

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, štirje soldati 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 egalitaran 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 neznosen*, 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 dialoškimi 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 dramatiki (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 ustrezajoča razmerja moči (pravljicičnost je pri dramatiki 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 publiko (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 krilatice 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. Pravljíčno so oddaljeni tudi dialogi, ki brezstíčno 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 dolgocajtna: 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 brezhíbno 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 pravljíčnosti 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 dramatici 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.