

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

**Deli Simone Semenič *Gostija* in *Jaz*, žrtev z vidika teorij
sodobne dramatike in postmodernizma**

DIPLOMSKO DELO

Ivana Zajc

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

IVANA ZAJC

**Deli Simone Semenič *Gostija* in *Jaz, žrtev* z vidika teorij
sodobne dramatike in postmodernizma**

Diplomsko delo

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Študijski program: dvopredmetni univerzitetni

bolonski študijski program prve stopnje Slovenistika

Ljubljana, 2013

Zahvala

Zahvalila bi se rada svoji mentorici, Mateji Pezdirc Bartol, pa tudi Tomažu Toporišiču za strokovno usmerjanje in dragoceno pomoč. Hvala tudi vsem, ki so mi ob študiju za diplomsko nalogo stali ob strani.

Izvleček

V diplomskem delu smo podrobneje obravnavali dve deli Simone Semenič: gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima (v nadaljevanju Gostija) in Jaz, žrtev. Ob odkrivanju podobnosti omenjamo še druga dramska dela avtorice, pogosto najdemo vzporednice med obravnavanimi deli in avtoričinim delom Še me dej. Omenjeni besedili obravnavamo skozi spekter različnih teoretičnih razmišljanj o sodobni dramatiki in gledališču. Tako se pri delu Gostija ukvarjamo z vlogo didaskalij v njem, s problemom interpretacije, političnimi poudarki drame in njihovo povezavo s t.i. vodjo igre, prostorom prve uprizoritve dela, elementi ritualnega, odnosom med tekstom in odrom z vidika odnosa med tekstom in odrom v obdobju slovenske dramatike od t.i. performativnega obrata dalje. Pri tekstu Jaz, žrtev nas zanima njegova tipološka uvrstitev v slovenskih medijih, pomen didaskalij v tem tekstu, recepcija, status dramskega pisca v absolutni drami, metadrama v primerjavi s historiografsko metafikcijo. Nadalje ob tem tekstu razmišljamo o tem, kdo odloča, kaj je umetniško delo, pa tudi o performativu in pomenu glasu v Jaz, žrtev. Z detektiranjem ontološkega statusa resničnosti v Jaz, žrtev razmišljamo o uvrstitvi tega dela v postmodernistično paradigmo, tudi s pomočjo razčlenjevanja samonanašalnosti v delu.

Ključne besede: Simona Semenič, interpretacija, postdramsko, postmodernizem, metadrama, recepcija, performans, didaskalije, samonanašalnost

Summary

In this undergraduate thesis we treated accurately two works of Simona Semenič: *gostija ali zgodba o nekem slastnem trupu* ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima (*Gostija*) in *Jaz, žrtev*. Detecting some similarities we mention even other dramatic texts of the author, the text *Še me dej* is the most frequently mentioned. The aforementioned texts are discussed through a spectrum of different theoretical reflections on contemporary drama and theater. We research the role of stage directions in *Gostija*, we treat the problem of interpretation, political highlights of the drama and their relationship with the so-called »leader of the game«, the place of first staging of the work, ritual elements, relations between the text and the stage from the perspective of the relations between the text and the stage in the contemporary slovenian drama. We are interested in the typological classification of the dramatic text *Jaz, žrtev* in the slovenian media and the importance of stage directions in this text, the problem of reception, the status of the dramatic writer in absolute drama. We compare metadrama to the historiographical metafiction. Furthermore, we think about the question who decides what is a work of art, as well as the performative and the importance of voice in *Jaz, žrtev*. Detecting the ontological status of the reality in *Jaz, žrtev* we consider the inclusion of the text in the postmodern paradigm, with the help of the analysis of the self-reference in the work.

Key words: Simona Semenič, interpretation, postdramatic, postmodernism, metadrama, reception, performans, stage directions, self-reference

KAZALO

Uvod.....	1
1 Gostija	2
1.1 Kratka obnova dela <i>Gostija</i> Simone Semenič.....	3
1.2 Vloga didaskalij v dramskem tekstu Simone Semenič <i>Gostija</i>	4
1.3 Problem interpretacije	5
1.4 Vodja igre in politični poudarki drame	9
1.5 Privatno stanovanje kot prostor uprizoritve	11
1.6 Elementi ritualnega?	12
1.8 Kratek razvoj odnosa med tekstom in odrom v slovenskem gledališču v drugi polovici dvajsetega stoletja	15
2. Dramski tekst Simone Semenič <i>Jaz, žrtev</i>	16
2.1 Kratka obnova vsebine <i>Jaz, žrtev</i>	17
2.2 Tipološka uvrstitev dramskega besedila <i>Jaz, žrtev</i>	18
2.3 Didaskalije.....	19
2.4 Recepcija dela <i>Jaz, žrtev</i>	19
2.5 Status dramskega pisca v t.i. absolutni drami	23
2.5.1 Metadrama in historiografska metafikcija	25
2.6 Odločitev, kaj je umetniško delo	30
2.7 Performativ.....	30
2.8 <i>Jaz, žrtev</i> : Glas kot podpora obstoju	32
Povzetek	35
Priloga 1	41

Uvod

V diplomskem delu z naslovom *Deli Simone Semenič Gostija in Jaz, žrtev* z vidika teorij sodobne dramatike in postmodernizma smo zaradi omejenega prostora obširneje obravnavali le dve dramski besedili omenjene dramske avtorice. Njena besedila so objavljena na internetnih straneh Pregleja in Sigledal.org, od koder smo jih tudi črpali, vendar zaradi njihove neobjavljenosti v monografijah in nestalne narave internetnih strani ne moremo biti prepričani, da poznamo vsa dela Simone Semenič.

Diplomsko delo je nastalo v želji reflektirati delček sodobnega slovenskega dramskega ustvarjanja, katerega pomembno gonilo je tudi Simona Semenič, saj je s svojim delom v gledališču Glej kot umetniška vodja programa Preglej vzpodbudila bralne uprizoritve dramskih tekstov mladih oziroma neuveljavljenih slovenskih dramskih piscev. Simona Semenič pa je tudi pomembna slovenska dramska avtorica, njeni dramski teksti so: *Solo brez talona*, *Več*, *24 ur*, *Loving Willy*, *Nogavice*, *She Said*, *24ur*, *Kot jaz*, *Jaz, žrtev*, *5fantkov.si*, *Nisi pozabila*, *samo ne spomniš se več*, *Let nad kukavičjim gnezdrom*, *Iz Principa*, *Polna pest praznih rok*, *Prilika o vladarju in modrosti*, *Malfi*, *Slepota*, *Še me dej*, *Gostija* ali zgodba o nekem slastnem trupu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima, zaradi spremenjene pozicije dramskega avtorja v sodobni dramatiki pa ne moremo trditi, da je Simona Semenič avtorica dramskega teksta, marveč koncepta uprizoritve ali tekstne predloge, kot na primer v delu *Kapelj* in *Semenič* v sestavljanju. Kvaliteto avtorice sta potrdili tudi nagradi: Nagrada Slavka Gruma za najboljše dramsko besedilo (*24ur*) leta 2010 in Nagrada Slavka Gruma za najboljše dramsko besedilo (*5fantkov.si*) v preteklem letu leta 2009 ter zanimanje za njeno delo s strani teoretikov ter kritikov sodobne dramatike.

Obravnavani dramski deli: *Gostija* in *Jaz, žrtev* smo v opusu Simone Semenič izbrali zato, ker odpirata največ teoretičnih vprašanj s področja teorije sodobne dramatike in gledališča. Zaradi nekaterih podobnosti je velikokrat omenjen tudi dramski tekst Simone Semenič *Še me dej*.

1 Gostija

Drama *Gostija ali zgodba o nekem slastnem trupu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (v nadaljevanju jo bomo zaradi dolgega naslova označevali z *Gostija*, kar je v medijih večkrat uporabljena krajšava za obravnavano dramo) avtorice Simone Semenič je bila premierno uprizorjena 13. 11. 2011, in sicer v privatnem stanovanju Primoža Ekarta, režiserja uprizoritve.

Omenjeni dramski tekst izstopa iz korpusa drugih dramskih tekstov Simone Semenič, obravnavanih v tem diplomskem delu. Že na prvi pogled namreč izstopa njegova zunanja forma, saj je krajši od drugih, zapisan je brez velikih začetnic (kar je med obravnavanimi teksti značilno še za *Jaz, žrtev*) in brez navajanja dramskih likov oziroma označevanja replik z imeni dramskih likov. V drami ni členitve na prizore ali dejanja. Opazimo še odsotnost ločil in daskalije, ki niso ločene od glavnega besedila. Nekatere didaskalije so v toku glavnega besedila zapisane v oklepaju, druge ne. Lukan opaža, da sta naslov in *dramatis personae* v resnici dela glavnega besedila (2012: 168), naslov pa izstopa tudi po številu besed, uporabljenih v njem¹. Seznam *dramatis personae* je izpuščen oziroma je organsko vrasel v besedilo dramskega teksta, ki je namenjeno verbalizaciji, predstavitev oseb na primer poteka že v samem naslovu. »Navzven spominja drama na lirično pesnitev (dramska pesnitev je postdramski žanr, srečamo jo tudi pri Petru Rezmanu), intonirana je kot melanholična pripoved, ki na nekaterih mestih dobiva epske in celo alegorične razsežnosti, v svoj okvir pa vključuje tudi gledalca.« (Lukan 2012: 169)

¹ Zanimalo nas je, kako naslov odstopa od povprečnega števila besed v obdobju od leta 1900 do leta 1960, torej (če posplošimo) v obdobju, ki bi ustrezalo Szondijevemu pojmu »absolutne drame«. V Prilogi 1 se nahaja tabela, iz katere je vidno število besed v naslovih monografsko izdanih dramskih del. Zaradi kratke narave dramskih tekstov so ti v nekaterih primerih izdani v zbirki dramskih tekstov, ki večinoma niso naslovljene enako kot katera od dram. Vendar je teh zbirk malo, zato so zanemarljive – podatki v tabeli so relevantni. Izračunali smo, da je bilo povprečno število besed v dramah iz omenjenega obdobja 2,456338.

1.1 Kratka obnova dela *Gostija* Simone Semenič

Delo *Gostija* se začne z nenavadno dolgim naslovom, za katerega Lukan ugotavlja, da je po grafičnem oz. slogovnem zapisu sodeč očitno »replika« besedila, ki jo je mogoče oziroma treba izgovoriti, uprizoriti, v kar usmerja tudi zgolj enojni razmik, ki deli naslov od besedila in je del slogovnega sistema zapisa drame, ki dosledno uporablja enojne razmike v ločevanju pripovedovalčeve pripovedi in direktnega govora trupla. (Lukan 2012: 269) Naslov je »ponujen uprizorjevalcu ali še prej bralcu kot možnost, o kateri mora razmisliti oz. se odločiti: strukturiran je kot integralni del besedila, in to njegovega glavnega toka.« (ibid.) Gledalce nagovarja sedmi lik v drami (da je sedmi lik v drami, tudi pove), s čimer tematizira odnos med gledalcem in sabo kot likom, kar je samonanašalna tematika. Nato govoreči lik predstavi druge like, to so: Roman Abramovič, lik Janša, Julia Kristeva, Simona Semenič, inicialki Z. I. in Truplo. Nato govorec pove, da bo v gledališču gostija s truplom v obari. Govorec opisuje truplo, ki hoče povedati svoje ime. Pojavi se Roman Arkadij Abramovič, ruski milijonar, ki (kot to eksplicira govorec) nima nobene povezave s pravim Romanom Arkadijem Abramovičem, in poje malo obare, ki mu je všeč, nato kmalu odide. Truplo se oglasi in pove, da mu je ime Olena Popik in da ni hotela umreti. Izvemo, da gre za Ukrajinsko, ki ima doma hčerko, že tri leta se je prodajala na trgu z belim blagom, zdaj pa fizično in gmotno propada. Truplo razmišlja o tem, zakaj ni želelo umreti, vendar izvemo, da je Ukrajinka že umrla zaradi mnogih spolnih bolezni. Nato govorec prekine govor trupla in uvede novega gosta, Janeza Janšo, ki je nad truplom rahlo zgrožen. Truplo zopet spregovori in pove, da mu je ime Rudina Qinami in da ima šestnajst let, oče jo je umoril, ker se je z avtomobilom peljala z moškim, kateremu ni bila obljubljena. Kljub prekinjanju govorca truplo govori o tem, kako ga je – enoletnega – mama utopila v stranišni školjki, in sicer zaradi revščine, ki se ji je zdela brezizhodna, še preden je dobilo sploh ime. Nato pristopi h gostiji Julija Kristeva, ob kateri truplo spregovori, da je Fatonah Khairkova, učiteljica v osnovni šoli v Heratu, v Afganistanu z dvema otrokoma, ki je bila trinajst let poročena z moškim, ki je bil do nje zelo nasilen. Umrla je zaradi opeklin po večdnevem trpljenju, nejasen vzrok smrti nam da slutiti, da je šlo za samomor. Julija Kristeva je truplo z odporom. Nadalje se s truplom pogosti Simona Semenič. Truplo zdaj govori v imenu ženske iz Gnžilan, ki so ji visoko noseči iz rok iztrgali dveletnega sina in ga nabadli na bajonet, njo pa skupinsko posilili. Nato nastopita inicialki Z. I., za katere govorec pove, da nista inicialki Zlatana Ibrahimovića. Truplu je tokrat ime Du'a

Kalil Aswad, ima sedemnajst let in ga kamenjajo in brcajo. Inicialki Z. I. sploh ni lačen, truplo se mu gabi. Truplo tokrat govori v imenu Suzan Abulismail, ki jo je leta 1995 v Tuzli ubila granata. Med prekinjanjem govorca v nadaljevanju Truplo našteva različna imena žensk, govorec zaključi s tem, da našteje, v koga vse gleda zleknjeno truplo. (povzeto po: <http://www.sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf>, zadnji dostop 18. 8. 2013)

1.2 Vloga didaskalij v dramskem tekstu Simone Semenič *Gostija*

Tekst *Gostija* ne ustreza popolnoma definiciji drame, ki jo na začetku svoje knjige *Teorija drame* postavi Lado Kralj: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva uprizoritev. V ta namen je razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije).« (Kralj 1998: 5) Podobno navaja A. Ubersfeld kot komponenti gledališkega besedila dva različna, vendar neločljivo povezana dela: dialog in didaskalije, slednje so režijski ali scenski napotki. Ubersfeldova razdeli »množico diskurza gledališkega besedila« v »dve podmonožici:

- a) premi diskurz, katerega pošiljatelj je avtor (pisec);
- b) odvisni diskurz, katerega govorec je dramska oseba.« (A. Ubersfeld 2002: 186)

Didaskalije kot napotki za uprizoritev v dramskem gledališču niso mišljene za glasno verbaliziranje v gledališkem dogodku. Didaskalije Simona Semenič v nekaterih drugih svojih dramah (na primer v dramskem besedilu *24ur*) uporablja v »tradicionalnem« smislu, kot jih predvidevata omenjena teoretika. V nekem intervjuju obravnavana avtorica celo poudari pomen didaskalij za gledališko izvedbo drame *24ur*.

Kljub temu da naj didaskalije ne bi predstavljale gradiva za verbalni del odrske uprizoritve, pa je njihova verbalizacija občasno posledica režiserjeve odločitve. Iz pretekle sezone (2012/2013) je znan na primer tak postopek pri uprizoritvi drame *Klistirajmo Srčka!* Georges Feydeauja z režijo Oliverja Frljića v Slovenskem mladinskem gledališču. Med omenjenim delom francoskega komediografa in delom *Gostija* je seveda razlika, saj didaskalije prvega s strani samega dramskega avtorja niso bile mišljene kot besedno gradivo, namenjeno občinstvu, odločitev o njihovem glasnem izvajanju torej ni bila odločitev dramskega avtorja. Nasprotno imajo v tekstu *Gostija* glavno vlogo prav didaskalije, kar je Simona Semenič tudi potrdila novinarjem *Primorskih novic*. Formalni znak za to je ležeča pisava celotnega

dramskega teksta, izključujoč pokončni naslov, avtoričin namen je torej, da so didaskalije, ki so prevzele drugačno funkcijo, verbalizirane. Ležeča pisava recipientu signalizira didaskalije, saj so te v večini dram tako označene poleg nahajanja v oklepajih. V *Gostiji* gre torej za subverzijo formalnih značilnosti dramskega teksta, kar je v skladu z ugotovitvijo Schmidove, da se postmoderna dramatika zanima za dramatsko formo, posledica česar je sprememba dramske forme. (Schmidt 2005: 33) Zanimivo je, da ne gre za ukinitvev sredstva didaskalij, marveč za njihov izstop iz oklepajev in funkcioniranje znotraj glavnega teksta ter v drugačnem sodelovanju z njim v primerjavi z vlogo didaskalij v dramskem gledališču.

»[C]elo takrat, kadar didaskalij na videz v besedilu sploh ni, niso nikdar povsem odsotne, saj vsebujejo najmanj *imena oseb*, in ne le v seznamu oseb na začetku dela, temveč tudi v dialogu, ter *oznake kraja* dogajanja; didaskalije torej odgovarjajo na vprašnji *kdo* in *kje*.« (A. Ubersfeld 2002: 26) Odgovori na ta vprašanja so v *Gostiji* podani ob sprotnem uvajanju novih oseb, *dramatis personae* pa so navedene že v samem naslovu. Didaskalije so po A. Ubersfeld »neke vrste *besedne figure* negacije-teatralizacije: prostor je označen kot gledališki, ne kot resničen prostor, kostum je znak preobleke, maske; gre za teatralizacijo igralca kot osebe« (A. Ubersfeld 2002: 47) Iz tega globalnega vpogleda v naravo didaskalij lahko sklepamo, da gre pri delu *Gostija* Simone Semenič za postopek razkrivanja mehanizmov obstoja gledališkega dela.²

Besedilo *Gostija* po našem mnenju ostaja v množici dramskih besedil (torej je dramsko besedilo) med drugim tudi zato, ker s prenosom didaskalij v dogajalni tok prevpraša dramsko formo; njene elemente sicer preobrne, a jih še vedno uporablja, s čimer potrdi svojo pripadnost dramatiki.

1.3 Problem interpretacije

Že E. Fischer-Lichte, kljub temu, da zagovarja, da je ob performansu za vse udeležence proizvedena nova stvarnost, ki jo gledalci na podlagi njenih učinkov predvsem izksijo, priznava, da se gledalci spuščajo tudi v interpretacije, a le do določene mere. (E. Fischer-

² Izmed obravnavanih dramskih del te avtorice je podobno razkrivanje dramskih mehanizmov s pomočjo didaskalij znano še iz dela *Še me dej*, a ne gre za popolnoma isti postopek, pomen didaskalij v *Še me dej* je opisan v poglavju, kjer obravnavamo omenjeni dramski tekst.

Lichte 2008: 20) Za to, kot tudi za druge drame Simone Semenič lahko torej trdimo, da v njih imperativ t.i. postmodernega gledališča, ki ga formulira E. Fischer-Lichte: »Postmoderno gledališče povzdigne gledalce v popolne gospodarje možne semioze, ne da bi imelo še kak drug končni cilj« (E. Fischer-Lichte 1997: 59 v: Pezdirc Bartol 2007: 196) ni popolnoma sprejet. B. Orel opaža svojevrsten paradoks, »da besedna umetnost doživlja svoje prerojenje in dominira na gledaliških odrih v času, ko je beseda ranljivejša kot kdarkoli prej. V novomedijskih kulturah je postala vprašljiva njena reprezentacijska funkcija, to je moč jezika, da predstavlja in nosi pomen.« (B. Orel 2008: 175)

Sicer pa E. Fischer-Lichte tudi v svojem delu *Estetika performativnega* večkrat poudari, da je nuja po semiozi videnega s strani gledalca vanj nekako vpisana, opisana »brezciljnost« dramskega dela postmodernističnega gledališča zanjo torej ni absolutna. Gledalec bo na vsak način, razen če se temu zavestno nenehno upira, poskušal najti »skrite pomene« v uprizoritvi. Menimo, da semioza v uprizoritvi Primoža Ekarta ni bila popolnoma prepuščena samo gledalcem³, menimo pa tudi, da že sam dramski tekst Simone Semenič izkazuje določeno intenco, kako naj bi bil razumljen – o slednjem bomo razmišljali v nadaljevanju. Vendar ta intenca ni izkazana eksplicitno v obliki »navodil za razumevanje«, marveč pušča dramska avtorica odprte možnosti semiotizacije v polisemičnem dramskem delu. Schmidtova meni, da napravi postmodernizem hermenevtiko problematično ali – kakor zapiše Hassan – postane interpretacija pristranska, negotova, dvomljiva. (Hassan 1987: 449 v: Schmidt 2005: 20) Tudi na primeru *Gostije* lahko pokažemo, da interpretacija te ni bila enoumna, vendar zagotovo ni bila nemogoča, saj je bila uprizoritev s strani gledalcev (najbolj reflektirano in nam dosegljivo seveda s strani kritikov) podobno interpretirana. K. Čičigoj se je na primer v svoji kritiki *Gledalec kot gost* zaveda možne zgolj-samonanašalnosti predstave, ki pa sporočilno po njeni interpretaciji ni usmerjena sama vase:

»Lahko bi seveda rekli, da se predstava, tako kot besedilo, ukvarjata s samima seboj, z gledališčem (pogost očitek sodobnim uprizoritvenim praksam), a prav to samoukvarjanje je nemara najbolj izostreno politično dejanje, ki ga gledališče premore. *Gostija* sicer res prevprašuje klišeje zahodnjaškega EU diskurza o Vzhodu, ki v gesti diskriminatornega poenostavljanja pojave le-tega zapakira v enotni pojem, ne da bi upošteval nianse znotraj njega. Razgalja torej družbene konflikte, socialno-ekonomske neenakosti in spolno

³ Režijski vložki, kot so napisani na sceni z imeni gledalcev, na primer, implicirajo na to, da se predstava dotika problemov v družbi.

diskriminacijo ter nasilje, ki preči vsako kulturno srenjo, severno, južno, vzhodno in zahodno: ne gre več za to, da bi bil vzhod »čakalnica« za zahod, kakor jo je imenoval kritični teoretik tretje generacije frankfurtske šole Habermas, da bi torej moral »dohiteti« zahod v razvoju in bi s tem rešil vse konflikte. Nasprotno: Vzhod (mi) smo že tam, in prav to je razlog konfliktov, nasprotij, diskriminacije – trupla v obari.« (<http://www.veza.sigledal.org>, zadnji dostop 20. 8. 2013)

Interpretacija K. Čičigoj se nam zdi zanimiva: Performativnost in avtoreferencialnost v delu *Gostija* sta pri njej interpretirani kot gesta zavračanja gledaliških mehanizmov, ki je politična in v funkciji podajanja poznokapitalističnih idej. Navsezadnje je tudi Simona Semenič v medijih podala jasno interpretacijo svojega dela na primer za *Primorske novice*:

Glede vsebine pa pove [Simona Semenič, opomba I. Z.], da gre za truplo iz Vzhoda, žrtev verske, politične vojne, o katerem izvemo, kaj vse je razmišljalo, preden je umrlo. S tem truplom se potem gostijo Roman Abramović, lik Janša, Simona Semenič, Zlatan Ibrahimović in Julija Kristeva, ki prihajajo z Vzhoda. "Vzhod ni stvar geografije ampak stvar mentalitete, bi lahko poenostavila. In mi vsi smo odgovorni za to, kar se dogaja," sklene. (<http://www.veza.sigledal.org>, zadnji dostop 20. 8. 2013)

Kritika družbene problematike naj bi se v tem delu poglobila s postopki dekonstrukcije tega, kar v naši zavesti ostaja klasična dramska forma oziroma po Szondiju »absolutna drama«. Ta pojem je pri nas prvi začel uporabljati Lado Kralj. Znaki dramskega besedila torej niso avtonomni. Ta neavtonomnost znakov v postmoderni dramatiki je lastnost, ki jo postmoderni drami (kakor je pripisana tudi drugim literarnim vrstam v postmodernizmu) pripiše tudi K. Schmidt (2005: 16). Schmidt ugotavlja, da se postmodernistična dramatika zanima za dramatsko formo in to tudi spreminja, hkrati pa se zanima za politično klimo, zato njena forma ne obstaja sama zase, marveč kot reflektiranje oziroma oblikovanje partikularnega kulturnega in socialnega konteksta. (Schmidt 2005: 28–29) Ne gre za torej popolno samonanašalnost znakov, marveč za njihovo odprtost tudi navzven, v specifično družbeno problematiko. Menimo, da se v *Gostiji* skriva celo kritika zgolj samonanašalnih umetniških del, tistih del torej, ki nimajo »sporočila«. Tako kritiko najdevamo v naslednjih replikah: »ker če bi truplo res izgovarjalo vsa ta imena, potem smo s tem dodali neko odvečno poanto / ki je pa ti, spoštovani publikum, ne rabiš / a ne, da je ne rabiš«. (<http://www.sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf>, zadnji dostop 20. 8. 2013) Omenjena imena so imena trpečih žensk po svetu, ki vzpostavljajo tematiko družbene brezbrčnosti do

trpljenja in nasilja, kar hoče biti – v besedilu tako poimenovana – »poanta«. Eksplicitna trditev, da publika poante ne rabi, utegne biti aluzija na bodisi način prikazovanja nasilja v mediatizirani družbi⁴ bodisi na umetnost, ki ni družbeno angažirana in v kateri je sporočilo odsotno.

Kritičarka K. Čičigoj izhaja iz stališča, iz katerega v članku »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«, namenjenemu obravnavi dramskega besedila *Gostija*, izhaja tudi Blaž Lukan: »v dramskem delu forma v odločilni meri opredeljuje samo vsebino, formalnoestetska zgradba dramskega besedila je namreč v nekem smislu še njegova vsebina« (Lukan 2012: 167), pri čemer se navezuje tudi na uvod k *Teoriji sodobne drame 1880–1950*, v katerem Peter Szondi zapiše:

»Če se vsebinska tematika v primeru, ko si oblika in vsebina ustrezata, giblje tako rekoč v okviru formalnega sporočila kot problematično znotraj neproblematičnega, potem nastane protislovje, saj vsebina postavi pod vprašaj nesporno jasno sporočilo oblike.« (Szondi 2000: 28 v: Lukan 2012: 167) Lukan želi v obravnavi *Gostije* pokazati, da »iz oblike umetnine govori vedno nekaj nedvoumnega«. (Szondi 2000: 28 v: Lukan 2012: 167) V skladu s svojo interpretacijo tudi K. Čičigoj opiše to povezavo med vsebino in obliko v *Gostiji*:

»Pa vendar se *Gostija* izogne temu, da bi tovrstno poanto kritike zahodnega paternalizma in vzhodnega viktimizma podajala eksplicitno s kakim političnim agitpropom ali didaktizmom. Nasprotno ji prav njene autoreferencialne in performativne strategije omogočajo dekonstrukcijo te logike na samem dispozitivu gledališča in njegove vpetosti v kultur-ekonomski kompleks, ki (na ravni razpisov, programskih odločitev etc.) deluje v skladu z modernističnim diktatom »razvoja« v njegovi poznokapitalistični različici.« (<http://www.veza.sigledal.org>, zadnji dostop 20. 8. 2013)

Lukan v subverzivni obliki dramskega besedila *Gostija* vidi več kot zgolj modernistično razvezavo tradicionalne dramske forme, njeno ideološko kritiko ali parodizacijo. (Lukan 2012: 168)

Erika Fischer-Lichte zapiše, da pomene nasploh proizvedejo pomeni, saj zaznavajoči subjekt ni tabula rasa, marveč se spominja pomenov, ki jih je doslej proizvedel v življenju. »Zato moramo izhajati iz tega, da tudi »prvo« zaznavanje med uprizoritvijo proizvedejo pomeni, ki so bili proizvedeni že prej in ki so lahko povsem subjektivni ali pa pridobljeni na podlagi kulturnih kodov.« (E. Fischer-Lichte 2008: 248) Menimo, da se ravno v tem nahaja razlog,

⁴ O tem pišemo na drugem mestu v diplomskem delu.

zakaj je možnih več interpretacij del Simone Semenič, saj ta dela le-teh ne usmerjajo v veliki meri, marveč puščajo prostor gledalčevi razlagi – če ima ta interes po razlaganju – ali gledalčevemu občutju. V nadaljevanju se bomo ob delu Simone Semenič *Jaz, žrtev* v večji meri posvetili gledalčevi recepciji.

1.4 Vodja igre in politični poudarki drame

Opazen element dramskega teksta Simone Semenič *Gostija* je t.i. vodja igre (Kralj 1984: 111). V *Gostiji* prevzema velik pomen, saj »njen ritem [ritem dramskega besedila *Gostija*, opomba I. Z.] določa pripovedovalčevo uvajanje oseb iz naslova oz. gostov na večerji in pa menjavanje njegove (»epske«) pripovedi z (»dramatično«) izpovedjo trupla oz. trpinčene ženske.« (Lukan 2012: 169) Vladimir Kralj v svojem delu *Dramaturški vademekum* t.i. vodjo igre opiše kot:

»Vodja igre, okvirni pripovedovalec in tolmač dramskega dejanja, uvaja gledalca v dejanje, mu dejanje razlaga in mu daje razne poudarke, zato v teh igrah ekspozicija odpade. Kot režiser že vnaprej ve za iztek dejanja in ves čas nadzoruje njegovo potekanje. S tem pa nujno jemlje osebam njihovo svobodo delovanja, tako da vzbuja dejanje na odru vtis neke usodne življenjske mehanike.« (Kralj 1984: 111)

S svojo očitno vlogo pripovedovalca oziroma režiserja opozarja na svojo moč nad dogajanjem oziroma na nemoč dramskih oseb. Menimo, da je vloga pripovedovalca v *Gostiji* v skladu z omenjenimi prevladujočimi smermi interpretacije tega dela, kar bomo skušali pokazati.

O realnem človeškem trpljenju kot snovi umetniških del in načinu njegovega nastopa v okviru umetniških del razmišlja Jacques Rancière v svojem delu *Emancipirani gledalec* in ker gre tudi za tematiko dela *Gostija* – kar potrjujejo prebrane kritike in naposled tudi avtoričine izjave – nam je njegova razprava v pomoč. (Rancière 2010: 53–64) Rancière prevpraša splošno sprejeto mnenje, da postajajo ljudje neobčutljivi za grozote po svetu zaradi preobilja podob in posebej podob grozot v medijih. Avtor je do takega mnenja kritičen in ugotavlja ravno nasprotno: Srž problema ni v poplavi podob, marveč v tem, da so podobe skrbno izbrane in komentirane. Mediji »[I]zločajo vse, kar bi lahko preglasilo gostobesedno ponazoritev njihovega pomena. Na zaslonih televizijskih poročil vidimo predvsem obraze vladajočih, strokovnjakov in novinarjev, ki komentirajo podobe, ki govorijo, kaj prikazujejo

in kaj naj bi mi mislili o njih.« (Rancière 2010: 60) Nadalje avtor ugotavlja, da vzrok banaliziranja grozot po svetu ni kvantiteta teh, marveč kvaliteta našega vpogleda vanje: »Vidimo pa preveč teles brez imena, preveč teles, ki nam niso zmožna vrniti pogleda, ki ga obračamo k njim, teles, ki so objekt govora, ne da bi sama lahko govorila.« (ibid.) Avtor tako izpelje, da je problem v selekcioniranju tistih, ki morejo govoriti in komentirati – taka selekcija kaže na to, da v naši družbi ni vsak zmožen tega. (ibid.)

Predstava *Gostija* Simone Semenič se dotika ravno tega problema, ko kaže »žrtev« kot komentirano, vodeno in predstavljeno od pripovedovalca oziroma vodje igre. Hkrati poskuša z umestitvijo v intimen prostor in manjšim številom ljudi izničiti efekt množice ter anonimnosti mediatizirane družbe, z zapisom imen vseh udeležencev (tako igralcev kot gledalcev in same avtorice Simone semenič) na sceni pa poskuša vzpostaviti odnos med gledalcem in »žrtvijo«. Iz tega izhaja občutek za odgovornost do »žrtve« s strani *gledalcev*⁵ in vzročno-posledična globalna povezanost med dejanji ljudi, ki so ju občutili tudi kritiki predstave. Fabulativno vzdušje je ustvarjeno z naslovom, ki uvede določene osebe v preteklem času, ta pa s formulo »kako so se znašli« in nazadnje s fantazijskim zabrisom ustvarjene predmetnosti »v oblaku tobačnega dima« kar kliče po uvedbi pripovedovalca, kot je znan tudi v prozi.

Omenjeno fabulativno vzdušje spominja na Lyotardovo teorijo o t.i. velikih zgodbah, torej dejstvu, da nam je védenje posredovano v obliki zgodbe in ima tako značaj konstrukta, kar je mogoče povezati z vlogo vodje igre oziroma pripovedovalca, ki ima v rokah moč, da to resničnost skonstruira po svoji presoji. Vendar je opisano samo ena semantična linija tega dramskega besedila, ki ga zaznamuje velika polisemičnost. Poleg razgaljanja medijskih taktik se *Gostija* ukvarja tudi z resnično dejanskostjo družbene situacije, v kateri poleg medijskih simulakrov žrtev obstajajo tudi dejanske žrtve. Gre za pogled žrtve v oči, za soočenje z njenim pravim trpljenjem in za soočenje s tem, kako nam je to trpljenje predstavljeno.

⁵ Ali pa gre mogoče za »kratkožive,časne gledališke skupnosti akterjev in gledalcev« (E. Fischer-Lichte 2008: 88) in ne za pasivne gledalce v domeni dramskega gledališča (kakor jih kritizira že Brecht)? Slednje naj bi bile po E. Fischer-Lichte imanentne samemu gledališču, v t.i. estetiki performativnega pa naj bi dobile pomembno vlogo. »[S]kupnost akterjev in gledalcev, ki je proizvedena po določenih estetskih načelih, [namreč] njeni člani vedno izkusijo kot družbeno realnost – četudi bi jo gledalci, ki vanjo niso vključeni, radi obravnavali in pojmovali kot fiktivno, kot čisto estetsko skupnost.« (E. Fischer-Lichte 2008: 88) T.i. *feedback* zanka (E. Fischer-Lichte) se v primeru gledališkega dela *Gostija* ni proizvedla zaradi eksplicitno podane možnosti menjave vlog med gledalci in akterji oziroma možnosti, da obiskovalci predstave na tak ali drugačen način aktivno sodelujejo pri tej. Kolikor je bila proizvedena, sta jo gotovo potencirala omenjeni zapis imen vseh udeležencev (gre v bistvu za nekakšno izenačenje akterjev in gledalcev ter avtorice tekstne predloge) in opisana lokacija.

Razgaljen je kontrast med dejanskostjo in predstavitvijo. Ravno iz tega izhaja občutek družbene odgovornosti, ki je bil vzbujen v gledalcih, kar pa je navsezadnje želja in namen političnega gledališča, od Brechta naprej.

1.5 Privatno stanovanje kot prostor uprizoritve

Gostija je bila premierno prizorjena 13. 11. 2011 v privatnem stanovanju Primoža Ekarta, režiserja uprizoritve. Takoj opazimo, da gre za nenavaden in neznačilen prostor, ki zagotovo vpliva na gledalca: »Vprašanje gledanja in s tem mesto in vloga gledalca v uprizoritvi je kar najtesneje povezano tudi z vprašanjem prostora, v katerem poteka uprizoritev, saj je gledalčevo razmerje do prostora odločujoče v njegovi percepciji uprizoritve.« (Bartol 2007: 193) Posebej lahko to potrdimo pri *Gostiji*, saj je omenjeni prostor lahko sprejel omejeno število gledalcev⁶, po kritikah in vtisih obiskovalcev (ne pa po napotku v didaskaliji, saj so te odsotne) sodeč je mogoče ugotoviti tudi, da so bila imena gledalcev zapisana na prizorišču predstave, kar je gesta, ki je gledalcem gotovo ponudila dodaten interpretacijski namig. Pri uprizoritvi potemtakem ni šlo za delo, ki nima interesa biti predmet hermenevtike. Tako omenjena gesta kot prostorsko omejeno prizorišče sta ustvarila določeno intimnost.

Cilj večine gledaliških reformatorjev že z začetka 20. stoletja je bil iskanje različnih alternativnih prostorskih ureditev, ki bi razpočile optično škatlo in zlomile tradicionalni pogled, s čimer bi prebudili publiko iz otopelosti in brezbržnosti. (Pezdir-Bartol 2007: 194) Umestitev omenjene uprizoritve *Gostije* v privatno stanovanje je bila režiserjeva odločitev, v kateri je vidna želja po izstopu iz ustaljenih gledaliških okvirjev, kar je vplivalo na gledalce. Hornby ugotavlja, da je stavba gledališča eden od kodov, ki nam arhitekturno govori, da je tu posebno definiran prostor, ki se imenuje »oder«, na katerem so fiksijski dogodki zaigrani zato, da jih gledamo. (Hornby 1986: 113)

⁶ O primernosti tega pojma razpravljamo v nadaljevanju.

1.6 Elementi ritualnega?

E. Fischer-Lichte povezuje nekatere oblike performansa z ritualom. Ritual je pri njej pojmovan kot sredstvo, s katerim naj bi se gledališče rešilo svojih po mnenju določenih umetnikov okamenelih značilnosti, kot sta institucionalizacija in estetske konvencije⁷. (prim. Milohnić 2009: 33) Kot piše E. Fischer-Lichte (2008: 45–46) je Smith preusmeril predmet religijskih študij od nauka (besed) k ritualu (dejanju), slednji je namreč po njegovem mnenju primaren glede na nauk. Smith je postavil teorijo, da je treba žrtvovanje pojmovati kot gostijo [sic]. Ta vključuje skupino, ki izvaja določena dejanja, npr. uživanje mesa in krvi žrtvene živali⁸. Skupna dejanja naj bi izvajalce povezala z družbeno vezjo, iz ritualne skupine naj bi nastala družbena skupnost. (ibid.) E. Fischer-Lichte dodaja, da »[N]i težko prepoznati, da gre tu za performativne akte, ki proizvedejo prav to, kar izvajajo: družbeno stvarnost skupnosti (gostije).« (ibid.)

Na *ritualno*⁹ nas dramsko besedilo spomni zaradi motiva žrtvovanja izbrane osebe s strani skupnosti. To je sicer element *Gostije*, ki močno asociira na ritual, k čemer nas napeljuje tudi v gledaliških gibanjih druge polovice 20. stoletja pogosta praksa¹⁰, črpanje iz rituala torej nebi bilo nič nenavadnega. Vendar ob natančnejšem pogledu vidimo, da motiv žrtvovanja v dramskem delu *Gostija* funkcionira na drugačen način, ne gre namreč poskus prelevitve gledališča v ritual.

Naj navedbo podpremo z razlikovanjem med ritualom in gledališčem pri določenih raziskovalcih (na primer pri Grahamu-Whiteu), ki srž razlike med dvema vidijo v odnosu na eni strani udeležencev do rituala, na drugi pa opazovalcev do gledališča. (Milohnić 2009: 33) Udeleženci prvega namreč verjamejo v učinke ritualne prakse, medtem ko je gledališki

⁷ K. Čičigoj za Simono Semenič na primer ugotavlja, da se besedilo *Še me dej* poigrava s pričakovanji gledalcev o gledaliških konvencijah. (2012: 64–65)

⁸ Omenjeni avtor je domneval, da ima ta žival v smislu totemizma vlogo boga, kar se ujema s Frazerjevimi raziskavami. (Frazer 2001: 258–286)

⁹ Aldo Milohnić navaja raziskavo Antonyja Graham-Whitea, ki se preko pregleda številčk revije *Modern drama* ugotovil tako naraščanje uporabe tega pojma, kot tudi njegovo nepojasnenost in površno rabo. (Graham-White 1976: 323 v: Milohnić 2009: 33)

¹⁰ Ti umetniki in umetniške skupine so: Artaud, Jerzy Grotowsky, Performance Group, Living Theatre, Orgien mystrien theater idr. (Milohnić 2009: 33)

dogodek umeščen v povsem drug simbolni sistem oziroma je del institucije umetnosti. (ibid.) Zgolj ta kriterij razlikovanja med omenjenima diskurzivnima pojavoma pa ni dovolj, saj je v sodobni, sekularizirani družbi »[E]dini mogoči *modus vivendi* rituala v gledališču [je] pogledališčeni, reprezentirani ritual. Ritual v gledališču je torej res mogoč, a le v obliki umetniško predelanega (reprezentiranega) rituala« (Brook 1971: 55–56 v Milohnič 2009: 32), z drugimi besedami: v delu *Gostija* Simone Semenič gre za mimesis rituala, česar se gledalci zavedajo in na delo gledajo kot na estetsko tvorbo brez verjetja v ritualne učinke. Elementi rituala, ki jih je v delu *Gostija* mogoče zaslediti, so torej mimetične narave, kar je tudi avtorčina intenca.

1.7 Odnos med dramo in gledališčem, kot se kaže v dramskem tekstu *Gostija* Simone Semenič

K. Čičigoj v svoji esejsko obarvani kritiki uprizoritve *Gostije*, objavljeni na internetnem portalu slovenskega gledališča *Sigledal.org*, navaja očitek, ki je doletel obravnavano besedilo – to naj bi namreč s svojo eksaktno anticipacijo mogočih režiserjevih rešitev – kar temelji na natančnem poznavanju gledališkega dispozitiva in preigravanju njegovih konvencij – onemogočalo funkcijo režiserja. K. Čičigoj očitke zavrne: »Če se otresemo ideje režije kot bodisi reprezentacije/konkretizacije (ponovitve, materializacije) bodisi dopolnila besedila na odru, postane jasno, da *Gostija* dobesedno »kliče« po uprizoritvi, ali raje – samo uprizoritev *pri-klicuje*.« (<http://www.veza.sigledal.org/prispevki/gledalec-kot-gost>, dostop 20. 8. 2013) Menimo, da je sodba o delu *Gostija* kot problematičnem za uprizoritev neupravičena, o čemer navsezadnje priča dejstvo, da jo bilo delo že uspešno uprizorjeno. V delu Simone Semenič – tako v njenih tekstih kot v razmerju tekstov do uprizoritev – ne opazimo »vzajemne emancipacije in razkola med dramo in samim gledališčem« (Lehmann 2003: 59), z Lehmannovo oznako »postdramsko gledališče« njeno delo ni popolnoma skladno tudi v premisi očitnega nesoglasja in celo nepovezanosti diskurza besedila in gledališča, ki pa je zanj le možna skrajnost. (ibid.) Lehmann torej postavi skrajno točko in dopušča variacije, ki se ji zgolj približujejo. Z obravnavo Simone Semenič, ki v določenih svojih delih zagotovo zapušča paradigmo dramskega gledališča (Lehmann) oziroma literarnega gledališča (Milohnič) in prestopa v postmodernistično gledališče (K. Schmidt) oziroma postdramsko gledališče (Lehmann) ali performativno gledališče (Milohnič), lahko zamajemo absolutnost

Lehmannove izjave: »Zgodovino novega gledališča in tudi že gledališča moderne bi bilo mogoče pisati kot zgodovino *medsebojnega motenja besedila in odra*.« (Lehmann 2003: 179) Delo *Gostija* je med dramskimi deli Simone Semenič po našem mnenju še najbolj blizu skrajnosti neuprizorljivosti. Vendar ne gre za »prepir« s samo gledališko uprizoritvijo, marveč jo celo *Gostija* »mirno« dopušča. Postavljanje jasnih meja in poskus klasifikacije besedil ter uprizoritev je seveda na območju sodobne dramske umetnosti sizifovo delo, pri katerem se ne moremo posluževati natančnih teoretičnih orodij. Vendar pa lahko z gotovostjo trdimo, da v delih Simone Semenič tekst suvereno prevzema pomembne funkcije, ni podrejen uprizoritvi oziroma računa na svojo vlogo v gledališki uprizoritvi. Včasih je verbalni del uprizoritve, ki temelji na dramskem tekstu, tudi najbolj dinamičen od odrskih elementov (na primer v performansu *Jaz, žrtev* je govor najpomembnejše sredstvo vzpostavljanja odrske realnosti, o čemer pišemo tudi v tem diplomskem delu). Delu *Gostija* se je sicer očitalo, da je njegovo besedno gradivo tako močno določeno, da je neuprizorljivo, saj tekst (in posredno avtor teksta) prevzema funkcije drugih gledaliških ustvarjalcev. Z določene perspektive bi bilo to možno interpretirati kot začasno »zmago« besedila nad odrom – z Derridajevo sintagmo vrnitev k teološkemu gledališču – pa tudi kot njuno medsebojno pomiritev. Vendar menimo, da take sodbe temeljijo na površnem pogledu na tekst: Resda režiser in drugi gledališki ustvarjalci niso postreženi z jasnimi didaskalijami, seznamom *dramatis personae* in že z naslovom, ki po navadi ni namenjen glasni verbalizaciji, vstopimo in *medias res* dramskega toka – vendar taki postopki subverzije tradicionalne dramske forme ne bi smeli motiti preudarnega režiserja, ki vidi, da je dramski tok *Gostije* zelo živ in močan ter vsebuje celo (prej omenjene) interpretacijske namige.

Kot zanimiva se na tem mestu izkaže primerjava v poziciji dramskega avtorja med dvema kronološko ne zelo oddaljenima obdobjema slovenskega dramskega ustvarjanja, ki bo po kronološkem redu izvedena v naslednjem poglavju.

1.8 Kratek razvoj odnosa med tekstom in odrom v slovenskem gledališču v drugi polovici dvajsetega stoletja

S kratkim razvojem odnosa med tekstom in odrom v slovenskem gledališču v drugi polovici dvajsetega stoletja želimo pokazati, kako se je odvijal razvoj slovenskega gledališča in dramatike pred nastopom avtorice in performerke Simone Semenič na slovenski dramski in gledališki sceni. V svojem delu *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* raziskovalec Tomaž Toporišič zasleduje različna razmerja med tesktom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja. V petdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja, kot ugotavlja omenjeni avtor, se je začel proces krhanja samoumevnosti klasičnega gledališkega branja dramatike. (Toporišič 2004: 56) Niti uradna kritika, ki jo je utelešal konzervativni kritik s politično močjo Josip Vidmar, ni mogla ustaviti močnega dialoga med literarnim in gledališkim obratom, ki se je začel formirati v petdesetih letih in dosegel močno razvejenost proti koncu sedemdesetih let. (ibid.) »Kljub zamrtju vseh eksperimentalnih odrov po letu 1964 so institucije prevzele in razvijale bistvene nove modele, ki so jih vpeljali eksperimentalni odri na nivoju repertoarja, režije, principov igre, dramaturgije ...« (Toporišič 2004: 57) Omenjeno »zapeljevanje«, povedano s Toporišičevo metaforo, se je nadaljevalo v šestdesetih in sedemdesetih letih, v katerih se pojavi več kot deset novih režijskih imen, pri katerih pa je funkcija teksta ostajala dominantna. (ibid.) Isti avtor navaja prelom iz 60. v 70. leta kot novo prelomnico, ki je s svojo vsebino zelo zanimiva za razumevanje dramskega teksta Simone Semenič *Gostija*. »Sedemdeseta leta so tako izjemno razprla polje raznolikih možnosti odnosa tekst – uprizoritev, dokončno ukinila vzročno in hierarhično razmerje med njima ter nakazala pot v eksperimente osemdesetih, ki so dokončno razprla tudi polje gledališča in ga s približevanjem performansu odprla za dialog med pogledom in besedo.« (Toporišič 2004: 106) V osemdesetih letih se je odvijala »zgodba različnih, vzporednih inovacij in renovacij dialoškosti funkcij teksta v gledaliških in scenskih estetikah desetletja.« (Toporišič 2004: 143) V osemdesetih letih omenjeni avtor prepoznava različne tipe odnosov med odrom in tekstom, med katerimi je najbolj kontrasten z vidika v v prejšnjem poglavju omenjeni kritiki K. Čičigoj navedenega očitka delu *Gostija* Simone Semenič šesti tip, v katerega Toporišič umešča dela, v katerih je teskt zgolj izgovor, scenarij, ki je na razpolago igri drsečih označevalcev, dvojnega kodiranja, odsotnosti referentov in označencev. Vrnitev k Artaudu in njegovemu uporju gledališču moči govora in teksta.« (Toporišič 2004: 143)

V devetdesetih letih Toporišič skladno s političnimi spremembami na našem ozemlju detektira izrinjanje političnega konteksta iz slovenskega gledališča (Toporišič 2004: 149–152). V tem obdobju se pojavlja nekaj uprizoritev, ki (starejša) besedila uprizarjajo na tradicionalen način, ki upošteva hegemonijo teksta, a že v prvi polovici 90. let se pojavi upad živega dialoga med dramatikami in gledališčem (Toporišič 2004: 154). »Dialog gledališča in literature se je v polju bolj klasičnih pristopov k odnosu tekst – uprizoritev dogajal znotraj tako imenovanega še vedno pogojno »dramskega gledališča.« (Toporišič 2004: 156) V drugi polovici devetdesetih let so se pojavili režiserji, ki so kritično nastopili proti konceptualizmu in gledališču podob, usmerjali pa so se nazaj k tekstu, ga navidez klasično interpretirali in izgrajevali vsak svojo obliko nove gledališke igre, gibajoče se na nevidni meji med gledališčem in filmom, mimesisom in ugledališčenjem realnosti. (Toporišič 2004: 157) Za nas zanimiv je odnos med tekstom in uprizoritvijo, ki ga v devetdesetih predstavlja Matjaž Pograjc, ki se na nek način vrača k izhodiščem skupin preloma šestdesetin in sedemdesetih let, odločal se je za neklasičen odnos med tekstom in uprizoritvijo: Znotraj njegove skupine Betontanc se je tekst namreč pojavljal zgolj kot fragment. Posluževal pa se je tudi neklasičnega verbalnega gledališča, v katerem je bil tekst vztrajno v dialogu z gibom in vizualnim, torej zgolj eden od gledaliških kodov predstave, ki je ves čas problematiziran ter si vztrajno izbojuje svoje mesto znotraj vratolomne igre označevalcev. (Toporišič 2004: 168–169)

Kot je mogoče videti iz tega kratkega pregleda, se je prepričevanje odnosa med tekstom in odrom na slovenskem prostoru odvijalo že pred nastopom avtorice Simone Semenič.

2. Dramski tekst Simone Semenič *Jaz, žrtev*

Dramski tekst *Jaz, žrtev* je bila premierno uprizorjen oktobra 2007 v okviru 13. Mednarodnega festivala sodobnih umetnosti – Mesto žensk, izbrana pa je bila tudi za spremljevalni program na 38. Tednu slovenske drame. Izvajala jo je avtorica teksta oziroma tekstualne predloge Simona Semenič, verbalizirana je bila v primorskem narečju v lastni režiji avtorice. Dramski tekst ni napisan v primorskem narečju, zapisan pa je brez upoštevanja slovničnih pravil. V tem poglavju bomo poskusili reflektirati delo *Jaz, žrtev* z vidika teorij sodobne dramatike in postmodernizma.

2.1 Kratka obnova vsebine *Jaz, žrtev*

Snov dramskega besedila *Jaz, žrtev* so avtoričine življenjske situacije, v katerih je nastopala kot žrtev. Brez posebne razlage o vzroku svoje namere, da gledalcem razkrije svoje najhujše tegobe – ki so ji v življenju večkrat ponudile status žrtve, ki ga je z veseljem sprejela – začne razgrinjati zgodovino svojih diagnoz. Izvemo o njenem problemu uriniranja v posteljo, zaradi katerega se je izolirala od vrstnikov, nadalje pojav genitalnega herpesa pri osmih letih in alergija na penicilin, neuspešno zdravljenje in pozitiven odnos do bolnišnice, ker ta daje status ubogega bolnika. Naslednja njena bolezen je epilepsija, ki se je začela pri njenih enajstih letih in za katero je kot najstnica mislila, da jo utegne povzročati masturbiranje, opiše operacijo, ki naj bi odpravila epilepsijo. Eno leto se je zredila za devetnajst kilogramov, prestala je operacijo, ki ni pomagala in dobila je nov, zelo dolgotrajen napad. Šla je v bolnišnico. Opiše srednjo šolo, kako je imela zaradi bolezni privilegije, kako je zaradi šole in debelosti sklenila poskusiti narediti samomor s tabletami, poskus pa se je končal z odhodom v bolnišnico, kjer se je poškodovala, ko si je sama izvlekla kateter. Težko se je premikala, ampak ji je uspelo priti sami od postelje do zida in nazaj, kar je bil pogoj, da jo izpustijo. Nadalje opisuje obisk pri psihiatru in nato preiskave v Grenoblu zaradi epilepsije v času prvega letnika fakultete, pri katerih je občutila nenavaden občutek, ki ji je bil všeč. Opiše svoj zadnji epileptični napad, ki se ji je zgodil med sedenjem s prijateljem na kavi na visokem barskem stolčku, s katerega je padla. Zbudila se je v rešilcu in prišla k sebi šele na urgenci. Tam so bili ob njej že njen sin in njegov oče ter prijatelj Rok, s katerim je bila na kavi. Ko se je pogledala v ogledalo, ji je postalo jasno, zakaj je njen sin noče pogledati. Kljub obtolčenemu obrazu in nekaj šivov se še vedno počuti zadovoljno in veselo. Ko se je s tako poškodovanim obrazom sprehajala okrog, so jo ljudje opazovali, ona pa jim je zafrkljivo govorila, da jo je udaril mož. Pri devetnajstih letih je bila ponovno v Grenoblu, na operaciji zaradi epilepsije. Ker v tistem času še ni bilo današnjih komunikacijskih sredstev, je bila izolirana v bolnišnici kar dva meseca. Ko je prišla domov, je šla takoj v družbo – kljub obriti glavi, brazgotinam in šivom – saj je pogrešala družbo ljudi. Ljudje so jo zato, ker se je taka pojavljala med njimi, kritizirali. Ironično prizna, da tudi njej ni prijetno gledati določenih pojavov med ljudmi. S pripovedjo se vrne v čas po svojem zadnjem padcu, ko je šla po svojega otroka v vrtec na njegov peti rojstni dan in se je njen sin pošalil ter jo svojim sošolcem predstavi kot »vijolično presenečenje«. Nadalje opiše, kako ji je nek uspešen moški očital, da se ne liči, ko pa je vendar ženska. Ona je ugotovila, de

se je s tako vijolično modrico počutila ženska od glave do pet. Nato pove še zadnjo anekdoto o epilepsiji, ko je šla s skupino ljudi z epilepsijo na neko srečanje in jih je vozil profesionalni voznik, ker oni ne vozijo. Izkazalo se je, da je imel tudi voznik epilepsijo, ker je na črpalki po poti dobil epileptični napad. Kot zadnjo svojih »bolezni« navede rojevanje in opiše, kako očeta njenega še nerojenega otroka niso pustili k njej, ko se je pripravljala, da bo rodila, ker nista obiskovala materinskega tečaja. Opiše, kako je pred porodom, ko ji je voda že odtekla, dobila epileptični napad in kako so jo pustili samo. Nakar se pojavi njena stara ginekologinja, ki jo pošlje v operacijsko dvorano, kjer ji zaradi herpesa napravijo carski rez. Opiše svoj strah, da bo otrok čisto majhen, ker je med nosečnostjo pila tablete proti epilepsiji in kadila. Opiše bolečine zaradi mastitisa – vnetja dojke ob dojenju. Pove, da jo edino moti to, da je zdaj njen sin v središču pozornosti, ko je boln, zato si ona želi kako novo bolezen, da bi spet dobila »status žrtve«. Vendar je njen življenjski slog, ki ga opiše, zelo zdrav, zato bo težko zbolela. Edina njena nezdrava razvada je kajenje, zato poziva publiko, naj jo pustijo kaditi.

2.2 Tipološka uvrstitev dramskega besedila *Jaz, žrtev*

Delo *Jaz, žrtev*, ki je opredeljen od avtorice kot besedni solo, bi se dalo opredeliti kot monodrama, če upoštevamo skope pogoje za uvrstitev v ta pojem, podane v leksikonu Literatura pod omenjeno iztočnico: »dramsko delo z eno samo osebo«. Notranja zgradba njenega monologa je dialoška samo na trenutke, to je takrat, ko nagovarja poznane osebe: »in prosim vas, apeliram na vas /.../ pustite mi kaditi«. Ne gre za čisti monolog, čeprav je bila drama v medijih označena med drugim tudi kot monološka drama. Simona Semenič je predstavo podnaslovila *Besedni solo*, v medijih pa so ji podali oznake: monodrama, drama, solistična predstava, predstava, solo, gledališko-glasbeni performans, performans. Te oznake kažejo na to, da so pojmi, kot je performans, na slovenskem prostoru še nereflektirani, hkrati pa je vidno, da mediji ne upoštevajo oznake, ki jo je delu pripisala avtorica. V tem diplomskem delu bomo kot oznako uporabili »delo«, ki je zasilna oznaka, ki noče implicirati totalitete.

2.3 Didaskalije

V dramskem tekstu *Jaz, žrtev* naletimo na didaskalije, ki sicer niso v oklepaju, a so zapisane v ležečem fontu: »*kratka pavza /vdih/in izdih/in potem se začne:*«. Didaskalije so formalna značilnost dramskih besedil. A. Ubersfeld preko razlikovanja med didaskalijami, v katerih govori avtor, in dialogom, v katerem govorijo osebe, ugotavlja,

»da avtor v gledališču ne govori, temveč piše, zato da nekdo drug govori namesto njega – in ne samo nekdo drug, temveč množica drugih v celi vrsti govornih izmenjav. Gledališkega besedila nikoli ne moremo razumeti kot izpoved avtorja ali izraz njegove »osebnosti«, »čustev«, »problemov«, kajti vsi subjektivni vidiki so namenoma preusmerjeni na druge govorce. Prva značilnost gledališkega besedila je, da ni nikoli subjektivno, ker se avtor prostovoljno odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu; avtor je subjekt besedila le pri didaskalijah.« (A. Ubersfeld 2002: 26–27)

Iz tega odlomka je razvidna konvencija, ki dodeljuje dramskemu avtorju njegovo tradicionalno vlogo, pri kateri je subjekt besedila zgolj v didaskalijah. Z določenega vidika lahko tudi za *Jaz, žrtev* ugotovimo isto, kar je bilo ugotovljeno za *Gostijo*: glavnino dramskega teksta prevzamejo didaskalije. V *Jaz, žrtev* se to zgodi v smislu izpovedovanja avtorjeve subjektivnosti, ki je tradicionalno pripadala didaskalijam. Opazimo, da dobi gledalec vtis, da se mu performerka/avtorica izpoveduje, da gre torej za neke vrste izpoved, značilnejšo za liriko. Da nebi ta izpoved pripadala romantični paradigmi, je stalno ironizirana, težke situacije so prikazane kot zgolj dejstvo, ki noče vzbujati sočutja. Ravno z naslovnim direktno ironiziranim pozivom k sočutju je to izničeno.

2.4 Recepcija dela *Jaz, žrtev*

Snov dramske predloge za *Jaz, žrtev* je avtobiografske narave, kar Simona Senemič izjavlja tudi v medijih. Tovrstno izpovedovanje, kot pove avtorica, doživlja kot osvoboditev skrivnosti, zaradi česar sama ni več sužnja te. V tem podpoglavju nas zanima proces recepcije dela *Jaz, žrtev*.

Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja, da je določena stopnja distance nujen pogoj za gledališče in da prav gledalčevo zavedanje, da je gledališki dogodek fikcija, temeljno določa gledalčevo izkušnjo. (M. Pezdirc Bartol 2007: 196–197) Ista avtorica zavedanje o fikciji izenači s temeljno distanco, zaradi katere gledalec dogodkom na odru ne verjame dobesedno. (ibid.: 197) V recipientu, ki se zaveda, da je Simona Semenič, izvajalka, tudi avtorica teksta (govori namreč v lastnem narečju, tematika teksta pa so njeni lastni problemi), se vzbudi vprašanje: So dejstva, podana v delu, bodisi »resnična« bodisi fiktivna? Obe možnosti sta mogoči in recipient ne dobi jasnega zagotovila, katera od njiju je prava.

To, da je snov za dramsko besedilo vzeta iz resničnega življenja sodobnim slovenskim dramskim in gledališkim pristopom ni tuje, marveč je celo v zadnjem času precej pogosto. V sezoni 2012/2013 je na primer Slovensko mladinsko gledališče predstavilo trilogijo z naslovom *Portreti* v režiji Vita Tauferja, gradivo dramskega besedila katere je bilo resničnih intervjujev, ki jih je dramaturginja predstave, Uršula Cetinski, predhodno pripravila. Publika je bila v omenjeni predstavi soočena s tem, da je besedilo bilo tudi v resnici posneto v intervjuju in gre za avtobiografsko ter najmanj mogoče spremenjeno gradivo. Taka vednost je na recipiente delovala drugače, kot nevednost glede izvora besednega gradiva v *Jaz, žrtev*, povečevala je namreč legitimnost teksta, saj so recipienti vedeli, da gre za resnične izjave iz resničnih razmer. Vsekakor pa je taka vednost na gledalce delovala pomirjujoče in je že vnaprej zavrnila kakršnokoli kritiko o slabo, s pretiravanjem itd. napisanem besedilu – besedilu torej, ki ne služi dobro mimetični funkciji. Avtobiografsko gradivo s predstave *Portreti* je torej podpiralo iluzijo in mimetično funkcijo, igralci so se dobro poglobili v svoje vloge ter resnične avtorje izjav reprezentirali, kar je igro vrnilo v paradigmo od Lehmana po Brechtu prevzetega t.i. dramskega gledališča. Fischer-Lichte pokaže, kako globoko je zakoreninjeno dojemanje igralca kot semiotičnega telesa, prva faza v postajanju katerega je za igralca raztelesenje, umik vsega, kar kaže na igralčevo organsko telo, na njegovo bit-v-svetu. Šele po tem procesu lahko nastopi utelešenje lika. (Fischer-Lichte 2008: 127–128) Performerka Simona Semenič tovrstnega raztelesenja ni izvedla. Omenjena trilogija je plodna primerjava tako za delo *Jaz, žrtev* kot za delo *Še me dej* Simone Semenič. Zaradi tematike je delo *Jaz, žrtev* v gledalcih sprožilo močna ugibanja, ali je snov teksta fiktivna ali resnična. Ob delu *Še me dej* so bili poudarki drugje in do omenjenega trenja ni prišlo v taki meri, poudarek v tem delu je namreč bolj na nagovarjanju gledalca ter njegovega procesa recepcije – na primer ko performerka gledalce poziva, da jim ni treba ploskati samo zato, ker tako piše v

didaskaliji. V delu *Jaz, žrtev* take nanašalnosti na samo recepcijo ni, v ospredju je prepričevanje konvencije o odrski iluziji.

Recepcija gledaliških gledalcev je torej tesno povezana s konvencijo iluzije, o kateri razmišlja Lehmann, s čimer meri na t.i. dramsko gledališče: »Če mislimo gledališče kot dramo in posnemanje, tedaj se samo po sebi vzpostavlja dejanje kot pravi predmet in jedro tega posnemanja. /.../ Zdi se, da prav fiksiranost na dejanje nujno vodi k temu, da estetske tvorbe gledališča dojemamo kot od neke druge realnosti neodvisne spremenljivke – življenje, človeško obnašanje, realnost in tako dalje.« (Lehmann 2003: 47) Zanimivo je razmišljanje Richarda Hornbyja, zakaj gledalcem v gledališču iluzija tako prija. Med drugimi razlogi najde tudi razlog, da je svet na odru poenoten, vidimo vse. Dramski svet je koherenten in vemo, da je vse, kar vidimo na odru, tam zato, da podpira naše razumevanje in da nič, kar moramo vedeti, ni izpuščeno. V vsakdanjem življenju pa take izkušnje ne moremo imeti, meni avtor – saj je naša percepcija stvari fragmentarna. Vsaka stvar ima namreč vidike, ki v določenem času niso dostopni, o katerih ne vemo ničesar: zgodovino, vzroke, efekte itd. (Hornby 1986: 111) Hans-Thies Lehmann meni, da t.i. postdramsko gledališče izvede podvojitev opisanega fragmentarnega dojetja resničnosti: navidez oponaša zmešnjavo vsakodneвне realne izkušnje. (Lehmann 2003: 101–102) Avtor to določitev označi kot »naturalistično« ter jo poveže s tezo, »da avtentični način, s katerim bi lahko gledališče pričalo o življenju, ne nastane z določitvijo umetniške makrostrukture (kakršna je drama), ki ustvarja koherenco.« (Lehmann 2003: 102)¹¹

Tako ravnanje pa lahko relativizira tudi iluzijo, tako kot v delu *Jaz, žrtev*, kjer svet uprizoritve izgubi svojo varno koherentnost ravno na podlagi omajanja gotovosti o iluziji. Poleg tega, da ne vemo, ali nam Simona Semenič posreduje bodisi resničnost svojega življenja bodisi gre zgolj za fikcijo ali pa za mešanico obojega, pa imamo tudi v primeru, da smo prepričani, da je

¹¹ Nadalje Lehmann ugotavlja: »Vzpostavitev in relativno trajnost »velikih« form je mogoče razumeti tako, da so nudile možnost artikuliranja kolektivnih izkušenj. Skupne poteze so bistvo estetske zvrsti. A prav tisti skupni potezi, ki jo prepoznamo s skupaj izkušeno formo, ne zaupamo več.« (Lehmann 2003: 102) Zanimivo bi bilo opisano primerjati z Lyotardovo tezo, da gre v postmoderni družbi za razpad t.i. velikih zgodb (in ideologij) emancipacije, zgodovine in napredka. (Virk 2000: 27) Njegove ugotovitve so skladne z izsledki mnogih drugih strokovnjakov iz različnih področij. (Virk 2000: 28–29) Ob tem bi »velike« forme po Lehmannu razumeli kot formalno strukturo, ki jo predpostavlja obdobje velikih zgodb. Na novo odkrito védenje o narativni konstrukciji našega védenja pa bi za posledico imelo tudi kapitulacijo absolutne drame, pri čemer je zamajanje iluzije (kot ga najdevamo pri Simoni Semenič) povezano z zabrisom meja med fiktivnim in resničnim, »toposa, ki igra v postmodernistični književnosti eno osrednjih vlog.« (Virk 2000: 28)

pred nami avtobiografska izpoved Simone Semenič, pred sabo realno osebo, ki pripada fragmentarni vsakdanji resničnosti. Če začnemo Simono Semenič med performansom misliti kot realno osebo, potem lahko ugotovimo, da o njej ne vemo v bistvu ničesar, da so od nje navrženi podatki za nas le malo informativni. Če gledamo nanjo kot pripadajočo realnosti, »varna koherentnost« izgine. Podobno ob kontrastiranju znakov t.i. dramskega in postdramskega gledališča ugotavlja Lehmann:

»Seveda umetnost pozna, če odmislimo izjeme kot uspelo težno dramo, v načelu le teze in teoreme, ki ostanejo implicitni – in s tem nujno vedno dvoumni. Vendar ravno zaradi tega spada k nalogam hermenevtike, da formam in oblikovalnim preferencam estetske prakse odčita hipoteze, ki v njih posredno prihajajo do izraza, da upošteva njihovo oblikovno semantiko. V postdramskem gledališču je očitno zajeta zahteva, da mora na mesto združevalne in zaključujoče stopiti odprta in razdrobljena percepcija.« (Lehmann 2003: 101)

Lehmann meni, da je to gledališka realizacija svobode – svobode od podrejanja med hierarhijami, svobode od prisiljevanja k popolnosti, svobode od zahtev po koherenci. (ibid.) To svobodo lahko v širšem smislu razumemo kot »naturalizem«, kar je pojem, ki ga je za to uporabil Lehmann (2003: 102), gre za prikaz pozicije človeka z zavedanjem, da realnost ni substancialna, marveč je konstrukt (to je eden od postulatov duhovnozgodovinske podlage postmodernizma (Virk 2000: 26–35)), narava konstrukta pa se razširi še na odnose med gradbenimi elementi tega konstrukta, ki vključujejo hierarhije, popolnost in koherenco, kot jih omenja Lehmann.

Daphne Ben Chaim meni, da z izničenjem distance, kot sta jo v svojih gledališčih želela izničiti Artaud in Grotowski, izgine tudi umetnost in gledališče postane le še skupna psihoterapija. (D. Ben Chaim 1981: 48 v M. Pezdirc Bartol 2007: 196) Zadnja primera s skupno psihoterapijo je za naš primer še posebej zanimiva, saj diskurz performansa *Jaz, žrtev* nekoliko spominja na diskurz resnične izpovedi ob tovrstni terapiji, duševno zdravljenje pa je tudi eden od besedilnih motivov. Menimo, da ravno zato, ker recipienti niso prepričani o popolni avtobiografskosti dela *Jaz, žrtev*, princip distance še vedno obstaja, temeleč na konvenciji o odrski predstavitvi kot nečem fiktivnem. Vendar se recepcija giblje na meji med gotovostjo v avtobiografičnost in gotovostjo v fikcijo, kar gledalca iztiri iz varnosti iluzije: »molčeče zavedanje fikcije in pogojna verjetnost predstavljenega gledalcu zagotavljata psihološko zaščito [podčrtala I. Z.], ki mu omogoča intenzivnost čustvovanja, kar povratno

vpliva na povečanje verjetnosti predstavljenega.« (M. Pezdirc Bartol 2007: 197) Recipient tovrstno zaščito (deloma) izgubi. Lahko se sicer vrača pod njeno okrilje (kar mora storiti z zavestno odločitvijo odreči se dvomom) in poskuša dojemati vse skupaj kot zgolj-fikcijo – vendar v njem vselej obstaja dvom, da ni več v varnem zavetju t.i. dramskega gledališča. Simona Semenič tako prevpraša ustaljene gledališke in dramske konvencije z metodo transformacije, za katero K. Schmidt ugotavlja, da je osrednji organizacijski princip postmodernističnega gledališča kot celote. (2005: 126)

K. Čičigoy s pomočjo teoretičnih izhodišč Bojane Cvejić in Ane Vujanović za dramski tekst Simone Semenič *Še me dej* ugotavlja, da to besedilo »širi meje razumevanja tega, kaj je gledališče, zlasti pa besedilna praksa ter kakšen je njun odnos.« (Čičigoy 2012: 65) Omenjeno širjenje meja velja tudi za dramski tekst *Jaz, žrtev*. Avtorica »ostro in neposredno naslavlja (a)politično pozicijo gledalca in nanj obrača vprašanja o etiki recepcije (kar naj bi bilo po Lehmannu tudi politično poslanstvo postdramskega gledališča)« (K. Čičigoy 2012: 65), s čimer se zgodi »razpiranje procesa semiotizacije k aktivni, a nearbitrarni recepciji gledalca oz. predvsem prenos poudarka od semioze k učinku«. (ibid.) Lehmann meni, da tovrstno »gledališče samo manifestira zgolj polovico ter čaka na prisotnost in gesto neznanega gledalca, ki drugi del uresniči z intuicijo, svojim razumevanjem, svojo fantazijo.« (Lehmann 2003: 75) Zaradi opisane pozicije, v katero je ob recepciji dela *Jaz, žrtev* postavljen gledalec, semiotizacija v klasičnem smislu prepusti prostor učinku. To je obrat k performativnemu *dejanju*, namesto k dobro oblikovanemu *sporočilu*. (Lehmann 2003: 75)

2.5 Status dramskega pisca v t.i. absolutni drami

Anne Ubersfeld označuje vprašanje o tem, kdo je »subjekt gledališkega diskurza« kot »brutalno in absurdno zastavljeno vprašanje«. (A. Ubersfeld 2002: 194) Vendar gledalci *Jaz, žrtev* ne morejo biti sprijaznjeni s tem, da je to vprašanje brezpredmetno, saj ga performans nenehno namenoma provocira. Res je iskanje avtorjevih misli in avtobiografskosti v literarnih delih obravnavano kot nesmiselno početje¹², gotovo pa za t.i. absolutno dramo drži to, kar zapiše Ubersfeldova: »glas avtorja izpopolnjuje in izpraznjuje glas dramske osebe z

¹² Tudi literarna veda se je že pred časom odrekla t.i. prvi paradigmi.

nekakšnim nihanjem, pulziranjem, ki »prežema« gledališko besedilo.« (A. Ubersfeld 2002: 195) V *Jaz, žrtev*, pa tudi v *Še me dej* je glas avtorja izenačen z glasom dramske osebe, »tradicionalno« mesto dramskega avtorja torej prevpraša.¹³ Tudi za delo *Gostija* je značilno prevpraševanje statusa dramskega avtorja.¹⁴

Ko preiskujemo pojavitev Simone Semenič kot avtorice drame v njenem lastnem dramskem tekstu (obravnavamo njene tekste *Še me dej*, *Gostija* in *Jaz, žrtev*), nas zanima, kakšen je status dramskega pisca v t.i. absolutni drami, ki jo je teoretično obdelal Szondi. Jean-Pierre Sarrazac Szondijev prispevek vidi predvsem v tem, da je ta podal dobro opredelitev t.i. absolutne drame. (Sarrazac 2008: 13–26) Med bistvenimi potezami, ki predstavljajo absolutno dramo, Szondi navaja dve, ki sta povezani z dramskim avtorjem (Szondi 2000: 30):

- »Drama je absolutna. Da bi lahko bila čisti odnos, to je dramsko delo, ji mora biti odstranjeno vse, kar je zunanjega. Ne pozna ničesar, razen sebe.
- Dramatik je v drami odsoten. [podčrtala I. Z.] Sam ne govori, ampak oblikuje govor. /.../ Besede, govorjene v drami, so vse skupaj raz-kritja, izvirajo iz situacije in vztrajajo v njej; nikakor ne smejo biti razumljene tako, kot da izhajajo iz avtorja. Drama pripada avtorju zgolj kot celota, vendar ta odnos pripadnosti ne spada k biti samega dela.« (Szondi 2000: 30)

Simona Semenič se s tem postopkom vključevanja avtobiografičnosti na opisani način odmika od Aristotelovega pojmovanja gledališča, na katero se nanaša Lado Kralj, ko preočitno avtobiografičnost v drami označi kot nevarno, saj ta govori o enkratnem in posebnem, ne pa o splošnem. (1984: 132) Vendar Kralj svojo trditev omili tako, da razloži, kdaj je avtobiografičnost lahko učinkovita: »Avtobiografičnost mora dobiti na odru značaj tipičnega, splošno veljavnega, če hoče gledalca prepričati, da so zadeve, ki se obravnavajo na odru, tudi zadeve njegovega izkustva, zadeve njegovega časa, njegove sedanjosti.« (ibid.) V delu *Jaz, žrtev* se dramska avtorica ukvarja v bistvu zgolj s svojim življenjem in ni zaznati omenjenega truda za splošno veljavnost.

¹³ Če je Derrida v sodobnem gledališču videl izgon avtorja-boga iz teološkega odra (reteatralizacija), se je avtorica Simona Semenič na oder vrnila in kot material svojega dela uporabila samo sebe.

¹⁴ Blaž Lukan ob delu *Gostija* ugotavlja avtoričino prisotnost že v samem naslovu dela, to pa 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.« (Lukan 2012: 169)

2.6 Metadrama oziroma igra v igri na primerih dramskega besedila *Jaz, žrtev*¹⁵ avtorice Simone Semenič

2.5.1 Metadrama in historiografska metafikcija

Sarrazac ob obravnavi metadrame omenja znanega dramskega pisca Luigija Pirandella in njegovo delo *Sei personaggi in cerca d'autore*, za katero meni, da je izum druge dramske forme: metadrame, torej drame o neki drugi drami. (Sarrazac 2010: 113) V omenjeni drami iz leta 1921 je, kot ugotavlja Sarrazac, opaziti poskus razgaliti tako mehanizem dramske igre, kot tudi preskok od (realne) osebe do lika, in sicer gre za prvi pojav teh še vedno aktualnih postopkov.

Richard Hornby v svojem delu *Drama, metadrama and perception* razmišlja o vstavljanju elementov iz realnega življenja v umetniška dela. Kot enega prvih primerov tega pojava navede Erwina Piscatorja, ki je v tradicionalno gledališko igro vstavil slike in filme tedanjih političnih funkcionarjev, s čimer je želel vzpostaviti paralele med dramo ter življenjem. (Hornby 1986: 97) Ugotavlja tudi, da je na odru že prisotno resnično življenje samo po sebi. (ibid.) Kot intervencija resničnosti lahko torej funkcionira na oder postavljeno aktualno politično dogajanje, v primeru obravnavane drame pa na odru govori avtorica besedila in hkrati performerka o sebi. Snov dramskega besedila *Jaz, žrtev* je tako avtobiografska. V besedilu omenja tudi svojega sina in njegovega očeta, svojega prijatelja Roka ter prijatelja Milana Markovića, katerega izjave tudi navaja. Ona torej ni edina resnična (nefiktivna) oseba, omenjena v dramskem besedilu. Da potrdi resnični obstoj določenih oseb, na začetku napiše posvetilo večim osebam, med katerimi so določene nadalje omenjene v dramskem besedilu. Posvetilo je bolj običajno na primer za romane in predstavlja avtorjev glas ter ni del fikcijskega sveta umetniškega dela. Tudi če bi šlo za avtobiografski roman, bi v posvetilu avtor izstopil iz svoje pozicije fiktivnega pripovedovalca (v primeru avtobiografskosti verjetno prvoosebnega pripovedovalca), izstopil bi popolnoma iz območja fikcije in iz območja nefikcije zapisal posvetilne besede. S posvetilom Simona Semenič torej izstopi iz pozicije »znotraj« svojega umetniškega dela in hkrati pokaže na njegovo naravo, ki je kljub avtobiografskosti ločena od nje same.

¹⁵ V poglavju omenjamo tudi delo Simone Semenič *Še me dej*, ki se izkaže kot koristna primerjava z *Jaz, žrtev* kar se tiče metadramatskih postopkov.

Po Hornbyju in njegovih teoretičnih postavkah bi lahko dramo *Jaz, žrtev* uvrstili med metadrame. Med sredstvi, ki ustvarijo metadramo, ta avtor namreč navaja tudi literarne reference in reference iz vsakdanjega življenja ter reference avtorja na samega sebe. (Hornby 1986: 32) Metadramatski je po naši presoji gotovo tudi postopek referencialnosti na proces recepcije gledalca, ki ga v drami *Še me dej* detektira K. Čičigoj. (Čičigoj 2012: 65) K. Čičigoj v delu *Še mej dej* opaza »razpiranje protokolov gledališkega dispozitiva« (K. Čičigoj 2012: 65)¹⁶, kar je pomembno pri obravnavi metadramatskosti v delih *Še me dej* in *Jaz, žrtev* Simone Semenič. Avtorica v predstavah *Jaz, žrtev* in *Še me dej* subvertira ustaljeno dramsko formo s kršenjem ene od maksim, ki jih Szondi navaja kot bistvene poteze absolutne drame. Ta maksima se tiče odnosa drame do gledalca, v tem odnosu pa se kaže absolutnost drame (Szondi 2000: 30). Dramska replika v absolutni drami ni nagovor gledalca. Slednji ima namreč svoj delež prisotnosti v dramskem pogovoru, kjer je »molčeč, z zvezanimi rokami, ohromljen zaradi vtisa drugega sveta«. (ibid.) Odnos med gledalcem in dramo ne pozna prenikanja gledalca v dramo ali pa nagovora, s katerim drama nagovarja gledalca. (ibid.) Ravno ta v gledalcih zakoreninjena konvencija omogoča obstoj »igre« s konvencijami, ki jih izvajajo Simona Semenič in katerih objekti so. V delu *Teorije sodobnega gledališča in performansa* Aldo Milohnić piše o tem, kako je umetnost 20. stoletja (in še do danes) problematizirala »lastni medij in status umetnika, premikala zakoličene meje umetnostnega polja, pogosto tudi »dematerializirala« umetniške produkte s prenosom poudarka od izdelka na proces.« (Milohnić 2009: 165–166)

Schmidt spomni, ko govori o takih postopkih v dramatiki, da je tudi za postmodernistične romane značilen avtor, ki se »zaveda samega sebe« oziroma je kot avtor prisoten v delu. (Schmidt 2005: 34) Ampak v proznih delih gre za neko »tradicionalno« oblikovano fabulo, ki jo prekinja dramski avtor in kaže na njeno naravo konstrukta, kar je podobno postopkom, ki jih je rabil na primer Bertold Brecht. V delu *Jaz, žrtev* pa je »rušena« linija fabule odsotna oziroma samo še *latentno prisotna* s tem, da ta postopek občutimo kot subverziven. Če »rušena« fabula namreč nebi bila prisotna v zavesti gledalcev, avtobiografskost besedila nebi učinkovala na tak način, saj bi bila na stopnji poezije, za katero je izpoved ena temeljnih značilnosti.

¹⁶ Tudi delo *Jaz, žrtev* bi utegnilo biti razumljeno kot nanašalno se na razgaljenje dramskega dispozitiva, in sicer, če bi nanj gledali kot na razgaljenje postopka stvaritve dramskega teskta, saj je igralka tudi avtorica teksta, vendar gre le za enega izmed možnih pogledov na to.

Za razumevanje metadramatskega postopka v delu *Še me dej* je pomembna navedba K. Schmidt, da je metadrama v nekaterih primerih lahko analogna postopku historiografske metafikcije, znane iz postmodernistične proze¹⁷. (Schmidt 2005: 175) V postmodernistični prozi je pojem historiografska metafikcija uvedla Linda Hutcheon v svojem delu *A Poetics of Postmodernism*. Zaznamuje tisto metafikcijo, ki naj bi bila postmodernistična in jo poleg formalnih opredeljujejo tudi nekatera vsebinska določila. (Virk 2000: 53) Menimo, da kar velja kot osnovna postavka metafikcije, velja tudi za metadramo, in sicer: »Glede na to, da se metafikcija pojavlja v mnogih obdobjih svetovne književnosti, sama na sebi gotovo ni že kar domena postmodernistične književnosti«. (Virk 2000: 63) Po analogiji metafikcija – metadrama bi lahko trditev Toma Virka v monografiji *Strah pred naivnostjo* »Metafikcija je fikcija o fikciji oziroma metapripoved o (v) pripovedi« (Virk 2000: 63) aplicirali tudi na dramsko besedilo: Metadrama je drama o drami oziroma meta-dramska-pripoved o (v) dramski-pripovedi. Virk opozarja – ko se nanaša na prozo – da je treba ločevati med metafikcijo in postmodernistično rabo metafikcije. Postmodernistična raba metafikcije namreč »v temelju problematizira razmerje med resničnostjo in fikcijo in opozarja na fiksijsko konstrukcijo same resničnosti. Relativizira ne le zunanjo resničnost, na kateri se je legitimizirala tradicionalna književnost, ampak z ironično in parodično samodistanco spodkopava tudi svoj lastni notranji temelj (zavest), opozarjajoč na njeno izmuzljivo gotovost, ki uhaja v nedoločno na način strukture neskončnega regresa.« (Virk 2000: 65) Opazimo, da je tudi postopek metadrame starejši od postmodernizma, zato bi bilo potrebno raziskati te postopke in iskati razlike med postmodernistično metadramo (ki jo K. Schmidt vidi kot analogno historiografski metafikciji (2005: 175)) in metadramo iz starejših obdobjih (po analogiji bi v prozi šlo za metafikcijo) – če te razlike sploh obstajajo in so vpete v podoben mehanizem, kot jih najdevamo v prozi. Vendar ta raziskava presega okvire tega diplomskega dela.

Na razmišljanje o *Jaz, žrtev*, kot je predstavljeno v nadaljevanju, nas je privedla teoretska analiza Fowlesovega romana *Ženska francoskega poročnika* pri Tomu Virku. (1991: 88) V tem romanu namreč Fowles navrže izjave, ki naj bi bralca prepričale, da je zgodba dobila premoč nad avtorjem. Podobno nas Simona Semenič prepričuje, da je ona, njena bit zadobila premoč nad dramsko fabulo. Zgodilo se je torej to, kar v teoriji postmodernistične proze imenujejo »kratki stik« (Lodge) – »ko tudi pripovedovalca (ki ga kontekst nekako konotira

¹⁷ Ob avtorici Susan-Lori Parks.

tudi kot realnega avtorja) potegne v samo zgodbo.« (Virk 1991: 88) Čeprav v dramskem besedilu *Jaz, žrtev* ne gre za tak postopek – kot smo že omenili, nimamo dveh linij, ki bi druga drugo zanikali – pa je druga linija latentno prisotna. Zaradi take situacije dramsko besedilo razumemo kot tematizacijo statusa avtorja in problematizacijo ontološkega statusa umetnosti, vendar je tu – kot se izrazi Virk – finta: »Finta avtorja je v tem, da naj bi bralec [gledalec, op. I. Z.] »opazil« to protislovnost in jo razumel kot npr. tematizacijo statusa avtorja, fikcije itd. v resnici pa gre tudi tu še za stopnjo više /.../ ni tematizirana zgolj metafikcijska razsežnost pripovedne proze, ampak je tematizirana sama ta tematizacija.« (Virk 1991: 88) Tudi v našem primeru ni tematizirana opisana problematika statusa drame ampak je zaradi samonanašalnosti tematizirana taka tematizacija. Vendar obstaja ena pomembna razlika. Opisani model postmodernistične metafikcije predvideva to, da je postmodernistična literatura povsem samonanašalna, čeprav je bil tudi ta koncept kritiziran (McHale). Vsekakor zaradi besedilne vpetosti v bit izvajalke¹⁸ od človeka neodvisne samonanašalnosti zgolj-besed ni mogoče pripisati delu *Jaz, žrtev*. Besede tu ne obstajajo same v sebi, marveč so nedvoumno povezane z obstojem izvajalke. Smer neskončnega regresa, ki je zaradi specifične samonanašalnosti prisoten, bi potemtakem bila izvajalka oziroma njen obstoj. V mebiusovem traku, neskončni zanki torej ni ujeta realnost zgolj-besed, marveč Simona Semenič kot realno obstoječa. Pri tem izhajamo iz Virkovih raziskovanj v delu *Strah pred naivnostjo*, v katerem mu je izhodišče status resničnosti, v kateri se utemeljuje literarno delo. (Virk 2000: 47) Status resničnosti v *Jaz, žrtev* je vezan na obstoj Simone Semenič, ki mu performerka verjame. Slednje bi lahko povezali z modernistično paradigmo, kjer se zgodi »redukcija te resničnosti na subjektovo notranjost, zavest, sanje, doživljajskost – na notranjo resničnost torej.« (ibid.) V postmodernizmu pa namreč tudi ta resničnost izgine, »predstavlja se zgolj kot konstrukt, nekaj umetelnega, nesubstancialnega, do skrajnosti avtoreferencialnega in s tem paradoksalnega. (ibid.) *Jaz, žrtev* se ujema s teoretičnimi predpostavkami postmodernizma, v kolikor se »odreka vsaki fikcijski iluziji, s svojimi besedili ne skuša ustvariti fikcijske iluzije ne zunanje ne notranje resničnosti, ampak s posebnimi (metafikcijskimi) postopki vsako takšno iluzijo »odčara«, povedano skrajno preprosto, odkrito priznava, da ne pripoveduje ničesar »resničnega«, ampak prezentira zgolj zgodbo, pripoved.« (Virk 2000: 47–48) Simona Semenič svoj obstoj v *Jaz, žrtev* resda oblikuje z besedami in se

¹⁸ Glej poglavje v tem diplomskem delu *Jaz, žrtev*: Glas kot podpora obstoju.

odpove mimesisu, torej ustvarjanju iluzije¹⁹, saj z besedami vzpostavljena Simona Semenič obstaja, pa čeprav v obliki strukture neskončne regresije, ki je vzpostavljena zaradi samonanašalnosti. Samonanašalnost se ne dogaja »v čistem kontekstu zgolj-literature in njene tradicije, teorije itd.« (Virk 1991: 84), to ni samonanašalnost, ki bi jo izvajale besede in s čimer bi postale avtonomna realnost²⁰, marveč gre za samonanašalnost, ki jo ustvarja avtorica s pomočjo besed in s čimer postane (avtorica, performerka) avtonomna realnost. Po razdelitvi Dällenbacha bi pojavni modus mise en abyme²¹, ki ga najdemo v *Jaz, žrtev*, prištelili k prvemu tipu. Gre za »réflexion simple«, grb v grbu, mikrokozmos in monada, osnovni princip je preprosta podvojitve (temelji na podobnosti) (Dällenbach 1977: 37–38, 142–143 v: Virk 2000: 184)²², ki se ujema s Fallettovo razdelitvijo paradoksov, in sicer s paradoksom sklicevanja samega nase. (Virk 2000: 185) Prvi tip je pravzaprav zgolj rekurziven in ne povsem samonanašalen, paradoksu se le približa, a ne odseva povsem njegove strukture. (Virk 2000: 185) Zavest avtorice ima torej status resničnosti – če se zatečemo k že omenjenemu Virkovemu teoretičnemu modelu – vendar hkrati prevprašuje reprezentacijo, v katero ne verjame več. In ravno opisano vzpostavlja performativnost: estetika performativnega je po E. Fischer-Lichte nasprotje od gledališča kot prispodobne in podobe človeškega življenja, ampak je

»kot življenje samo, kolikor troši realno življenje njenih udeležencev in kolikor jim omogoča, da se nenehno proizvajajo na novo; kot njegov model pa, kolikor omenjene procese izvaja posebej intenzivno in vpadljivo, tako da se pozornost njenih udeležencev usmeri vanje in se jih na ta način zave. /.../ V uprizoritvi se odigrava življenje vseh njenih udeležencev, in sicer ne le v metaforičnem smislu, temveč dobesedno.« (E. Fischer-Lichte 2008: 334)

Tu ne gre torej za brechtovski potuitveni efekt: Ne gre za dramsko fabulo (pri Brechtu značilno za meščansko družbo), ki bi bila v svojem poteku rušena z namenom povzročitve

¹⁹ Čeprav, kot smo že omenili, to nalašč dela na dvoumen način.

²⁰ S tem je povezana že omenjena »smrt avtorja«.

²¹ Gre za strukturni model, ki je presenetljivo podoben strukturi »paradoksa o lažnivcu«, zanj so značilni: »globinsko« podvajanje, ki gre včasih [podčrtala I. Z.] »ad infinitum«, in samonanašanje oziroma refleksija. (Virk 2000: 183)

²² »Vsi logični paradoksi sicer niso mise-en-abymski (ponavljanje neskončne zanke ni vedno tudi *podvajanje*) in vsi MEA [mise en abyme, op. I. Z.] niso paradokсни /.../, vendar je izomorfizem med večino v literaturi uporabljenih paradoksov in MEA očiten.

sprememb v pojmovanju družbe s strani publike zaradi dramatikovega nasprotovanja iluziji. V primeru obravnavane drame nimamo dveh jasno razločnih »tokov«: Enega trpno prizadetega od drugega, ki razgalja njegovo naravo konstrukta. Namen Simone Semenič v performansu *Jaz, žrtev* ni zgolj pokazati na zgradbo gledališkega dispozitiva, ni – tako kot pri Brechtu – želja po tem, da bi se zavedali, kako nas lahko gledališče omami, marveč je želja po kreiranju same sebe. Znaki, ki ustvarijo osebo, oziroma samonanašalno zanko, ki obstaja in konstituira osebo, gledalcem nočejo posredovati določenega sporočila, marveč pokazati na obstoj kot tak. Hornby ugotavlja, da metadramatskost prekine iluzijo (1986: 105), v primeru *Jaz, žrtev* je iluzija res skrhana. Element, ki pri recipientih povzroča prevpraševanje gledališke iluzije, je poigravanje s pričakovanji publike – menimo, da brez pričakovanj publike – ki pričakuje, da bo gledališki dispozitiv deloval po svojih ustaljenih konvencijah – niti opisana metadramatskost nebi mogla obstajati.

2.6 Odločitev, kaj je umetniško delo

Aldo Milohnić opozarja na sodobno pravico, da razglasi »za umetniško delo prav vsako delo, za katerega se sam odloči, da je umetniško.« (Milohnić 2009: 165–166) Simona Semenič se je odločila, da je opis njenih tegob oziroma boleznih umetniško delo. To odločitev je že v dramskem tekstu samem pokazala s tem, da je zapis opremila s posvetilom nekaterim osebam iz njenega življenja, kot je značilno tudi za druge vrste in zvrsti literarne umetnosti, na primer posvetilo na začetku romana. Ker gre za nekonvencionalno izbiro snovi za dramsko besedilo »ni mogoče napovedati, kako bodo z njo [s tako odprto situacijo, opomba I. Z.] ravnali gledalci niti kako bodo na to reagirali akterji.« (E. Fischer-Lichte 2008: 305)

2.7 Performativ

O *Jaz, žrtev* se je v medijih in kritiki govorilo med drugim tudi kot o performansu. Pojem *performativ* je izumil John L. Austin v predavanjih *Kako napravimo kaj z besedami*. Omenjeni avtor je s tem pojmom označil svoje odkritje – kot ga povzame E. Fischer-Lichte –, da »jezikovne izjave ne služijo le opisovanju nekega stanja stvari ali zagovarjanju nekega

dejstva, temveč se z njimi izvaja tudi dejanja«. (2008: 32) Eksplicitni performativi – če Austinovo teorijo zopet povzamemo z besedami avtorice *Estetike performativnega* – ne le da nekaj povedo, temveč izvajajo natanko tisto dejanje, o katerem govorijo. Ker pomenijo to, kar počnejo, so samonanašalni in s tem, da o družbeni stvarnosti govorijo, jo vzpostavljajo. (E. Fischer-Lichte 2008: 32–33) Pri performativni izjavi gre za uprizarjanje družbenega akta, s čimer npr. zakon ni le sklenjen, ampak hkrati tudi uprizorjen. (E. Fischer-Lichte 2008: 33)

Menimo, da je ta citat zelo informativen za raziskovanje sledi performativnosti v delu *Jaz, žrtev*. Zaradi specifične izvedbe avtorice bomo delo obravnavali v skladu s to izvedbo kot avtoričin performans, dramatsko besedilo pa kot besedilno podlago za ta performans. Sled, ki nas je privedla do performativnega, se nahaja v samonanašalnosti izjav, saj se avtorica tekstne predloge in performerka v tekstu nanaša sama nase. Na samonanašalnost performativnih aktov (tudi gibanja) je opozorila druga teoretičarka, Judith Butler, ki jo E. Fischer-Lichte tudi omenja. Doprinos Judith Butler – kot ga opiše E. Fischer-Lichte – je spoznanje, da moramo performativne akte »pojmovati kot *nonreferential*, kolikor se ne nanašajo na nekaj, kar bi bilo dano vnaprej, na nekaj notranjega, na neko substanco ali celo na neko bistvo, ki naj bi ga izražali: nobene trdne, trajne identitete, ki bi jo bilo mogoče izraziti, ni« (E. Fischer-Lichte 2008: 38).²³ Pri tem gre za vzpostavitev nove stvarnosti – v primeru obravnavanega performansa je ta »nova stvarnost«, kot že omenjeno, kar sama performerka, njen obstoj²⁴. Celoten performans bi lahko povzeli z izjavo: »Jaz se manifestiram.« S to izjavo se performerka ne opiše, marveč »ustvari« svoj obstoj – s to izjavo izvaja akt svojega obstajanja. Izjava pomeni to, kar počne in je samonanašalna, performerka se namreč nanaša sama nase in na akt, ki ga poimenuje. Po Butlerjevi esenca performerke pred tem govornim dejanjem ni obstajala oziroma je bila proizvedena šele s tem – kar pa se ujema s strukturo mise en abyme. (Virk 2000: 182–183) Pomembno metafizijsko »sporočilo« logičnih paradoksov je po Virku:

²³ Judith Butler je to teorijo razvila nanašajoč se na vzpostavljanje posameznikovega spola, E. Fischer-Lichte pa jo je povezala s performativnim obratom v dramatiki (E. Fischer-Lichte 2008: 37–38), čeprav je tudi že Butlerjeva sama lastno teorijo z gledališko uprizoritvijo, in sicer z vidika procesa utelešenja. (E. Fischer-Lichte 2008: 39)

²⁴ Na tem mestu je teorija performativnega Judith Butler v primerjavi z Austinovo uporabnejša: prva se namreč ukvarja s pojmom performativnega tudi na območju telesnih dejanj in ne zgolj govornih aktov kot drugi. (E. Fischer-Lichte 2008: 38) »Butlerjeva proces performativnega proizvajanja identitete pojasni kot proces utelešenja (*embodiment*). V skladu s tem ga opredeli kot način proizvajanja, dramatiziranja in reproduciranja neke historične situacije. (Butler 1990: 273 v: E. Fischer-Lichte 2008: 38) Historično-kulturno markirano telo in identiteta sta proizvedena šele s stiliziranim ponavljanjem performativnih aktov. (ibid.)

»zunajtekstna instanca se ujame v tekst²⁵, samonanašanje metafikcije poruši avtonomnost Avtorskega²⁶ oziroma Bralčevskega²⁷ subjekta in ga potegne v tekst. Pomenska poanta te metafikcije je torej nekako naslednja: če nam ne uspe obdržati distance do teksta, torej ironične metafikcijske pozicije, se lahko ujamemo v zanko neskončnih ponavljanj.²⁸« (Virk 2000: 181)

2.8 Jaz, žrtev: Glas kot podpora obstoju

»Glasovnost vedno proizvede tudi telesnost. Z glasom in v njem nastanejo vse tri vrste materijalnosti: telesnost, prostorkost, zvočnost.« (E. Fischer-Lichte 2008: 206) Gledališče in performans od šestdesetih let dalje sta osvobajanje glasu izpod govora poizkušala vedno znova. Na tem mestu avtorica opiše nekaj performativnih praks, ki so se trudile glas ločiti od govora, glas je postal samonanašalen in je proizvedel predvsem sebe. (E. Fischer-Lichte 2008: 210) »Glas se prikazuje kot polimorfen. Izgubi vsako markacijo, ki bi kazala na spol, starost, etnično pripadnost ali kaj drugega.« (ibid.) V teh performansih obstaja napetost med glasom in govorom, glas za govorom nikoli ne izgine, ampak je emancipiran, izrazi se posebna materijalnost glasov, ki pa niso nujno desemantizirani, so pa izrazito polisemični. Poslednje stopnjevanje v opisani napetosti je odtrganje glasu od govora, preko katere glas sam postane govor, v katerem se izreka telesna bit-v-svetu, kar je čisto izrekanje in nagovarjanje, glas je v svoji materijalnosti že govor, ne da bi moral najprej postati označevalec. (E. Fischer-Lichte 2008: 210–213) V materijalnosti glasu se prikazuje celotna materijalnost uprizoritve – kot zvočnost, ker glas zveni kot zvok; kot telesnost, ker se glas izvije z dihom telesa; in kot prostorkost, ker se glas razširi tudi v prostoru in pritiska tako na poslušalčeva ušesa kot tudi na ušesa tistega, ki se v njem razglaša. Glas je v svoji materijalnosti že govor, ne da bi moral

²⁵ Zunajtekstna instanca je Simona Semenič in njeno lastno življenje kot material za umetniško delo.

²⁶ Prevprašana ve vloga dramskega avtorja, kot že omenjeno v enem prejšnjih poglavij.

²⁷ Na tem mestu bi bilo zanimivo raziskati avtopoetsko *feedback* zanko, ki jo v svojem delu *Estetika performativnega* na več mestih utemeljuje E. Fischer-Lichte. (2008: 64) Vendar to ni predmet raziskovanja tega diplomskega dela.

²⁸ Če uvidimo, da v delu *Jaz, žrtev* ne gre več za iluzijo, marveč za resnično življenje Simone Semenič, izgubimo distanco in vidimo, da gre za samonanašalno delo, ki vzpostavlja performerkin obstoj.

najprej postati označevalec. (E. Fischer-Lichte 2008: 213) Kot vidimo, teoretičarka meni, da ima že sam glas potencial govora, čeprav ni označevalec. Delo *Jaz, žrtev* vsekakor kot svoj temeljni material uporablja glas, zanima pa nas, ali je ta glas tudi označevalec.

V predstavi *Jaz, žrtev* je glas vsekakor izpostavljen; asketska scenografija, preprosta odprava performerke Simone Semenič, siceršnja praznina prizorišča izpostavlja performerino telesnost. Vendar je v tem primeru odnos med glasom in govorom harmoničen. Glas noče biti govor sam po sebi, marveč prevzame nase vlogo označevalca, ki pa je drugačna kot v absolutni drami. Performerka s svojim glasom vzpostavlja svojo bit-v-svetu, to je medij njenega obstoja, njena zgodba se izenači z njenim obstojem. Glas ni od človeka ločena materialnost, ki živi svoje življenje v od drugih instanc neodvisnem obstoju. Niti ni glas, ločen od govora (in torej že sam po sebi govor), sredstvo za vzpostavljanje eksistence oglašujočega se bitja. V našem primeru je eksistenca vzpostavljena preko harmoničnega odnosa med glasom in govorom po formuli »govorim – sem«, posebnost pa je ta, da tisto, kar je od označevalca označeno, ni nek pomen, marveč je označeno sam vir glasu in govora – govorka sama, Simona Semenič. Glas prevzame vlogo semiotičnega telesa in cilj semioze je pomeniti bitje, pomeniti Simono Semenič.

Jacques Rancière opaža, da so moderni poskusi reformiranja gledališča od Brechta in Artauda dalje stalno nihali med dvema poloma, dvema formulama (Rancière 2010: 9)

»Po prvi je gledalca treba iztrgati od omamljenosti zijala, očaranega od videza in polnega empatije, zaradi katere se identificira z odrskimi osebami. Postavljen bo torej pred čudno, neobičajno predstavo, uganko, katere smisel bo moral iskati. Tako bo prisiljen, da položaj pasivnega gledalca zamenja za položaj preiskovalca ali znanstvenega eksperimentatorja, ki raziskuje pojave in raziskuje njihove vzroke. /.../ Po drugi formuli je treba ukiniti prav to modrujočo distanco. Gledalca je treba potegniti iz položaja opazovalca, ki si mirno ogleduje ponujeno predstavo. Treba mu je odvzeti to iluzorno obvladovanje, ga potegniti v čarobni krog gledališke akcije, kjer bo privilegij racionalnega opazovalca zamenjal za privilegij bitja, ki razpolaga s celoto svojih vitalnih energij.« (Rancière 2010: 9)

Ti temeljni drži naj bi bili povzeti v Brehtovem epskem gledališču in v Artaudovem gledališču krutosti. (ibid.) »Moderni poskusi reformiranja gledališča so stalno nihali med tema dvema poloma distanciranega preiskovanja in vitalne udeležbe, četudi so pri tem mešali njuna načela in učinke.« (ibid.) Zanima nas, kolikšen delež teh renomacijskih elementov gledališča

ostaja v delu sodobne slovenske dramske avtorice Simone Semenič. Predstava, ki bi bila najbolj združljiva s prvo točko, je zagotovo

K. Čičičoj o besedilu Simone Semenič *Še me dej* zapiše, da

»kljub njegovemu razpiranju situacijski nedoločenosti in procesu opomenjanja v dejanju recepcije /.../ nikakor ne gre za poljubnost produkcije ali interpretacije. Četudi avtorica ni več vezana na normativ dramske forme in lahko potencialno izbira iz neskončnega spektra možnosti besedilnih formatov, so besedilni postopki izbrani zavestno, z namero doseganja določenih učinkov. V samo besedilo je sicer vpisana zavest o tem, da ti učinki nikoli ne morejo biti apriori in popolnoma določeni vnaprej, s strani pisca, pa tudi s strani uprizoritelja ne. /.../ Pa vendar to ne vodi kar v arbitrarnost pomena dogodka.« (Čičigoj 2012: 64)

Povzetek

V diplomskem delu smo podrobneje obravnavali dve deli Simone Semenič: *Zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblačku tobačnega dima* (dolg naslov smo povzemali kot *Gostija*) in *Jaz, žrtev*. Tidve besedili smo tudi podrobneje obnovili, čeprav smo občasno – ob odkrivanju podobnosti – omenili še različna druga dramska besedila iz opusa obravnavane avtorice.

Pri delu *Gostija* smo se ukvarjali najprej z vlogo didaskalij v njem, pri čemer smo se zatekli k vlogi didaskalij v t.i. absolutni drami ter ugotovili, da je ta element dramskega teksta v delu *Gostija* prevprašan. A ravno zaradi objekta prevpraševanja – didaskalij kot tradicionalen element dramatike – je besedilo še vedno mogoče uvrstiti med dramska besedila. Nadalje smo se ukvarjali s problemom interpretacije, ki je v sodobni dramatiki pogosto postavljena na stranski tir na račun občutenja predmetnosti kot take. Ugotovili smo, da delo *Gostija* interpretacijo predvideva in v njem našli celo kritiko tistih umetniških del, ki se semiozi načelno odpovedujejo. Razmišljamo tudi o političnih poudarkih drame *Gostija*, pri čemer si pomagamo z Ranciérovim delom *Emancipirani gledalec*. Ugotovimo, da so politični poudarki drame povezani z vlogo t.i. vodje igre. Nadalje razmišljamo o prostorskosti na primeru prve uprizoritve dela *Gostija*, ki se je zgodila v privatnem stanovanju Primoža Ekarta, režiserja uprizoritve. Zanimajo nas tudi elementi ritualnega v delu, saj je tematizirano žrtvovanje ljudi, ter odnos med tekstom in odrom z vidika odnosa med tekstom in odrom v obdobju slovenske dramatike od t.i. performativnega obrata dalje.

Pri tekstu *Jaz, žrtev* nas zanima njegova tipološka uvrstitev v slovenskih medijih, pri kateri ugotavljamo nereflektiranost teoretičnih pojmov, nejasnost in neupoštevanje od avtorice danega podnaslova. Nadalje nas zopet zanima pomen didaskalij v tem tekstu, zanimiv je problem recepcije tega dela zaradi specifičnega razmerja med realnostjo in fikcijo, kar nas privede do razmišljanja o statusu dramskega pisca v absolutni drami. V delih Simone Semenič, posebej v dveh obravnavanih, ugotavljamo prisotnost metadramatskih elementov in te razčlenimo. Izhajajoč iz dosedanjih teoretičnih ugotovitev primerjamo metadramo s historiografsko metafikcijo. Nadalje smo ob tem tekstu razmišljali o tem, kdo pravzaprav odloča, kaj je umetniško delo, in ugotovili, da odloča avtor sam. *Jaz, žrtev* obravnavamo z

vidika teorij performansa in dokažemo performativnost tega dela. Sledi teoretična refleksija o pomenu glasu v delu *Jaz, žrtev*. Z detektiranjem ontološkega statusa resničnosti v *Jaz, žrtev* razmišljamo o uvrstitvi tega dela v postmodernistično paradigmo, tudi s pomočjo razčlenjevanja samonanašalnosti v delu. Ugotovimo, da gre za mise en abyme, in sicer za tip 1 po Dällenbachovi razdelitvi – ta tip je najmanj paradoksalen in ne vsebuje neskončne regresije. Menimo, da bi lahko zaradi prisotnosti historiografski metafikciji podobnih metadramatskih postopkov in omenjene samonanašalnosti delo uvrstili v postmodernizem, vendar je ontologija, s katero se delo ukvarja, drugačne narave kot tista tipičnih postmodernističnih del. Struktura mise en abyme namreč ne obstaja samo v območju besed, marveč zaradi performativnosti vzpostavlja obstoj Simone Semenič, kar je povezano s performativom po Judith Butler. Obstoj Simone Semenič namreč ni substancialen, ampak je sad performativnega dejanja. Status resničnosti torej pripada nečemu, kar je onkraj besedilnosti in je povezano z resničnostjo osebe. Gre torej za postmodernistične postopke, ki pa vzpostavljajo obstoj človeka, ne besedilnega vozla – kar delo odstrani iz območja postmodernizma, ki je pojmovan kot ustvarjanje besedilne (in nobene druge) resničnosti. Omenjen model postmodernizma vključuje tudi smrt avtorja, moč Simone Semenič kot avtorice, ki prevlada nad celotnim diskurzom, pa je za nas dokaz, da performativno moč besed v povezavi s strukturo mise en abyme avtorica uporabi za kreiranje same sebe – iz besed. Gre za avtorico, ki pozna možno smrt avtorja, ontološko nadvlado besed – teh dejstev se zaveda ter se jim izogne zaradi svojega odličnega poznavanja potencialne performativnosti in samonanašalnosti besed, kar uporabi za vzpostavitev lastnega obstoja.

Viri in literatura

Viri

Preglej, Simona Semenič: <http://www.pre-glej.si/index.php?mode=15&id=1>, zadnji dostop 20. 8. 2013.

Sigledal, Simona Semenič:

http://www.sigledal.org/geslo/Simona_Semeni%C4%8D#Celotna_besedila, zadnji dostop 20. 8. 2013.

Literatura

CVEJIĆ, Bojana, VUJANOVIĆ, Ana: Odprto delo – ali ima danes pravico do teorije?. *Maska* XX/5–6 (2005). 5–12.

ČIČIGOJ, Katja: »Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli.« Odprto delo – tekst kot dogodek. *Slovenska dramatika* [ur. Mateja Pezdirc Bartol]. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012 (Obdobja, 31). 61–68.

---: Gledalec kot gost, Sigledal.org: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/gledalec-kot-gost?day=2012-8-03>, zadnji dostop 20. 8. 2013.

---: »Simona Semenič se je pogostila s truplom in mogoče je bilo to vse, kar je hotela povedati.«, Sigledal.org: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/simona-semenic-se-je-pogostila-s-truplom-in-mogoce-je-bilo-to-vse-kar-je-hotela-povedati>, zadnji dostop 18. 8. 2013.

FISCHER-LICHTE, Erica: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

FRAZER, James George: *Zlata veja: raziskave magije in religije I*. Ljubljana: Nova revija, 2001.

HORNBY, Richard: *Drama, metadrama and perception*. London: Associated university presses, 1986.

KRALJ, Lado: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998. *Literarni leksikon*. (Študije, 44).

KRALJ, Vladimir: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Prevedel Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska. (Knjižna zbirka Transformacije, 12).

LUKAN, Blaž: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. *Slovenska dramatika*. [ur. Mateja Pezdirc Bartol] Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012 (Obdobja, 31). 167–73.

MILOHNIČ, Aldo: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska, 2009. (Zbirka Transformacije, 25).

OREL, Barbara: Perspektiva besede. Vpliv novih medijev na zaznavanje besedilnosti.

POGOREVC, Petra; TOPORIŠIČ, Tomaž (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Mestno gledališče ljubljansko: 2008. 175–194.

---: *Igra v igri*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2003. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 136).

PEZDIRC BARTOL, Mateja: Recepcija drame: Procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* XXX/ 1 (2007). 191–201.

RANCIÈRE, Jeaques: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre: Kriza drame. POGOREVC, Petra; TOPORIŠIČ, Tomaž (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Mestno gledališče ljubljansko: 2008. 13–25.

SARRAZAC, Jean-Pierre, NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène et al.: *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Cirché, 2010. (Cirché Poche, 29)

SCHMIDT, Kerstin: *The theater of transformation: Postmodernism in American drama*. New York: Rodopi, 2005.

SZONDI, Peter: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Prevedel Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000. (Knjižnica MGL, 130).

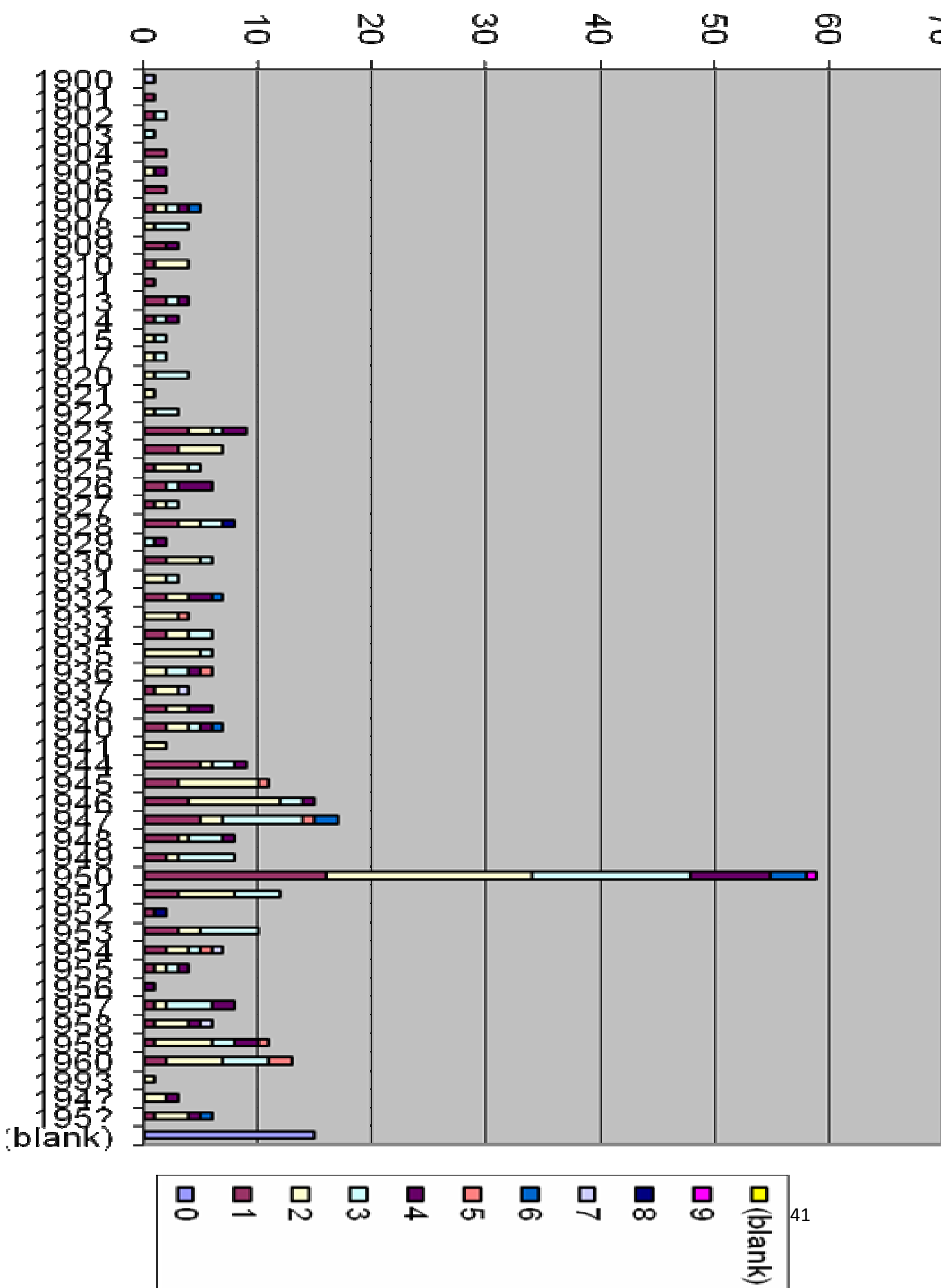
TOPORIŠIČ, Tomaž: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.

UBERSFELD, Anne: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 135).

VIRK, Tomo: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.

---: Postmoderna: Kontekst mlade slovenske proze. VIRK, Tomo: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Obzorja, 1991. (Znamenja 110)

Več avtorjev: *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.



Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Datum:

Ivana Zajc (lastnoročni podpis)

Izjava kandidata/kandidatke

Spodaj podpisani/a _____ izjavljam, da je besedilo
diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno,

in dovoljujem / ne dovoljujem

(ustrezno obkrožiti)

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum:

Podpis kandidata/kandidatke: