosti, za katero velja, da vez med označevalcem (niz fonemov) in označencem (smislom) ni poljubna, pač pa nujna (zaradi asociativne povezanosti, ki temelji na bližini, notranja povezanost, ki temelji na podobnosti, pa je redka – npr. onomatopoeične in ekspresivne besede) (prav tam 81–82).

Za pričujočo raziskavo so v razmerju do ustvarjanja Simone Semenič pomembni predvsem poudarki, da glasovi imajo svoj smisel in nastopajo kot označevalci (Jakobson, *Lingvistični* 80), in spoznanje, da vse literarnoteoretične prvine, kot so ritem, rima, verzne instance in s tem vsi (zvočni) pojavi, niso nikoli le zgolj zvočni, ampak kot označevalci z avtonomno vrednostjo tudi prinašalci smisla in nosilci pomena. Ali z Novarinajevimi besedami: »[N]i torej zgolj skladnja tista, kar jezik drži pokonci, okostje jezika je zgrajeno tudi iz hipne čistoče, moči, raznolikosti, mavrice fonemov ...« (*Govorjeno telo* 134).

Vsi jezikovno-govorni elementi, ki jih premešča in preigrava Simona Semenič, prehajajo na označevalno raven, pridobivajo avtonomno vrednost ter so s tem prinašalci smisla in nosilci pomena.

### 3.2 V razmerju do Heideggerjeve fenomenološko-hermenevtične misli o govoric

V heideggerjanskem jeziku je glas prvo govoric. Je pojavljanje bistva in oglašanje biti v govoric, ki je v gledališču vselej specifična in samosvoja. Z opiranjem na Heideggerja razumemo gledališče kot nagovarjanje govoric, ki govori kot »zvonjava tišine« – z glasom, ki je tišina sama.<sup>8</sup> Gledališče se daje skozi govoric, ki jo h govoru nagovarja vnanjost, predmetna realnost, in se vselej giblje od vnanjosti k notranjosti. Govori z besedami, ki so namig in ne znak v smislu gole označitve, ter vzpostavlja govoric glede na zvoke in zvene kot samostojne nosilce pomena. Semeničeva razvija novo estetiko, ki dramati pozornost in nagovarja s samo bitnostjo telesa in glasu. V razmerju do fenomenološko-hermenevtične misli Martina Heideggerja se njeni teksti kažejo kot nagovarjanje govoric. Dramski tekst se daje za nas, se pred nami odpira, raz-pira, dramati našo pozornost in nas

<sup>8</sup> Pri razlagi na svojstven način parafraziram in vpeljujem filozofske misli enega najvplivnejših in najpomembnejših filozofov 20. stoletja Martina Heideggerja, pri čemer se naslanjam predvsem na idejno sporočilnost njegovega dela *Na poti do govoric* (1995).

nagovarja s samo bitnostjo telesa in glasu jezika, pri čemer se glas pokaže kot ontološka značilnost jezika, govora in človeka, kot tisto najbolj notranje notranjega – je živa razsežnost govornice, zven ali tišina kot živo telo besede in kot moč, ki poglobi pomen.

Skozi performativno razgaljanje jezika Semeničeva pokaže, da so vse prvine, ki so navidezno nejezikovne, jeziku pravzaprav najbolj notranje in jezikovne. Na ta način govornica teksta prehaja v ustvarjalni trans, kjer se začne svoboda govora in celostnega izražanja.

### 3.3 V razmerju do specifične gledališke misli Valèra Novarinaja

Na Heideggerjevo fenomenološko-hermenevtično misel bi lahko navezala tudi specifično pojmovanje gledališča in govora Valèra Novarinaja, ki ga razvija v svojem delu *Govorjeno telo*. Njegova temeljna ideja je gledališče kot kozmos oziroma prostor brez mej in omejitev (krogotok), ki se upira in protipostavlja vsakršnemu avtomatizmu, logiki in zmehaniziranemu pogledu na človeka in njegov govor. Vsa realnost gledališča je govor ali bolje melodija (zvok, zven) igralčevega govora oziroma, z Novarinajevimi besedami, so »zvočni signali govorečega telesa« (135), ki temeljijo na iracionalnosti, nedoločenosti in je, če si izposodimo še besede Stanislavskega, »globoko zvezana z notranjim zvenenjem vloge, ki jo igralci igrajo« (nav. po Tiran, *Umetniško pripovedovanje* 46). Ni torej logičnega poudarka, intonacije, vselej gre za umetniško ustvarjanje govora in za igralčevo najgloblje občutenje in čutenje zvena besed. Igralec gradi svojo melodijo na občutenju vsakega posameznega zvoka besede in na ta način iz golega umetniškega navdiha ustvarja naravno muzikalčnost oziroma zvočnost govora. Igralčev govor torej močno učinkuje in (iz)oblikuje prostor s svojo zvočno podobo in »ničesar ni brez glasu, ničesar ni brez govornice« (Novarina, *Govorjeno telo* 23). Svet je po Novarinaju govornica in govornica je cel svet (prav tam), ki ima svoj »izvor globoko v naši osebnosti, kot neka drugost počiva na dnu, globlje od nas« in čaka, da se lahko razpre in zasije (25). Zven besede kot popolnoma enakovreden element vstopa v razmerje do pomena besede in pridobi kreativno vlogo pri nastajanju uprizoritve s tem, ko od-kriva, raz-kriva pomene besede ali pa jih v spajanju z drugimi zveni ustvarja povsem na novo. Premene zvena, zvoka in glasu se pre-livajo, iz-livajo ali pri-zvenevajo, od-zvenevajo ena v drugo in vodijo v celovitost, v izpo(po)lnjenost, ki je tišina sama. Kot zapiše Novarina in kot se je zapisalo v izhodiščno misel, je »najgloblja tišina govor, kakor je tudi prava nepremičnost gibanje« (22). V trenutku zamolka pomena se izreče, zasije, zažari neizrečeno in imenuje neimenljivo – se zgodi uzrtje resnice ali po Novarinaju vsa »realnost gledališča«. Govornica, ki ne imenuje, pač pa kliče in nagovarja (25), torej vsebuje tudi časovni mehanizem; ob linearnem odtekanju, odzvenevanju govora, glasov v molk in preteklost se dogodi nenehno



vračanje elementov, uzrtje smisla, opomenjanje in ne nazadnje spoznanje vsega tega, kar smo.

Tako kot Novarinajevo gledališče je dramski tekst Simone Semenič tekst drugačne, višje ravni in višje zavesti, gledališče, ki ga uresničuje, pa prostor razkrivanja razsežnosti zvoka oziroma zvočnih parametrov besede. Prostor, kjer se odvija proces ponotranjenja biti, občutenja notranjih vsebin, za katere niti ne vemo, da obstajajo. Je gledališče, kjer se zgodi proces ozaveščanja in emocionalnega očiščevanja ter zlitja v *Eno* (poenotenje podzavesti, zavesti in nadzavesti (duša)), kjer se na način izstopa iz telesa in skozi občutenje telesa dogodi globok uvid v drugo perspektivo besed in telesa. Totalna praznina vzpostavlja zvok in glas, ki se predajata brezmejnemu polju vseh možnosti, vzpostavlja večdimenzionalno energijo ali zvok kot simfonijo frekvenc, ki je ni mogoče razčlenjevati, torej neslišni zvok besed, ki nas osredinja na smisel, vodi v samo bistvo in občutenje energije besed, na koncu pa pripelje do uvida najbolj prvinske povezanosti: glas – telo. In to bistvo oziroma uvid v bistvo se »nenehno izpoveduje na nezaznavnem s fantastično hitrostjo premikajočem se robu med nevidnostjo izrečene besede in neslišnostjo slike« (Vitez, »Teater, govor, luč« 90).

V razmerju do Novarinaja lahko vidimo tekst Simone Semenič kot eno samo gibanje, pretakanje in prehajanje, ki nas dosega od znotraj in navznoter. Tekst se pred nami razgrinja, utripa, drhti – kliče k odprtju, interpretaciji, vabi k razpiranju jaza, k prestopanju v praznino snovi, v samo snovnost oziroma bistvo besede. V tem smislu gledališče Semeničeve občutimo kot kozmos oziroma prostor brez mej in omejitev (krogotok), ki se upira in protipostavlja vsakršnim (jezikovnim) predsodkom, avtomatizmu in logiki.

#### **4. Sklep: Semeničevsko-artaudovsko razkrivanje zakrite metafizične ravni jezika**

Kratek usmerjen pregled tekstov Simone Semenič s fokusom na analizi jezikovno-govorne estetike je pokazal, da Semeničeva proizvaja gledališče višje jezikovne ravni in zavesti, gledališče razkrivanja sicer zakrite glasovne razsežnosti jezika oziroma zvočnih parametrov besede ali pa, z Artaudovimi besedami, gledališče razkrivanja sicer zakrite metafizične ravni jezika. S svojimi projekti vpeljuje specifičen vidik govora, temelječ na navidezni nerazumljivosti izrekljivega in alogičnosti oziroma nesmiselnosti izrečenega. V novarinajevskem duhu tekst preluknja, presvetli, da se lahko raz-krije jezik kot naravni pojav. Jezik vrača prostoru, ga razveže in osvobaja ter pokaže, da ga skupaj ne drži samo skladnja. V tekstih zapisuje pravzaprav tisto, kar v njih manjka, tj. neizrekljivo, in imenuje neimenljivo, s tem pa opomni na ključno misel: tekst, niso ga samo besede.

V iskanju novih estetskih pojmovanj, spoja raznolikih uprizoritvenih prijemov in polifonične govorne ploskovnosti Semeničeva poraja sveže zamisli in pristope, s pomočjo katerih izpeljuje premik od statike k dinamiki. Ne naslanja se več na zavest in besedo, pač pa išče svoj izvor v neznanem, nezavednem, nezapisljivem in neizrekljivem – v glasu, gibu, zvenu, zvoku, tudi tišini. Besedni zven, pomen oblike, neizgovorjena beseda, *zvonjava tišine* (Heidegger), nemo telo na odru dobijo svojo moč, postanejo samostojno izrazno sredstvo in (spre)govorijo sami zase, vsak v svojem specifičnem narečju. S prehodom od pomena k zvenu besed, od togega jezika k jeziku v gibanju ustvarja specifični odrski jezik, ki ni več izraz literature, ampak gledališča samega. S spajanjem zavednega z nezavednim, vidnega z nevidnim, metamorfozami teles in glasov, z odmikom od tradicionalnosti in s prehodom v fazo iskanja prvinskosti oblikuje samosvojo podobo, podobo žive govorice glasov in teles, se razkriva in spregovarja iz svoje globočine.

Semeničevi gre torej za drugačno videnje in poimenovanje sveta. Njeno delovanje je izraz zmožnosti ugledanja stvari z drugačnih zornih kotov ter izraz preseganja jezikovnih norm in jezikovno-govornih oblik izreke tradicionalnega gledališča. Z razvijanjem nove estetike in specifične igralske oziroma dramske govorice pokaže na svojstveno vrednost in formo tekstov za uprizarjanje. Izhajajoč iz Jakobsonove teorije znaka, Heideggerjeve hermenevitične filozofske misli o govoricu, ki jo dopolnjuje tudi Novarinajeva teorija gledališča kot govorice oziroma vseobsegajočega govora, Semeničeva na jezikovni ravni prisluškuje besedam ter v navidezni alogičnosti premen zvoka (glasu in telesa) najdeva njihovo latentno poetičnost, sicer prikrito v črkovnem materialu. Z razbijanjem tradicionalnih jezikovnih konceptov in miselnih vzorcev, rušenjem konvencionalnih sten, zavračanjem razuma in logike, sprejemanjem nesmiselnosti in intuicije pokaže, da je čista oblika vsebina in da imata v umetnosti celo destrukcija in alogika lahko svoj smisel.

- Arhar Holdt, Špela. »Pedagoška slovnica med Scilo in Karibdo: jezikovna norma in korpusni podatki.« *Videolectures.net*, februar 2012, [videolectures.net/pravopis2012\\_arhar\\_holdt\\_slovnica](http://videolectures.net/pravopis2012_arhar_holdt_slovnica). Dostop 2. mar. 2019.
- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Mestno gledališče ljubljansko, 1994. (Knjižnica MGL, 119.)
- Čičigoj, Katja. »Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli. Odprto delo – tekst kot dogodek.« *Slovenska dramatika, Slovene drama*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2012, str. 167–173. (Obdobja 31.)
- .»To piše, kar piše Vedno, saj veš, kar piše ponavadi.« *Gledališki list MGL*, 2015, [mgl.si/assets/Uploads/GL-Katja-Cicigoj-To-pise-kar-pise-vedno.pdf](http://mgl.si/assets/Uploads/GL-Katja-Cicigoj-To-pise-kar-pise-vedno.pdf). Dostop 2. mar. 2019.
- Heidegger, Martin. *Na poti do govornice*. Prevedli Dean Komel idr., Slovenska matica, 1995.
- Ivanc, Jera. *Peter Pan*. 2017. *SiGledal*, [sigledal.org/w/images/0/02/PETER\\_PAN\\_Sigledal.pdf](http://sigledal.org/w/images/0/02/PETER_PAN_Sigledal.pdf). Dostop 27. mar. 2019.
- Jakobson, Roman. *Lingvistični in drugi spisi*. Inštitut za humanistične študije, 1996.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika, Slovene drama*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2012, str. 167–173. (Obdobja 31.)
- Novarina, Valère. *Govorjeno telo*. Mestno gledališče ljubljansko, 2010. (Knjižnica MGL, 153.)
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010, str. 271–327.
- . »Raziskave besede in zvoka v skupini Nomenklatura.« *Slovenska dramatika, Slovene drama*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2012, str. 215–221. (Obdobja 31.)
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Slovenske dramatičarke v 21. stoletju: med teorijo, prakso in inovativno pisavo.« *Slavistična revija*, letn. 64, št. 3, 2016, str. 269–282.
- . »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–180.
- . »The innovative dramatic works of Simona Semenič.« *Forum for world literature studies*, letn. 9, št. 1, 2017, str. 68–84.
- Semenič, Simona. *Nogavice*. 2005. *SiGledal*, [sigledal.org/w/images/9/9a/](http://sigledal.org/w/images/9/9a/)

- Nogavice%2CSemenicSimona2005.pdf. Dostop 18. feb. 2019.
- . 24ur. 2006. *SiGledal*, teksti.sigledal.org/tekst/24ur. Dostop 23. feb. 2019.
- . *Jaz, žrtev*. 2007. *SiGledal*, teksti.sigledal.org/tekst/jaz-zrtev. Dostop 20. feb. 2019.
- . *5 fantkov.si*. 2008. *SiGledal*, teksti.sigledal.org/tekst/5fantkov-si. Dostop 20. feb. 2019.
- . *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblačku tobačnega dima*. 2010. *SiGledal*, sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf. Dostop 24. feb. 2019.
- . *tisočdevetstoenainosemdeset*. 2013. *SiGledal*, veza.sigledal.org/media/uploads/Dokumenti/simona-semenic/1981. Dostop 23. feb. 2019.
- . *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. 2014. *SiGledal*, sigledal.org/w/images/0/0d/7kuharic4soldati3sofije.pdf. Dostop 21. feb. 2019.
- . *mi, evropski mrlič*. 2015. *SiGledal*, sigledal.org/w/images/b/b0/Mi%2C\_evropski\_mrlici.pdf. Dostop 5. feb. 2019.
- . *ples, jerebika, štrudelj pa še kaj*. 2017. *SiGledal*, sigledal.org/w/images/3/37/Jerebika%2C\_strudelj%2C\_ples\_pa\_se\_kaj.pdf. Dostop 28. feb. 2019.
- Tiran, Jože. *Umetniško pripovedovanje*. Mestno gledališče ljubljansko, 1965. (Knjižnica MGL, 30.)
- Toporišič, Tomaž. »Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča.« *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009, str. 110–119. (45. SSJLK.)
- . »Medbesedilnost in medmedijskost sodobne slovenske (ne več) dramske pisave.« *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*, ur. Alojzija Zupan Sosič, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2010, str. 343–348. (Obdobja 29.)
- . »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič).« *Slavistična revija*, letn. 63, št. 1, 2015, str. 89–102.
- . *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo: o vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, 2018.
- Vitez, Primož. »Teater, govor, luč.« *Ars & Humanitas: revija za umetnost in humanistiko*, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2011, str. 84–90.
- . »Gledališki govor kot jezikovna iluzija.« *Slovenska dramatika, Slovene drama*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 353–358. (Obdobja 31.)
- Zajc, Ivana. *Deli Simone Semenič Gostija in Jaz, žrtev z vidika teorij sodobne dramatike in postmodernizma*. 2013. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, diplomsko delo.
- . »Sodobne spremembe didaskalij.« *JiS*, letn. 61, št. 3–4, 2016, str. 151–162.

# The Speech Surfaces of Simona Semenič as a Performative Unveiling of Language

---

**Keywords:** language, acting speech, performativity, Martin Heidegger, Roman Jakobson, Valère Novarina

---

With her distinctive authorial (no longer) dramatic writing and her performance art pieces derived from this writing, Simona Semenič has brought onto the Slovenian scene a radical de(con)struction of the dramatic form, which also manifests itself in a demolition of conventional linguistic patterns and concepts. This article examines and analyses the linguistic destabilisations of the texts of Simona Semenič by applying to them three different aspects heretofore untested on her opus: R. Jakobson's theory of the sign, M. Heidegger's hermeneutic philosophical thought, and V. Novarina's theory of theatre.

The changed nature of the dramatic form, which appears on several language planes, will be examined with the help of particular examples: a passage from the metatheatrical text *seven cooks, four soldiers, three sophias* (2014) and Semenič's other plays, for example, the monodrama or documentary performance piece *i, the victim* (2007), *the feast* (2010) (the author as narrator), the epically rendered work *1981* (2013) or the mediated text *5boys.si* (2008) (the dramatic character as director or commentator of the action). The fundamental language-speech elements that Semenič plays through are: the flow of the text through different linguistic varieties (general colloquial language, regional (Ljubljanian) colloquial language, littoral (sub-Nanos) dialect, spam language – English), the language is spurtive, often suffused with slang, vulgarities and foreign words, lower colloquial terms and pejoratives, it is written without punctuation and capitals, the syntax is eroded, simplified and distinctively fragmentary (short, clipped, occasionally disconnected sentences), the stage directions pass into dialogue and take up a metalinguistic function.

A short oriented review of the texts of Simona Semenič, focusing on an analysis of language-speech aesthetics, shows that Semenič generates a theatre of a higher language plane and consciousness, a theatre of un-veiling the otherwise veiled vocal dimension of language or of the sonic parameters of the word, or, in Artaud's words, a theatre of unveiling the otherwise veiled metaphysical plane of language. In her projects, she

introduces a particular aspect of speech, based on an apparent incomprehensibility of the sayable and the alogia or nonsensicalness of the said. In novarinaesque spirit, she perforates and illuminates the text, so that language as a natural phenomenon may unveil itself. She returns language to the space, she unbinds it, she frees it and she shows that it is not only syntax that holds it together. In her texts, she in fact writes down what the texts are missing, i.e., the unsayable; she names the unnameable, thus reminding us of an essential idea: a text is not made just out of words.

In the search for new aesthetic conceptions, for a fusion of diverse staging methods and for polyphonic speech surfaceness, Semenič begets fresh ideas and approaches by means of which she enacts a movement from the static to the dynamic. She no longer relies on consciousness and the word, but rather searches for her origin in the unknown, the unconscious, the unwritable and the unsayable – in voice, movement, ringing, sound, even silence. The sound of words, the meaning of form, the unspoken word, the *ringing of silence* (Heidegger), the mute body onstage are empowered, becoming independent expressive media and speaking (out) for themselves, each in its own particular dialect. By passing from the meaning to the sound of words, from rigid language to language in movement, she creates a particular stage language, which is no longer an expression of literature, but of theatre itself. By joining the conscious with the unconscious, the visible with the invisible, with the metamorphoses of bodies and voices, by a deviation from traditionalism and by a transition into a phase of searching for the primal, she fashions an original image, an image of a living speech made of voices and bodies; she unveils herself and speaks from her depth.

Semenič is thus concerned with a different vision and naming of the world. Her action is an expression of the capacity to see things from other viewpoints and of the overcoming of linguistic norms and of language-speech forms of enunciation belonging to traditional theatre. By developing a new aesthetics and a particular acting or dramatic language she brings to light the particular value and form of performance texts. Deriving from Jakobson's theory of the sign, Heidegger's hermeneutic philosophical thought about language, supplemented by Novarina's theory of theatre as a language or as all-encompassing speech, Semenič, on a linguistic level, hearkens to words and unveils, in an apparent alogia of changes of sound (of voice and body), a plane of language otherwise metaphysical. All of the language-speech elements that she displaces and plays through, pass onto the signifying plane, gain autonomous value and thus become conveyors of sense and carriers of meaning.

By interweaving elements of language-speech alogia, nonsensicalness, hybridity and fragmentariness, which pass onto the signifying plane, Semenič establishes a language of dramatic contrasts and thus demonstrates that today's textuality is of a special nature. It is based upon a concept of nonlinear structuring of (no longer) dramatic

speech surfaces of diverse, often mediated discourses, while in a “dramatized society” (R. Williams), drama or text have become a scene of dynamic transitions and overlaps of epistemologies coming from various media and literary and performance tactics (T. Toporišič).

*Translated by Miha Marek*





V članku obravnavamo osrednji opus dramatičarke Simone Semenič z metodo računalniške stilometrije. Ugotavljamo, da je heterogen, razvrsti se v tri skupine besedil. Najizraziteje se dela razdelijo glede na to, ali so monološka, ali vsebujejo tradicionalno obliko dialogov, ali pa gre za kombinacijo dialogov z monologi, ki so najočitnejši v daljših didaskalijah. Iz opusa avtorice slogovno izstopa skupina monodramskih besedil *Jaz, žrtev, še me dej* in *drugič*, pa tudi delo *gostija*, ki ga stilometrična analiza uvrsti k tem besedilom. Ukvarjamo se z monodramskimi oziroma avtobiografskimi elementi, po katerih ta besedila izstopajo iz dosedanjega dramskega opusa Simone Semenič. Raziskava besedišča dram potrjuje dosedanje teoretične ugotovitve, da imajo dela *še me dej*, *drugič* in *gostija* v opusu avtorice največ elementov metadrame, ki izhajajo iz pripovedi osrednjega lika. To ne drži za delo *Jaz, žrtev*, ki v obravnavanem opusu izstopa zaradi nanašanja subjektke na samo sebe.

---

**Ključne besede:** Simona Semenič, stilometrija, monodrama, avtobiografskost

---

**Ivana Zajc** je doktorandka Oddelka za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Je prejemnica Zoisove štipendije in štipendije Univerzitetne ustanove ing. Lenarčič Milana, ob koncu študija je prejela nagrado Študentskega sveta Filozofske fakultete za študijske dosežke. Med študijem je predavala na strokovnih konferencah v Sloveniji in tujini, bila je urednica študentske revije na Oddelku za slovenistiko in vodja tamkajšnjega gledališkega krožka. Prispevke je objavila v znanstvenih revijah *Jezik in slovstvo* in *Slavistična revija*, o gledališču in književnosti piše predvsem za *Sodobnost*, *Primorski dnevnik* ter *RTV Slovenija*.

# Elementi monodrame in avtobiografskosti v besedilih Simone Semenič

## Vidik računalniške stilometrije

---

Ivana Zajc

---

### 1. Uvod

Besedila Simone Semenič spodkopavajo ustaljene bralne konvencije in destabilizirajo temeljne pojme teorije drame (Pezdirč Bartol, »Specifičnost dramske« 177). So denimo izrazito narativno naravnana, zgodba ne teče kontinuirano od začetka do konca, liki imajo lahko labilno identiteto, ustaljena razmerja med didaskalijami in dialogi se rušijo, drame ponujajo različne možne poteke dogajanja in celoto umeščajo v polje hipotetičnosti (Podbevšek 315–322). Čeprav je dramska pisava Simone Semenič v slovenskem pa tudi širšem prostoru zelo prepoznavna, pa bralka v njeni dramatikii zazna nekatere slogovne premike. Da pokažemo nanje, v prispevku osrednji opus Simone Semenič obravnavamo z metodo računalniške stilometrije. To je prva stilometrična obravnava slovenskih literarnih (dramskih, epskih oziroma lirskih) besedil v programu R s paketom »Stylometry with R«. Podobno računalniško analizo izbrane poezije Tomaža Šalamuna je z avtomatskim luščenjem besed in izdelavo frekvenčnih list posameznih leksemov napravila Vesna Mikolič (»Literarna perspektiva«). Marijan Dovič (»Podbevšek in Cvelbar«) je v programu Eva Primoža Jakopina primerjal dela Podbevška in Cvelbarja glede na dolžino besed oz. število črk v besedah, dolžino povedi in frekvenco posameznih besed ter kumulativno analizo.

Stilometrija se uvršča v polje digitalne humanistike, ki jo na Slovenskem v okviru literarne vede goji Miran Hladnik, ki že dolgo spremlja in razvija dogajanje na tem področju,<sup>1</sup> pa tudi Aleš Vaupotič. Z digitalno humanistiko pa tudi z empirijo v literarni vedi, ki se lahko poslužuje računalniških analitičnih orodij, tj. programskih paketov za obdelavo podatkov (Perenič 10–11), se ukvarjajo Urška Perenič, Marko Juvan, Marijan Dovič idr. Kot piše Miran Hladnik (»Digitalna humanistika«), na podatkovnih zbirkah temelji več slovenističnih literarnovednih disertacij (Aleksander Bjelčevič, Dejan

---

<sup>1</sup> Hladnik je že leta 1995 (»Evropa in Amerika«) opozoril na potrebo po prenovi humanistike z uporabo računalnika.

Kos, Alenka Žbogar, Mateja Pezdirc Bartol, Marijan Dovič, Urška Perenič, Aleksandra Bizjak, Robert Jereb, Zoran Božič).

Stilometrija je v sodobnih razpravah o književnosti pogosto uporabljena za ugotavljanje neznanega (anonimnega, psevdonimnega itd.) avtorstva literarnih del, v mnogih sodobnih raziskavah pa služi tudi za analizo posameznega avtorskega opusa in nians avtorskega sloga – ta potencial stilometrije prikažemo v pričujočem članku. Dosedanje obravnave dela Simone Semenič so hkrati analizirale le nekaj njenih besedil, pričujoča raziskava pa analizira njen celotni osrednji opus z uporabo računalniškega branja, ki ponuja drugačne možnosti kot tesno branje<sup>2</sup> pri razpoznavanju vzorcev in leksikalnih razdalj med teksti. Cilj raziskave je identificirati različne stile pisanja avtorice. S stilometrično metodo v članku odgovorimo na vprašanje, ali je korpus besedil Simone Semenič heterogen ali homogen. Nadalje ugotavljamo, pod katerimi pogoji se avtoričina pisava slogovno razlikuje oziroma kdaj Simona Semenič piše drugače. V ospredju razprave so ugotovitve literarne analize, ki jo računalniška metoda zgolj podpre in objektivizira.

Izkaže se, da iz korpusa dram Simone Semenič slogovno izstopajo dela, ki jih zaznamujejo avtobiografski oziroma monodramski elementi. Ti kategoriji v nadaljevanju članka obravnavamo v tistih delih Simone Semenič, za katera sta značilni. Ugotavljamo, kako drame Simone Semenič s temi elementi kršijo dramske konvencije. Teoretične ugotovitve podkrepimo z izsledki kvantitativne primerjalne analize besedišča dramskih besedil avtorice. Raziskovalci v posamičnih besedilih Simone Semenič že odkrivajo metadramske učinke v povezavi z avtobiografskimi in monodramskimi elementi oziroma s pripovedjo osrednjega lika (Čičigoj 65; Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske« 167; Lukan 170), v prispevku pa njihove izsledke preverimo še s stilometrično raziskavo besedišča v dramskem opusu avtorice.

## 2. Metoda računalniške stilometrije

Sodobna<sup>3</sup> stilometrija je računalniška analiza literarnega stila (Eder idr. 107). Izvedena je lahko v programskih jezikih Java in Python, analiza, ki jo predstavljamo, pa je bila narejena v programskem jeziku R. Možnosti stilometrične analize v tem programskem okolju so razvili raziskovalci Maciej Eder, Jan Rybicki in Mike Kestemont ter so razširjene v sodobnih raziskavah različnih besedil.<sup>4</sup> Aktualna prizadevanja dela računalniške stilometrije se osredotočajo predvsem na prepoznavanje neznanih,

<sup>2</sup> Meta Grosman (119–120) branje književnosti opredeli kot sklenjen proces oblikovanja, popravljanja in spreminjanja bralnih domnev ter pričakovanj, ki rezultira v razumevanju. Tesno branje razumemo kot natančno ukvarjanje z različnimi ravnmi literarnega besedila, od oblikovno-slogovnih do pomenskih z upoštevanjem različnih vidikov konteksta.

<sup>3</sup> Stilometrija kot statistično določanje sloga literarnih in drugih besedil se je pojavila že v 19. stoletju in je temeljila na ročnem štetju pojavljanja posameznih besed v celotnem besedilu.

<sup>4</sup> Tudi denimo na področju kriminalistike.

anonimnih oziroma psevdonimnih avtorjev. Ko je denimo Joanne K. Rowling, avtorica znane zbirke o Harryju Potterju, izdala roman *Galbraith* pod psevdonimom – saj jo je zanimalo, ali bo dobil bralce, čeprav na njem ni njenega imena – jo je računalniška stilometrija identificirala (Juola 108). Računalniško »branje«, ki lahko zajame tudi več tisoč ali več sto tisoč tekstov, raziskovalci imenujejo oddaljeno branje (»distant reading«) (Moretti 54–68), nebranje (»not reading«) ali makroanaliza (Jockers, *Macroanalysis: digital methods*). Tako je mogoče ugotoviti odnose med teksti in vzorce podobnosti ter razlike, ki jih s »prostim očesom« ni mogoče zaznati (Eder idr. 108). Osnovna stilometrična analiza v R frekvenco pojavljanja vsake besede v korpusu deli s številom vseh besed v korpusu, da dobi odstotek, ki določa pogostost njene rabe. Te izračune program za vsako besedo posebej primerja pri vsakem od tekstov korpusa. Zatem raziskovalec določi parametre raziskave, ki pogosto zajame pojavljanje tisoč ali petsto najpogostejših besed korpusa, glede na to pa program izračuna in vizualizira razdalje med teksti (prim. Eder idr. »Stylometry with R«).

Za izvajanje stilometričnih raziskav v R se mora raziskovalec vsaj osnovno znajti v programskem jeziku R oziroma poznati zapise kod, s katerimi se analiza izvaja, pa tudi različne funkcije, predvsem pa paket »Stylometry with R«, ki ga je Eder s sodelavci (108) razvil za zahtevnejše in ponovljive stilometrične analize. Za humaniste brez izkušenj s programiranjem to pomeni usvajanje znanja z novega področja, kar je nujno pri analiziranju, pripravi dokumentov za obravnavo in pridobivanju, prikazovanju ter interpretiranju rezultatov. Korpus besedil, ki so vključena v analizo, mora biti pripravljen korektno, kar pomeni natančen pregled, urejanje in pravilno shranjevanje vključenih dokumentov v formate in mape, do katerih lahko program dostopa. Stilometrija v R, uporabljena v tem članku, omogoča pregledne vizualizacije rezultatov.<sup>5</sup>

V prispevku bomo prikazali rezultate analize dramskega opusa Simone Semenič z računalniško stilometrijo. Pokazali bomo, kakšne informacije o odnosih med literarnimi deli posameznega avtorja lahko s to metodo pridobimo. Osnovno vprašanje za tovrstno analizo avtorskega opusa je, koliko je stilno homogen oziroma heterogen. S stilometrijo se literarna dela avtomatsko razporedijo glede na signale, ki izstopajo, raziskovalec pa jih prepozna in interpretira. Prednost take analize vidimo v tem, da literarnemu raziskovalcu nudi dodatno, objektivno informacijo o odnosih podobnosti med vključenimi literarnimi besedili. Statistično in objektivno ugotavlja nianse literarnega sloga v nekem avtorskem opusu, ki jih z običajnim branjem težje zaznamo. Stilometrija je kot vsaka druga metoda omejena oziroma prinaša zgolj določene kvantitativne informacije, zato jo je pri obravnavi literarnih del nujno kombinirati s tesnim branjem in poznavanjem obravnavane literature, literarne zgodovine, literarne teorije, teorije drame itd. Prav zato se ne zdi smiselno ostro ločevati med digitalno

<sup>5</sup> Te je mogoče prenesti tudi v druge programe za vizualiziranje rezultatov, npr. v Gephi.

humanistiko, kamor spada računalniška stilometrija, in humanistiko oziroma znotraj nje raziskovanjem književnosti, saj sta neposredno povezani.

### 3. Izhodišča stilometrične analize

Obravnavamo osrednjega opusa besedil Simone Semenič je zajela naslednjih 15 besedil avtorice (po kronološkem redu): *24ur* (2006), *Jaz, žrtev* (2007), *5fantkov.si* (2008), *še me dej* (2009) (2009), *gostija*<sup>6</sup> (2010), *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* (2011), *tisočdevetstoenaosemdeset* (2013), *ubij me nežno* (2013), *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* (2014), *drugič* (2014), *mi, evropski mrlič* (2015), *ovira* (2016), *to jabolko, zlato* (2016), *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* (2017), *gravitacijski valovi* (2018).<sup>7</sup> Vsa besedila so bila v analizo vključena v celoti. Teksti so bili pred obravnavo primerno urejeni, izpuščene so bile zunajbesedilne informacije (paginacija, kontaktni podatki avtorice ipd.), shranjeni so bili v ustrezen format. Specifika te obravnave dramskih besedil v primerjavi z drugimi vrstami (literarnih) besedil se kaže v tem, da je treba iz njih odstraniti vse navedbe likov, ki povedo določeno repliko in se nahajajo pred samo repliko. Ponavljanja teh besed so namreč pogosta in bi lahko vplivala na stilometrično analizo. Didaskalije so v delih Simone Semenič integralni del dramskega besedila, zato jih nismo izpustili.

Pri stilometriji je bistvena ekstrakcija kvantifikabilnih metapodatkov iz besedil (Sebastiani 5–47). Pričujoča računalniška analiza je s funkcijo »stylo« v paketu »Stylometry with R« zajela tisoč<sup>8</sup> najpogostejših besed korpusa v vključenih literarnih besedilih in preverila njihovo pojavljanje v besedilu oziroma njihove konstelacije. Za vsako besedo se je oblikoval besedni vektor (»word vector«), ki se je vpisal v frekvenčno tabelo, na podlagi katere je bila izvedena statistična analiza. Rezultati so bili prikazani z dendrogramom pa tudi z dvodimenzionalno vizualizacijo. Tako so bili predstavljeni odnosi med vključenimi besedili. Ta se razporedijo v vzorce, ki jih bomo v nadaljevanju najprej opisali, nato pa kvalitativno interpretirali. Odgovorili bomo na vprašanje, ali je dosedanji osrednji dramski opus Simone Semenič slogovno homogen ali heterogen. Če je homogen, to pomeni, da med besedili ni posebnih slogovnih razlik oziroma da je avtorčin slog pisanja vseskozi konsistenten. Z interpretacijo podatkov bomo poskusili določiti signal, po katerem se besedila razdelijo v skupine, tj. kriterij, po katerem se besedila Simone Semenič razporedijo glede na podobnost oziroma oddaljenost. Ena od možnosti bi bila denimo, da se je slog avtorice spreminjal v času, zato se besedila delijo kronološko, glede na čas nastanka. Stilometrična analiza z

<sup>6</sup> Naslov tega besedila je v članku skrajšan, v celoti se glasi: *gostija ali zgodba o nekem slastnem truflu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*.

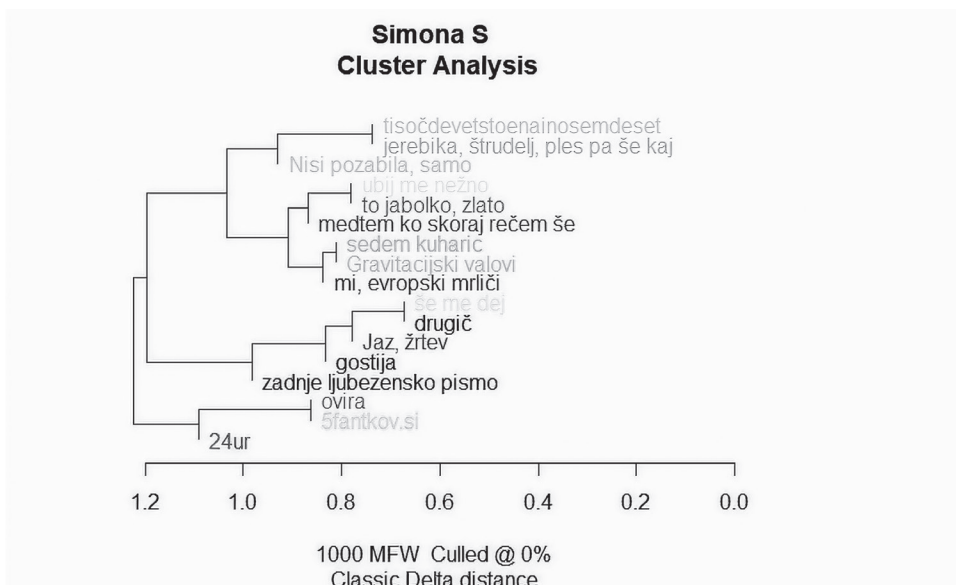
<sup>7</sup> Dela nam je za namene raziskave v digitalni obliki posredovala avtorica sama.

<sup>8</sup> Opravili smo enako analizo tudi za manjšo množico besed, in sicer za petsto najpogostejših besed korpusa, ter dobili skladne rezultate.

enakimi orodji kot pričujoča, ki so jo opravili na opusu angleške dramatičarke Aphre Behn, je denimo pokazala izrazit vzorec kronološkega razvoja literarnega sloga (Evans, »Style and chronology«). V nadaljevanju članka predstavljamo izsledke primerjalne analize besedišča vključenih dram pa tudi analize pojavljanja posameznih izrazov v obravnavanih besedilih avtorice.

### 3.1 Členjenost opusa dramskih del Simone Semenič

Spodnji dendrogram (Slika 1) prikazuje osrednja besedila Simone Semenič, razporejena v skupine po podobnosti.<sup>9</sup>



Slika 1. Klastrska analiza opusa Simone Semenič.

Kot je razvidno, je delo Simone Semenič slogovno raznoliko, korpus njenih besedil je izrazito heterogen. Ugotovljamo, da se glede na razdalje med besedili opus jasno deli na naslednje tri sklope:

- *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* (2011), *tisočdevetstoenainosemdeset* (2013), *ubij me nežno* (2013), *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* (2014), *mi, evropski mrlič* (2015), *to jabolko, zlato* (2016), *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* (2017), *gravitacijski valovi* (2018);
- *Jaz, žrtev* (2007), *še me dej* (2009), *gostija* (2010), *drugič* (2014);
- *24ur* (2006), *5fantkov.si* (2008), *ovira* (2016).

<sup>9</sup> Razlike med njimi niso absolutne, marveč gre za razmerja. Način merjenja oddaljenosti je klasična delta (»Classic Delta distance«).



Glede na dobljene podatke sklepamo, da Simona Semenič piše podobno, kadar piše monološka dela, enako drži v primeru dialogov. Za slednje bi sicer pričakovali, da se slogovno ne ujemajo toliko, saj v njih različni liki govorijo z različnimi idiolekti. V nadaljevanju obravnavamo prepoznavne lastnosti del *še me dej*, *drugič*, *Jaz*, *žrtev* in *gostija*, in sicer monodramske ter avtobiografske elemente.

### 3.2 Monološki in avtobiografski elementi del *Jaz*, *žrtev*, *še me dej*, *drugič* in *gostija*

Deli *Jaz*, *žrtev* in *drugič* sta podnaslovljeni »avtobiografski besedni solo«, delo *še me dej* je podnaslovljeno »avtobiografska igra«. Druga besedila Simone Semenič, razen starejših krajših besedil, nimajo podnaslovov. Delo *drugič* je nadaljevanje besedila *Jaz*, *žrtev*, vendar v projektni prijavi predstave, ki je kot citat vključena v delo *še me dej*, zanimivo piše, da je *še me dej* dejansko nadaljevanje projekta *Jaz*, *žrtev*, ki pa se ni realiziralo zaradi pomanjkanja časa. Dela, ki so si medsebojno slogovno najbolj sorodna, so torej povezana tudi z vidika produkcije: *še me dej* in *drugič*, prvo nesojeno, drugo pa dejansko nadaljevanje trilogije žrtve po delu *Jaz*, *žrtev*, sta si slogovno najbližje (glej Sliko 1). Kot je poudarjeno že v podnaslovih teh besedil, gre za avtobiografska dela oziroma dela, ki jih večinoma izjavlja en sam glas – na kar nakazuje izraz »solo«. Ta dramska besedila imajo elemente monodrame, saj v njih nastopa ena dramska oseba oziroma nosilec govora, tj. dramatičarka Simona Semenič, ki predstavlja lastni vidik. Monodrama je igra z eno samo dramsko osebo in si prizadeva vse zvesti na njeno vizijo (Pavis 452); nosilec govora je en sam (Kos 110), zaznamuje jo monološkost. Zanj je značilno, da je kontekst besedila od začetka do konca isti, spremembe semantične usmerjenosti (značilne za dialog) pa so omejene na minimum (Pavis 453). V besedilih *Jaz*, *žrtev*, *drugič* in *še me dej* pa tudi v *gostiji* sicer prevladujejo monološki deli, vendar je v celoti monološki le tekst *Jaz*, *žrtev*. V besedilu *še me dej* se diskurz avtorice deli na didaskalije in dialoge, v to formo pa so vključena besedila prijav in pritožb na razpise. V monološko obliko dela *drugič* vdirajo reklamni oglasi, vendar dramski subjekt ne vzpostavi komunikacijske zveze z njimi. Že s temi vdori drugih diskurzov se teksti oddaljijo od konvencionalne monodrame. *gostija* se od besedil v tej skupini najbolj razlikuje (glej Sliko 1 in Sliko 2), z njimi pa se ujema po obsežnejših monoloških delih besedila. Liki v *gostiji* se medsebojno namreč ne pogovarjajo v dialogu, medsebojno se ne »slišijo« zares, ampak vsak od njih govori v obliki monologa.

V avtobiografski drami avtor prikazuje dogodke iz lastnega življenja, ki jih lahko uprizori igralec ali avtor sam. Pavis ločuje med avtobiografskimi dramskimi besedili, ki jih uprizori igralec, in odrskim nastopom avtorja, ki govori o samem sebi. To Pavis (57) imenuje »avtoperformance«, s čimer se nanaša na elemente performansa. Tudi Lehmann (75) meni, da je tovrstno samoizpovedovanje oziroma samorazgaljanje



performativno dejanje. Podobno Erika Fischer-Lichte (334) zapiše, da se v tovrstni uprizoritvi »odigrava življenje vseh njenih udeležencev, in sicer ne le v metaforičnem smislu, temveč dobesedno«. Dela *Jaz, žrtev, drugič* in *še me dej* odpirajo vprašanje, kdo je subjekt dramskega diskurza. Avtorica je eksplicitno izenačena z dramsko osebo, besedila torej subverzirajo »tradicionalno« mesto dramskega avtorja. V t. i. absolutni drami je dramatik namreč odsoten (Szondi, *Teorija* 30). Dramatikov subjekt navadno govori v didaskalijah (Kos 109), v delih *Jaz, žrtev, drugič* in *še me dej* pa govori (tudi) v monološkem delu dramskega besedila. Status dramskega avtorja prevprašuje tudi *gostija*, kjer je avtorica omenjena že v naslovu, kar Blaž Lukan (169) poveže s postmodernističnim statusom avtorja: »Negotovost avtorstva sodi v postmodernistični kompleks 'smrti avtorja', ki avtorju zagotavlja mesto zgolj v zasedbi dramskih likov oz. mu pusti, da kot ena izmed oseb stopi na oder in tam opravi svoje po nareku pripovedovalca.« Gre za subverzijo, značilno za sodobno dramatiko, ki je po mnenju Alda Milohnića (165–166) od 20. stoletja problematizirala »lastni medij in status umetnika, premikala zakoličene meje umetnostnega polja, pogosto tudi 'dematerializirala' umetniške produkte s prenosom poudarka od izdelka na proces«.

Ko Simona Semenič uprizori lastna avtobiografska dela, se krha distanca, ki je po Mateji Pezdirc Bartol (»Recepcija drame« 196–197) nujen pogoj za gledališče, saj prav gledalčevo zavedanje, da je gledališki dogodek fikcija, temeljno določa njegovo izkušnjo. Distanca izhaja iz zavedanja, da je dogajanje na odru le fiktivno (prim. Lehman 47). Pavis (57) meni, da je tovrstna »avtobiografska komunikacija [...] zmeraj nekoliko sumljiva zato, ker je predmet določene umestitve, določenega izbora gradiv, določene ekshibicije, skratka določene samorežije z umetnostnimi in fikcijskimi cilji«. <sup>11</sup> Čeprav v obravnavanih delih govori avtorica sama, pa so še vedno postavljena v okvir dramskega teksta oziroma uprizoritve. Recipienti avtobiografskega dramskega ali gledališkega dela poleg tega ne morejo biti prepričani o stopnji te avtobiografskosti, zato se določena stopnja distance ohrani. Recepcija se tako giblje na meji med gotovostjo v avtobiografskost in gotovostjo v fikcijo. Poleg tega v delo *drugič* distanco vnašajo vdori reklamnih diskurzov v tekst, na ravni uprizoritve pa dejstvo, da besedilo berejo gledalci, avtorica sedi pa pred njimi. *Jaz, žrtev* se kaže kot najneposrednejše osebnoizpovedno avtobiografsko delo Simone Semenič, saj gre izključno za monolog avtorice, ki pa kljub temu ohranja nekoliko distance s pomočjo samoironije.

Distanca se v obravnavanih delih ruši tudi z metadramskimi oziroma metagledališkimi prvini, ki se kažejo v spodnjem citatu iz dela *še me dej*:

*pristopiš in poveš, da želiš vstopnico za nocojšnjo predstavo / še me dej / ker te zanimam / ničesar ne veš o tej predstavi, ker nikjer / ničesar ni bilo / nobene najave v medijih /*

<sup>11</sup> To stanje delo *še me dej* tudi tematizira, ko se avtoričin glas v monologu predstavlja publiki in govori o spodletelem gledališkem projektu, v didaskalijah pa beremo misli Simone Semenič, ki niso popolnoma skladne s podobo, ki jo kaže publiki.

*nobene reklame / nobenega plakata / flajerja / gledališkega lista / nobenih podatkov o predstavi / nobenega na kratko / ne veš niti, kdo nastopa / samo naslov in avtorica / prišel si torej zgolj in samo zaradi mene / zato ker bi me rad še / in me imaš že takoj na razpolago / ja, eno vstopnico, dve vstopnici, tri vstopnice / ne, ne ni gledališkega lista, nič nimamo / nasmehnem se ti / nekdo me fotografira / sem malce hudomušna / hi hi hi ha ha ha / lepo nama je, a ne, da nama je lepo / tu sem / zate, spoštovani publikum. (Semenič 2)*

Kot je razvidno iz citata, se v besedilu pojavljajo neposredno nagovarjanje publike, izpostavljanje sebe kot avtorice in zunajbesedilnih okoliščin uprizoritve (gledališki list, vstopnice), nanašanje na like kot na like itd. Teh elementov ne najdemo edino v delu *Jaz, žrtev*, pojavljajo se denimo tudi v delu *gostija*, najpogosteje v obliki neposrednega nagovarjanja publike.

### 3.3 Primerjalna analiza besedišča v dramah Simone Semenič

Kot smo že pokazali, se opus Simone Semenič deli v tri skupine (glej Sliko 1).<sup>12</sup> Besedišče v delih prve in tretje skupine del, kjer prevladujejo dialogi, smo primerjali z besediščem v delih druge skupine, kjer je besedilo predvsem monološko.<sup>13</sup> Ugotavljali smo, katere besede so v prvi skupini najpogosteje prisotne, v drugi pa so izjemno redke ali odsotne – in obratno. Taka analiza lahko pokaže na razlike v tematiki del, naši rezultati pa kažejo še na nekatere druge dimenzije.

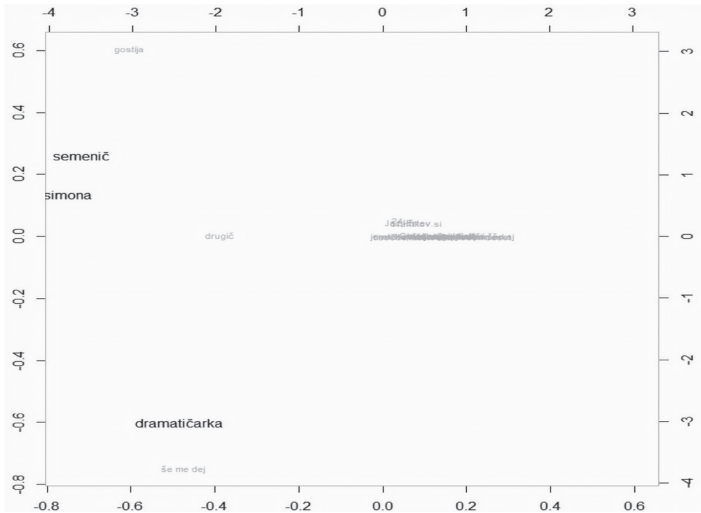
Pri glagolskih besedah opazimo, da v drugi skupini prevladajo glagoli v prvi osebi ednine, ki jih je mogoče razložiti s prevladujočo monološko avtobiografsko formo. Tudi v prvi skupini se pojavijo glagoli v prvi osebi množine, vendar tudi v velelniku, prihodnjiku, v drugi osebi itd., kar je posledica dialoške forme. Enako so posledica dialogov različni medmeti, ki se v prvi skupini besedil pojavijo, v drugi skupini pa jih ni.

Drugo skupino besedil zaznamujejo samostalniške besede: »žrtev«, »oblak«, »oblaček«, »spoštovani«, »publikum«, »dramatis«, »personae«, »gledalec«, »predstave«, »simona«, »semenič« pa tudi besedi »vdih« in »izdih«, ki sta značilni za avtobiografske monološke dele besedil Simone Semenič, saj se z njima približamo intimnosti ter telesnosti dramske subjektke. V drugi skupini izstopajo besede, ki se nanašajo na gledalce (npr. »publikum«, »gledalec«), in besede, ki se nanašajo na avtorico (»simona«, »semenič«) oziroma na like (»dramatis«, »personae«). Te besede, ki kažejo na metadramske elemente teksta, saj se nanašajo na dramo kot na dramo, na samo avtorico, na gledalstvo itd., so v prvi skupini tekstov v primerjavi z drugo

<sup>12</sup> Po vrstnem redu od zgoraj navzdol (prim. Sliko 1).

<sup>13</sup> Do podobnih rezultatov pričakovano pridemo, če primerjamo zgolj drugo in tretjo skupino besedil, saj so v tretji skupini pretežno dialoška dela brez izrazitih monologov in metadramskih elementov. Zanimivost: v tretji skupini se pojavljajo angleške besede (na primer v delu *24ur* se pojavljajo deli besedila v angleščini) – teh v drugi skupini ni.

skupino redke. Sklenemo lahko, da teksti Simone Semenič z avtobiografskimi elementi in s prevladujočimi monologi kažejo močnejše metadramske težnje. Izjema je delo *Jaz, žrtev*, kar se je potrdilo tudi ob nadaljnjih analizah besedišča. Slika 3 denimo prikazuje odnose med teksti z vidika rabe nekaterih izrazov, ki kažejo na neposredno nanašanje na dramatičarko z njenim imenom in priimkom. To se pojavlja predvsem v delih *gostija* in *drugič*, medtem ko se izraz »dramatičarka« pojavlja v delu *še me dej*. Gre za besede, ki jasno nakazujejo na metadramske lastnosti dramskih besedil in metadramska besedila v korpusu ločijo od tistih, ki teh lastnosti ne kažejo.

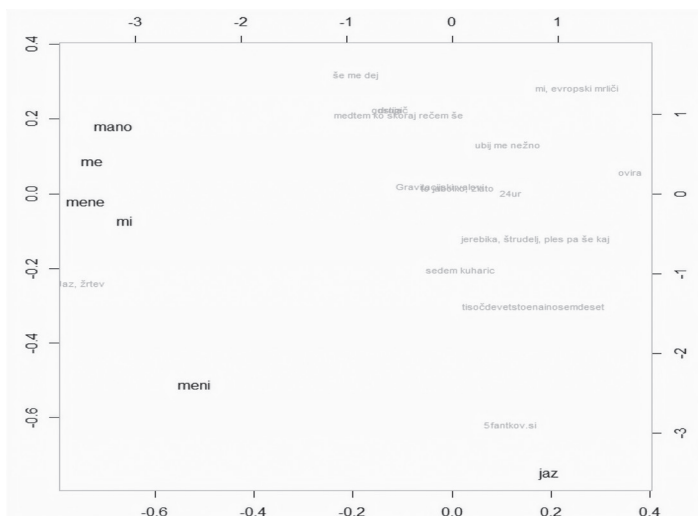


Slika 3. Analiza besedišča v opusu Simone Semenič: metadramski učinki.

V opusu avtorice smo preverili še pojavljanje nekaterih drugih izrazov, ki kažejo na metadramske učinke besedil. Izkazalo se je, da se beseda »lik« pojavlja v delih *gostija* in *mi, evropski mrlič*. Besede »gledalec«, »občinstvo« in »publika«, ki se nanašajo na gledalstvo, ki ga neposredno nagovarjajo, se najpogosteje pojavljajo v *gostiji*, beseda »publikum« pa v *še me dej*. Izraz »drame« se največkrat pojavi v *še me dej*, izraz »drami« pa v *gostiji*. Izraz »predstava« se največkrat pojavlja v delih *še me dej*, izraz »oder« v *drugič*. To seveda ne pomeni, da se v drugih tekstih ti izrazi, ki kažejo na poteze metadrame, ne pojavijo, so pa daleč najpogostejši v *gostiji*, *še me dej* in *drugič*. V delu *še me dej* Katja Čičigoj (65) opaža »razpiranje protokolov gledališkega dispozitiva«, ki ima metadramski potencial. Mateja Pezdirc Bartol (»Specifičnost dramske« 167) *gostijo* opiše kot dramo, ki se nenehno zaveda svoje dramskosti, čeprav ni napisana v dramski formi. Blaž Lukan (170) opozarja, da se metadramski elementi besedila *gostija* vzpostavljajo predvsem prek pripovedovalca, ki neposredno nagovarja občinstvo, tako pa v dejanje vključi tudi gledalca. Poleg tega Lukan (prav tam) ugotavlja, da se skozi pripovedovalca »drama vzpostavi kot samozavedujoč

se (meta)organizem, njegovi avtodeskriptivni in avtorefleksivni trenutki dramo razkrivajo kot dramo«. Enako bi lahko trdili za besedili *še me dej* in *drugič*, le da je v njiju nosilka pripovedi avtorica. Čeprav tudi v delu *Jaz, žrtev* govori Simona Semenič, pa ne vsebuje besedišča, ki se neposredno nanaša na metadramske, s tem pa tudi na metagledališke učinke.<sup>14</sup>

Ugotavljamo, da v drugi skupini prevladajo zaimki za prvo osebo ednine (me, mano, sama, moji, moje, me), kar ne drži za prvo skupino besedil, ki jo zaznamujejo zaimki ji, ona, on, nas, mu, kdo, kje, naš, vi. To lahko razložimo s formo monodrame oziroma monologov, ki je značilna za prvo skupino besedil. Analizirali smo še rabo osebnih zaimkov, ki kaže na perspektivo pripovedovanja v drami. Zaimki za prvo osebo ednine se nanašajo na primere, ko nosilec govora pripoveduje o sebi, kar je značilno za monodramo. Na vprašanje, ali besedila *Jaz, žrtev*, *še me dej*, *drugič* in *gostija* iz opusa Simone Semenič izstopajo po govoru dramskih likov o samih sebi, smo odgovorili s pomočjo analize posameznih komponent v obravnavanem korpusu besedil, in sicer tako naslonskih kot tudi naveznih oblik osebnega zaimka za prvo osebo ednine. Kot je razvidno s Slike 3, ti izrazito prevladajo v delu *Jaz, žrtev*, druga besedila, v katerih bi jih zaradi monološke oblike pričakovali, pa po rabi prvoosebni zaimkov ne izstopajo od obravnavanega opusa Simone Semenič. Po uporabi zaimka »jaz« izstopa delo *5fantkov.si*. Zaključimo lahko, da nanašanje subjektke na samo sebe oziroma neposredno samoizpovedovanje v največji meri zaznamuje delo *Jaz, žrtev*.



Slika 4. Analiza besedišča v opusu Simone Semenič: zaimki za prvo osebo ednine.

<sup>14</sup> Metadramski učinki v *Jaz, žrtev* nastajajo z drugimi sredstvi, ki jih kot metadramska navaja Hornby (32), npr. z referencami iz vsakdanjega življenja in z avtoreferencami.

Ugotavljamo tudi, da razlike v besedišču kažejo na razlike v dramski formi, zato lahko sklenemo, da na različne *moduse scribendi* Simone Semenič vpliva tip dramske forme, ki jo avtorica izbere za pisanje. Izhodišče diferenciacije slogovnih potez njenih dramskih besedil je razlika med dialoškimi in monološkimi dramskimi besedili. Iz avtoričinega opusa namreč slogovno izstopajo dramska dela, v katerih govori predvsem ena sama oseba. To so monodramska besedila *Jaz, žrtev, še me dej* in *drugič* pa tudi delo *gostija*, kjer se v izmeničnih monološko oblikovanih replikah oglašajo posamezni dramski liki. Gre za dela, v katerih liki več govorijo o samih sebi, kar kaže pogostejša raba zaimkov za prvo osebo ednine, v teh delih so pogosti tudi samonanašalni izrazi, ki kažejo na metadramske elemente, ki očitno prevladajo prav v delu opusa Simone Semenič, ki temelji na formi monodrame.

#### 4. Sklep

Opus dramatičarke Simone Semenič je heterogen, razdeli se na tri dele. Signal, po katerem se besedila razdelijo, je deloma časovni, tj. dramatika Simone Semenič se je slogovno razvijala v času. Vendar ta signal ni popolnoma konsistenten, močnejši signal za razdelitev besedil Simone Semenič je njihova uvrstitev med monološka in dialoška besedila ter besedila, ki vsebujejo elemente monologa in dialogov. Simona Semenič piše podobno, kadar piše monološka dela, enako drži v primeru dialogov, čeprav ne bi pričakovali, da se dialoška dela slogovno ujemajo v tolikšni meri, saj v njih različni liki govorijo z različnimi idiolekti. Dela *Jaz, žrtev, še me dej, drugič* in *gostija* analiza z računalniško stilometrijo uvrsti v isto skupino. Zaznamujejo jih monološki in avtobiografski elementi. V celoti monološko je le delo *Jaz, žrtev*, ki bi ga lahko s tega vidika uvrstili med monodrame. V preostala besedila te skupine, ki so pretežno monološka, vstopajo še drugi diskurzi: v *še me dej* se diskurz avtorice deli na didaskalije in dialoge, v to formo pa so vključena besedila prijav ter pritožb na razpise. V monološko obliko dela *drugič* vdirajo reklamni oglasi, v *gostiji* pa govori več likov, a se ne pogovarjajo v dialogu, saj v obliki monologa govorijo drug mimo drugega.

Avtobiografski elementi v delih *Jaz, žrtev, še me dej, drugič* in *gostija* so subverzivni, saj v dramskem besedilu avtor tradicionalno ne govori. Ko avtobiografsko delo uprizori avtorica-performerka, se ruši distanca med njo in publiko, saj krši konvencijo odrske fikcije. Zato tudi besedila, v katerih govori zgolj ena oseba, tj. dramatičarka Simona Semenič, monodramo presegajo, saj zaradi avtobiografskosti vstopajo v prostor performansa. Samorazgaljanje avtorice, ki izvaja svoje avtobiografsko besedilo, pa je še vedno umeščeno v okvir uprizarjanja, zato gledalci določeno mero distance ohranjajo. Distanca se ruši tudi z vdorom drugih diskurzov v monološki del besedila, npr. reklamnih oglasov v delu *drugič*. Na metadramske elemente – denimo neposredno nagovarjanje publike, izpostavljanje avtorice in zunajbesedilnih okoliščin uprizoritve

– kaže besedišče v delih *gostija, še me dej* ter *drugič*, kjer učinki metadrame nastajajo s pripovedjo osrednjega lika. Besedišče dela *Jaz, žrtev* ne kaže izrazitih metadramskih učinkov. To besedilo po drugi strani izstopa zaradi nanašanja subjektke na samo sebe oziroma zaradi neposrednega samoizpovedovanja, kar potrdi tudi pogostost rabe osebnih zaimkov za prvo osebo ednine v primerjavi z drugimi besedili opusa.

- Čičigoj, Katja. »Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 61–68.
- Dovič, Marijan. »Podbevšek in Cvelbar: Poskus empirične preverbe namigov o plagiatorstvu.« *Slavistična revija*, letn. 50, št. 2, 2002, str. 233–249.
- Eder, Maciej, idr. »Stylometry with R: A Package for computational text analysis.« *The R Journal*, letn. 8, št. 1, 2016, str. 107–121.
- Evans, Mel. »Style and chronology: A stylometric investigation of Aphra Behn's dramatic style and the dating of *The Young King*.« *Language and Literature*, letn. 27, št. 2, 2018.
- Fischer-Lichte, Erica. *Estetika performativnega*. Študentska založba, 2008.
- Grosman, Meta. *Razsežnosti branja: za boljšo bralno pismenost*. Karantanija, 2006.
- Hladnik, Miran. »Evropa in Amerika pa slovenska literarna veda.« *XXXI. SSJLK: Zbornik predavanj*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1995. str. 111–121.
- . »Digitalna humanistika na Slovenskem.« *Airbeletrina*, 10. december 2012, [airbeletrina.si/clanek/digitalna-humanistika-na-slovenskem](http://airbeletrina.si/clanek/digitalna-humanistika-na-slovenskem). Dostop 25. 12. 2018.
- Hornby, Richard. *Drama, metadrama and perception*. Associated University Presses, 1986.
- Jockers, Patrick. *Macroanalysis: digital methods and literary history. topics in the digital humanities*. University of Illinois Press, 2013.
- Juola, Patrick. »The Rowling case: A proposed standard analytic protocol for authorship questions.« *Digital scholarship in the humanities*, letn. 30, št. 1, 2015, str. 100–113.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Državna založba Slovenije, 2001.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Maska, 2003. (Transformacije, 12.)
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 167–73.
- Mikolič, Vesna. »Literarna perspektiva Šalamunovega pesniškega diskurza skozi slovensko in tujejezično leksiko.« *Recepcija slovenske književnosti*, ur. Alenka Žbogar, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014, str. 279–287.
- Milohnič, Aldo. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Maska, 2009. (Transformacije, 25.)
- Franco Moretti. »Conjectures on world literature.« *New left review*, št. 1, 2000, str. 54–68.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Perenič, Urška. *Empirija v literarni vedi*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014.

- Pezdirc Bartol, Mateja. »Recepcija drame: Procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance.« *Primerjalna književnost*, letn. 30, št. 1, 2007, str. 191–201.
- . »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, 165–180.
- Podbevšek, Katarina. »Recepcija slovenskega postdramskega besedila (Simona Semenič: tisočdevetstoenainosemdeset).« *Recepcija slovenske književnosti*, ur. Alenka Žbogar, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014, str. 315–23.
- Sebastiani, Fabrizio. »Machine learning in automated text categorization.« *ACM Computing surveys*, letn. 34, št. 1, 2002, str. 1–47.
- Semenič, Simona. *5fantkov.si*. Tipkopis, 2008.
- . *24ur*. Tipkopis, 2006.
- . *drugič: besedni solo simone semenič, drugi del trilogije žrtve*. Tipkopis, 2015.
- . *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopis, 2010.
- . *gravitacijski valovi*. Tipkopis, 2018.
- . *Jaz, žrtev*. Tipkopis, 2007.
- . *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj*. Tipkopis, 2017.
- . *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. Tipkopis, 2011.
- . *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. 2015. *Gledališki list SNG Drama*. SNG Drama, 2015, letn. XCIV, št. 12, str. 29–63.
- . *mi, evropski mrlič*. Tipkopis, 2015.
- . *ovira*. Tipkopis, 2016.
- . *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. Tipkopis, 2014.
- . *še me dej*. Tipkopis, 2009.
- . *tisoč devetsto enainosemdeset*. 2014. *Sodobnost*, letn. 78, št. 7–8, 2014, str. 921–1044.
- . *to jabolko, zlato*. Tipkopis, 2016.
- . *ubij me nežno*. Tipkopis, 2013.
- . *vsega je kriv boško buha*. Tipkopis, 2011.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Mestno gledališče ljubljansko, 2000. (Knjižnica MGL, 130.)
- Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Mestno gledališče ljubljansko, 2002. (Knjižnica MGL, 135.)



# Elements of Monodrama and Autobiography in the Texts of Simona Semenič

## An Aspect of Computational Stylometry

---

**Keywords:** Simona Semenič, stylometry, monodrama, autobiography

---

In the article, we deal with the main dramatic opus of the Slovenian playwright Simona Semenič through the method of computational stylometry. Stylometry is the computational analysis of literary style. It can be carried out in the programming languages Java or Python, while the analysis presented here was carried out in the programming language R, using the package “Stylometry with R”. The possibilities of stylometric analysis in this programming environment were developed by researchers Maciej Eder, Jan Rybicki and Mike Kestemont, and have been broadened with present-day investigations of various texts. In stylometry, literary works are automatically arranged into groups according to salient signals, while the researcher recognises and interprets these signals. The advantage of this method, we find, is that it offers the literary researcher a supplementary, objective piece of information on the relations of similarity among the literary texts. Within an author’s opus, the analysis can determine, statistically and objectively, certain nuances of literary style that are less easily perceived in ordinary reading. Stylometry, like any other method, is limited, that is, it delivers only a certain amount of quantitative information, and therefore, in the treatment of literary works, it is necessary to combine it with a close reading and knowledge of the literature under discussion, of literary history, literary theory, the theory of drama, etc.

In the article, we use the stylometric method to point out the different writing styles that a reader may sense in the dramatic writing of Simona Semenič. A particularity in using the stylometric method to treat dramatic texts, compared to other kinds of (literary) texts, is that all mentions of characters’ names placed before their lines have to be removed, because, as these words are frequently repeated, they might influence stylometric analysis, which deals with the vocabulary of a literary work in a holistic manner. Since the stage directions in Simona Semenič’s works do not take a traditional form, but represent an integral part of the dramatic text, they were not omitted.

Stylometric analysis has shown that the work of Simona Semenič is stylistically diverse and that her textual corpus is distinctively heterogeneous. Her dramatic texts, according to computational analysis, fall into three groups. The most obvious criterion for the arrangement of the works into groups are their formal properties. That is to say, the dramatic works can be arranged as monologic, as containing a traditional dialogue form, or as a combination of dialogues and monologues, the latter most visible in longer stage directions. We thus ascertain that the author writes in a similar way when she writes a text in a particular formal framework. We thus infer that the playwright Simona Semenič writes in a similar way when she writes monologic works, and the same holds for dialogues. One would otherwise expect the latter not to be as stylistically congruent, since dialogues include different characters speaking in different idiolects.

Furthermore, we ascertain that stylistically, the texts *i, the victim; do me twice; the second time* and *the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the character janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z.i. found themselves in a tiny cloud of tobacco smoke* (below: *the feast*) stand out in the author's opus, since stylometric analysis places them in a special group. The common trait of these dramatic texts is their monodramatic or monologic nature, since there appears in them a single dramatic character or conveyor of speech, that is, the playwright Simona Semenič, who presents her own point of view. A monodrama is a play with a single dramatic character, representing the point of view of that character. Based on a theoretical analysis and a content analysis of the plays, we ascertain that another characteristic of the above-mentioned group of Simona Semenič's plays is their breaking of dramatic conventions. The author is explicitly identified with the dramatic character; thus, the texts subvert the "traditional" position of the dramatic author, absent from the play. In the monologic part of the dramatic text in the works *i, the victim; the second time* and *do me twice*, it is the playwright as subject who speaks. Similarly, the position of the dramatic author is questioned in *the feast*, in which Simona Semenič figures already in the subtitle. In these texts, the distance between playwright and reader collapses, not least because of the metadramatic or metatheatrical elements of the texts, for example, addressing the audience directly, bringing attention to oneself as author and to the extratextual circumstances of the performance (programme, tickets), referring to characters as characters, etc.

With the stylometric method, we have further compared the vocabulary of the works in which dialogues predominate with the vocabulary of the works of the other group in which the text is mainly monologic. We determined which words are the most frequent in the first group, while being extremely rare or absent in the second – and vice versa. As far as verbs are concerned, it is noticeable that in the works *i, the victim; do me twice; the second time* and *the feast*, verbs in the first-

person singular predominate, which may be explained by the predominant monologic autobiographical form. In the other dramatic texts, verbs in the first-person – plural – appear as well, but also verbs in the imperative, the future, the second-person, etc., which is a consequence of the dialogic form. Another consequence of the dialogues are various interjections that appear in the group of dialogic texts, while being absent from the group of monologic texts. In the group of monologic texts, we find a greater frequency of words pointing to metadramatic elements of the text. They refer to the play as a play, to the author herself, to the viewers, etc. This confirms that those texts by Simona Semenič which contain autobiographical elements and are predominantly monologic have metadramatic effects. This is true of all autobiographical monologic dramatic texts from the corpus, except for *i, the victim*, which contains no vocabulary referring to metadramatic effects. We have also analysed, in the plays of Simona Semenič, the use of pronouns for the first-person singular, which indicate that the dramatic characters are speaking about themselves. Although one would expect the works *do me twice*, *the second time* and *the feast* to stand out due to their monologic form, in their use of dramatic characters speaking about themselves, these works, in their use of unstressed and clitic forms of personal pronouns for the first-person singular, do not stand out compared to other works in Simona Semenič's opus. For its use of first-person pronouns, the only work that stands out is *i, the victim*, in which the subject thus refers to herself the most or engages in a direct confession.

We may conclude that Simona Semenič's different *modi scribendi* are linked to the type of dramatic form the author chooses to write in. The stylistic traits of her dramatic texts differ depending on whether one is dealing with dialogic or monologic dramatic texts. Stylistically, the dramatic works that stand out in the author's opus are those in which it is predominantly one person who speaks, namely, the monodramatic texts *i, the victim*; *do me twice* and *the second time*, but also *the feast*, in which individual dramatic characters speak in alternating monologically fashioned lines. In these works, one finds frequent self-referential expressions pointing to metadramatic elements, which clearly preponderate in precisely that part of Simona Semenič's opus based on the form of monodrama. Although the works *do me twice* and *the second time*, as well as *the feast*, are no less monologic, it is only the work *i, the victim* that stands out in the author's opus by having the dramatic subject speak about herself.

*Translated by Miha Marek*



Slovenska dramatika je v obdobju po drugi svetovni vojni prvenstveno razvila tri tipe komentiranja stanja sodobne družbe. Šlo je za dramo absurda, poetično dramo ter politično dramo. Medtem ko se je slednja razmeroma hitro izpela in se v osemdesetih in devetdesetih letih za kratek čas vrnila, poetična drama in drama absurda vztrajata brez prekinitev vse do današnjih dni. Vseeno pa se je v današnji slovenski dramatiki uspela oblikovati nova izrazna forma, ki sicer deloma raste iz dramatike absurda, vendar pa na doslej neobičajen način povezuje poetični izraz s političnim. Gre za dve drami Simone Semenič, in sicer za *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* ter *sedem kuharic, štirijsoldati in tri sofije*. Semeničeva je uspela z mešanjem poetičnega in političnega izraznega načina oblikovati nenavadno distanco do vsebine, s čimer je besediloma omogočila občutek zmeščane, skoraj pravljčarske izreke. Tako se na nenavaden način srečata globoka, etična vsebina (oblastna zloraba psiholoških mehanizmov vladanja in manipuliranje z množico ter eksekucije izjemnih žensk, aktivistk, ki so se vsaka po svoje borile za boljši svet) z basensko, tudi mitološko formo, kar doseže učinek, kot da bi vse skupaj zavila v vato, kar pa ostrino političnega sporočila samo še potencira. Tak način distanciranega pripovedovanja uvaja za slovensko dramatiko novo formo, ki večne teme poda na nov in svež način.

---

**Ključne besede:** Simona Semenič, politična drama, poetična drama, družba, absurd

---

**Krištof Jacek Kozak** je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani študiral filozofijo in primerjalno književnost, doktoriral pa leta 2003 na Department of Comparative Literature, Religion, Film/Media Studies na University of Alberta v Edmontonu, Kanada. Na začetku leta 2005 se je zaposlil na Oddelku za slovenistiko Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem. Objavil je dve monografiji (druga je izšla v srbskem, slovaškem in angleškem jeziku) ter vrsto znanstvenih in strokovnih člankov, deloval pa je tudi kot gledališki kritik, prevajalec in dramaturg. Kot predavatelj je gostoval na številnih tujih univerzah.

kristof-jacek.kozak@guest.arnes.si

# Politika + poetika = etika: dve drami Simone Semenič

Krištof Jacek Kozak

Po danes že obče sprejetem mnenju se je slovenska dramatika po drugi svetovni vojni – čeprav se je ukvarjala z bolj ali manj isto temo: sedanostjo takratne družbenosti – oblikovala v tri med seboj slabo povezane, različne tokove. Skoznje so slovenski dramatik skušali obračuna(va)ti s sodobnimi družbenimi anomalijami, predvsem s političnim sistemom, njegovo nasilno idealizirano realnostjo in s svetovnonazorskim enoumjem.

Prva – ne toliko po nastanku kot po številčnosti njenih zastopnikov – razumljivo bolj zastrto družbena, je bila poetična drama, drugo, ki jo že od petdesetih let z besedami Tarasa Kermaunerja, doajena slovenske teatrologije, imenujemo tudi ludizem, bi lahko označili za dramatiko absurda, tretja pa, ki se je po svojem vrhu v zgodnjih šestdesetih let zaradi trde pesti režima tudi hitro izpela, je bila politična dramatika (pregledov slovenske dramatike tega obdobja, ki jo zajemajo bodisi celovito bodisi delno, je seveda brez števila: od starejših, kot so F. Koblarja, J. Koruze, F. Zadravca, J. Pogačnika, J. Kosa, pa do »mlajših« L. Kralja, D. Poniža, T. Toporišiča, B. Lukana, G. Trohe; za pričujoče izhodišče se je zdel separat L. Kralja »Sodobna slovenska dramatika 1945–2000« najustreznejši). Če bi torej morali opisati večinsko naravo slovenske dramatike v drugi polovici 20. stoletja, bi jo bilo treba opisati kot pretežno introvertirano in umaknjeno v za oblast nedosegljive točke prešitja s poezijo in absurdom, medtem ko je politična dramatika (Dominik Smole, Primož Kozak) ostajala na načelnem, etičnem nivoju in se ni spuščala v konkretne spopade o ustreznosti družbenega sistema, saj bi bile posledice lahko resne, kakor se je na primer zgodilo leta 1964 z odkrito kritično in izzivalno *Toplo gredo* Marjana Rožanca (ta je povzročila znani konflikt, ukinitev Perspektiv in politično preganjanje kritičnih posameznikov).

Po dogodkih iz prve polovice šestdesetih let se je načelna politična družbenost za kar nekaj časa umaknila v ozadje. Čeprav so jo v prve vrste za kratek čas v osemdesetih vrnili tako eminentni teksti, kot je *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja, so tudi devetdeseta v glavnem ostala nespremenjena. Osredotočenosti slovenskih dramatikov na poetično dramo in dramo absurda ni spremenila niti grozljiva vojna v razpadajoči Jugoslaviji v devetdesetih letih, na katero so umetniško reagirali redki (predvsem je treba omeniti Dušana Jovanovića, Borisa A. Novaka in Drago Potočnjak).

Z vsebinskim premikom v smeri bolj individualnega pristopa k sodobni resničnosti pa je postreglo novo tisočletje, ki je – še posebej po izbruhu krize leta 2008 – v Sloveniji dobilo temnejše barve. Dramska produkcija srednje generacije se je – ne glede na poetično, politično ali absurdno formo dramskih besedil – jasno in precej angažirano osredotočila na družbene probleme današnjega sveta: na globalizacijo, tajkunstvo, propadanje srednjega razreda, vladanje oblasti z ustrahovanjem z nevarnostjo od zunaj ali z grožnjo brezposelnosti itd., pri čemer je pri njenem odslikavanju sodobne družbe v ospredje, skladno z dramsko tradicijo, stopil posameznik s svojim značajem, najizraziteje pa s svojimi egoizmom, požrešnostjo, zavistjo in nasiljem. Takšna je bila Jančarjeva *Lahka konjenica* (2006), hkrati pa delo treh v nadaljevanju omenjenih dramatikov, katerih zadnje drame so se prvenstveno osredotočale na oblikovanje tem družbenosti, torej pravične/pravilne sodobnosti, s politične, s tem pa tudi z etične plati.

Kot izrazito družbenokritično usmerjenega sodobnega slovenskega dramatika srednje generacije je treba omeniti Matjaža Zupančiča (1959), stilistično sicer zavezanega dramatikovi absurda po vzoru Samuela Becketta oziroma predvsem Harolda Pinterja. Zupančič je s svojimi pogosto nagrajevanimi dramskimi besedili (*Hodnik*, nagrada Slavka Gruma leta 2003; *Razred*, nagrada Slavka Gruma 2006; črna komedija *Reklame, seks in požrtija*, 2009; *Shocking shopping*, nagrada Slavka Gruma 2011; *Padec Evrope*, 2012; *Pesmi živih mrtvecev*, 2015) odločen kritik negativnih pojavov, ki današnji svet, sodobno družbo razkrajajo, saj opozarja na iztirjenost današnjega sveta, v katerem so korporacije že do obisti obvladale politiko, s čimer so dejansko razkrojile tudi demokracijo kot še najbolj egalitaren način oblasti (ta obstaja, kot je opozoril Colin Crouch v svoji *Postdemokraciji*, le še *pro forma* in ne več dejansko), v katerem s(m)o ljudje zvedeni na najnižji skupni imenovalc »imeti« in ne več »biti«, sveta torej, ki mu je dokončno zavladała mantra zlatega teleta in jo uteleša ekonomija kot parafraza von Clausewitzeve vojne, le da to pot s finančnimi sredstvi. V Zupančičevih kritično izpisanih dramskih besedilih posamezniki končajo ne samo kot ciljne žrtve sistema, temveč kot njegova naključna, (po)stranska škoda, saj se niso v stanju niti toliko prilagoditi, da bi v njem bolj ali manj uspešno zafunkcionirali (prim. *Shocking shopping*, *Razred*). Zupančič ostro obsodi politične institucije evropske integracije, saj, namesto da bi ščitile svoje prebivalce, podlegajo neoliberalnemu dvorjenju kapitala, torej odločnejših od sebe, ki se zabava v banketnih dvoranah, medtem ko v kletih že teče kri, kot je Zupančič zapisal v besedilu *Padec Evrope*, slikovito pa ponovil tudi v enem svojih intervjujev. Ne glede na dejstvo, da je Zupančič kot dramatik še danes izrazito pod vplivom absurda, kar bi lahko vzbujalo pričakovanja o večji razdalji med dejanskimi problemi in predlaganimi rešitvami, njegova zadnja dela razkrivajo globoko razočaranje in ogorčenje nad stanjem današnjega sveta, ki ju njegove dramske situacije razkrivajo v precej bolj realističnih tonih, kot bi bilo to od drame absurda pričakovati. Obče slike se pri Zupančiču torej klasično rišejo na podlagi individualnih zgodb, ki pa tu in tam dobijo absurden, surrealen prizvok.

Vinko Möderndorfer (1958) sodobno stvarnost riše na realistično sintetičen način (*Lep dan za umret*, 2009; *Evropa*, nagrada Slavka Gruma 2014; *Vaje za tesnobo*, nagrada Slavka Gruma 2012; *Deset*, 2012). Večina individualnih usod je pri Möderndorferju pripeljana doskrajnosti (mestoma absurda), kakršne so eminentni sociologi (na primer René Girard in Zygmunt Bauman) napovedovali že pred desetletji. Möderndorferjevi protagonisti namreč ne predstavljajo le posamičnih gledališko učinkovitih usod, temveč natančno in občuteno rišejo žrtve krutega, utilitarnega sodobnega sveta. To so »zunani ali marginalni posamezniki, ki niso zmožni vzpostaviti ali gojiti družbenih vezi, ki povezujejo druge prebivalce. Status tujcev ali sovražnikov, suženjski položaj ali kratko malo starost tem prihodnjim žrtvam onemogočajo, da bi se integrirale v skupnost« (prim. Bauman, *Tekoča moderna* 245). Gre za delavce, ki so danes postali že običajni pojav: prekarce, ki predstavljajo vedno številčnejšo množico »revežev, ki delajo« (»the working poor:« gre za termin, nastal v ZDA, ki opisuje zaposlene ljudi, katerih dohodki ne presegajo uradne meje revščine – sic!). Z angažiranostjo svojih dram Möderndorfer uspe na podlagi individualnih zgodb v ozadju razpreti tudi občo, politično raven. Njegova družbena kritika se torej razplasti in zaobjame vse ravni od intimne tragedije na medčloveškem do današnjega dekadentnega, razkrojenega sveta brez vrednot in substance na občem nivoju. Posameznikove dolžnosti do sočloveka so že dolgo pozabljene, poganjajo ga le še egoistične zahteve po zadovoljevanju lastnih potrošniških potreb. V Möderndorferjevih dramah (in zadnjem filmu) je mogoče ugledati zelo konkreten svet brez vesti, v katerem vsakdo gleda samo nase, bližnjika pa – namesto da bi mu pomagal – vidi zgolj kot orodje svojega pohlepa (izjemo v Möderndorferjevem novejšem opusu predstavlja nagrajena drama *Evropa*, ki med drugim neskrito koketira s Cankarjevo farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*).

Tudi igralko in dramatičarko Drago Potočnjak (1958) so dogodki v bivši Jugoslaviji v devetdesetih in nato v današnji Evropi vedno znova podžigali, da je svoj obup, ogorčenost in bolečino nad njimi in dogajanjem, katerega priča je nehote postala, izrazila v obliki realističnih dramskih besedil. Ključna tema njene dramatike so primeri krivic in ljudi, ki jih doživljajo, ker so se zaradi takih ali drugačnih razlogov znašli na dnu socialne hierarhije, torej posamezniki z družbenega roba, ki se jih družba sramuje in so zanj brez vrednosti, vseeno pa njihova obrobnost, odvečnost in nato še žrtvovanje deluje kot vezivo takšne družbe (gre za ljudi, ki jih je Giorgio Agamben poimenoval *homines sacri*). Mednje spadajo predvsem zapostavljeni sloji, na primer nezakoniti priseljenci, prosilci za azil, begunci in migranti (*Alisa, Alica*, 1996), mentalno bolni (*Metuljev ples*, 1994), Romi (*Kalea*, 2000), stigmatizirane žrtve spolnih in vojnih zlorab (*Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznošen*, 2003; *Za naše mlade dame*, nagrada Slavka Gruma 2007), ki ne ustrezajo anesteziranim slikam srečnih pojav s televizijskih ekranov. Devetdeseta leta so bila čas, ko se je slovenska družba začela soočati s tektonskimi spremembami, in sicer je šlo za politične in ekonomske preobrazbe, ki so zahtevale in še danes zahtevajo nove in nove žrtve, predvsem med običajnimi ljudmi z uničenimi



življenji, razmesarjenimi usodami ter enostavno nemerljivo količino brezsmiselnega trpljenja. Dramski opus Drage Potočnjak se odlikuje prav po ostri neposrednosti in pretresljivi neprizanesljivosti, s katerima zareže v naše samozadovoljne predstave o lastnem svetu. V nastavljenem ogledalu se jasno pokažejo naše neobčutljivost za sočlovekovo bolečino, brezbržnost ob njegovi nesreči ter pripravljenost narediti vse, samo da bi ohranili ustaljeni videz in se tako ognili neprijetnemu (samo)spraševanju.

Na podlagi povedanega je videti, kako se obračunavanja s svetom lotevajo trije izbrani dramatik. Zavezani ostajajo tradicionalnemu dramskemu pristopu študije primerov, s katerimi razmeroma realistično predstavljajo obravnavane probleme.

Toliko bolj presenetljiva pa so bila s svojo formalno svežino besedila – natančneje dve besedili: *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti ter sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* – Simone Semenič (1975), pa čeprav tudi ona svojega dolga dramati absurda ne more povsem zanikati. Absurd je avtorici nedvomno predstavljal zanimivo izhodišče, bil je kot vmesni prostor med besedili, ki so se še »skrivala« za distanco do resničnosti in za konfliktnimi teksti, kjer pa ta distanca ni bila več mogoča (takšna je predvsem drama *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*). Iz tega prostora pa je kot iz nekakšnega humusa zrasla za slovensko dramatiko povsem neobičajna mešanica nazorsko politične in formalno poetične drame z etično sredico, vsebino, ki ni ne konkretno pragmatična ne absurdno začinjena, ter visoko, vendar specifično, poetično formo. Zato imata vsaj obravnavani besedili izrazito spodobnost, da spregovorita na več nivojih hkrati – politična vsebina z vsemi realno etičnimi podtoni dobi še dodatne metaforične, simbolne, celo alegorične razsežnosti.

Skozi velika vrata slovenske dramatike je Simona Semenič vstopila leta 2009, ko sta si z Žanino Mirčevsko razdelili nagrado Slavka Gruma za tisto leto. Nagrajeni tekst *5fantkov.si* je bil tudi prvi, s katerim je nastavila ogledalo sodobni družbi. Njegova tema so izkrivljeni, pravzaprav patološki medčloveški odnosi v današnjem svetu, katerih nekaj pojavnih oblik – tudi kot superjunaki – se pokaže skozi igre petih fantkov (deške dramske osebe predstavlja pet žensk, imena protagonistov pa se nanašajo na pet obglavljenih krščanskih mučenikov), ki najprej na videz infantilno, potem pa vse bolj večje realistično preigravajo matrice iztirjenih razmerij med odraslimi, ki se (lahko) končajo tudi nasilno.

Tudi naslednje leto, ko je bila nagrada Slavka Gruma – prvič dotlej – podeljena kar trem avtorjem hkrati, jo je, poleg Iva Prijatelja in Iva Svetine, prejela Simona Semenič. Dramatičarka je bila tisto leto nagrajena za besedilo *24ur* (sicer nastalo že leta 2006), v katerem se je poslužila že klasične (spomnimo se, zgolj za primer, besedil *Kdo se boji Virginie Woolf* Edwarda Albeea ali *Nora Nora* Evalda Flisarja) zoperstavitve

dveh parov. Enega od njiju je umestila v jašek zapuščenega rudnika, drugega pa v hotelsko sobo – vse skupaj pa ažurirala, prepletla in povezala s spami elektronske pošte. Tudi v tem besedilu, kot v ameriškem iz leta 1962, gre za prevpraševanje in tematizacijo izpraznjenosti sodobnih odnosov, le da je resničnost sodobnih odnosov postala popolnoma virtualna in da je ta tudi edina, v kateri se današnji ljudje znajdejo, medtem ko jih prava dejanskost dolgočasi in bega. Omenjeni besedili več kot jasno izkažeta avtoričino družbenosti posvečeno pozornost ter njen namen, da patološke sestavine sodobnega sveta diagnosticira, denuncira in jih izroči eksplicitni kritiki.

Medtem ko je v primeru prvih dveh (nagrajenih) besedil prvenstveno šlo še za precej realistično predstavljene, vendar razčlovečene, iztirjene in izpraznjene medosebne odnose, je mogoče naslednji odmevnejši besedili že simbolno pripisati družbenosti kot taki. Besedili imata skupno rdečo nit, in sicer gre za sofijo, v prvem primeru metaforično, v drugem konkretnje, pa vendar dovolj oddaljeno, da se povezava med besedilom izkaže prav na metanivoju.

Leta 2011 je po zmagi slovenskega desničarskega politika na državnih volitvah Simona Semenič napisala besedilo *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*, s katerim je predstavila svoj pogled na realne vrednostne parametre oblasti in njene upo/zlo/rabe. Ne glede na njegovo konkretno sporočilnost bi ga bilo mogoče opredeliti kot avtoričino dotlej najbolj simbolno (vendar ne absurdno) delo. Simona Semenič se posluži specifičnega pripovednega modusa, ki omogoči prehajanje iz dialoga v pripoved, iz tostran v onstran, s čimer učinkovito zabriše vsakršne običajne časovne in krajevne meje. S tem zabrisom avtorica doseže razmazano akvarelno učinek kot v slikarstvu, z njim pa za dramatiko neobičajne vseprisotnost, neomejenost in posplošitev sporočila. Drama je namreč izpisana na nežem, skoraj pravljичno poetičen način, znotraj katerega tudi najhujše nasilje deluje nekako oddaljeno, zamegljeno, kot da bi bilo razbremenjeno realne krutosti, zavito v meglico bodisi krajevne bodisi časovne distance. Kot nekakšna pravljica iz preteklosti se zgodba razlije po prostoru in času ter zadobi značaj neulovljive in nedoločljive večnosti kot hkratne prisotnosti vseh treh segmentov časa: preteklosti, sedanosti in prihodnosti. Večno ponavljanje istega pa je tista frustracija, z občutkom katere gledalec zapusti dvorano po koncu predstave, ob tem pa ga vseskozi ne spusti iz krempljev zavest, da bi videno vendar ne moglo biti sodobneje in konkretnje prisotno tukaj in zdaj.

Slednjega ni mogoče določiti samo na podlagi nosilcev konkretnih družbenih funkcij (seznama dramskih oseb ni, brez težav pa se jih da določiti iz besedila), pač pa skoraj didaktično distanco omogoča tudi njena pisava. Formo politične odrske bajke avtorica doseže z malodane pravljичno zasnovanim ter s posebno samoizpovedno oblikovanim jezikom drame: »nad kraljevskim mestom / temni oblaki / se zbirajo / se zbirajo / mnogo mnogo let nazaj / in vendar ne tako mnogo, da jih ne bi mogel prešteti na /

preste dveh levih in dveh / desnih rok / daleč daleč stran / in vendar ne tako daleč, da ne bi mogel zavohati cvetoče / lipe sredi trga / sredi kraljevskega mesta« (*medtem ko skoraj rečem* še 30), ki učinkovito zmešča ostrino vizure.

Poleg jezika pa je tu še posebno tkanje teksta, in sicer brezšivno prehajanje med dialoški replikami in didaskalijami, ki vsaj na papirju dajejo vtis zgolj spremnega besedila. Vendar je to besedilo večstransko – jasno postane, da so te »didaskalije« prav tako govorjeno besedilo, le da »od strani«, kot da ne bi bilo prisotno na odru. To besedilo tudi ne sporoča klasičnih napotkov o premikih igralcev, temveč v prvi osebi, kot da bi bilo nevpleteno, komentira dogajanje med dramskimi osebami. Tak način vzbuja vtis neke vrste rezonerja, kakršnega smo vajeni v obliki zbora predvsem v zgodnji starogrški dramatik (na primer pri Ajshilu), kjer se dogajanje ustavi, zbor pa v razmislek in ovrednotenje poda ravnanje protagonistov. Večno ponavljanje istega pa je ravno sistemska lastnost starogrške dramatike, ki se ji besedilo Simone Semenič na ta način nenavadno približa.

Vendar pa ni zgolj forma tista, ki zagotavlja mehko pravljičnosti – taka je tudi vsebina. *medtem ko skoraj rečem* še je prava parabola o politični oblasti in predstavlja intrigantno etično prolegomeno v študij njene zlorabe. Simona Semenič s tem načinom doseže občutek gledalčeve ujetosti – kot med mlinske kamne – v nerazrešljiva razmerja principov oblasti, se pravi odnosov med tistimi, ki vladajo, in vladanimi. Zaradi človekove zaciklanosti v večni, nerazrešljivi ris oblasti ta drama neusmiljeno denuncira stisko človeka kot zmanipuliranega, prisilnega podanika.

Pravljične – in zato tudi tipske oziroma paradigmatične – dramske osebe v *medtem ko skoraj rečem* še vzpostavijo realnim povsem ustrežajoča razmerja moči (pravljicičnost je pri dramatik Semeničeve zaznala tudi Mateja Pezdirc Bartol v članku »Specifičnost dramske forme«). Vladar s pomočjo dveh ministrov – enega pokvarjenega, a učinkovitega, in drugega, polnega sicer dobrih namenov, a šibkega v duhu in koruptivnega – vlada svojemu ljudstvu in ga na čisto običajen tiranski način stiska za goltanec. Ker prebivalstvo že ječi pod bremeni dajatev in nesvobode ter pripravlja vstajo, se pokvarjeni minister odloči – kakor že marsikateri dejanski samodržec doslej – organizirati spopad s sosedi:

VLADIMIR: [...] prišel je torej čas, da opravimo z barbari na vzhodu

BOGOMIR: tako, gospod,

končno bomo lahko pometli z njimi in z njihovimi

kako bi rekel

negativnimi vplivi na našo deželo

in potem nam nič več ne more stati na poti do

napredka

(medtem ko skoraj rečem še 31)

Gre za klasično ukano oblasti, s katero bi vladar Vladimir ubil več muh na en mah: prebivalstvo se bo konsolidiralo zoper zunanjega sovražnika, pozabilo bo na svoje trenutne tegobe in ne bo imelo težav prispevati še več sredstev za obrambo države.

Ne glede na pravljlično oblastno triado pa simboličnost besedila ne bi bila dovršena brez ženske figure, ki stoji – sama – vladarju in ministroma nasproti. Ta ženska ima drugačno konsistenco kot oblastna trojica. Njena dramska kvaliteta je manj stvarna in kot taka se zdi v besedilu, kot dobri duh v pravljici, povsod in vselej prisotna. Na nek način spominja na vsevedni glas grškega zbora iz antičnih tragedij, na rezonerja, ki zase (in za publiko) komentira dogajanje. Pomenljivo je, da je avtorica nikoli ne vpelje avtonomno v dialog. Ženska figura je zreducirana na glasne prvoosebne didaskalije, na monolog v obliki komaj slišnega komentarja dogajanja – kot iz daljave – pri čemer se njena pozornost vselej osredotoča na vladarja Vladimirja, on pa ji pozornost vrača, ne zavestno, temveč se z njo ukvarja nekako subliminalno, ne da bi jo v resnici zaznal, kaj šele prepoznal. Besedilo ženskega lika znotraj Vladimirjeve replike teče takole:

*fornicator maximus si me ogleduje  
tudi jaz si ogledujem njega  
mogočnega vladarja  
mnogo mnogo let nazaj*

ali

*utrujen sem, reče, in me pogleda  
me pogleda z utrujeno mehko v očeh  
tako da mu moram verjeti  
moram verjeti, da je res utrujen  
pomislim, da bi stopila do njega  
naredim korak  
in potem še enega  
stopam proti njemu  
[...]  
stojim pred njim  
mogočnim vladarjem  
odpočij si*

*mu rečem*  
*lezi in si odpočij*  
*in me pogleda, kot bi me slišal*  
*me pogleda, kot bi hotel odgovoriti*  
*in potem [...]*

(medtem ko skoraj rečem še 45)

Nemi, a vseprisotni glas, ki ga publika brez prestanka sliši in spremlja, ves čas namreč skuša spregovoriti vladarju. Za razliko od občinstva, ki govorečo žensko ves čas vidi in sliši, je vladar nikoli odkrito ne zazna, ona pa si prizadeva, da bi jo vendarle začutil. Ves čas – brezuspešno – skuša tudi publiki (do)povedati, kdo je. To ji (morda žal) uspe šele s čisto zadnjo repliko ter besedo drame: »sem plemkinja / daleč daleč stran / sem modre krvi / ime mi je / sofija« (prilika 62). Ženska figura torej ni resnična ženska, temveč alegorija, utelešenje ene ključnih človeških kvalitete. Z ozirom na njen monolog in reakcije se ves čas domnevana identiteta potrdi, s tem pa se tudi osmislijo prejšnje nelogičnosti v tekstu, na primer njen dolgi monolog, ki spremlja vladarjevo mučenje in smrt njenih treh »hčera«. »Aristokratka« sofija je namreč tudi mati treh deklet: nade, vere in ljube, neupogljivih mladih etičnih upornic. Prebivalstvo dežele pozivajo k uporabi zoper trinoga, za kar jih vladar kaznuje z živalskim mučenjem: posiljevanjem, rezanjem dojk in navsezadnje smrtjo. Toda tudi tri dekleta lahko da niso iz čisto pravega mesa in kosti – čeprav prisotne v neposrednem dialogu z vladarjem, so tudi same v bistvu alegorije, kar izkazuje njihova imena. Avtorica jim sicer določi več resničnosti kot njihovi »materi,« pa vendar jih predstavi kot utelešene simbole, ki imajo več neposrednega vpliva na resničnost, saj so upanje, vera in ljubezen res vrednote, v imenu katerih se je človek v konkretnem življenju pripravljen žrtvovati in zanje narediti izjemno veliko. Razlika med sofijo in ostalimi alegoričnimi kategorijami je očitna in pomenljiva. Čeprav povsod prisotna, ima sofija še najmanj vpliva na dejansko resničnost, zaradi česar je avtoričino sporočilo nedvoumno: medtem ko so vera, ljubezen in upanje množicam precej razumljivejše kategorije, modrosti spričo tega, kar se v realnem svetu dogaja, ni, obstaja zgolj kot ideja kot nikoli dosegljiva vrednota.

Drama se zaključi s politično manipulativnim *chef d'oeuvre* obeh ministrov. Podkupljivi predlaga, da dekleta, ki so jih dali sami zverinsko ubiti, proglasijo za mučence vojne s sosedi barbari, pokvarjeni pa, da bi bilo treba potolažiti tudi njihovo mater, sofijo, in sicer s poroko z vladarjem. In tako vojna, ki so jo sami izzvali, ter dekleta, ki so jih sami pokončali, združijo ljudstvo v »sveti jezi« zoper gnusna dejanja pokvarjenih sosedov, vladar pa si zasluži vso hvalo, saj je tako častno počastil trpljenje matere treh deklet.

*medtem ko skoraj rečem še* je avtoričina igra, v kateri je odkrito politično sporočilo najizraziteje odeto v gosto formalno in vsebinsko tkanje poetični plašč (M. Pezdirc

Bartol v zgoraj omenjenem članku med avtoričine etične drame prišteva sicer še *zgodbo o nekem slastnem truplu ali gostijo ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*). V slovenski tradiciji je bil namen poetične forme prikritje družbene kritike (prim. dela L. Kralja, S. Borovnik, T. Toporišiča, G. Trohe, K. J. Kozaka o tej temi). Simona Semenič pa – ker ni več potrebe za prikrivanje – z zgoščenim pravljicarstvom doseže učinek posploševanja, celo mitologiziranja. Tako ob političnem nedvomno stopi v ospredje etično sporočilo. Modrost se v drami Simone Semenič izkaže kot kategorija, ki je oblast nikoli ne sliši in ne razume, čeprav zna z njo kdaj pa kdaj učinkovito koketirati. Edini način stika oblasti z modrostjo je, kljub njenemu nikomur slišnemu nasprotovanju, njena nasilna prilastitev: oblast tako nikoli ni tista, ki se prilagodi modrosti, temveč se je bo vselej polastila, po navadi prav za ceno modrosti. To je – seveda tudi v realnem svetu – hibris oblasti, ki, za razliko od na primer likov antičnega tebanskega cikla, za svojo zlorabo nikoli ne plača. V sodobni politiki je tudi etika le estetska, piarovska kategorija.

Tako izpraznjena etična kvaliteta je v resničnosti mogoča na podlagi dveh pogojev: z ene strani je potrebna pokvarjena, brezskrupulozna oblast, z druge pa ljudstvo, ki si je pripravljeno vzlic odkritim malverzacijam oblasti zapreti ušesa in zakriti oči, obenem pa, kot na primer Cankarjevi Šentflorjančani, vztrajno drdrati o občečloveških in domoljubnih vrednotah. Je torej mogoče sklepati, da je še tako slaba oblast mogoča le, ko se z njo strinjajo njeni podaniki, ko tudi ti ne slišijo modrosti in pogledajo stran? Da torej – skladno s staro krilatico iz časov komunizma – ima ljudstvo natanko takšno oblast, kakršno si zasluži?

Politično sporočilo drame je naslednje: ne glede na to, da si oblast pogosto prilasti modrost pod svojimi pogoji, je ta za običajne ljudi še vedno na voljo, in: modrost, ki je predpogoj za etiko, je vselej na dosegu rok, a le, če so pripravljene živeti – in se dejansko žrtvovati – za idejo.

Besedilo *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* (2015) vzbuja vtis, kot da gre za logično nadaljevanje avtoričinega besedila iz leta 2011. Z ene strani so namesto ene alegorične v tej drami kar tri resnične ženske: Sophia Magdalena Scholl, Sophia Lvovna Perovskaja ter Marie-Sophie Germain, tri borke za pravičnost, svobodo in žensko enakopravnost iz treh različnih časov. Z druge pa, kot da se avtorica ni mogla otresti vpliva svoje prve alegorične sofije iz *medtem ko skoraj rečem še*, so tudi tri sofije predstavljene na prvi precej podoben način: sicer so enakovredno udeležene v dramskem dialogu, ne govorijo več samim sebi, se pa njihove replike kot da utaplajo v šumu preostalega dialoga, zato tudi one izpadejo impresionistično in zabrisano. Kratkim replikam treh sofij navkljub pa se vendarle zelo jasno izkaže usoda vsake od njih, s tem pa tudi etična raven sporočila. Skladno z njihovimi resničnimi in, v

dveh primerih, tragičnimi usodami se pokažejo sicer kot fizične osebe, vendar enako nemočna, žrtvena jagnjeta kot sofija in njene hčere iz *medtem ko skoraj rečem še*. Tri sofije iz realno različnih časov so združene v simbolu. Pravljjično so oddaljeni tudi dialogi, ki brezstično prehajajo iz replik v didaskalije in nazaj, le da v *sedmih kuharicah* nivoja nista grafično (s kurzivo) razdeljena drug od drugega. Dialog vodi v glavnem sedem kuharic, vanj so pa vpete lastne replike sofij, še rajši pa komentarji njihovega ravnanja s strani kuharic.

Zato so kuharice tudi dejanski skupinski subjekt, motor te drame. Vse od začetka in nato do konca trdno držijo v rokah celotno dogajanje, v katerem jim občasno asistirajo še štirje vojaki. Kuharice lupijo enormne količine krompirja za vojake, ki naj bi se vrnili s fronte, in klepetajo o vsem in o ničemer: »ta dolgočajna: veliko preveč, menda, ampak, a veste, to sploh ni res, ker mi v resnici nikoli ne pustijo do besede, ko pa končno pridem do besede, me prekinejo, ta ali ona, najbolj pogosto ta« (*Sedem kuharic* 48).

Počasi se iz njihovih kratkih replik izoblikuje vzdušje, ki z ozirom na svojo vojno tematiko spominja za Brechtovo *Mater korajžo*: podobno kot Brechtova protagonistka so tudi kuharice pravzaprav ne subjekt, temveč objekt vojne, torej podrejene njenemu velikemu kolesju, ki pošilja v smrt tisoče vojakov, in so enako brez vpliva na njen potek ali izid. Same zelo marljivo, pa čeprav s tiho resignacijo v prsih, vzdržujejo brezhibno delovanje te grozljive mašinerije. Tudi pričujoče besedilo odlikuje njegova specifika – očitna je namreč palimpsestna dvojnost zapisa, ki omogoči rentgenski rezultat: z ene strani realnost fizičnih oseb, ki so, z druge, simboli svojih lastnih zgodovinskih eksistenc. »Zbor« sedmih kuharic deluje na v *medtem ko skoraj rečem še* uporabljenemu stilu pripovedi podobno potujen, a vendarle drugačen način. Klepetanje kuharic namreč sega od inšpicientskih opazk o odstiranju zavese preko razmisleka o pravljjičnosti števila 7 do komentiranja njihovih lastnih imen (ta nergava, ta fina, ta jeznorita, ta pedantna itn.), od medsebojnega slovničnega popravljanja do odmaknjenega vrednotenja dogajanja, pri čemer se lahko spremenijo tudi v glasnika oblasti in kritizirajo ravnanje posamičnih sofij ter tako razbijajo vzpostavljeno empatijo občinstva do trpečih protagonistk. Na ta način kuharice, ne glede na to, da so del drame, vzbujajo vtis zunanega komentatorja, tako rekoč dela publike, ki na glas razmišlja, se pogovarja in opravlja dogajanje. Poleg zgoraj opisanih stilističnih prijemov je to posebej vidno v usmeritvi komunikacije, saj se kuharice večinoma pogovarjajo med seboj, dana pa jim je tudi možnost, ki je druge dramske osebe, vojaki in sofije nimajo, in sicer, da neposredno naslavljajo občinstvo.

Tudi drama *sedem kuharic*, podobno kot pri Brechtu, le da manj individualizirano, postavi v ospredje vprašanje politike, vprašanje vojne, vprašanje eksekucij žensk, ki – z izjemo Sophie L. Perovskaje – niso posegale po orožju, s tem pa v prvo vrsto postavi

vprašanje etike. Miopični filter pripovedi – enako kot v *priliki* – tudi tukaj doseže učinek zamegljene večnosti.

Simona Semenič je z obema besediloma uspela zasnovati za slovensko dramatiko neobičajno mešanico politične izpovedi, v kateri problematika družbenosti, torej *polis* v starogrškem razumevanju – ne politike *sensu stricto* – proseva skozi izraz in jezik, kakršna si je doslej na Slovenskem lastila predvsem poetična drama, nista bila pa popolnoma tuja niti dramatiki absurda. Dramatičarka je s tem oblikovala svojo idiosinkratično, poetično govorico, ki jo dosega z mešanjem dramskega teksta in didaskalij malodane v stilu modernističnega toka zavesti v stilu samega Jamesa Joycea, kjer nastali tekst deluje kot notranja možganska nevihta in ne kot k sicer neznanemu, a vendar pričakovanemu občinstvu usmerjena replika, kot aparté, ki pa je obtežen s popolnoma realnimi vrednostnimi vprašanji in problemi.

Poetičnost v obeh dramah avtorica vzpostavlja še z brisanjem kakršne koli gledalčeve racionalne gotovosti v povedano. Če sofija iz *medtem ko skoraj rečem še* podaja pravkar videno na način že zdavnaj pozabljenega v stilu »za devetimi gorami, za devetimi vodami«: »tudi jaz si ogledujem njega / mogočnega vladarja / mnogo mnogo let nazaj / in vendar ne tako mnogo / daleč daleč stran / in vendar ne tako daleč / v razkošni palači / sredi manj razkošnega kraljevskega mesta« (*medtem ko skoraj rečem še* 39), kuharice dvomijo o samem poteku pripovedovanega dejanskega dogajanja (ta zamišljena: »in morda, morda sem jih videla že prej, morda jih ves čas / vidim / morda jih vse me ves čas vidimo / morda jih samo publika ne vidi / in morda, morda jih tudi publika vidi, vidi njihove obrise / jih vidi, kako stojijo tam, od vsega začetka / jih vidi, kako stojijo tam, od vsega začetka / prelepi, v uniformah« (*Sedem kuharic* 49)), s čimer same podvomijo o vzročnem zaporedju časovnega poteka, kar jih pa sploh ne zmoti, da ne bi nadaljevale s svojo pripovedjo, ki tako daje vtis, kot da je neodvisna in močnejša od njih samih, kot da vre na dan sama od sebe in je kuharice ne morejo, pa tudi ne želijo ustaviti.

Tako razumevanje zgodb Simone Semenič pa omogoči nenavaden obrat v eksegezi njenih besedil. Oba teksta sta namreč videti, kot da sta neodvisna od dejanskosti, kar ju postavlja nad čas in nad faktografijo ter ju s tem tudi spreminja v obče, nadčasovne impresionistične slike medčloveškega dogajanja, pri čemer so izbrane protagonistke bodisi alegorije (sofija in tri hčere) bodisi konkretizacije določenih (pozitivnih) človeških kvalitete in vrednot (tri sofije). Alegorije utelešajo nemi in ustrahovani svet človeških vrednot, ki jim nasproti stoji (in jih trdno drži v šahu) politična oblast kot realizacija človekovih negativnih lastnosti. V tem oziru besedila Simone Semenič na pretresljiv način, ne glede na to, da jih ni mogoče uvrščati v tradicionalno dramo, denuncirajo razmerja in rezultate spopadov paradigem medčloveških odnosov, kakršna je bila antična tragedija.



Nenavadna povezava poetičnosti tako vsebine kot oblike s konkretno družbenostjo pri Simoni Semenič povzroči posplošitev uprizarjanega problema in njegov dvig na nivo človeškega principa, zaradi česar njenih dram ni mogoče brati zgolj kot konkretnih prigod, temveč vselej kot simbolne panoramske slike človeških značajev in odnosov, mitološke portrete sodobnih družbenih razmerij. V tej svoji dikciji je avtorica zares popolnoma samosvoja, saj je ni mogoče primerjati ne z agambenovskimi liki v njihovih radikalnih legah Drage Potočnjak, ne z nenavadnimi, mestoma na absurd meječimi usodami dramskih oseb Matjaža Zupančiča, ne z izrazito problemskimi dramskimi osebami Vinka Möderndorferja.

Impresionistično predstavljene zgodbe ene in treh sofij Simone Semenič s svojo neobičajno poetiko izkazujejo dosledno notranjo logiko, naravno moč, distancirano pridvignjenost nad vsakdanje človekove težave, zaradi česar pridobijo funkcijo simbolov, ki žarčijo na vse strani hkrati, so tako rekoč brezčasni. To pa je tudi ena od kvalitet najboljših, večnih gledaliških zgodb.

Bauman, Zygmunt. *Tekoča moderna*. Založba /\*cf., 2002.

Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000).« Slavistično društvo Slovenije, 2005.

Pezdirč Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–80.

Semenič, Simona. *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. SNG Drama, 2015, str. 29–63.

Semenič, Simona. *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. MGL, 2015, str. 45–92.

# Politics + Poetics = Ethics: Two Plays by Simona Semenič

---

**Keywords:** Simona Semenič, political drama, poetic drama, society, absurd

---

In the period after World War II, Slovenian drama developed three separate types of commentary on contemporary society: the drama of the absurd, the poetic drama and the political drama. While the latter fairly quickly ran its course – although it made a short comeback during the 1980s and 1990s –, the poetic drama and the drama of the absurd have persisted without interruptions until today.

The dramatic production of the middle generation (M. Zupančič, V. Möderndorfer, D. Potočnjak) has focused clearly and in a rather engaged way, regardless of the form of dramatic writing – poetic, political or absurd –, on the social problems of today's world: globalisation, tycoons, the disintegration of the middle class, governance through invoking threats from the outside or unemployment, etc. What is more, their reflection on contemporary society brought to the fore the individual and one's character, especially one's egoism, greed, envy and violence.

However, contemporary Slovenian drama has been able to create a new expressive form, a really unusual mixture of an imaginatively political and formally poetic drama with an ethical core, content that is neither concretely pragmatic nor spiced with the absurd, and a high, but specific, poetic form. Two plays by Simona Semenič (1975) fall into this category: *sophia or while i almost ask for more or a parable of the ruler and the wisdom* (below: *sophia*) and *seven cooks, four soldiers and three sophias*. Although this new form partially indeed grows out of the drama of the absurd, it manages to integrate the poetic with the political in an unprecedented way, which allows the texts to speak on several levels simultaneously – the political content with all its genuinely ethical undertones acquires new metaphoric, symbolic, even allegorical dimensions.

In 2011, Simona Semenič wrote *sophia or while i almost ask for more or a parable of the ruler and the wisdom*, which presents her viewpoint on the actual value parameters of power and its mis/ab/use. Regardless of its concrete message, the play can be described as one of Semenič's most symbolic (but not absurd) works until

then. The author uses a specific narrative modus, which allows the dialogue to slip into narration, from here to beyond, with which she effectively erases all the usual temporal and spatial boundaries. This erasure produces a blurred watercolour effect, as in painting, and, for drama, an unusual ubiquity, inexhaustibility and universality of the message. The play is namely written in a gentle, almost fairy tale-like poetic way, in which even the most heinous violence is somewhat removed, blurred, as if it were unburdened of the real cruelty and shrouded in the mist of either temporal or spatial distance. As a fairy tale from the past, the narrative pours into space and time and assumes the character of an elusive and indeterminate eternity as simultaneous presence of all three segments of time: the past, the present and the future.

Besides the language, the weaving of the text is also fairy tale-like – namely, the seamless permeability between dialogue and didascalia, which, at least on paper, give an impression of mere accompanying text. Simona Semenič's "didascalia" are meant to be spoken, but from "aside", as if they were not present onstage. Used in this way, they function as a kind of voice of reason, similar to the chorus in especially early Greek drama, in which the action is stopped so that the chorus can express its thoughts and judgement of the protagonists' conduct. Moreover, the eternal return of the same is precisely that systemic feature of ancient Greek drama of which Simona Semenič's play is so unusually reminiscent.

However, it is not only the form that provides the fairy tale-like softness – it is also the content. The play *sophia* is a true parable of political power and presents an intriguing ethical prolegomenon to its abuse. In this way, Simona Semenič provokes in the spectator a feeling of having been captured – as if between millstones – in the insoluble relations of the principles of power, that is, the relations between those who rule and the ruled. Because humans are caught in a continuous loop of insoluble inscriptions made by power, this play is merciless in its denunciation of human's distress as a manipulated, coerced subject. Its political message is as follows: wisdom, which is a prerequisite for ethics, is always within reach, but only if one is willing to live – and ultimately be sacrificed – for an idea.

The play *seven cooks, four soldiers and three sophias* (2015) seems to be a logical continuation of the author's play from 2011. The three Sophias (Sophia Magdalena Scholl, Sophia Lvovna Perovskaya and Marie-Sophie Germain) from different time periods come together in a symbol. There are dialogues that seamlessly pass from lines to didascalia and back here as well, removed and distant as in fairy tales, except that in *seven cooks* the two levels are not separated from one another graphically (with italics). The dialogue takes place predominantly between the cooks and is intersected by the Sophias' lines and, preferably, the cooks' comments about the Sophias' conduct. The cooks are the actual group subject, the engine of the play. From the beginning to the end,

they hold the action firmly in their hands, assisted occasionally by four soldiers.

Little by little, their short lines create an atmosphere that is, in view of the play's war theme, reminiscent of Brecht's *Mother Courage*: similarly as Brecht's protagonist, the cooks are actually not the subject but the object of war: they are subjected to the grand war machine that is sending thousands of soldiers to death and are equally without any real influence over its course or outcome. They are, however, very diligent in maintaining the flawless functioning of this horrific machinery, despite a touch of quiet resignation in their chests. This text, too, is distinguished by its specificity – a palimpsest duality of writing that enables an x-ray result is self-evident: on the one hand, the reality of physical persons, who are, on the other, symbols of their historical existence. The cooks, regardless of the fact that they are part of the play, give an impression of an outside commentator; a part of the audience, so to speak, who thinks out loud, talks and gossips about the events. Similarly as in Brecht, although in a less individualised way, the play *seven cooks* brings to attention the questions of politics, war, executions of women, with which it puts ethics above everything else. The myopic filter of the narrative – as in *sophia* – has the effect of a blurred eternity here as well.

With both plays, Simona Semenič has managed to create a genre of a political expression unusual for Slovenian drama, in which the problematics of sociality, that is, the *polis* in ancient Greek understanding – not of politics *sensu stricto* –, gleams through the expression and the language, which until now in our space have belonged principally to poetic drama, although they have not been entirely unfamiliar in the drama of the absurd as well.

The dramatist has conceived her own idiosyncratic, poetic-political language, which she constitutes also by erasing the spectator's rational certainty in what's been said.

Understanding Simona Semenič's stories in this way also enables a different exegesis of her texts. Both texts seem to be independent of reality, which positions them above time and above facts, transforming them at once also into universal, super-temporal impressionist paintings of interpersonal relationships, with the protagonists presented either as allegories (Sophia and three daughters) or concretisations of specific (positive) human qualities and values (three Sophias).

An unusual integration of the poetic content and poetic form with the social in its most concrete results in a universalisation of the performed problem and its rise to the level of a human principle, which is also why the plays by Simona Semenič cannot be read merely as concrete experiences but always also as symbolic panoramic images of the human character and relationships, as mythological portraits of contemporary social relationships.

*Translated by Katja Kosi*



Članek se ukvarja s tematiko trupla oziroma živo-mrtvega telesa v dramski pisavi Simone Semenič. Dosedanje obravnave njenega dela se tematiki telesa niso posvečale, temveč so se osredotočale na razgrajevanje dramske forme in formalne inovacije v teh »ne več dramah« (Poschmann) pa tudi na etična vprašanja. Članek izhaja iz opažanja, da trupla Semeničeve niso zgolj mrtva telesa, temveč jih je treba razumeti kot prehodna telesa, ki se nahajajo na robu med življenjem in smrtjo, v območju liminalnega. Prek interpretacije njihovega pomena in funkcije v več dramskih delih Semeničeve ugotavljamo, da niso le metafora dogajanja v besedilu, temveč tudi širšega stanja družbe, kot ga želi izraziti avtorica. Tako živo-mrtva telesa lahko nastopajo kot trupla-pričevalci (npr. *tisočdevetstoenaïnosemdeset* in *mi, evropski mrličji*), pri čemer so metafora propadlih sanj o boljšem življenju za vsakdanjega človeka in o pravičnejši, enakopravnejši družbi. V *zgodbi o nekem slastnem truplu* se prek živo-mrtvih teles kot *homines sacri* (Agamben) kaže temeljna struktura delovanja biopolitične oblasti. Delovanje družbenih struktur, ki na poseben način disciplinirajo uporna telesa, prikazujeta igra *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* ter cikel solo performansov *trilogija žrtve*.

---

**Ključne besede:** Simona Semenič, živo-mrtvo telo, truplo, *homo sacer*, uporna telesa, biopolitična oblast

---

**Maja Murnik** je diplomirala iz primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in iz dramaturgije na AGRFT ter doktorirala iz filozofije in teorije vizualne kulture na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem. Zaposlena je bila kot asistentka na Fakulteti za humanistične študije in kot urednica Maske, zdaj je samozaposlena v kulturi (kritičarka/recenzentka). Je soustanoviteljica Inštituta za nove medije in elektronsko literaturo ([www.inm.si](http://www.inm.si)).

[maja.murnik@gmail.com](mailto:maja.murnik@gmail.com)

---

Maja Murnik

---

## Uvod

Telo je v delu Simone Semenič ena ključnih in tudi najkompleksnejših tem. Pojavlja se tako v njeni dramski pisavi kot v performerskem delovanju. Srečujemo se z različnimi oblikami, plastmi, funkcijami in načini telesnosti, ki rizomatsko in polifonično prečijo njen opus (na primer živo telo, mrtvo telo, žensko telo, bolno telo, mučeno telo, groteskno in karnevalsko telo, telo jezika, oblike življenja). Večino naštetih vrst telesnosti je mogoče zvesti na razmerje med živim in mrtvim telesom, ki se zdi v njenih dramskih besedilih tudi najpomembnejše.

Dosedanje obravnave dela Simone Semenič se tematiki telesa niso posvečale, vsaj eksplicitno ne. Večinoma so se osredotočale na avtoričine načine razgrajevanja dramske forme in na formalne inovacije v njeni dramski pisavi (npr. Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme«; Toporišič, »(Ne več) dramsko«; Lukan, »Nove tekstne prakse«; Zajc, »Sodobne spremembe didaskalij«) pa tudi na etična vprašanja v njeni dramatikii ter na njihovo odzvanjanje skozi recepcijo (Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme«). Motivi in teme so bili tako obravnavani v luči razpravljanja o premikih v dramski formi. Na drugi strani so se kritiške obravnave raje posvečale razpiranju širših pogledov na tekst in njegov uprizoritveni, performativni potencial (npr. Hrvatinić, »Hočem biti«).

V članku se tako osredotočamo na tematiko živo-mrtvega telesa. Kljub temu da avtorica tega poimenovanja ne uporablja, se nam zdi sintagma primerna zaradi svoje dvojnosti: trupla Semeničeve namreč niso zgolj mrtva telesa, temveč prav skozi svojo odpisanost, ukinitvev in smrt paradoksalno izražajo živost. So metafora dogajanja v tekstu in izražajo njegovo globljo resnico. Poleg tega se s tematiko živo-mrtvega telesa, ki je v besedilih Semeničeve pogosta, avtorica vključuje tudi v sodobne debate o življenju in biopolitiki, ki so (zlasti na Slovenskem) sicer pretežno v domeni novomedijske in raziskovalne umetnosti.

## Materialnost dramske pisave Simone Semenič

Besedila Simone Semenič temeljijo na premikih, ki sta jih v teoriji opisala Hans-Thies Lehmann s pojmom »postdramskega gledališča« in Gerda Poschmann z »ne



več dramo«. V zadnjih desetletjih se je izkazalo, da tradicionalni koncept drame ni več primeren za heterogena, hibridna in performativna besedila, s katerimi se danes srečujemo na odru. To je povezano tudi z vrsto sprememb v družbi, ki so vplivale na spremenjeni status in vlogo dramatike, gledališča in umetnosti nasploh.

Kot eno od pomembnih značilnosti postdramskega gledališča Lehmann navaja spremenjeno vlogo teksta, ki ni več v središču uprizoritve, temveč le eden od njenih strukturnih elementov. Poschmannova pa opozarja, da so klasični gradniki drame, na primer dramsko dejanje, struktura, prostor in čas, v »ne več drami« spremenjeni, včasih pa je opuščena tudi klasični dramski zapis, ki dramsko besedilo ločuje na glavni in stranski tekst oziroma didaskalije. Nova besedila so tako včasih bolj podobna scenarijem pa tudi drugim literarnim vrstam, na primer romanu ali liriki.

Tako imamo ob dramskih besedilih Simone Semenič opraviti s hibridnimi, dehierarhiziranimi, prehodnimi, »nečistimi« tvorbami, ki se poslužujejo različnih besedilnih taktik, ne le dramskega dialoga, pač pa privzetih tudi iz drugih literarnih zvrsti – na primer opisovanja, pripovedovanja, metafikcijskih postopkov, poetičnih vložkov, birokratskega jezika itd. (prim. Toporišič, »(Ne več) dramsko« 90, 98–100). Pri tem avtorica nastopa »bodisi kot glas rapsoda (Sarrazac) bodisi kot nevidna usmerjevalka in nekakšna dj-ka diskurzov in zgodb« (prav tam 99). V nekaterih njenih besedilih se meja med didaskalijami, v katerih po tradicionalni konvenciji govori dramatik, in dialogom, v katerem spregovorijo dramske osebe, zabriše (npr. *mi, evropski mrlič*).

Besedila Semeničeve so barthesovski odprti teksti, teksti kot deleuze-guattarijevski rizom (prim. Toporišič) in tudi »dela v gibanju« (Eco).<sup>1</sup> Semeničeva veliko pozornost namenja sami materialnosti besedil, lahko bi zapisali: njihovi telesnosti. Usmerjenost k materialu, k mediju, k načinom njegove konstruiranosti je bila sicer značilna poteza visokega modernizma,<sup>2</sup> od tod izvira tudi koncept literarnega dela kot telesa, zlasti telesapesmi. Usmerjenost Semeničeve k materialnosti se ne kaže le na ravni interpunkcije (besedila so v celoti zapisana z malimi črkami in brez končnih ločil), temveč avtorica uporablja različne besedilne taktike, s katerimi opozarja na njihovo konstruiranost. Taki taktiki sta časovna in prostorska zgoščenost ter večplastnost dogajanja. Soobstoj različnih časovno-prostorskih plasti dogajanja, slik, prizorov in diskurzov (npr. v besedilih *sedem kuharic*, *štirje soldati in tri sofije* in *mi, evropski mrlič*) kljub njihovi modernistični provenienci korespondira s sodobnim svetom, v katerem je mešanje različnih ontoloških ravni izkušnje in hibridnih časov-prostorov postalo integriran del sedanje povečane (angl. *augmented*) in mešane resničnosti (angl. *mixed reality*).

Podobno ugotavlja tudi Tomaž Toporišič, ko zapiše, da »Simona Semenič [...]

<sup>1</sup> To sintagmo Eco uporablja ob umetniških delih, pri katerih opaža notranjo mobilnost in ki se sprejemniku kažejo kot konstantno percepcijsko in pomensko spremenljiva. Za primer daje Calderjeve mobile, ki se lahko premikajo v zraku in zavzemajo različne prostorske dispozicije: »Ves čas ustvarjajo svoj lastni prostor in oblike, ki jih zapolnjujejo« (12).

<sup>2</sup> Npr. Joyceovi romani, avantgardistična drama; v vizualni umetnosti tovrstne intence opisuje Clement Greenberg.

uporablja v literaturi in gledališču iz medijev izpeljano epistemologijo« (Toporišič, *Medmedijsko* 50), njeni teksti pa so »nekakšni medmedijski labirinti, za katere je značilno, da izhajajo iz časa digitalne besedilnosti, hkrati pa tudi iz časa spremenjene senzibilnosti« (Toporišič, *Medmedijsko* 50).

## Živo-mrtvo telo in *homo sacer*

V ospredju naše obravnave je tematika živo-mrtvega telesa v dramatiki Simone Semenič. Avtorica tega poimenovanja sicer ne uporablja, pač pa v njenih delih pogosto nastopa izraz »truplo«, tudi kot dramska oseba (npr. v igri *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*). V tekstu *mi, evropski mrlič* uporablja besedo »mrlič« in zanjo navaja definicijo po SSKJ: »mrlič = mrtev človek, zlasti do pogreba«. Navedek sugerira, da je mrlič na robu; ni več živ, a v nekem smislu tudi povsem mrtev še ni. Je pravzaprav prehodno in prehajajoče telo – telo, ki se nahaja v vmesnem položaju in čaka na pokop.

Ne glede na avtoričino rabo se nam zdi poimenovanje »živo-mrtvo telo« primernejše zaradi paradoksa, ki ga nakazuje: trupla Semeničeve namreč niso zgolj in dokončno mrtva telesa, neuporabna telesa-objekti, temveč prav skozi svojo odpisanost, ukinitev in smrt paradoksalno izražajo živost. So metafora dogajanja v tekstu, dogajanja, iz katerega so v določenem smislu izločena, a so hkrati njegovo neizrekljivo središče in najgloblja resnica. V tem smislu lebdi na robu med smrtjo in življenjem, na meji med dvema različnima redoma. Prešla so v stanje vmesnosti, liminalnosti, nahajajo se na negotovem pragu povezave dveh dihotomij.<sup>3</sup>

Obenem so živo-mrtva telesa Semeničeve metafora družbe in njene kondicije pa tudi temeljnega delovanja družbe. V nadaljevanju si oglejmo igro *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima* (v nadaljevanju: *zgodba o nekem slastnem truplu*) in razmislimo o pomenu in funkciji živo-mrtvega telesa v njej.

V *zgodbi o nekem slastnem truplu* iz leta 2010 je truplo glavna (dramska) oseba. Poleg pripovedovalca oziroma povezovalca je tudi edino, ki spregovori. Besedilo lahko le pogojno imenujemo »drama«, kajti avtorica v njem uporablja taktike, s katerimi

<sup>3</sup> Na tem mestu si pomagamo s pojmom liminalnosti pri Eriki Fischer-Lichte, ki ga ta prevzema od antropologa Victorja Turnerja in študij rituala (prim. Fischer-Lichte 284–293). Stanje liminalnosti je v ritualu povezano z izkustvom prehoda, s fazo praga, ki je enako oddaljena od obeh strani meje in je simbolno nabito stanje labilnega, vmesnega položaja. Če Turner pojem liminalnega uporablja pri razlagi transformacije družbenega statusa akterjev, pa Fischer-Lichtejeva liminalno razlaga z gledalčevim izkustvom tistih uprizoritev in performansov, v katerih je porušena meja med umetnostjo in življenjem (npr. samopoškodbe, politični performans), torej tistih, ki destabilizirajo gledalčev uveljavljeni položaj in ga pritegujejo k udeležbi v dogodku. S tem lahko gledalca (začasno) transformirajo.

razbija klasično dramsko formo in jo razpira v smeri narativnosti, kar je razvidno že iz dolgega, povednega naslova.<sup>4</sup> Mateja Pezdirc Bartol ima *zgodbo o nekem slastnem truplu* za »dramo, ki se nenehno zaveda svoje dramskosti, pa vendarle ni napisana v dramski formi« (»Specifičnost dramske forme« 167), kajti pripovedovalec je tisti, ki nam, občinstvu, predstavi celoten dogodek, torej gostijo, na katero bodo prišli eminentni gostje (ki jih tudi drugega za drugim predstavi). Sam tekst je torej uokvirjen s pripovedjo, z nagovorom pripovedovalca oziroma neznanca, kot sam sebe imenuje.<sup>5</sup>

Na gostiji je gostom postreženo s »slastno obaro«, pripravljeno iz trupla. Truplo je razkosano na krožnikih in v poteku drame izginja v trebuih povablencev, toda truplo je tudi eden od dramskih likov: je fizično celovita dramska oseba, ki ji pripada najobsežnejši delež replik. Njegov status je torej ontološko podvojen in pomensko dvoumen. Pripovedovalec ga predstavi takole: »vsaka žlica obare, ki jo eminentni gost da v usta, je žlica obare, skuhanе iz trupla / tako da to truplo, ki ga gledaš na odru, to truplo ni živ lik / [...] to truplo je nekoč bilo živ lik, nekoč, preden je končalo v obari, ki jo bom postregel med nocojšnjo gostijo« (Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 3). Truplo je obenem mrtvo in živo; je fizično prisotno v svoji celovitosti in hkrati narezano na koščke ter skuhanо v obari. Ko spregovori, je to namenjeno le nam, občinstvu, kajti gostje s truplom kot dramsko osebo ne vzpostavljajo stika. Njegov govor je neposreden, brez upoštevanja nevidne četrte stene.

A ni le truplo tisto, ki soobstaja na dva, ontološko različna načina. Blaž Lukan opiše tudi ontološko razliko med truplom in pripovedovalcem:

Ves siceršnji postdramski relativizem dobi v truplu svoj drugi, nasprotni pol, ki je s prvim nezdržljiv, ni ju mogoče misliti na istem nivoju. Ali, če ga pogledamo skozi uprizoritev: trupla ni mogoče uprizarjati enako kakor pripovedovalca, pripovedovalec je uprizoritveni okvir, truplo njeno jedro; pripovedovalec v igri zastopa fikcijo, truplo realnost; [...] za pripovedovalca pomeni izpoved trupla »preveliko«, celo »odvečno poanto«, poanta trupla, ki na začetku nima imena, na koncu pa ima nešteto imen, je »želela sem živeti«; in pripovedovalca je mogoče »prebrati«, truplo pa je treba »uprizoriti«. (Lukan, »Nove tekstne prakse« 172)

Lukan izpelje sklep, da se mora vsaka uprizoritev odločiti za razjasnitev razmerja med tekstom in uprizoritvijo, med besedilnimi in performativnimi elementi te tekstne prakse. V nadaljevanju se s tem razmerjem ne bomo natančneje ukvarjali, zapišimo pa, da truplo kot dramska oseba in kot vodilna tema v *zgodbi o nekem slastnem truplu* v korelaciji z drugimi deli besedila štrli iz njega. Truplo namreč pripada drugemu redu stvari, je liminalno, kot nepokopani mrlič se nahaja »vmes«. Rečeno lacanovsko, živo-

<sup>4</sup> Lahko bi tudi zapisali, da dramsko formo »poveča« s strategijami pripovedništva in hiperbesedilnosti: pri tem bi lahko poiskali vzporednice s sedanjo povečano resničnostjo (angl. *augmented reality*), torej resničnostjo, povečano s plastmi hiperrealnosti in virtualne resničnosti.

<sup>5</sup> Za natančnejšo analizo dramskih in nedramskih (pripovednih, metagledaliških) elementov gl. Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme« 167–170, in Lukan, »Nove tekstne prakse« 167–173.

mrtvo telo je travmatično realno, ki se izmika označevalcu.

Skozi potek besedila truplo najde besede in spregovori; najprej počasi in raztrgano, potem pa skozi vse močnejši plaz besed. Zastopa usode različnih žensk in deklet (po avtoričini izjavi resničnih oseb), ki so vse umrle nasilne smrti. Na zelo čustven in neposreden način spregovorijo trpinčene in zlorabljene mlade ženske in dekleta z Balkana ter Bližnjega vzhoda. Vse so želele živeti in niso hotele umreti, ponavljajo, kot zaklinjanje. Želele so si izkusiti ljubezen in življenje, zadihati svobodno, onkraj brutalnega nasilja – spolnega, družinskega, versko-kulturnega – in preseči vsiljene patriarhalne spolne vloge. Vse prihajajo z vzhoda, na kar nas avtorica posebej opozori: »v tej drami zahodnih trupel ni, samo vzhodna« (Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 5).

Pravega zaključka gostije ni; pripovedovalec ironično sklene igro. Zdi se, da smo prisostvovali le naključnemu izseku, kajti trupla bodo še naprej prihajala, razgrinjala svoje pretresljive zgodbe in končevala v trebih zdolgočasnih zahodnih gostov. Tudi tu se (tako kot v drami *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*) krogotok življenja in smrti, izkoriščanja in trpinčenja brez prestanka vrti dalje. Truplo v obari ostaja kot večna prisotnost Vzhoda v zahodnem svetu, kot njegova slaba vest in obenem kot energija, s katero se hrani Zahod.

Truplo je tako zastopnik sodobnih *homines sacri*, o katerih piše italijanski politični filozof Giorgio Agamben v knjigi *Homo sacer: Suverena oblast in golo življenje*. Gre za koncept iz starorimskega prava, po katerem je *homo sacer* človek brez političnih pravic, ki ga je mogoče nekaznovano ubiti. Zaznamuje ga »golo življenje« ali *zoe*: »Glavna oseba te knjige je golo življenje, torej življenje *homo sacer*, ki se sme ubiti in se ne da žrtvovati« (Agamben 17). Poimenovanje »golo življenje« Agamben najde pri starih Grkih, ki so za »življenje« uporabljali dva semantično in etimološko različna pojma, in sicer *zoe* in *bios*. Prvi je pomenil »preprosto dejstvo življenja, skupno vsem živim bitjem (živalim, ljudem ali bogovom)«, drugi pa je označeval »obliko ali način življenja, lasten nekemu posamezniku ali skupini« (9). *Bios* torej označuje (politično) življenje v polisu, *zoe* pa je kot golo življenje iz njega izključen. *Homo sacer*, ki ga zaznamuje golo življenje, je lahko ubit brez kazni, izključen je tako iz prava kot iz božjih zakonov. Je »življenje, ki nima mesta ne v onostranstvu ne v tostranstvu, živi mrtvec« (Ploštajner 85). To je truplo, ki ne zahteva pokopa. V sodobnem svetu je Agamben status *homo sacer* pripisal Judom v koncentracijskih taboriščih, beguncem, Romom, duševnim bolnikom, prosilcem za azil idr.

Izključitev *homo sacer* je nujen del oblasti, ki se lahko le tako konstituira kot oblast. Oblast se utemeljuje na nasilju, na izločanju nezaščitenih členov družbe. Civilizacija za svoj obstoj torej potrebuje žrtve, da se jih znebi, jih ukine, ubije. Lahko bi zapisali, da to *zoe*, to golo življenje použije, da bi na njem zgradila politično bit. V *zgodbi o*

*nekem slastnem truplu* tako dramske osebe ruski milijonar in 51. najbogatejši Zemljan Roman Abramovič, lik Janša, predsednik Vlade Republike Slovenije, štiriindvajsetletna Julia Kristeva, ki bo nekoč postala slavna filozofinja, Simona Semenič in nogometni zvezdnik Zlatan Ibrahimović (ki – kot nas opozori pripovedovalec – nimajo nič opraviti s temi osebami) kot predstavniki uspešnih posameznikov z različnih področij prek trupla použijejo *zoe*, golo življenje, da bi učvrstili svoj položaj družbeno vrednih oseb, *bios*. Iz tega ni izvzeta niti Simona Semenič («avtorica pričujočega besedila, ki nima nič opraviti z resnično osebo simono semenič, avtorico pričujočega besedila, čeprav si mogoče to želi» [Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 2]), ki si vzame celo repete, da bi se vendarle čim zanesljiveje približala *bios*.

Tako se v drami srečujemo z dejanskim in simbolnim hranjenjem s telesi, z golim življenjem, ki je želelo le živeti («rada bi živela» [Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 6]), z najnižjim in brezpravnim členom v strukturi, ženskami z Vzhoda in Balkana, ki jih je mogoče nekaznovano ubiti, ne da bi jih žrtvovali (in s tem povzdignili njihovo vrednost). Golo življenje se izraža tudi skozi avtoričino značilno repliko »vdih, izdih«. Izgovori jo pripovedovalec, ki vleče pipo in cinično puha oblačke dima. Izgovarja pa jo tudi truplo – na primer v inkarnaciji nezaželenega otroka, ki je želel zadihati, torej živeti, ko ga je mama utapljala v straniščni školjki. »Vdih« je torej tudi življenje, surovo, predideološko, preddiskurzivno, golo življenje, ki so se ga oklepale te ženske, če jim je bil že *bios*, politično življenje državljanskih in človeških pravic, nedosegljiv. Z uprizarjanjem njihovih zgodb avtorica tem brezimnim žrtvam vrača ime, s tem pa dostojanstvo in simbolno vrednost.

V slovenski literaturi se z biopolitičnimi mehanizmi srečujemo v Strniševi poetični drami *Ljudožerci* iz leta 1972. V njenem ospredju sta motiv peklenske gostije in ciklične menjave veselega rajanja ter grenke smrti. Dogajanje je postavljeno v čas druge svetovne vojne; v cerkvi zasedenega mesta begunska družina odpre lokal, v katerem prodaja človeško meso. Strniševi *Ljudožerci* govorijo o kanibalizmu kot vrhovnem načelu vsega živega in neživega, pravzaprav vsega, kar sploh je. To je elementarni zakon sveta, ki pravi, da je vse v medsebojni odvisnosti; vse parazitira in se žre med seboj («Vsako meso dobi moč od mesa» [Strniša 100]). V tej srhljivi in obenem groteskno-komični viziji je ves svet neskončna orgija in požrtija. Ob tem lahko potegnemo vzporednico z *zgodbo o nekem slastnem truplu* Semeničeve. Ne le, da v tekstu Semeničeve osrednji okvir predstavlja kanibalska gostija in da v Strniševi drami ob koncu drugega dejanja ljudožerska družina skupaj z okupatorjem uprizori pravo pojedino in veseljačenje, temveč ljudožerstvo v obeh tekstih iz motiva preraste v vsesplošno stanje sveta. Pri Semeničevi ima tema tudi geopolitično (Zahod žre Vzhod) in feministično noto (žrtve so zmeraj ženske).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Navedeno lahko še razširimo z razumevanjem kanibalizma kot inherentnega dela korporativnega kapitalizma, ki vse bolj odkrito gradi na izkoriščanju in prilaščanju tako narave kot človeških teles, na samožreju torej (prim. pojem nekrokapitalizma pri S. B. Banerjeeju).

## Ekskurz: neposlušno živo telo

Živo-mrtva telesa in pogosti liki mučenih, zatiranih in preslišanih žensk v dramatiki Semeničeve nas usmerjajo k sodobnim, biopolitično naravnanim debatom o življenju in živem.

Da je življenje v zadnjih desetletjih precej aktualna tema, potrjuje vrsta mislecev, ki so se posvečali posameznim vidikom tega vprašanja (Agamben, Virno, Negri, Thacker, Massumi in njihov predhodnik Foucault), tako da nekateri celo menijo, da smo iz paradigme uma, jezika, diskurza in medija prestopili v paradigmo telesa, materialnega, življenja in biopolitik (Elliott in Attridge 3–4). V slovenski dramatiki ta premik opisuje Blaž Lukan:

V novi, najmlajši dramatiki je že slutiti temeljni premik od politik uprizarjanja k taktikam preživetja, torej od politike k socialni. [...] Vzeti si pravico do življenja, ki jo različne dominantne biopolitike človeškemu bitju nenehno jemljejo oziroma nanjo s svojimi postopki usodno vplivajo: to bi lahko bil moto novega gledališča (ter nove dramatike), ki hkrati odraža novo življenjsko paradigmo in povzema sodobni izbris politike kot usode. (Lukan, »Politizacija« 129)

Lukan to sicer ugotavlja ob obravnavi primerov najmlajše slovenske dramatike, vendar navedeno lahko opazimo že v delu Simone Semenič. Tak primer je cikel solo performansov z naslovom *trilogija žrtve*, ki jih je avtorica izvajala od leta 2007. V trilogiji so besedila *jaz, žrtve; še me dej in drugič*.<sup>7</sup> Vsa temeljijo na avtobiografski tematiki. Avtorica v njih opisuje in uprizarja svoje izkušnje z birokratiziranim in nečloveškim aparatom zdravstva in realkulturnopolitičnega sistema, ki odreja pogoje (pretežno mizernega) preživetja umetnikov v sedanosti. V ospredju je avtoričino nepopolno živo žensko telo, zaznamovano z epilepsijo in drugimi manj vidnimi, celo družbeno tabuiziranimi telesnimi in duševnimi stanji, kot so močenje postelje v otroštvu, poskus samomora, genitalni herpes, težave ob nosečnosti itd.

Gljučni faktor njene dramatike je po mnenju Nike Leskovšek »njena vsakodnevna privatna biopolitika« – torej da je dramatičarka, samozaposlena v kulturi, mati dveh otrok in epileptičarka, kar je sprepletano z vsebino in sporočilnostjo njene dramatike (Leskovšek 433). Simona Semenič tako v *trilogiji žrtve* uprizarja svoje vsakodnevne taktike preživetja, svoje boje, ki jih na mikroravni bije s svojim lastnim neposlušnim telesom in še bolj s standardi družbe za vsakdanje preživetje sebe ter svojih otrok. Svoje telo uprizarja kot nosilec svojega jaza<sup>8</sup> v trkih s standardi neoliberalnega družbenega sistema.

<sup>7</sup> Besedila so bila skupaj s komentarji objavljena v knjigi *me slišiš?* (2017).

<sup>8</sup> Za performans je vse od njegovega razmaha v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko se je uveljavil kot samostojna umetniška zvrst, bistvena osredotočenost na uprizorjeno telo v njegovih različnih modalnostih in manifestacijah. Nekateri zgodovinarji in teoretiki so body art – zvrst performansa, pri kateri je raziskava telesa v središču dogodka – razumeli celo kot performans *par excellence* (npr. RoseLee Goldberg, Marvin Carlson, Amelia Jones – prim. naslov njene knjige *Body art: uprizarjanje subjekta*).

## Živo-mrtva telesa kot pričevalci o stanju družbe

V *tisočdevetstoenaosemdeset* (2013) se truplo pojavi povsem na začetku. Že prva didaskalija drame se glasi: »začne se z lužo krvi / tako se začne« (Semenič, *tisočdevetstoenaosemdeset* 11). Truplo povoženega moškega, čigar identiteta se v tekstu nikoli ne razkrije, je dejansko točka, s katero se začne drama in s pomočjo katere pripovedovalec<sup>9</sup> predstavlja osebe, pri čemer se ne more odločiti, kdo bo glavni lik drame. Piše se leto 1981 v majhnem slovenskem kraju, verjetno Ajdovščini, in pred gledalci so uprizorjeni otroštvo in prvi koraki mladostniškega raziskovanja življenja v socialistični domovini. Obenem dogajanje večkrat preskoči v čas trideset let kasneje, ki je čas propadlih tovarn, tranzicijskega kapitalizma, iskanja dela v tujini, bančnih kartic in iphonov. Dramski liki nenadno in brez lastne volje preskakujejo v to odčarano prihodnost, njihovo zavedanje pa ostaja v letu 1981. Eksistencialno dezorientirani se znajdejajo na pogrebih svojih prijateljev iz otroštva, ki so vsi po vrsti položili roko nase. Svet trideset let kasneje je svet deziluzij, ki niso le stvar znanega psihičnega mehanizma, ki oddaljeni čas otroštva v primerjavi s časom odraslosti po navadi vidi v olepšani luči, temveč se skozi to »ontološko« razliko na plan prebija tudi sporočilo celotne drame: življenje v tranzicijskem kapitalizmu po letu 2000 je za ljudi mnogo slabše, kot je bilo v osemdesetih letih in kot se je takrat dozdevalo, da bo v prihodnosti. Svet družbenih deziluzij najavlja prav truplo z začetka drame. To truplo je sicer verbalno nema, toda neizogibna in udarna napoved čudnega sveta, ki je pred vrati. Čeprav se v drami večkrat srečamo s pogrebi dramskih oseb, pa neznančevega pogreba nikoli ne dočakamo. Povoženi moški ostaja živi mrtvec, simbol »padca iz raja«, ki družbi kaže ogledalo prihodnosti, vendar ta njegovega sporočila ne more doumeti. Konec je ironičen, igra se konča leta 1981: v gostilni nazdravljajo še nerojenemu otroku z željami, da bi zanj naredili še boljši svet, kot so ga njim njihovi starši.

Drama *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* iz leta 2014 tematizira usode treh Sofij, treh resničnih žensk iz zgodovine (podrobnosti njihovih usod so v drami v primerjavi z zgodovinskimi dejstvi rahlo modificirane).<sup>10</sup> Vse tri so se prekršile proti moralnemu redu, izstopile so iz predpisanih družbenih vlog, namenjenih ženskam. Ena se je želela uveljaviti kot filozofinja in znanstvenica, druga kot revolucionarka in politična aktivistka, tretja kot matematičarka in zavzeta iskalka znanja. Druga za drugo so v drami obtožene kršenja moralnih kodeksov in druga za drugo so na odru obglavljene in spremenjene v trupla. Eksekucije izvršujejo soldati, označeni le z zaporednimi

9 Pezdirc Bartol ugotavlja, 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« (Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme« 171). Ta ugotovitev sicer še v večji meri velja za nekatere druge tekste Semeničeve (npr. *zgodba o nekem slastnem truplu ali mi, evropski mrliči*).

10 To so bile Sophia Magdalena Scholl, članica odporniškega gibanja proti nacizmu, obglavljena leta 1943, Sofija Lvovna Perovskaja, leta 1881 obsojena na smrt z obešanjem zaradi političnega aktivizma, in matematičarka Marie-Sophie Germain, ki je umrla leta 1831 zaradi raka na dojki (gl. Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme« 173). Njim je drama tudi posvečena.

rimskimi številkami; bolj ali manj ozlovoljeni se prepirajo o birokratskih pravilih, ki uokvirjajo njihov potek.

Tu je še sedem kuharic, inačica zbora iz antične dramatike, ki predstavljajo glas t. i. zdrave pameti, tipiziran glas brezimne, povprečne množice. Tipizacijo nakazujejo tudi njihova splošna imena (npr. ta dolgocajtna, ta nergava, ta jeznorita, ta debela itd.). Kuharice so nasprotje trem Sofijam (katerih isto ime prav tako kaže na tipizacijo, v tem primeru upora in svojeglavosti) in njihovemu zanosu, viziji, strasti, uporništvu. Sedijo v krogu, opravljajo in že od pamtiveka lupijo krompir za soldate, ne vedoč, koliko se jih bo živih vrnilo iz vojn. Stroj kuharic je večer, je dejansko strukturni člen v kolesju zgodovine človeštva, ki cinično zavrne vsak poskus izstopanja, vsak uporen element. Njihov moto bi se lahko glasil (citat je sicer iz *evropskih mrličev*): »[Ž]ri, pij, fuki, za jutri se ne cuki.« Vsak poskus upora proti strukturi, poskus izstopa iz krogotoka neambicioznega prehranjevanja in razmnoževanja, kar še posebej velja za ženske, je najstrožje kaznovan. Tudi v tem besedilu najdemo motiv gostije, prehranjevanja, čeprav manj ekspliciten kot v *zgodbi o nekem slastnem truplu*. Tudi tu motiv prehranjevanja izraža temeljno strukturo civilizacije, njeno umazano bistvo.

V *sedmih kuharicah, štirih soldatih in treh sofijah* (pa tudi v *nas, evropskih mrličih*) Simona Semenič raziskuje, kako deluje oblast: navadni, vsakdanji ljudje (ne glede na zgodovinsko obdobje dogajanja) sami nadzirajo, cenzurirajo in kaznujejo telesa med svojimi, ki si drznejo izstopiti iz zapisanih in nezapisanih pravil ter obrazcev vedenja. Oblastnikov sploh ne srečamo, temveč imamo opraviti z razpršenostjo moči med povprečne, vsakdanje ljudi, ki se izkazujejo dosti bolj predani in neusmiljeni pri izvajanju birokratiziranih, do grotesknosti in absurda prignanih obrazcev, zakonov in postopkov. Ti so tisti, ki ohranjajo in do avtomatizirane neznosnosti ponavljajo nepravilne in bedaste vzorce. Delovanje ideologije je pač najučinkovitejše takrat, kadar poteka horizontalno in od znotraj, na videz samoumevno, iz tako imenovane zdrave pameti. Ne glede na to, da se drama dogaja pred sto in dvesto leti (avtorica eksperimentira s preskoki v času in s simultanostjo časov), pa birokratizirani svet absurdnih protokolov, ki spremljajo priprave na usmrtitve treh Sofij, precej korespondira z današnjim časom. Simona Semenič bolj kot o zgodovini ves čas govori o tukaj in zdaj, o neumornem sklicevanju na zakone, pravilnike in postopke, ki so nadomestili nekdanjo avtoriteto Boga ali vladarja.

Tudi v besedilu *mi, evropski mrlič* (2015), v katerem tako kot v *zgodbi o nekem slastnem truplu* ostre meje med didaskalijami, v katerih po tradicionalni konvenciji govori dramatik, in dialogom, v katerem spregovorijo dramske osebe, ni več, se srečamo z živo-mrtvim telesom. To je nekdanja partizanka Milica, trpinčena in prezrta ženska, ki umira v hospicu in je skorajda že truplo, je pravzaprav pred-truplo, ki bi še rado prišlo do besede, do trenutka človeškosti; vendar ne pride in obenem,



paradoksalno, pride. Lik nekdanje partizanke postane v drami simbol propadlih sanj o dostojnem življenju, v te sanje pa sta vpisana tako življenje kot smrt. Nema priča in akterka v vse hitreje vrtečem se hrupu, v peklenski gostiji današnje razpadajoče in gnijoče Evrope (za moto k drami in njeno idejno izhodišče služijo Kosovelovi verzi iz *Ekstaze smrti*, možno je najti tudi aluzije na *Kons. 5*) pomeni vdor telesnega, živega in živetega življenja v pogone sistema, v zapisane vrednote in pravice, ki pa so povsem abstraktne in papirnate. »[A]vtentifikacija / avtorizacija / avtofekalizacija« je ena od (ironičnih) replik in na koncu drame, ko prizorišče preplavi vsebina iz že 25 let puščajoče kanalizacije (aluzije na slovensko državo), dramske osebe s ponavljajočim se besedičenjem in s samonanašalnimi, masturbacijskimi dejanji, ki ne prinesejo razrešitve, le še dalje, v neskončnost perpetuirajo obstoječe govnansto stanje sveta. Rokavica je že z naslovom drame vržena nam, bralcem/gledalcem: tudi mi smo mrličji, še nepokopani; obtičali smo v »vmesnem« stanju. Avtorica nam tako implicitno ponuja izziv – se bomo vzdignili ali dokončno potonili?

## Zaključek

Telo je ena ključnih tem v »ne več dramatiki« Simone Semenič, pri tem pa je najznačilnejše živo-mrtno telo oziroma truplo. Pojavlja se v več besedilih (*zgodba o nekem slastnem truplu; tisočdevetstoenaosemdeset; sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije; mi, evropski mrličji*) – včasih kot dramski lik z določeno količino replik (*zgodba o nekem slastnem truplu*) ali le kot nemo, negibno truplo (*tisočdevetstoenaosemdeset*). Ni dokončno mrtvo telo, temveč gre vselej za živo-mrtno telo v smislu prehodnega in prehajajočega telesa, torej telesa, ki se nahaja na robu med življenjem in smrtjo, v območju liminalnega. Je simbol dogajanja v drami, ali še bolje, stanja družbe. Iz nje je v nekem smislu izločeno, vendar je obenem njena najgloblja resnica, ki pa je dramske osebe praviloma niso zmožne zapopasti ali razumeti. Ta resnica je namenjena nam, bralcem/gledalcem. V nekaterih besedilih (npr. *tisočdevetstoenaosemdeset in mi, evropski mrličji*) nam trupla-pričevalci sporočajo, da je stanje družbe slabo; so metafora propadlih sanj o boljšem življenju za vsakdanjega človeka in o pravičnejši, enakopravnejši družbi.

Po drugi strani pa živo-mrtna telesa Semeničeve kažejo temeljno strukturo delovanja biopolitične oblasti. Pri tem si pomagamo z Agambenovim konceptom *homo sacer*, človeka brez vrednosti, ki ga je dovoljeno nekaznovano ubiti, ne pa tudi žrtvovati. V *zgodbi o nekem slastnem truplu* (katere interpretaciji posvečamo v razpravi kar nekaj prostora) se srečujemo s takšnimi *homines sacri*, in sicer v obliki inkarnacij trupla, s katere obaro se mastijo eminentni gostje. Truplo zastopa temačne usode trpinčenih in ubitih žensk ter deklet z Balkana in Bližnjega vzhoda. Daje jim glas in jim prek izpovedovanja njihovih zgodb vrača ime ter človeško dostojanstvo. Te ženske – ki jih

lahko imenujemo *homines sacri* – zaznamuje le agambenovsko golo življenje (*zoe*), pomembne goste, ki poižijejo njihovo meso, pa interpretiramo kot pripadnike *bios*, torej člene družbe, ki imajo politične in državljanske pravice. Semeničeva v tem besedilu tako kaže strukturo družbe, ki konstituira *bios* prek použivanja brezimnega in brezpravnega *zoe*.

Discipliniranje upornih teles prikazuje tudi igra *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*, ki prav tako uprizarja bistvo delovanja družbe: v njej vladajo navadni, vsakdanji ljudje, ki so ponotranjili družbena pravila in zapovedi. Sami izločijo in (tudi s smrtjo) kaznujejo uporna (ženska) telesa, ki so se prekršila proti zapisanemu in nezapisanemu redu (tak primer so tri Sofije). Delovanje družbenih struktur avtorica razkrinkava tudi v avtobiografskih solo performansih *trilogija žrtve*, pri čemer je uporno telo njeno lastno.

## Literatura

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: Suverena oblast in golo življenje*. Študentska založba, 2004. (Knjižna zbirka Koda.)
- Eco, Umberto. »Poetics of Open Work.« *The Open Work*, Eco, Harvard University Press, 1989, str. 1–23.
- Elliott, Jane, in Derek Attridge. »Introduction. Theory's nine lives.« *Theory After Theory*, ur. Jane Elliott in Derek Attridge, Routledge, 2011, str. 1–15.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Študentska založba, 2008. (Knjižna zbirka Koda.)
- Greenberg, Clement. »Modernistično slikarstvo.« *FNM*, letn. 7, št. 1/2, 2000, str. 32–36.
- Hrvatina, Varja. »Hočem biti neodvisno besedilo.« *Neodvisni*, 16. marec 2019, [www.neodvisni.art/2019/03/hocem-biti-neodvisno-besedilo](http://www.neodvisni.art/2019/03/hocem-biti-neodvisno-besedilo). Dostop 6. april 2019.
- Jones, Amelia. *Body art: uprizarjanje subjekta*. Maska, Študentska založba, 2002
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Državna založba Slovenije, 1998. (Literarni leksikon, zv. 44.)
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Maska, 2003.
- Leskovšek, Nika. »Dramska pisava za današnji čas.« *Tri drame*, Simona Semenič, Beletrina, 2017, str. 431–477.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 167–173. (Obdobja, 31.)
- . »Politizacija in poetizacija.« *Literatura*, letn. 30, št. 319–320 (januar–februar), 2018, str. 124–138.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–180.
- Ploštajner, Klemen. »Od subjekta k truplu.« *Filozofski vestnik*, letn. 33, št. 3, 2012, str. 79–88.
- Semenič, Simona. *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*. 2010. *SiGledal*, [sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf](http://sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf). Dostop 20. september 2018.
- . *tisočdevetstoenaïnosemdeset*. 2013. *tri drame*, Semenič, Beletrina, 2017, str. 7–183.
- . *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. 2014. *tri drame*, Semenič, Beletrina, 2017, str. 185–353.
- . *mi, evropski mrlič*. 2015. *tri drame*, Semenič, Beletrina, 2017, str. 355–429.
- . *me slišiš?* KUD AAC Zrakogled, 2017.
- Strniša, Gregor. *Ljudožerci*. Založba Obzorja, 1972.

- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič).« *Slavistična revija*, letn. 63, št. 1 (januar-marec), 2015, str. 89–102.
- . *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo: O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2018.
- Zajc, Ivana. »Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič.« *Jezik in slovstvo*, letn. 61, št. 3–4, 2016, str. 151–162.

## The Living-Dead Body in the Dramatic Work of Simona Semenič

---

**Keywords:** Simona Semenič, living-dead body, corpse, *homo sacer*, resistant bodies, biopolitics

---

The article explores the theme of the corpse or the living-dead body in the dramatic writing of Simona Semenič. Existing discussions of her oeuvre do not thematise the body but instead focus on the disintegration of dramatic form and on the formal innovation in this “no longer dramatic writing” (Poschmann) as well as on ethical questions.

The article begins with a brief overview of the research made thus far, focusing especially on how the author brings attention to the materiality and corporeality of the texts themselves. The coexistence of different temporal-spatial layers of action, images, scenes and discourses characteristic for Semenič’s work, which corresponds with the hybrid experience of the modern world in the present-day augmented reality as well as mixed reality, is also pointed out.

The bulk of the article is devoted to the analysis of the function and role of the living-dead body in Semenič’s dramatic texts. Although the author does not use the term “living-dead body”, the syntagm can be useful due to its duality: Semenič’s corpses are namely not mere dead bodies but, paradoxically, express a certain liveness precisely because they are written off, cancelled and dead. They have to be understood as transitional and passing bodies that occupy the liminal space on the edge between life and death.

The article continues with the interpretation of their meaning and function in several of Semenič’s dramatic texts, ascertaining that the living-dead body is a metaphor for dramatic action – although this body is in a certain sense excluded from the text, it also stands for its deepest truth, which, as a rule, the dramatic characters are incapable of understanding. But it is also the metaphor for the broader state of society, as seen by the author. In certain texts (e.g., *1981* and *we, the european corpses*), living-dead bodies function as corpses-witnesses and are adopted as a symbol of shattered dreams for a better life and a more just and equal society.

On the other hand, Semenič's living-dead bodies also point to the fundamental structure of the workings of biopolitical power. Agamben's concept of *homo sacer*, a person without any value, who can be killed without punishment but cannot be sacrificed, is therefore introduced. The play *the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the character janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z.i. found themselves in a tiny cloud of tobacco smoke* (the interpretation of which is quite extensive) presents this kind of *homines sacri*, appearing as incarnations of a corpse, which is made into a stew that the eminent guests feast upon. The corpse represents the bleak destinies of abused and killed women from the Balkans and the Middle East, giving them a voice and, by relating their stories, restoring their human dignity. In this play, Semenič thus points to the structure of society that constitutes *bios* through ingesting the nameless and lawless *zoe*.

The disciplining of resistant bodies can also be seen in the play *seven cooks, four soldiers and three sophias*, which enacts the very essence of how society functions. The workings of social structures are unmasked also in the author's autobiographical solo performances in the *victim trilogy*, in which the resistant body is her own.

*Translated by Katja Kosi*



---

# Eseji / Essays

---



## »Itak so vsi mrtvi!«

### Bolgarska recepcija *5fantkov.si* Simone Semenič

---

Ljudmil Dimitrov

---

Leta 2018 je *pet fantkov* Simone Semenič praznovalo deseti rojstni dan – toliko, kolikor so stari v igri. Pri petih letih so spregovorili v bolgarščini. In ker sem za to glavni krivec, bi rad na tem mestu delil svoje izkušnje, kako na odru doseči prepričljiv dialog s stilističnimi sredstvi.

Besedilo sem prevedel precej nepričakovano.

Leta 2012 je Gledališka akademija Ljubena Groisa v Sofiji iskala primerno igro za študente, ki so zaključevali študij igrilstva. Tisti letnik so sestavljala samo dekleta (deset jih je bilo) in njihova mentorica ter bodoča režiserka spektakla me je vprašala, ali poznam kakšno slovensko dramo z več ženskimi osebami. Priznati je treba, da je takšna dela težko najti ne le v klasični, ampak tudi v sodobni dramatikii. Sem pa takrat že gledal predstavo *5fantkov.si* v režiji Jureta Novaka v MGL, zato sem ji dejal, da imam v mislih neko igro – in to zelo dobro – v kateri so vse vloge sicer moške, igrajo pa jih ženske, le njihovo število je manjše: ni jih deset, ampak pet. Na kratko sem orisal vsebino, ki je vzbudila spontano navdušenje, in sprva so se odločile za dve zasedbi. Navdušenje je trajalo vse do tedaj, ko sem režiserki izročil prevod drame.

Sledil je molk. Čez teden dni sem se odločil, da jo pokličem po telefonu, čeprav nisem imel dobrega občutka. Zabrusila mi je: »Kako naj jo postavim – pol besedila so medmeti!!!« Nekoliko v šali sem ji odgovoril: »V drugi polovici jih pa ni!« Sledil je še en napet teden. Na koncu sva se dobila, da se konkretno pogovoriva o Simoninih *fantkih*. V pogovor, ki se je začel precej skeptično, sem jezuitsko vpletel zvezo »zakaj vendar ne bi poskusili kaj novega«, s čimer sem očitno zaigral na struno njene poklicne časti, in ta provokacija je delovala. Režiserko je spodbudila, da dokaže, da ni staromodna. Dejansko je to dramsko besedilo izredno hvaležno za gledališki eksperiment in inherentno zahteva netipičen pristop. Kasneje sem od igralk izvedel, da je bilo besedilo vsem takoj všeč, ko so ga brale skupaj, in da so se celo povsem spontano dogovorile, kako razdeliti vloge. Še več: vsaka se je našla v katerem izmed fantkov, njihove izbire pa se niso prikrivale – vsaka je izbrala »svojega« fantka.

To predzgodbo predstave pripovedujem zato, ker je očitek, ki sem ga dobil, v meni prerastel v logistični izziv, ki bo izhodišče za moje razmišljanje. Vprašanje do neke mere sovпада z absurdističnim diskurzom drame in se glasi:

## Kako se prevajajo medmeti?

Preden razložim lastno percepcijo poetike Simone Semenič, naj pojasnim, da v prostor njenega avtorskega funkcionalnega sveta vstopam z domnevo, da je *5fantkov.si* drama, ki medmeta ne pretvarja toliko v metaforo razpada medsebojnega komuniciranja, temveč predvsem v metaforo novega modela paralingvističnega, desemantiziranega sporazumevanja, v katerem je smisel prisoten v pogojnih kodah in ne v logiki tradicionalne slovnice. Kaj mislim s tem?

Zunaj okvirjev standardne lingvistične definicije, po kateri so medmeti nepregibna besedna vrsta, najpogosteje posnemovalni in izražajo spontane reakcije ter čustva (vzkliki, kletve, pozdravi, dvomi ...), so medmeti tudi *pragovi* – sami po sebi in kot glasovna napoved resničnega poudarka ali, natančneje, miselnega toka artikuliranih povédi izrečenega ali napisanega: so neizčrpen leksikalni arzenal, orkestracija govora – ponazarjajo širino slike in registrirajo meje, do katerih se raztezajo naši čuti. Posredujejo pa tudi oceno, presenečenje, navdušenje in kot čustveni vrhunci dajejo zvok sicer nememu toku zavesti.

To je njihova teoretična razlaga. Pred menoj kot prevajalcem pa je bila drugačna naloga: da tako kot v izvirniku ohranim značilnosti vsake od petih oseb glede na njene komunikacijske posebnosti, izražene v strogo definiranih poudarjalnih besedah (pogosto ciničnih in vulgarnih), ki jih konkretni posameznik izbira in nezavedno ponavlja. V tem primeru je težava naslednja: gre za pet otrok, starih približno enako (10, 11 let), ki skupaj odraščajo in so poenotili ne le govor, ampak tudi vedenje, manire, navade, zaznavanje in nazore. Kako naj jih ločimo med poslušanjem in kako naj vemo, kdo je izrekel določeno repliko? V besedilu (pri branju) nam pomagajo didaskalije, imena oseb, pri predstavi (pri gledanju) pa igralci/igralke sami. Po drugi strani pa Simona Semenič dosega izjemno verodostojnost pri upodabljanju bornega besednega zaklada in nepopolnega izražanja generacij, rojenih v novem stoletju. Situacije, ki se odigravajo v delu, demonstrirajo razpad jezika kot tradicionalnega sredstva občevanja, toda ne toliko kot sistema, kot npr. v Ionescovi *Plešasti pevki*, ampak z reduciranim oddajanjem-pošiljanjem signalov, simbolov, ukazov, ki ne povejo vsega, bolj namigujejo, pogojno kodificirajo svoje sporočilo, namenjeno nekomu drugemu. Jasno je, da tak pristop v gledališču omejuje, hkrati pa tudi pomaga. Zvočno-medmetno izražanje naredi situacijo ekspresivno, vključi več plati sinkretizma gledališkega dejanja in vzporeja/prikazuje dogajanje skozi optiko gestike in mimike. Tisto, kar

nam jezikovno deluje kot nekaj neartikuliranega (ovinkarjenje), se v povezavi z gibanjsko partituro konkretne osebe in s celotno mizansceno polnovredno odrazi in učinkuje še posebej močno, na trenutke celo grozljivo. Spomnimo se, da so v drami cele strani z medmetno-zvočnim zapisom (v klasiki delno uvedeno pri Majakovskem), kar se pri predstavitvi na oder transformira v minutažo, napolnjeno le z desemantiziranimi glasovi, ki dodatno poudarjajo dejanja, posnemajoča nasilje. Medmeti v *5fantkov.si* prikazujejo mrtev jezik bolne družbe, ki se bori za preživetje, oznanja »življenje«, se brani, kliče na pomoč. Vsebujejo tako bolezen kot tudi željo po ozdravitvi.

Pomemben je še en element jezika drame. Dialog je strukturiran tako, da hkrati odraža odnose med »ta velikimi« (odraslimi) v prevodu (njihovih) otrok, v veliki meri pa tudi reproducira avtentični jezik, ki ga uporabljajo starši. Igre otrok so pravzaprav fiktivno nadaljevanje situacij, ki jih otroci opazujejo doma in v katerih so pogosto sami žrtve – ni pomembno, ali kot pasivni opazovalci ali kot aktivni objekti nasilja in zavrnitve/zaničevanja. Najgrozljivejše pa je, da vsakič, ko se zberejo v zapuščeni kamniti hiši, ki so jo spremenili v svoje tajno zatočišče – svojo »trdnjavo« in mesto svobode – ne le igrajo eno in isto »dramo«, ampak se pri tem tudi naslajajo nad nasiljem, ki zapolnjuje dejanje. Situacije, ki jih preigravajo (družinske težave, ksenofobija, vživljanje v superjunake iz elektronskih iger in risank), jih do neke mere osvobajajo od nakopičene želje po maščevanju, njihovi občutki pa čedalje bolj otopevajo za smisel življenja, usmerjen v večne človeške vrednote in ideale. Otroci dejansko ne obvladajo jezika, v katerem bi lahko normalno komunicirali, z uravnovešenim tonom, zato svoje odnose gradijo kot reprodukcije že videne (doma ali na ekranu) z na pamet naučenimi frazami, s posnemanjem situacij in s stereotipi, ki omejujejo njihovo domišljijo, vse to pa jih vodi do absolutnega konca igre (če uporabimo Beckettov izraz). Po neartikuliranih krikih, imitacijah glasov in cinizmih konec označi zveza, ki popolnoma prekliče možnost kakršnegakoli nadaljevanja:

## Itak so vsi mrtvi!

Ne obstaja *to be continued*, napoveduje se nastop apokalipse. Kar je v nas človeškega, izgine okoli desetega leta. Potem smo le odmev superjunakov teme in agresije, lažni zmagovalci v nikomur potrebnih sadomazohističnih igrah pokvarjene (pod)zavesti in izgubljene identitete, ki kličejo po okrutnosti, sovraštvu in samomoru.

Premiera v Sofiji je bila 8. decembra 2012. Spektakel pa se je 30. marca 2013 predstavil tudi na festivalu Teden slovenske drame v Kranju.

## **Ekipa**

Prevod: Ljudmil Dimitrov; režija: Elena Baeva; scenografija in kostumi: Viktor Georgiev; glasba: Stefan Hristov; nastopajoče: Darina Stojanova (Blaž), Elena Atanasova (Jurij), Viktorija Radeva (Denis), Jolanda Mihajlova (Vid) in Sabina Koen (Krištof).

In še citati odzivov iz bolgarskega kulturnega okolja:

### ***Slovenka Simona Semenič in njenih 5fantkov.si so senzacija gledališke sezone***

Rumen Leonidov, <http://www.fakel.bg/index.php?t=2546>, 12. 2. 2013

[...] Besedilo Slovenke Simone Semenič je srhljivo, šokantno, na mestih nespodobno, morilsko za snobovski okus [...]

[...] Blaž, Jurij, Denis, Vid in Krištof z vso strastjo in besom sodelujejo v različnih življenjskih situacijah, v katerih so bili posredne ali neposredne priče: možje, ki redno pretepajo žene, oče, ki posiljuje svojo hčer, despotske matere, ki izživljajo svoje komplekse na hčerkah na račun ljubljenega sina. Postopoma otroci dobivajo grozljive poteze svojih staršev, oponašajo, kar so slišali pri odraslih, s sadističnim zadovoljstvom se obnašajo kot izprijenci, zadevajo se s svojo brutalno agresijo, s splošno sprejeto krutostjo do šibkejših.

Ti 11-letni pobalini, katoliško vzgojeni, sovražijo tudi mirne harekrišnovce, zanje so tudi to ljudje z motnjami, sorta pedrov, samo vernih. Ti otroci se ne smejo igrati partizanov in fašistov, zdi se, da je to še zmeraj boleča tema v postsocialistični Sloveniji. In čeprav je predvsem za odraslo publiko predstava boleča klofuta, sem na koncu videl, da so bili tudi mlajši gledalci močno pretreseni zaradi petih junakov – fantkov, zaradi njihove prezgodnje pozverinjenosti, ki je prehitela njihov spolni in miselni razvoj.

### ***Očiščevanje – 5fantkov.si***

Maja Georgieva, *Svobodni narod*, 8.–14. marec 2013, str. 32

[...] Otroci se igrajo na dvorišču. Junake iz stripov prenašajo v svoje igre – Spiderman, Titanium man, Catwoman, Batman, Pingvin in Mrlakenstein oživijo pred nami. Ni bitke med dobrim in zlim, ampak prej boj za nadvlado. Oder je poln nasilja, toda podanega s humorjem, ki osvobaja napetost. Prevajalec Ljudmil Dimitrov je namerno pustil vulgarizme in angleške izraze, saj je to sleng naših otrok.

Na prvem mestu je »najmanjša celica družbe« – družina. Živčna in utrujena mama

kriči, žali in tepe otroke. Najbolj vsakdanji predmeti v stanovanju se v njenih rokah spremenijo v orožje. Hiti z večerjo, preden pride on – Oče. In potem se vse spremeni: tiran postane žrtev, otroci pa škodoželjno spodbujajo očeta pri trpinčenju matere.

Tretja scena je namenjena drugačnim. Fant, ki je že majhen hotel šivati oblekice za sosedino Barbiko in se noče igrati s pištolami, kot si želi njegov oče. Logično postane žrtev neonacistov. Celo policija odobrava nasilje, ko vidi, da pred njo stoji gej.

Na koncu so, logično, vsi proti vsem – hkrati žrtve in nasilneži. Situacija me spominja na roman Williama Goldinga *Gospodar muh*, kjer kulturne pregrade sicer padajo postopoma. Tukaj pa se civilizacija naravnost sesuje, izgine, je ni. Mi pa kot da smo preveč zasedeni, da bi to opazili.

### **5fantkov.si ali kdaj smešno postane strašno**

Patricija Nikolova, <http://www.sofialive.bg/mobile/theater/view/id/1148>, 11. 11. 2013

Pet fantkov, ki [...] vadijo za vloge odraslih in se gredo čudne igre: pijane starše in trpinčene otroke, neonaciste in homoseksualce, žrtve in policiste. Tako je napisala svojo igro mlada Slovenka Simona Semenič (nedvomno te bo spomnila na Viripaeva in Sigareva). Toda *5fantkov.si* se lahko razvije tudi drugače: pet pogumnih fantov, ki se popolnoma vživijo v vloge petih fantkov, ki se igrajo z življenjem. [...] Deset-, enajstletni otroci iz dobrih, toda hinavskih družin, v katerih so domače nasilje in pred družbo spretno prikrivane nočne more nekaj vsakdanjega.

Spektakel E. Baeve je eksperiment, s katerim so njene študentke opravile najtežji izpit: ne samo, da so morale vstopiti v zapletene like nasprotnega spola, morale so se tudi kritično distancirati in začutiti strah in sočutje (po Aristotelu) ter hkrati prisiliti občinstvo, da je sprva zgroženo, nato pa začne z njimi simpatizirati – da bi doseglo svojo katarzo. Taki so namreč junaki Simone Semenič: otroci, ki vstopajo v vloge odraslih s tako lahkoto, da nas spreletava srh.

**Dr. Ljudmil Dimitrov** je profesor na Katedri za rusko književnost na Fakulteti za slovanske študije Sofijske univerze Sv. Kliment Ohridski, trenutno dela na Oddelku za slavistiko na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Napisal je prek 300 člankov in študij ter več monografij, učbenikov, priročnikov, zbornikov in antologij. Prevaja znanstveno literaturo, leposlovje, dramatiko in poezijo iz ruščine, slovenščine ter angleščine. Sodeluje pri več kot 80 nacionalnih in mednarodnih projektih ter simpozijih, povezanih z rusko, bolgarsko in slovensko književnostjo, gledališčem ter filmom. Je tudi član zveze bolgarskih prevajalcev in bolgarskega PEN-a ter prevajalec Franceta Prešerna, Ivana Cankarja, Antona Aškerca, Zofke Kveder, Draga Jančarja, Evalda Flisarja idr. v bolgarščino.

ljudiv@abv.bg

## “They’re all dead anyway!”: Bulgarian Reception of *5boys.si* by Simona Semenič

---

Ljudmil Dimitrov

---

**Summary:** On 8 December 2012, the play *5boys.si* by Simona Semenič premièred at the Theatrical Academy Ljuben Grojs in Sofia. The performance was also presented on 30 March 2013 at the Week of Slovenian Drama festival in Kranj. This paper raises the issue of the translation of dramatic texts, particularly of the translation from Slovenian into Bulgarian, and discusses the challenges of staging.

# Framing Dramaturgy and Translation

## Some Notes on Backa Teater's Production of Simona Semenič's *5boys.com*

---

Kristina Hagström-Ståhl

---

Simona Semenič's play *5boys.com* (*5fantkov.si*)<sup>1</sup> was staged in Sweden by Anja Suša in 2012, to great critical acclaim; the piece about the violent and cruel games of a group of adolescent boys, named after the Holy Helpers in Catholicism and performed – as stipulated by the script – by female actors, was described as “almost unbearably good”.<sup>2</sup> Critics responded to its layered, *mise en abyme* structure, as well as the ways in which the play unmasks the insidious operations of power violence, ideology and judgement through the use of theatricalised children's play. In addition to a run of forty-five performances at Backa Teater in Gothenburg, the production was selected to participate in Sweden's 2013 Theatre Biennial, and it won or was nominated for several prestigious awards. The production also toured to Kranj, Slovenia, for the festival *Week of Slovenian Drama* in 2013.

When I was asked to reflect on the play's reception in Sweden for *Amfiteater's* 2018 symposium “To Each Their Own Sweet Poison” on Semenič's work, my position was merely that of an audience member, deeply struck by this unusual production of what seemed to me an unbearably – yes – good play. Apart from the fact that it had been extraordinarily well received, I did not know much beforehand about the play or the terms or stakes of the production. In what follows, I offer some reflections, developed in part through conversation with the play's translator into Swedish, Lucia Cajchanová, as well as its dramaturg Stefan Åkesson and one of the actors, Emelie Strömberg, and also through revisiting the performance through its video documentation and printed script, on the possible stakes and significances of this production, centring on its use of the frameworks of dramaturgy, as well as acts of translation.

For a bit of context, Backa Teater is a main stage in Sweden for young audiences and has been producing progressive and innovative theatre for children and youth since 1970. The theatre is in Hisingen, a part of Gothenburg on Sweden's west coast, which is traditionally working class and houses docks and industry in the Gothenburg area. Hisingen has a comparatively large immigrant population and is less ethnically

---

<sup>1</sup> The English translation of the play uses *5boys.si* but it is commonly staged as *5boys.com* in different countries.

<sup>2</sup> See footnote 3.

homogenous than the inner city – Gothenburg being one of northern Europe’s most segregated cities. The audience at Backa Teater comes primarily from schools in the area as well as other parts of Gothenburg – that is, students who attend the theatre as part of the school curriculum; however, the theatre’s audience also consists of the general public. *5boys.com* was performed for a combination of school and public audiences. Backa Teater has a very strong reputation for advancing theatre and performance for youth, their programming generally garnering media and public attention on a national level.

One critic called Suša’s production “an almost unbearably good performance about trying to find some sense of freedom through play”,<sup>3</sup> while another centred on the ensemble: “the collaboration between the actors is phenomenal. They pick up on each other’s every minute movement and shift, in the borderland between playfulness and gravity, between whims and memories. Their ambivalence is transferred onto the audience, which catches itself giggling with exhilaration at scenes that really are unbearable but performed with such precision and joy that it is impossible to resist.”<sup>4</sup> A third, referencing the “unhealed wounds of the Balkans” described the play as “irresistible” in its staging of simultaneous “pleasure and vulnerability”, and wrote: “one can only assume that the translation is brilliant”.<sup>5</sup>

Children’s imitation of the adult world often results in painful recognition, and the fact that Semenič calls for five adult female actors to play the roles of the five boys, who then role play scenarios they know from the masculinist and patriarchal, misogynist, homophobic, anti-Semitic, xenophobic, abusive and violent adult world – with the seemingly “just” violence committed by superheroes from the JLA (the Justice League of America or the Yugoslav People’s Army, in a clever double entendre)<sup>6</sup> thrown in – adds a dimension to our understanding and recognition of perpetratorship, victimhood and injury. As the translator into Swedish, Lucia Cajchanová, said to me, for her, ultimately what the play does is to stage and restage the tragic ritual of being alone and subjected to violence in different forms.

Translation as a textual and contextual practice is already at work in Semenič’s dramaturgical organisation of the drama through the ongoing transpositions between

3 “...en närmast outhärdligt bra föreställning om att i leken försöka skapa sig ett slags frihet.” Maria Edström, Sveriges Radio. <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=5047494>, accessed 2018 10 01, author’s translation to English.

4 “Ensemblespelet är fenomenalt. Skådespelarna avlyssnar varandras minsta rörelse och skiftning i gränslandet mellan lek och allvar, infall och minne. Deras ambivalens smittar av sig på publiken som kommer på sig själv med att fnissa upprymt åt scener som egentligen är outhärdliga men gestaltade på ett så precist och lustfyllt sätt att man bara inte kan låta bli.” Mikael Löfgren, Dagens Nyheter 2012 03 19. <https://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/5boyscom-pa-backa-teater-goteborg/>, accessed 2018 10 02, author’s translation to English.

5 “Balkans oläkta sår visar på ett medryckande sätt hur både lustfylld och utlämnande till exempel superhjärtelek och mamma-pappa-barn kan vara när fem killar går loss.” “Att översättningen är briljant kan man bara anta.” Gunilla Brodrej, Expressen 2012 03 20. <https://www.expressen.se/kultur/5boyscom-backa-teater/>, accessed 2018 10 01, author’s translation to English.

6 I thank Maja Šorli for pointing this out to me.



the children's and the adult world, as well as the worlds of meaning attributable to these two separate yet interlocked spheres. But from conversation with Cajchanová, I have surmised that the Swedish production found itself relating to several additional translational concerns, which resulted in a couple of different scenic strategies adding further frameworks and translations to Semenič's text. These had to do with the question of how to recontextualise the play for a Swedish audience and theatrical context, but also how to make this context legible to the theatrical work and its director. Cajchanová, who also works as a dramaturg, related how with work from the Balkan region (in which she takes a special interest), beyond the text itself, she must typically translate the cultural context to a Swedish director and cast. In this case, because the director was Serbian and did not need such situating translational work, the challenge instead became to introduce a Swedish cultural and theatrical context and to orient the production in relation to its anticipated audience.

Firstly, Cajchanová described the risk of the play coming across as misogynist and homophobic, due to the targeting of women, gay men, effeminacy and non-masculinity in its expressions of physical and verbal violence. This concern touched upon the performative potential – or risk – of reinforcing and inscribing norms and values intended for critique through their verbal and corporeal enactment. One actor in the production told me in conversation that during performances the actors realised that homophobia was so entrenched in certain school audiences that some audience members did not perceive the critique of such bigotry enacted in the boys' game of "neo-Nazis and queers", but took it at face value.

Furthermore, the production team found itself facing the risk of Othering – that the violence of the play would be recognisable to the audience only through its displacement and deferral onto another part of Europe, onto Other violence (as potentially evidenced by the vague reference in the review to "the unhealed wounds of the Balkans"). The critique inscribed in the play would then potentially counteract itself and work to secure the Swedish audience as removed from this violence enacted by and against Other children's bodies and identities, Other masculinities, Other cultural norms. Cajchanová worried that the existential core of the play – that there is an excess of violence involved in shaping children's presumed identities regarding boy- and girlhood, heteronormativity, and social regulatory ideals – were regionally or culturally situated, and fixated.

Moreover, while Swedish theatre for children and youth has a history of broaching difficult subjects such as death, divorce, violence, and mental illness, arguably the embodied manifestation of pleasure and glee in relation to violent perpetratorship, as well as the unleashing of ambiguity that takes place in *5boys.com*, posed a challenge to the conventions and self-conceptions of theatre practitioners and audiences alike. In

Sweden, the corporeal punishment of children is illegal, and the society prides itself on its self-perception as egalitarian, anti-discriminatory, and pro equal rights when it comes to gender, sexuality and ethnicity. Homophobia is considered unacceptable within the establishment, as are anti-Semitic and neo-Nazi political stances (although that is unfortunately changing with the present political climate, in which rightist nationalism is gaining ground and the “Sweden Democrats”, a racist party with neo-Nazi roots, has quickly become a major political actor). Part of the strength of affect in at least the adults’ and critics’ responses may have to do with the perception of the violence in the boys’ games as so particularly transgressive.

A complicating factor also had to do with a possibly limiting understanding of the Swedish context and audience as such. While the white Swedish majority population can be assumed to have a certain amount of knowledge and awareness pertaining to the Balkan Wars, and, moreover, a substantial number of refugees from that atrocity arrived in Sweden in the years surrounding the war, the Swedish nation itself has not experienced war first hand for over two centuries. Thus, the white, middle class population dominating the theatre audiences tends to have little to no personal memories or embodied histories of war. However, a significant number of the children and youth who attend Backa Teater’s performances have experienced the traumas of armed conflict or have inherited such experiences and narratives from parents and grandparents. A final challenge for the production team was to reconcile these levels of experience in the *mise en scène* and audience address.

One central scenic decision by Suša and her team made it possible to address these challenges and concerns: to extend the play’s Brechtian framework by adding a second *mise en abyme* layer to Semenič’s call for female actors to play the boys, centring specifically on the position of these female actors carrying out the work of performing the play (rather than subsuming the actors into the characters). As such, the play and the performance were brought into one more instance of the simultaneous “as-if” and “here-and-now” of theatre’s reality-producing dimension – only to render that framing reality ambiguous as well. The new framing made it possible to stage and embody an additional layer of ambivalence regarding the suspension of disbelief that characterises so much text-based performance – that we know and understand what we are watching to be a fiction and an illusion, while simultaneously agreeing to accept it as real.

Firstly, the actors were involved in the process of casting the play, each choosing which character they wanted to portray. Secondly, they were asked to choose their own costume. However, this choice was to be personal to them and not intended to represent the character, the boy, to the audience. Instead, the starting point for the performance really was the self-staging of the women as female bodies, who then

role play as boys. Thirdly, a twenty-minute prologue was added to the play, created through improvisation and scripted by Åkesson.

Here, in direct audience address, the cast members introduce themselves as actors, explaining their costume choices. Maria Hedborg explains how she chose a red, 1950s dress that felt beautiful to her personally; Emelie Strömberg describes her request for an outfit of relaxed, androgynous pants and t-shirt inspired by Patti Smith; Gunilla Johansson Gyllenspetz narrates how her floor length, 1970s “hippie” dress is a manifestation of anti-war sentiment that she wanted to espouse in response to the content and language of the play; Sandra Stojiljkovic relates how when the theatre called to offer her the part, her small baby had just thrown up on her and she thought about what the exact opposite of her current clothes and predicament would be – hence the silken “geisha” outfit we see her wearing; and Josefin Neldén explains her decision to don a nun’s habit in that she thinks of herself as a good girl, and, to her, nuns are “the essence of being good”.

The actors also crack jokes and engage in sometimes friendly, but sometimes passive-aggressive banter. There is an unpleasant undertone to some of their exchanges, as when, in a seemingly light humorous tone, they compare their experience and success as actors (reflecting on real-life achievements); additionally, they highlight one actor’s Serbian heritage and repeatedly compliment her on the level of her spoken Swedish, although she makes it clear that she was born and raised in Sweden. The actors also claim some obviously untrue things about themselves and are challenged by the others. In addition to framing the play and its interior world, this prologue was intended to make the theatrical space itself into a zone of ambivalence. Rather than assure the young audience that the actors’ self-presentations belonged in a reality unlike or separate from the world of the play, rather the cruelty and underhandedness of that world was allowed to seep into, or even be introduced by, the actors’ interactions.

Once the actors have introduced their characters and announced the title of the play, as well as the names of the translators and director, they launch into the action. However, in a continuation of the work initiated in the prologue, they allow themselves a series of interruptions and metatheatrical comments in the course of the performance. For example, at one point rather early in the play, one actor stops the performance and turns to the audience, announcing her discomfort with uttering certain lines and performing some actions called for in the play. The actors then go on to comment, each in their turn, on how they feel about the language and the actions they perform. One explains how she is the kind of person who has never been able to utter foul language before and that it has been a good exercise for her, while another says she really enjoys getting to say “cock” and “pussy” so much. Then they agree to continue and get on with the scene. In this manner the actors replicate the stopping

and commenting that the five boys undertake in the course of their game – correcting each other’s choices and impulses, egging each other on, or protesting the turn that the role-playing is taking. However, this interruption came about because one member of the cast, who has worked at Backa since its beginning in 1970, brought up in rehearsals that the language and the actions of the play went against her ethos of performing for children. The discussion that her sentiment gave rise to was then incorporated into the performance, allowing the actors to critique what they are doing in the course of doing it.

When the character Jurij, played by Stojiljkovic, gets the opportunity to role play the drunk father who comes home to have sex with his wife, he/she stumbles in, relishing the opportunity to pretend to be wasted, and collapses on the floor next to the “wife”. One of the other boys stops Jurij, saying, “bro, that’s not how you play drunk, let me show you” and then makes the same entrance with more subtle expertise. At that point yet another voice pipes up – “that was good, you can tell she’s been acting for nineteen years!” This reference to the prologue and the banter about the actors’ professional experience, causes Stojiljkovic to protest: “I have only been acting for five years, what am I supposed to do, I can’t compete!” And as she makes her drunken entrance one more time, she gets the audience to applaud and egg her on. Finally, when she says to the others, following script, “what about that, was that better?” there is a double presence of an adult actor and a playing child seeking approval from her/his peers.

The colliding of these fictions, these multiple strata or layers of reality, acting and play, were thus key to the production that Suša staged at Backa Teater. Situating the work in this way was central to an act of translation, which may have been part of the appeal that the show had for audiences in Sweden. Taking its cue from the dramaturgical structure devised by Semenič, this production – in my opinion – really succeeded in showing the simultaneous separation and non-separation between actor and character, reality and fiction, deadly games and deadly realities.

**Kristina Hagström-Ståhl** is a professor of performance research at the Faculty of Fine, Applied, and Performing Arts, University of Gothenburg, Sweden. She has a PhD in performance studies from the University of California, Berkeley, and works at the intersection of critical theory and creative practice, with research interests in feminist and decolonial theory, translation, dramaturgy and interdisciplinary collaboration in the arts. Kristina runs the interdisciplinary arts research platform PARSE together with a small group of colleagues, and also works as a translator and director, most recently with a critically acclaimed production of Sophocles's/*Anne Carson's Antigone* at the Gothenburg City Theatre.

kristina.hagstrom-stahl@hsm.gu.se

# Uokvirjati dramaturgijo in prevod

## Zapiski o švedski produkciji *5fantkov.si* Simone Semenič

---

Kristina Hagström-Ståhl

---

**Povzetek:** Pričujoči esej govori o recepciji predstave Simone Semenič *5fantkov.si* v Backa Teater Göteborg na Švedskem leta 2012. Produkcija, ki jo je režirala Anja Suša, je bila sprejeta z izjemnimi kritikami in porastom občinstva; med drugim je bila izbrana na švedski gledališki bienale leta 2013. Prispevek analizira nekatere osrednje teme in formalne ter slogovne intervencije v predstavi, uokvirji pa tudi njen odmev v socialnem in diskurzivnem kontekstu države, ki se ponaša s svojo ozaveščenostjo o enakosti spolov, (socialno)-demokratično tradicijo, stališči o nenasilju in progresivnostjo v gledališču za otroke in mladino.

# (Še vedno) dramatično stanje sodobne slovenske dramatike

## Mnenje

---

Kim Komljanec

---

Januarja 2019 sem se udeležila konference Contemporary European Drama in Translation on the British Stage [Sodobna prevedena evropska dramatika na britanskih odrih], ki jo je organizirala londonska Royal Central School of Speech and Drama (RCSSD). Konferenca je zastavljala vprašanja o tem, kako zagotoviti kakovosten prevod odrskega besedila in kaj vse je zanj potrebno, kaj v primeru dramatike sploh pomeni prevod oziroma »dober« prevod, ali je uprizarjanje in/ali objavljane prevodne sodobne dramatike res nujno in zakaj ipd.

Razprave so po večini izhajale iz britanskih predpostavk in skušale le-te preizprašati, a med poslušanjem prispevkov in sodelovanjem na konferenci sem se vse bolj zavedala, koliko primerjav, dognanj in opazk je relevantnih tudi za ustvarjalce\_ke, prevajalce\_ke in akademike\_inje, ki delujejo v slovenskem prostoru.

Tradicija uprizarjanja prevodne dramatike je v Združenem kraljestvu zelo revna in številni govorci in govorki – iz akademskih, umetniških in kritičnih vrst ter tisti z vodilnih pozicij gledališč – so se preizpraševali, zakaj je tako. Po drugi strani je na Otoku ogromno programov izobraževanja, gojenja, razvijanja, uprizarjanja, naročanja in vsestranskega spodbujanja nove dramatike. In to ne le v Londonu, ampak tudi v manjših, odročnejših mestih in celo na ruralnih področjih. Temu primerno bi bilo morda sklepati, da je »domače« produkcije dovolj, zato »uvoza« Britanci ne potrebujejo. Po drugi strani pa vsi ti, ki pišejo ali na kakršen koli način spodbujajo nastajanje domače dramatike, predstavljajo tudi publiko za prevedena sodobna dramska besedila, torej bi bilo smiselno, da le-ta pridejo tudi na odre. A produkcija prevedene dramatike na Otoku že od nekdanj ostaja izjemno majhna.

V Sloveniji je ravno nasprotno: večina besedil, ki se znajdejo na odrih, je prevodna dramatika, le majhen delež je slovenske, še manjši pa sodobne slovenske dramatike, in to kljub porastu števila avtorjev in nastajajočih besedil v zadnjem desetletju, o čemer med drugim pričajo nedavno ustanovljeni festival Vzkrík in bralne uprizoritve besedil študentov AGRFT.

Na londonski konferenci je bilo izpostavljenih več zanimivih stališč, od poročanj Simona Stokesa, nekdanjega umetniškega vodje Theatre Royal Plymouth, o strmem padcu obiska pri uvrstitvi prevedenih dram na repertoar do preizpraševanj raziskovalke Sarah Grochala z RCSSD o tem, ali je glavna ovira za britansko publiko tujost dramaturškega pristopa, ki ga gojimo na kontinentu in ki je tako drugačen od v veliki večini naturalizmu zveste britanske dramske pisave.

Sarah Grochala je bila tudi programska vodja konference in spremljajočega festivala z zbadljivim naslovom *Brexit Stage Left*. (Januarja 2019 je bilo namreč še videti, da bo Združeno kraljestvo izstopilo iz Evropske unije samo slabe tri mesece kasneje.)

Festival je gledalcem\_kam na ogled ponudil osem bralnih uprizoritev novih dramskih besedil v angleškem jeziku brez vnaprejšnjega navajanja avtorjev\_ic ali izvora besedila. Tako je festivalska publika sodelovala v igri ugibanja, od kod je posamezni avtor\_ica, in izkazalo se je, da se besedilo, napisano v angleškem jeziku, ni očitno razlikovalo od prevedenih. Za to je bil seveda predpogoj povsem neoporečen prevod.

In ravno v zvezi s prevajanjem besedil, namenjenih uprizoritvi, sta konferenca in festival odprla najbolj ključna vprašanja. Raziskovalec z Univerze v Oxfordu Noah Birksted-Breen, ki poleg akademskega dela ustvarja tudi kot dramski pisec, režiser in prevajalec, je na primeru prevajanja iz ruščine jasno predstavil, da (verjetno) zaradi tradicionalno kolonialno naravnane miselnosti angleški gledalec in gledalka pričakujeta na gledališkem odru povsem znane ter razumljive situacije in medosebne odnose. Ti pa so seveda močno pogojeni s kulturnim okoljem, zato npr. nekaterih razrednih razlik, vpisanih v angleške tekste kot izhodiščno stanje, slovenski gledalci in gledalke, včasih pa tudi poustvarjalci\_ke, ne zaznajo (zaznamo) v celoti. Enako bi bila za britansko publiko težko razumljiva ideja slovenske matere, ki jo pri nas razumemo intuitivno in je pogosto samo ozadje, na katerem se v marsikaterem sodobnem slovenskem dramskem besedilu izriše na videz povsem nepovezan konflikt. Kulturne specifikke seveda niso izziv le pri prevajanju odrskih besedil, vendar pa je tu izziv toliko večji, saj besedila, namenjena uprizoritvi, vsebujejo tudi geste, premolke, dramske osebe itd. Pravzaprav so vsi elementi drame v svojem bistvu prežeti s kulturnim prostorom, ki ga ubesedujejo. Prav zaradi sedanjosti, minljivosti odrskega besedila, je ta kulturna specifičnost še toliko intenzivnejša in težje prevedljiva kakor na primer pri romanu ali poeziji.

Za Britance se torej zastavlja vprašanje, ali še naprej v besedilih prevajati tudi kulturne specifikke (doslej so večinoma sledili tej tradiciji) ali pa pred publiko končno postaviti izziv sprejemanja nerazumljivo drugačnega, kljub tveganju padca obiska ali še ostrejšega zavračanja prevodne dramatike.



Za situacijo v Sloveniji pa se v zvezi s prevajanjem dramatike prav tako odpira množica vprašanj. Slovenski dramatiki je namreč v domovini odmerjen skromen prostor. Literarnega si deli s poezijo in prozo, pri čemer je pri produkciji, objavljanju in zastopanosti v osnovnem in srednjem izobraževanju dramatika zagotovo zadnja od treh. V gledališkem prostoru ima pred izvirno slovensko sodobno dramatiko prednost prevodna, ob njej pa še številne oblike besedilnih predlog, ki v svojem bistvu niso dramska besedila – v mislih imam najrazličnejše oblike avtorskih projektov, kjer besedilo za enkratno uporabo ustvari igralska ekipa ali režiser\_ka in je namenjeno le enkratni uprizoritveni uporabi. Podobno je z nekaterimi dokumentarnimi dramami, priredbami, dramatizacijami pa še čim. Za izvirno sodobno slovensko dramatiko torej ostaja zelo majhen delež prostora na repertoarjih. In to prostora, ki je že tako majhen: v državi in zamejstvu imamo skupno 13 javno ustanovljenih repertoarnih gledaliških hiš, nevladnih organizacij pa sicer več, a zaradi že tradicionalne kadrovske in finančne podhranjenosti je produkcijska kapaciteta nevladnega sektorja z vidika sodobne slovenske dramatike res skromna. V taki situaciji je torej neizogibno, da se sodobne\_i slovenske\_i dramske\_i pisateljice\_i ozirajo po tujini. Čez meje domovine jih usmerjajo tudi številni primeri slovenskih umetnikov, ki doma nikakor niso dobili veljave ali pozornosti splošne in strokovne javnosti, dokler se niso uveljavili v tujini. K sreči so politične meje danes (še) odprte, znanje tujih jezikov je dosegljivo, razpisov in priložnosti za sofinanciranje mobilnosti, zlasti za mlajše generacije, pa veliko. Tako modelu »najprej ven, potem morda(!) nazaj domov« sledijo številni\_e predstavniki\_ce mlajše generacije dramskih pisateljic in pisateljev, na primer Vesna Hauschild, Varja Hrvatin, Rok Sanda, iz srednje generacije nam je tako »ušla« perspektivna Martina Šiler.<sup>1</sup> Več kot doma so v tujini objavljeni in/ali uprizarjani tudi nekateri sodobni slovenski dramatiki starejše generacije. Mnogi od mlajših svoje tekste prevajajo sami ali celo kar pišejo v tujih jezikih, starejšim jih prevajajo prevajalke\_ci.

A če je najučinkovitejši način, da sodobni slovenski dramatiki začnemo kot narod pripisovati pomembnost, ki ji pritiče (saj vendarle še vedno večina sodobne gledališke produkcije temelji na takšni ali drugačni besedilni predlogi), ta, da se besedila in njihove\_i avtorice\_ji uveljavijo v tujini, ali s tem ne tvegamo, da bo sodobna slovenska dramatika preko prevajanja postala nekako manj slovenska in zato manj specifična? Ali ne bomo ravno s tem zagrešili usodne zmote in sodobni slovenski dramatiki vzeli njej najbolj svojstveno moč, to je, da skozi najrazličnejše zgodbe, žanre in stile ubeseduje samo svojemu narodu lasten tukaj in zdaj, kakor koli problematična že sta?

Trenutno vsi z navdušenjem pozdravljamo uprizoritve besedil Simone Semenič ali katere\_ga koli od njenih kolegic\_ov v tujini, vendar bi nam morda morali biti to bolj opomniki, da je treba sodobni slovenski dramatiki v Sloveniji zagotoviti več prostora.

<sup>1</sup> V tujini se lažje kot doma uveljavljam tudi sama, to je pridem do uprizoritve, bralne uprizoritve ipd.

Pa vzemimo za primer Simono Semenič. Njena besedila so trenutno slovenski gledališki mainstream, saj jih uprizarjajo osrednja slovenska institucionalna gledališča, uprizarjana so tudi v tujini, izšla so celo v knjižni obliki, kar je za slovenske dramatike in še bolj dramatičarke tako rekoč znanstvena fantastika. Ko se torej kot naključna obiskovalka podam na spletno stran Simone Semenič, na njej najdem objavljena besedila, nekatera celo v prevodih. Nekatera. To je ključna beseda. Trenutno namreč najuspešnejša slovenska dramska pisateljica svoja gledališka besedila objavlja sama na svoji (sicer čedno oblikovani, a očitno ljubiteljsko samooskrbovani) spletni strani. Avtorica iskreno pove, da tudi prevode besedil v tuje jezike pogosto financira sama. Na spletu objavlja nekatere delovne verzije prevodov, pri nekaterih besedilih pa preprosto zapiše, da to besedilo ni na voljo v nobenem prevodu. Zgrozim se ob misli, da mora morda tudi sredstva za honoriranje režije uprizoritev zagotoviti avtorica ... Ah ne, to bi bilo smešno, mar ne?

Pa ni. Pravzaprav je precej tragično. Če se namreč najodmevnejšim gledališkim piscem in piskam godi tako slabo, kakšno je šele stanje za vse ostale?

Številne so anekdote sodobnih slovenskih dramskih avtorjev\_ic o neprofesionalnih pristopih slovenskih gledaliških institucij. Od neustreznega navajanja imen ali funkcij pri projektih do nepravičnih avtorskih pogodb.<sup>2</sup> Od predlogov, naj (po večini samozaposlene\_i) avtorice\_ji pomagajo pri iskanju sofinanciranja gostovanja tujejezičnih uprizoritev svojih besedil ali potnih stroških selektorjev festivalov. In potem je tu še nepošiljanje vabil avtorju\_ici na vaje, premiere krstnih uprizoritev njihovih besedil, ne vključevanje avtoric\_jev v ekipe, ki zastopajo uprizoritve na festivalih, izpostavljanje avtorstva režiserja\_ke nad piscem\_ko pa še in še.

Vse to priča o oslavljenem statusu odrskega besedila v slovenski gledališki produkciji na splošno, še bolj pa o spoštovanju dramskih pisateljic in pisateljev v našem prostoru. V veliki meri se, kadar so na neprofesionalnost opozorjeni, najrazličnejši producenti izgovarjajo na pomanjkanje sredstev.

A o kruti realnosti, da je denarja za slovensko kulturo in umetnost na vseh koncih premalo in vedno manj, že vsi bijemo plat zvona. Manjka nam tudi strokovno znanje, no, znanja morda nekaj že imamo, vendar redko poznavanje dramatike in značilnosti njenega nastajanja in razvoja dejansko pronica v produkcijsko prakso. Manjka nam ustrezna organizacija dela. Manjka široko razširjeno razumevanje dramatike kot umetnostne zvrsti, ki je v svoji osnovi literatura, a vendar spada v gledališče in umetniško delovanje v skladu s tem razumevanjem. Manjka strokovno usposabljanje za vse poklice, ki ustvarjajo ali poustvarjajo sodobno slovensko dramatiko. Manjkajo razvoj stroke, stanovsko povezovanje, ustrezno ponderiranje

<sup>2</sup> Ne nujno nepravičnih po višini honorarjev, ampak bolj po količini predanih avtorskih pravic ali po načinu interpretacije le-teh.

strokovnih nagrad. In še marsikaj.

V slovenščini nastaja bogata pokrajina najrazličnejših gledaliških besedil, od Aristotelu zvestega psihološkega realizma do postdramskih fragmentarnih pisav, od konceptualnih dokudram do *ready-made* besedil, od pogrošnih komedij do poetičnih dram, od priredb literarnih, filmskih ali gledaliških del do napol improvizaciji prepuščenih kabaretnih besedil. Skratka, od Vinka Möderndorferja do Varje Hrvatini in še vse vmes. In čeprav je za najnovejše oblike umetnosti običajno, da nastajajo brez potrebne infrastrukture, se mora imeti tista, manj inovativna pisava vendarle na kaj nasloniti. Pa tudi najbolj avantgardne oblike gledaliških besedil potrebujejo okvire, ki jih nato presegajo ali lomijo.

V slovenskem gledališkem prostoru take infrastrukture ni več oziroma še ni dovolj. Naštevati lahko začnemo pri izobraževanju. Kdor se želi poklicno izobraziti za dramskega\_o pisca\_ko, najpogosteje vpiše študij dramaturgije na AGRFT, kjer ob številnih dramaturških predmetih lahko posluša tudi predmete, povezane s pisanjem za oder in veliki oziroma mali ekran. Ta predavanja so v predmetniku resda skromno zastopana, a vsaj obstajajo (še do pred nekaj leti niti tega ni bilo). Samostojnega študijskega programa za poklic dramske pisateljice ali pisatelja v Sloveniji nimamo, v tujini (npr. Združenem kraljestvu) je to ustaljena praksa številnih priznanih visokošolskih inštitucij. V naši državi se v poklicnem izobraževanju daje prednost poustvarjalnim poklicem pred izvirno ustvarjalnimi, najverjetneje zaradi dolgoletnega pomanjkanja strokovnega kadra. Dramatik\_čarka je bil\_a namreč še pred desetletjem na ministrstvu za kulturo uvrščen\_a na seznam deficitarnih poklicev, število samoopredeljenih dramskih avtoric\_jev pa je tak status preraslo šele pred kratkim. Temu primerno tudi pedagogov\_inj dramskega pisanja nimamo. Večina samoopredeljenih pišočih za oder se je šolalo za poklic dramaturga\_inje, igralca\_ke, režiserja\_ke, redki izhajajo iz drugih z literaturo in jezikom povezanih poklicev, npr. komparativisti\_ke, jezikoslovci\_ke, še redkejši\_e iz poklicev izven področij humanistike ali umetnosti. Nekaj posameznic\_kov je poklicno izobrazbo dramski\_a pisec\_ka pridobilo v tujini, kar sicer zaradi jezika kot osrednjega orodja za opravljanje poklica lahko predstavlja tudi oviro za delo v slovenščini (kot smo že opozorila), a teoretična osnova je vendarle priučljiva v katerem koli jeziku.

Poleg predmetov na akademskem univerzitetnem programu je v Sloveniji na voljo tudi nekaj manjših, nevladnih iniciativ, ki nudijo izobraževanje na področju dramskega pisanja. Najdaljšo tradicijo imajo delavnice dramskega pisanja, ki jih organizirata festival Teden slovenske drame in Prešernovo gledališče Kranj. Te potekajo enkrat letno, njihova oblika, trajanje in mentorji\_ice pa se iz leta v leto razlikujejo. Društvo Krik v Ljubljani zadnjih nekaj let razpisuje večmesečni tečaj dramskega pisanja, ki se zaključuje z bralnimi uprizoritvami besedil udeležencev v okviru festivala Vzkrík. SNG

Drama Ljubljana nudi Mlada branja, delavnice, namenjene mladim do 30. leta, poleg tega pa izvaja tudi izobraževanja za srednje- in osnovnošolce, ki jih zanima dramsko pisanje. Občasno delavnice organizira tudi Javni sklad za kulturne dejavnosti, a se zaradi Skladove dolgoletne zavezanosti ljubiteljski kulturi na njihove izobraževalne programe še vedno prijavljajo predvsem ljubitelji. A od njih, tudi zaradi manka formalnega izobraževalnega programa iz dramskega pisanja, nekateri prehajajo med poklicne dramske pisce\_ke. Poklic dramske pisateljice ali pisatelja je torej v Sloveniji v prvi vrsti stvar samoopredelitve.

Ko pa se posameznik\_ca dramskemu pisanju vendarle posveti poklicno, pravzaprav nima priložnosti za strokovno usposabljanje. Vsi našeti izobraževalni programi so namreč namenjeni začetnikom\_cam oziroma manj izkušenim dramskim pisateljicam\_em. Za že pišoče organiziranega strokovnega izobraževanja v Sloveniji pravzaprav ni. KUD Krik organizira mesečna srečanja, imenovana Dramska platforma. Tam si dramske pisateljice in pisatelji izmenjajo mnenja o svojih nastajajočih delih ali sinopsisih, nekaj malega v smeri razvoja dramskih besedil in njihovih piscev\_k nudi Mestno gledališče ljubljansko s svojim programom rezidence. Pod poimenovanjem, ki obljublja veliko, se v resnici skriva manj, pa vendar dobi dramatik\_čarka, povabljen\_a v program MGL rezidence,<sup>3</sup> redko priložnost, da svoje, na repertoar že uvrščeno nastajajoče dramsko besedilo razvija s predvideno igralsko zasedbo. To je v Sloveniji redka priložnost, saj se mora preostala večina dramskih pisateljic in piscev, če želi besedilo preizkusiti, zanašati na osebne usluge igralskih in režiserskih kolegov\_ic (pri tem predvidevamo, da večina dramskih pisateljev\_ic izvira iz gledaliških krogov in se z ustvarjalci osebno pozna; marsikdo se seveda tudi ne). Program Mestnega gledališča ljubljanskega torej ni povsem rezidenca, kakršne poznajo v nemškem ali angleškem gledališkem prostoru, kjer je dramskemu avtorju nudeno delovanje znotraj gledališča za daljše obdobje, v katerem razvija tako konkretno besedilo kakor tudi svoje večšine pisanja, dramtizacije, strukturiranja, popravljanja in krajšanja besedila ter večšine sodelovanja s produkcijsko ekipo pa še marsikaj. Namen rezidenčnih programov v gledališčih je, da se v gledaliških hišah samih ustvari prostor, tako fizični kot tudi metaforični, za pisce in piske. Prisotnost posameznika\_ce, ki zapisuje in izbira besede, ki jih bodo na odru izrekli\_e igralci\_ke, režiserji\_ke in ostala kreativna ekipa pa prevedli\_e v gledališki izraz, ima velik simbolni pomen. Realizira upravičenost dramskih pisateljic in pisateljev do soustvarjanja uprizoritve. V Sloveniji to kaj hitro kdo razume kot antagonizacijo režiserjev\_k in piscev\_k, vendar je prisotnost pisca\_ke v vadbenem in uprizoritvenem prostoru, še zlasti, kadar gre za krstno uprizorjanje, lahko za ekipo in rezultat posameznega študija izjemno dobrodejna. Z dialogom, ki se vzpostavi na vajah, se izjasnjuje moč besedila, obenem pa se ostrijo večšine dramske\_ga avtorice\_ja. Preko srečevanja z različnimi soustvarjalci\_kami uprizoritve, pridobi dramski\_a pisatelj\_ica uvid v različne gledališke izraze, ki tako oplajajo pisavo.

<sup>3</sup> Program je za zdaj oblikovan na podlagi vabila posameznim piskam\_cem in ne javnega razpisa.

Gledališki ustvarjalni model, ki mu vlada režiser, pušča avtorja\_ico zunaj. Tak model je široko razširjen v Sloveniji in je stalna praksa slovenskih repertoarnih gledaliških hiš, ki z njim puščajo svoja vrata piskam\_cem preozko priprta. Pa še to so vrata, ki vodijo v najslabšem primeru v pisarno tajništva gledališča, v boljšem pa v kabinete zaposlenih dramaturginj\_ov. Dramska\_i piska\_ec med nastajanjem uprizoritve komaj kdaj vstopi v vadbene prostore ali dvorano. Ob najavljanju in promoviranju predstav se izpostavljajo imena režiserjev\_k in zasedbe. Avtor\_ica besedila je le redko posebej izpostavljen\_a. To odseva tudi v strokovni kritiki, ki zaradi problematičnega stanja na področju umetnostne kritike v Sloveniji le redko sploh še reflektira predstave, pa tudi ko jih, je besedilna predloga komajda omenjena in praviloma kritično ni presojana.<sup>4</sup> To je med drugim tudi posledica režijskocentričnega modela ustvarjanja.

Pa vendar, kljub nadrejenosti režiserja\_ke v ustvarjalnem procesu, ali pa prav zaradi nje, v Sloveniji nimamo usposabljanja režiserjev\_k za krstne uprizoritve sodobnih dramskih besedil. Takšnega izobraževanja ni niti na AGRFT niti v nevladnem sektorju. In tako so prve odrske postavitve novih slovenskih besedil podvržene podobnim dramaturškim in režijskim postopkom kot nevemžekatere režijske adaptacije dobro znanih klasikov. To je približno tako, kot da bi jajce na oko pekli v pečici, in to enako dolgo kot telečjo pečenko. Sodobna slovenska dramatika pa je menda vsaj za spoznanje občutljivejša in kompleksnejša kot kako gospodinjsko opravilo.

Ker torej sodobna dramska besedila z uprizoritvami običajno ne pridejo do gledalk v integralni obliki, ampak so skrajšana, prirejena ali vsaj preurejena, bi bilo nujno, da so dosegljiva vsaj preko objav. Objavljena je sodobna slovenska dramatika še mnogo manj, kot je uprizarjana. Nekatera gledališča ob uprizoritvah objavijo besedila v gledališkem listu, druga so tudi to prakso zaradi finančnih pritiskov opustila. Na spletu besedila objavlja portal Sigledal, ki s svojim programom »Izvolimo dramo« tudi spodbuja branje sodobne slovenske dramatike, kar pomembno prispeva k razvoju stroke. Vendar pa so besedila, objavljena na osrednjem slovenskem gledališkem portalu, pogosto neelektorirana in grafičnooblikovalsko nepoenotena, kar proces branja oteži. Težava je tudi varovanje materialnih avtorskih pravic, saj so besedila na portalu Sigledal objavljena v odprtih formatih, sicer z jasnimi pojasnili o pridobivanju avtorskih pravic, vendar se na zakone marsikatero (zlasti ljubiteljsko) društvo preprosto požvižga. Tudi to je povezano s finančno podhranjenostjo in ozaveščenostjo: portal Sigledal bi lahko z dodatnimi sredstvi uvedel varnejši in estetsko bolj dovršen format objavljanja, ki bi zamejil prenose objavljenih besedil, ljubiteljska društva pa bi z zadostnimi sredstvi in višjo ozaveščenostjo krila honorarje dramskim avtorjem\_icam.

Knjižne objave slovenske dramatike so prava rariteta. Izjeme so samozaložbe, zborniki besedil za otroško in mladinsko publiko, ki jih izdaja JSKD, in sem in tja kaka cvetka,

<sup>4</sup> Tudi tu so nekatere svetle izjeme, kot sta portal Neodvisni in Radio Študent, a v tiskanih medijih z veliko naklado je kritik predstav malo, omemb teksta in/ali avtorja\_ice še manj.

kakršna je Beletrinina izdaja besedil Simone Semenič. Kakega srednje- ali dolgoročno preišljenega ali celo nacionalno usklajenega načrta ni ne pri posameznih založbah ne pri vladnih inštitucijah. Nekaj malega, zlasti slovenskih moških avtorjev, izdaja Cankarjeva založba, a izbor je videti dokaj naključen. Sem in tja najdemo kakšno dramsko besedilo v periodiki, kot sta reviji Sodobnost in Mentor.

Ker so torej besedila težko dostopna, je tudi akademskega premisleka o njih malo. Lahko bi se zahvalili kaki višji sili vsaj za dr. Matejo Pezdirc Bartol na ljubljanski Filozofski fakulteti. A vendar je znanstvenih raziskav opravljenih še premalo, da bi izsledki pronicali naprej v izobraževalni sistem osnovnega in srednjega šolstva, kjer je slovenska dramatika (ne le sodobna, ampak kar vsa) še vedno proporcionalno revneje zastopana kot drugi dve literarni zvrsti. In tu se zakleti krog sklene.

Sploh ne dvomim, da je možno ta krog presekat. Pa ne *samo* s kakovostnimi prevodi, ki bodo slovenskim dramskim pisateljicam in pisateljem omogočili uveljavitev v tujini, ampak *tudi* z njimi. Za to, da nam ne bo treba na odrih gledati vse več zaprašenih, z vizualno podobo vred odkupljenih, na West Endu ali Broadwayu do utrujenosti preigranih mjuziklov, potrebujemo več sodobne slovenske dramatike. In boljšo. To pa dobimo, če ji bomo zagotovili celovito podporno infrastrukturo. Take infrastrukture ne moremo zgolj zahtevati, treba jo je soustvarjati, se nanjo naslanjati (tudi kjer je še ni, naj bodo padci opomniki na manjkajoče podporne stebre), zanjo zagotavljati sredstva iz proračuna in inkasov(!) ter jo nato nenehno razvijati in dopolnjevati.

**Kim Komljanec** je dramatičarka, dramaturginja in lektorica, gledališka režiserka ter pedagoginja. Občasno tudi igralka. Po diplomi iz francoskega in slovenskega jezika in književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani je magistrirala iz dramskega pisanja in dramaturgije na Univerzi v Exetru v Združenem kraljestvu. Izobraževanje je kasneje nadaljevala v Londonu pri Book, Music and Lyrics, ki ga v sodelovanju z Mercury Music vodi David James. Tam se je izšolala v pisanju libreta za muzikal. Urila se je tudi v prestižnem londonskem gledališču Royal Court, kjer je sodelovala na mednarodni rezidenci za dramske pisce.

Številna dramska besedila Kim Komljanec so bila uprizorjena v slovenskih repertoarnih, neodvisnih in ljubiteljskih gledališčih, druga so doživela uprizoritve v Združenem kraljestvu in Združenih državah Amerike. Njene radijske igre so posneli in predvajali na Radiu Slovenija in Radiu Trst (RAI), njeno pisanje pa obsega tudi scenarije za televizijske nadaljevanke in nekaj malega za film.

Kim piše dramska besedila v slovenskem in angleškem jeziku, saj je po magistrskem študiju še več let živela v Združenem kraljestvu. Tam je med drugim vodila podružnico šole Theatretrain, ene največjih britanskih gledaliških šol za otroke. Kasneje je v Cambridgeu delala kot umetniška vodja foruma dramatikov WRiTEON.

Je članica več mednarodnih mrež dramatikov in gledaliških ustvarjalcev, npr. Eurodram in The Fence, s katerimi sodeluje kot avtorica besedil, dramaturginja, režiserka in pedagoginja.

Kim ustvarja z gledališči in gledališčniki najrazličnejših oblik, barv in velikosti v Sloveniji in po svetu. Vodi delavnice, rezidenčne tečaje in seminarje dramskega pisanja in igre, poučuje in sodeluje z učitelji in mentorji gledaliških skupin, obenem pa se še vedno izobražuje in izkoristi vsako priložnost, da razširi svoje znanje o gledališču in dramskem pisanju.

[kim.komljanec@gmail.com](mailto:kim.komljanec@gmail.com)

# The (Continuously) Dramatic Condition of Contemporary Slovenian Playwriting

## An Opinion

---

Kim Komljanec

---

**Summary:** The wide diversity of Slovenian new writing for the stage stretches across a variety of genres, styles and content despite the director-centric model of theatrical production within which it is being written. Due to the continuously deficient and in parts completely lacking infrastructure, and the fact that the programming of government funded theatres consists predominantly of translated dramatic works, playwrights often find themselves excluded from the production process. Playwrights of different generations have already started to migrate abroad as their capabilities remain unexplored at home. Yet, with additional, more broadly conceived opportunities for collaboration, technical education, professional connections, academic reflection, and regular publication and translation, contemporary Slovenian playwriting could deliver added value in quality to theatre producers, practitioners and audiences.





---

# Recenzije / Book Reviews

---

# Pišemo in objavljamo, torej smo

---

Maša Radi Buh, masaradibuh@gmail.com

---

**Rok Vevar. *Dan, noč + človek = ritem: Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918-1960.***

Zavod Maska in Nomad Dance Academy Slovenia, 2018. Posebne izdaje, knjiga št. 19.

Knjižno izdajo izbranega nabora sodobnoplesne publicistike bi v današnjih okoliščinah, kjer že nekaj let v medijih počasi, a vztrajno opažamo upad prostora, namenjenega refleksiji, tako na fizični kot na simbolni ravni lahko označili za dejanje upora. Antologija je zgolj ena od manifestacij delovanja Roka Vevarja, ki v Začasnem slovenskem plesnem arhivu v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova zbira arhivska gradiva iz celotne slovenske sodobnoplesne zgodovine, raziskuje življenjsko in profesionalno zgodbo Ksenije Hribar ter vodi delavnice o zgodovini in analizi sodobnega plesa. Nabor publicističnih prispevkov iz obdobja med letoma 1918 in 1960, del gradiva iz Vevarjeve zbirke, na enem mestu beleži in s tem afirmira tako sodobnoplesno prakso kot tudi njej korespondenčno publicistiko. Objava širokega nabora besedil javno konstituira preteklo zgodovino sodobnega plesa ter sočasno dokazuje tudi, da njegov obstoj v tistem obdobju ni bil spregledan, temveč je močno rezoniral v medijskem prostoru.

Obsežen uvod, obsegajoč skoraj tretjino celotne publikacije, je namenjen prispevkom »Slovenska sodobnoplesna publicistika in publicisti«, »Periodizacija«, »Terminologija«, »Uvod v novo plesno umetnost«, »Doba plesa in telesa«, »Vrag na vasi: moderni ples in balet v Sloveniji« in »Marta Paulin - Brina: ples, misel spomin«, ki sledeča besedila kontekstualizirajo v okviru kulturnopolitičnih razmer tistega časa. Mapira se zemljevid ključnih avtoric in avtorjev, kot so Maša Slavec, Kristina Vrhovec (javnosti danes bolj znana kot Kristina Brenkova), Minka Govekar s psevdonimom Mila Dobova, Fran Govekar in drugi, ki so v različnih časnikih in revijah redno prispevali ter razvijali svoja mnenja in mišljenja o dogajanju na sodobnoplesni sceni, omenja pa tudi nabor pisk in piscev, ki svojega pisanja niso kontinuirano in sistematično razvijali, ampak so prispevali le občasne zapise. Mednje sodijo Marij Kogoj pa tudi Avgust Černigoj in Franjo Čibej – kratek pregled njihovih poklicev, ki jih vestno zapisuje tudi Vevar,

razkrije, da pisanje ni bilo omejeno le na ozek krog plesnih in gledaliških ustvarjalcev, pridruževali so se jim tudi glasbeniki, skladatelji, pisatelji in drugi.<sup>1</sup> Da vaja res dela mojstra, če mojster dela vajo, se izkaže za resnično s postopoma vedno bolj razvito kritiško imaginacijo. Skozi leta predstavitvene in izobraževalno-opisne vsebine zapisov zamenjajo podrobnejše analize gibalnih in kompozicijskih elementov, k čemur delno pripomore tudi vedno več ljudi, ki so se v pisanju izurili med večletno kontinuirano prakso ali pa že v osnovi pristopajo z večjim poznavanjem plesa. Postopna profesionalizacija pisanja o sodobnem plesu fokus s konteksta in glasbe, ki še vedno v veliki meri ostajata del kritike, razprši še na izvedbo in kompozicijo. Pri vsem tem skozi leta, zajeta v antologiji, kritika ostaja v svojem vrednotenju izredno neposredna. Jasno je, kakšno stališče je pisika ali pisec zavzel do umetniškega dela, kar s sodobne lokalne perspektive izpade predvsem nenavadno in poraja vprašanje, ali je ostrina v negativno naravnanih zapisih bralce odvrnila od obiska predstave.

Posamezne publikacije, kot so katoliški Slovenec in liberalen Slovenski narod, krščanskosocialni »križarski« Krog, Križ in Križ na gori, v tistem času izhajajo v okviru jasno določenih in poznanih ideoloških in političnih okvirov, kar vpliva tako na selekcijo pisk in piscev kot tudi na obravnavane ustvarjalke in ustvarjalce. Vevar ideološki okvir predvojne sodobnoplesne publicistike ilustrira z anekdoto o Mlakarjevih, o katerih se prve plesne kritike »nenadoma pojavijo prav zaradi njune vernosti in da si prav zaradi njune pripadnosti [katoliški op. a.] veri posamezni pisci začnejo na področju plesa lastiti apriorne kritiške kompetence« (19).

Periodični razpon antologije je vezan na ljubljansko baletno hišo, katere ustanovitev leta 1918 smiselno zaznači začetek profesionalizacije baletnih in sodobnih plesnih form. Baletna ustanova, ki uvodoma zaradi manka usposobljenega domačega kadra gosti mnoge strokovnjake iz tujine, kot institucija ponuja možnost prvega bolj ali manj sistematičnega izobraževalnega in uprizoritvenega programa pri nas. Postavi temelje za kasnejša, tudi zunajinstitucionalna izobraževanja, ki jih vodijo slovenske predstavnice ekspresionistične šole, med katere spadata Meta Vidmar in Katja Delak. Ljubljanski baletni oder jim večkrat nudi prostor za plesne večere ali pa letne produkcije, s čimer se razkriva, kakšne dolgotrajne posledice ima lahko za prostor pojav profesionalizirane institucije. Mlakarja po drugi svetovni vojni s svojim znanjem, pridobljenim v tujini, zvišata raven tehničnega znanja in sposobnosti plesalk ter plesalcev in v repertoar vključita večje število lastnih stvaritev (kar kasneje postane točka spotike in tudi z današnje perspektive zagotovo pomeni manjšo pestrost koreografskih jezikov) ter drugih takrat sodobnejših koreografij. Z njunim odhodom, ki zakoliči konec izbranega antologijskega obdobja, se balet na Slovenskem obrne bolj h klasični in

<sup>1</sup> Če so o plesu takrat, ker se polje kot veda še ni konstituiralo, pisali različni profili, je danes podobno zato, ker poskušamo misliti kritiko tudi zunaj nišnosti nekaj ljudi, ki imajo pravico soditi o nečem. Danes tako npr. spletna kritiška platforma Kriterij vabi k pisanju tudi tematske strokovnjake.

romantični tradiciji. Na težavno stanje slovenskega baleta v epiložnem poglavju opozori Ksenija Hribar, ki takrat že živi v Angliji in lahko v svojih člankih iz let 1964 in 1965 situacijo tukaj primerja z naučenim, videnim in doživetim v Angliji.

Nekateri uvodni kontekstualni prispevki korespondirajo s poimenovanji treh poglavij, na katere je razdeljena knjiga. »Vrag na vasi – ples v Sloveniji 1946–1960« in »O novi plesni umetnosti« (pridružuje se jima še »Doba plesa in telesa«), vsako posebej zajema obsežne zbirke publicistike, vezane na umetniško ustvarjanje posameznih umetnic in umetnikov. Prvo se posveča delu Pie in Pina Mlakarja v času njunega delovanja v ljubljanski operni hiši, drugo pa je razdeljeno na deset podpoglavij, ki so posvečena posameznim ustvarjalkam in ustvarjalcem: Lidiji Wisiak in Vaclavu Vlčku, Rut Vavpotič, Meti Vidmar, Katji Delak in Marti Paulin - Brini in drugim. Znotraj posameznih avtorskih sklopov so besedila urejena po časovnem zaporedju od starejših tekstov k mlajšim, kar ob linearnem branju od prve do zadnje strani včasih povzroča nepričakovane preskoke v času. Kljub temu je delitev po avtorskih sklopih primernejša, saj raziskovalkam in raziskovalcem specifičnih zgodovinskih figur pomaga pri odkrivanju in preučevanju te oblike pisnih virov. Tak primer je poglavje o Marti Paulin - Brini, o kateri poleg publicističnih prispevkov najdemo še poglobljen uvod Alda Milohnića, ki oriše Brinino ustvarjanje predvsem med drugo svetovno vojno, ko je bila članica XIV. divizije.

Časovno in kvantitativno obsežna zbirka skozi branje razkriva ne le razvoj samega sodobnega plesa, temveč tudi kritiškega in teoretskega pisanja, ki z leti postaja vedno bolj suvereno v svojem branju in analiziranju. V zgodnjih besedilih, ki so nastala v prvih letih sodobnih plesnih umetnosti pri nas, je tako ogromno prostora posvečenega kontekstualnim uvodom, ki pregledno učbeniško razgrinjajo takrat še nedavno ključne zgodovinske dogodke, ki so pripomogli k formiranju teh plesnih form. Navajajo danes velika imena ustvarjalcev in ustvarjalk z začetka 20. stoletja, kot sta na primer Rudolf Laban in Isadora Duncan, ter pojasnjujejo prelome in ideje, ki so jih ti prinesli plesnemu svetu. Veliko prostora zgodnji teksti posvečajo glasbi in njeni izvedbi, velikokrat kakšen odstavek namenijo tudi odzivu publike, ni pa še razvitega aparata, s katerim bi opisovali kompozicijo in koreografijo. Takrat nova plesna umetnost se včasih imenuje plastični balet, v kakšnem primeru tudi ritmika, kasneje se nemško ekspresionistično strujo označuje z izraznim plesom. Poimenovanje moderni ples se lahko nanaša na splošno plesno kulturo tistega časa ali pa na nove zvrsti umetniškega plesa, ki so bile »proizvod novih plesnih pristopov in tehnik« (37). Paleta oznak kaže na začetno zmedo pri definicijah in uporabi terminov, ki smo jo do danes v slovenščini v večji merili rešili z uporabo *sodobnega* plesa, a misli predvsem laičnega občinstva še vedno zaidejo tudi k modernim komercialnim zvrstem ali celo k urbanim plesom.

*Dan, noč + človek* je resda zasnovana kot antologija slovenske sodobnoplesne publicistike določenega historičnega obdobja, a kot zbirka obsežnega števila avtorjev in avtoric publicističnih besedil je hkrati tudi zgodovinen razvoj slovenskega sodobnega plesa. Prvo zgodovinsko knjigo je o njem napisala Marija Vogelnik (*Sodobni ples na Slovenskem*, 1975), ki jo Vevar umesti na eno stran plesnega kulturnega boja, ki je potekal med njo in Mlakarjevima ter izviral iz nasprotujočih si pogledov na profesionalizacijo in institucionalizacijo znotraj dveh taborov plesnega ekspresionizma. V uvodnih poglavjih svoje monografije se na zgodovinen Vogelnikove močno opira tudi Uršula Teržan v knjigi *Sodobni ples v Sloveniji* (2003), ki prva desetletja 20. stoletja povzema prav z obsežnimi pasusi citatov iz omenjene knjige Marije Vogelnik. Rok Vevar pa je razen nekaj izjem namerno izpustil celoten opus Vogelnikove in poiskal še besedila drugih pisk in piscev, med katerimi v večjem obsegu pišeta Maša Slavec in Kristina Brenkova. Tako nas spodbuja k ponovnemu premisleku o tem, kakšne oblike in razporeditve razmerja moči bi zgodovinenju pristrigle krila, da ne bi obstalo le pri hegemonski prevladi posamezne osebe ali estetske in ideološke struje.

Sodobnoplesno publicistiko štiridesetletnega obdobja, ki sledi delni profesionalizaciji plesne umetnosti na Slovenskem, prevevajo radovednost in navdušenje nad to »novo« umetnostjo in ne nazadnje tudi sama želja po beleženju sodobnega plesa. S historičnim kontekstom zaznamovani publicistični prispevki nam s pomočjo urednikovega sprotnega umeščanja in razlaganja pomagajo razumeti pogoje, ki so bili potrebni, da sta se takrat precej obsežno pojavljali tako plesna produkcija kot plesna kritika. Knjiga utemeljuje vlogo slednje pri rekonstruiranju zgodovine in formiranju teoretske misli sodobnega plesa, ki ju bo Rok Vevar v naslednjem delu antologije spremljal v drugo polovico 20. stoletja, natančneje v obdobje med letoma 1960 in 1999.

# Zgodovinjene scenografije

---

Mateja Fajt, mateja.fajt@guest.arnes.si

---

Ana Kocjančič. *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991.*

Slovenski gledališki inštitut, 2018. 2 zvezka.

–. *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem do leta 1991.*

25. apr. 2019–8. sep. 2019, Narodna galerija, Ljubljana.

Scenografijo večinoma razumemo le kot oblikovanje uprizoritvenega prostora in ne kot področje znanstvenega preučevanja. Diskurz, ki bi se posvečal scenskemu oblikovanju in scenografiji, je podhranjen, zato redko naletimo na dela, ki bi scenografijo mislila tudi v pisani besedi. Seveda ne povsod, v zadnjih desetih letih smo priča porastu literature s tega področja. Založba Theater der Zeit je ravno zaradi manka poznavanja scenografov in scenografk ter diskurza o scenografiji v evropskem okolju začela načrtno izdajati monografije (o Katrin Brack, Bettini Meyer, Anni Viebrock in drugih). Na mednarodni ravni pa je mednarodna organizacija scenografov, gledaliških arhitektov in tehnikov OISTAT izdala dve pomembni publikaciji: leta 2012 *World Scenography 1 (1975–1990)* in dve leti kasneje *World Scenography 2 (1990–2005)*. V obeh publikacijah so zajeti številčni primeri odmevnih scenografij z različnih koncev sveta. Bolj teoretičen in akademski pristop h obravnavanju te teme pa najdemo v zborniku *Scenography Expanded* (2017) urednikov Joslin McKinney in Scotta Palmerja, ki se obrača k trenutnim pojavnostim v scenografiji znotraj sodobnih uprizoritev ter se osredotoča na družbene in politične dimenzije scenografije. Prek okvirov odrske konvencije gleda tudi Rachel Hann s knjigo *Beyond Scenography* (2019), ki jo je mogoče brati kot manifest nove scenografske teorije in prakse. Avtorji oziroma avtorice knjig o scenografiji pa so tudi scenografke same. Pamela Howard se podpisuje pod knjigo *What is Scenography?* (2001), v kateri se prepletajo osebne anekdote, teoretski zapisi o scenografiji ter vizualni material. V Sloveniji leta 1998 izide temeljno delo *Prostori igre* gledališke ustvarjalke Mete Hočevar, ki črpa iz lastnih izkušenj in prepleta teoretske zapise s skicami. Od takrat pa do izida obsežne študije o scenografiji *Prostor v prostoru* v slovenskem okolju ni bilo zaznati pomembnejših zapisov o tej temi.

Ana Kocjančič se ne osredotoča izključno na monografije scenografov niti na teoretske perspektive o scenografiji, temveč se obrača k temeljem, k zgodovini, in s tega gledišča obravnava razvoj scenografije na področju današnje Slovenije. Gre za nadvse izčrpno delo, ki sistematično popiše razvoj tovrstnega ustvarjanja ter raziskuje vplive družbenih, umetniških in gledaliških tokov na scenografske stvaritve. Obsežno delo se razteza kar v dve knjigi, pospremljeno pa je tudi z razstavo v Narodni galeriji in istega leta v Umetnostni galeriji Maribor, ki omogoča neposreden dostop do scenografskih dokumentov iz preteklosti.

Shema obeh knjig in razstave sledi kronološki liniji razvoja gledališča na področju Slovenije od 17. stoletja do leta 1991. Pri vsakem obdobju avtorica uvodoma oriše širši kontekst družbenega in umetniškega dogajanja, v nadaljevanju ga razčleni, pogosto po ključu sezonskega dogajanja v gledaliških in opernih hišah ter njenih glavnih ustvarjalcev. Tovrstni shematski pregled se prelije prav do osnovne obravnavane enote – posamične scenografije. V tem leži prava odlika tega natančnega dela: v množtvu predstavljenih scenografij, ki so oživiljene z opisi, slikami (skicami, maketami ali fotografijami uprizoritve) ter spremljajočimi odmevi; naj bo to izsek iz kritike ali spomin ustvarjalcev. Razstava, ki je nekakšen podaljšek knjig, je pravzaprav sestavni del avtoričine raziskave, saj predstavi dragocene primarne vire. Postavitev je dinamično prostorsko zamišljena in izpeljana ter tako prikazuje raznolikost scenografskih stilov, tehnik in izrazov: od različnih načinov izdelave skic in maket pa do postavitve starih reflektorjev, scenskih elementov in škripajočih stopnic. Odlika razstave je v tem, da se ne udomači v likovnosti scenografije, ampak ohranja vzajemno vez med scenografijo in gledališko uprizoritvijo.

Kaj pravzaprav avtorica razume pod pojmom scenografija, ni v knjigah nikjer neposredno navedeno, vendar nam to predstavi z analizo postavitve različnih uprizoritev. Tako se sprehodimo od misterijev, uprizorjenih znotraj cerkvenih zidov, prvih poizkusov škatlastih odrskih prostorov, dekoriranih s kulisami, institucionalizacije in profesionalizacije gledaliških odrov pa do eksperimentiranja z uprizoritvami zunaj gledaliških prostorov: predstav, odigranih v različnih gostilnah, ali performansa za posameznega gledalca, ki se odvija na ljubljanskih ulicah. Vendar se vprašanje, kaj vse je scenografija, ne zaključí pri vprašanju kraja uprizoritve, temveč se nadaljuje v vprašanje, katere izrazne oblike zajema. Kocjančič razume scenografijo na holističen način in pri obravnavi vključuje vse njene elemente. Navaja pomen luči in razvoja svetlobnega oblikovanja ter kako kostum, zvok ter odrska postavitev kot celota sestavljajo celostno scensko izkušnjo. Prav za tovrstno razumevanje scenografije se zavzema tudi teoretičarka Rachel Hann, ki opozarja, da »domnevati, da je scenografija vizualna praksa, negira kompleksnost scenografske izkušnje« (49). Kocjančič črpa paleto doživetij scenografije iz vtisov, ki so jih na papir ujeli številni kritiki. Ti niso bili skopi v dokumentiranju različnih zvokov (šklepetanje in brenčanje), tehničnih



težav (o mrku električne napeljave) slabe razsvetljave, seveda poleg analize vizualnih podob, ki prav tako niso ostale neopazene.

Terminološki razmislak pa se pritiče tudi izrazoma inscenator in inscenacija, ki se v knjigah pojavljata kot sopomenki scenografu in scenografiji. V *Gledališkem terminološkem slovarju* je inscenator definiran kot zastarel izraz za scenografa ali režiserja (89). Podrobnejši ogled izraza inscenator nam daje uvid, da gre za drugačne konotacije, kot jih ima scenograf. Inscenacija se je v slovenski gledališki jezik, kot mnogo drugih gledaliških izrazov, prikradla iz nemščine, kjer obstaja tudi beseda scenografija. *Szenografie* je pomensko bližje scenografiji in *Inszenierung* bližje *mise en scène*, posledično je insceniranje povezano z aktom uprizarjanja, vsebuje konstruiranost in je razširjeno tako čez polje režije kot scene (Hann 45-46). Poudarja, da je izraz scenografija ustrežnejši, saj inscenacija, kot tudi *mise en scène*, nosi s seboj politiko uslužnosti in potencialno vsiljenih hierarhij avtorstva. Kocjančič se pri uporabi izraza inscenator nanaša na mnoge gledališke liste, kjer so bili avtorji scenografije navedeni na ta način, ter opomni, da do prve svetovne vojne poleg režiserja in igralcev gledališki listi niso navajali drugih sodelavcev in sodelavk.

Avtorica pri raziskovanju zgodovine scenografije na področju današnje Slovenije vleče dvoje silnic, ki sta neposredno vplivali na materializacijo scenografij: slogovne smernice in tehnične pogoje. Slednji so tako kdaj zavirali, spet drugič spodbujali ustvarjalce. Razvoj novih materialov in tehnik je scenografom omogočal nove izraznosti. Predvsem pa je bil pomemben tehnični razvoj odrov (oziroma opozarjanje na njihovo nezadostno opremljenost); od obdobja pred elektrifikacijo do odrskih razsvetljav z barvitimi in premikajočimi se reflektorji ter gibljivimi odrskimi prizorišči. Vpeljava nove tehnike je bila seveda vedno povezana z višino finančnih sredstev, namenjenih gledališču. Slogovne smernice odražajo ekonomsko-družbeno dogajanje, premike v umetnosti ter razvoj gledališča. Kocjančič se tovrstnemu pogledu še posebno posveti. Navaja, da so novosti v gledališča vnašali vplivi dogajanj na tujih odrih, šolanja ustvarjalcev v tujini, prisotnost potujočih predstav ter pojav amaterskih odrov. Knjigi in razstava kronološko beležita premike na odrskih deskah iz dvodimenzionalne scenografije, kjer je v ospredju slikarstvo, in scenografski ustvarjalci pogosto izhajajo in tega poklica, v tridimenzionalno plastično scenografijo, kjer se začne oder misliti z arhitekturnega vidika. Tovrstni način odrske postavitve se nato umakne popolni dematerializaciji odra in abstrakciji odrskega prostora, vse do trenutka, ko za (določene) uprizoritve postane sama gledališka stavba nepotrebna.

Spremembe v koncipiranju prostora in različnih stilov se odražajo tudi v preizpraševanju vloge scenografije v uprizoritvenem procesu. Mantro, da je scenografija (v podobni premisi je ujeta tudi kostumografija) najboljša, ko je neopazna, zapiše že teatrolog Dušan Moravec v petdesetih letih prejšnjega stoletja

(nav. po Kocjančič 2: 11). Tovrstni razmislek delijo ustvarjalci na eksperimentalnih in avantgardnih odrih; scenografija, ki je razumljena kot scenski dekor, je sekundarnega pomena in naj bo asketska. Pristop k scenografiji in kostumografiji je pravzaprav ideološki; naj se podredita znotraj hierarhije gledaliških sredstev in tako ponižno »spremljata« in »podpirata« uprizoritev, sicer sta označeni kot pretirani, kičasti. Naj spomnim, da izraza »insceniranost« in »scena« (tudi fraza »delati sceno«) nosita negativne konotacije neiskrenosti tudi v pogovornem jeziku. Metode scenografije so tako razumljene kot zavajajoče (Hann 116). Hann tovrstne pozicije uvršča pod zapuščino romaticizma, ki »visoko umetnost« razume kot iskren avtentičen izraz jaza avtorja-ustvarjalca. Tovrstni razmislek odraža logiko časa in estetike gledališča petdesetih let, zanimivo pa je, da je ta ideja (pogosto) prisotna še danes. Kocjančič navaja prakse, ki so reflektirale to pozicijo in spremenile ustaljeno logiko gledaliških sredstev in hierarhij, na primer predstava *Krst pod Triglavom* (1986) postavi scenografske elemente, luč, zvok in igralce v enakovredne vloge.

Razblinjenost zablode, da manj scenografije avtomatično pomeni več iskrenosti uprizoritve, vidimo v praksi gledališča Glej in Pekarne. Oba sta se na svojih začetkih želela popolnoma odmakniti od meščanskega gledališča in njegove osrednje estetske utrdbe – scenografije. Po prvotnem odmiku pa sta obe gledališči pri snovanju scenografij kmalu začeli angažirati mlajše umetnike. Delovanje na novo vzniklih odrov, ki se pojavijo proč od obstoječih gledaliških institucij in/ali proti njim, ima svoje mesto v zgodovinskem sprehodu Ane Kocjančič. Iz analize scenografskega delovanja lahko vidimo, da so bili vezni člen med obema prav scenografi – eksperimentalno gledališče je angažiralo več scenografov, ki so v istem obdobju delovali na poklicnih odrih v Ljubljani, Mariboru in Trstu.

Kaj nam torej prinaša zgodovinenje scenografije? V diskurzivni prostor gledališča naša spomin; tako lahko popis raznolikih praks iz preteklosti služi kot zgodovinski opomnik, kaj vse se je na področju scenografije že odvijalo. V obeh knjigah so predstavljeni mnogi progresivni poskusi odrskih postavitvev, ki bi jih nevedno prej prišteli na sodobno »off sceno« kot pa v skoraj stoletno preteklost. Navedla bom le nekaj izmed njih: leta 1932, v času ustaljenih kulisnih postavitvev, je Bojan Stupica na oder začel vnašati predmete iz vsakdanjega življenja, Fran Žižek je že pred drugo svetovno vojno prizorišče na ptujskem odru ustvaril samo z uporabo projekcije in svetlobe reflektorjev, leta 1953 se pojavi prvo eksperimentiranje z odrom v krogu Balbine Battelino Baranovič – sama predstava pa se je odvila v foajeju celjskega gledališča. Tudi publika ni ostala nedotaknjena; v nekaterih uprizoritvah so gledalce posedli na oder in igralce postavili v avditorij, spet drugje so se morali sprehajati med uprizoritvenim dogajanjem. Leta 1936 je Bojan Stupica pri uprizoritvi Cankarjevega dela *Za narodov blagor* želel gledalce združiti z odrskim prostorom, tudi tako, da je mednje podtaknil agitatorske statiste, da bi s tem spodbudil gledalce k demonstracijam.

Avtorica ne pozablja niti na področje poučevanja – scenografijo začnejo kot samostojni predmet poučevati že v dvajsetih letih na dramski šoli Udruženja gledaliških igralcev v Ljubljani.

Zgodovinski pogled na scenografsko dogajanje odstira še neraziskana polja in spodbuja nadaljnje raziskovanje tovrstne tematike z drugih očišč. Gledališče ni le neposredni rezultat – uprizoritev pred gledalcem, temveč celoten proces ustvarjanja. Katere so značilnosti teh procesov pri scenografskem delu, kateri so vsi zaodrski poklici v gledališču, ki so sodelovali pri nastanku odrskih postavitev (pa danes ne obstajajo več ali se selijo iz gledaliških hiš), kdo vse je odločal o vizualni podobi predstav, so le nekateri razmisleki, ki jih knjigi spodbujata. Težko se je ne spraševati tudi o postopni feminizaciji scenografije; če sem uvodoma navajala monografije in zapise trenutno delujočih scenografk, pa se lahko le vprašamo, kakšno je bilo stanje v gledališču in družbi, da potrebujemo skoraj 250 strani do omembe prve ženske scenografke Alenke Gerlovič. Obenem pa pogled v preteklost omogoča preizpraševanje nekaterih praks, ki so v trenutnem gledališkem sistemu povsem normalizirane in se predstavljajo kot naravna optimizacija in ne rezultat zgodovinskih in ekonomskih silnic današnjega časa (npr. trajanje produkcijskega procesa, prekarnost med gledališčniki, tržni pristopi gledaliških ustanov ipd.)

*Prostor v prostoru* je prelomno delo, ki postavlja scenografijo v osrednji del znanstvenega raziskovanja. Omogoča ne le jasen pregled razvoja scenografije, temveč tudi gledališča, umetniških in družbenih tokov ter misli. Ana Kocjančič iz majhnih koščkov in drobcev zgodovinskega materiala sestavi zaokroženo celoto in tako postavi temelj preučevanja scenografije.

## Literatura

Hann, Rachel. *Beyond Scenography*. Routledge, 2019.

*Gledališki terminološki slovar*. ZRC SAZU, 2007.

# Navodila za avtorice\_je

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je približno 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov) in objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki. Razprave naj vsebujejo izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku. Morebitne zahvale in podatki o financiranju naj sledijo ključnim besedam.

Članek je lahko tudi daljši, a naj ne presega 45.000 znakov s presledki (vključno z opombami). Zapisan naj bo v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrinjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva Lepa Vida.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

- *Za zbornik z več uredniki:*  
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*  
Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Za del knjige:*  
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*  
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*  
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*  
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*  
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*  
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

## Zahvale

Lahko navedete ljudi ali organizacije, ki so finančno podprle razpravo, ter tiste, ki so bili posredno vpleteni v raziskavo (npr. tehnično pomoč, izposojo tehnične opreme, posnetkov ipd., nasvete, ki ste jih dobili med pisanjem razprave). Pomembno je, da vsakogar, ki ga imenujete, tudi predhodno obvestite o omembi njegovega prispevka. Ne vključujte posvetil.

# Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in field of performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian or English language. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is approximately 30,000 characters including spaces. The author's name, postal address and e-mail address are to be specified on a cover sheet along with a short biography for publication that does not exceed 550 characters including spaces. An abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) are to be added at the end of the article. A list of acknowledgements or funding should follow keywords.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1.5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers.

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66).

The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

- *Book with editors:*

Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.

- *Book:*  
Reinellt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Book Article or Chapter:*  
Auslander, Philip. "Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Journal Article:*  
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol. 1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*  
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*  
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17. maj 2011, veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

### Acknowledgements and Funding

The acknowledgements section is where you may wish to thank people indirectly involved with the research (e.g., technical support; loans of material; comments or suggestions during the creation of the manuscript). However, it is important that anyone listed here knows in advance of your acknowledgement of their contribution. Do not include dedications.







ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €