

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

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

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

Eva.Pori@ff.uni-lj.si

Govorne ploskve Simone Semenič kot performativno razgaljanje jezika

Eva Pori

1. Uvodna izhodišča

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

(Novarina, *Govorjeno telo* 22)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Performativno razgaljanje anatomije jezika

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- hibridizacija oziroma mešanje različnih tipov govora in izrazja:

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

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

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

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

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

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

nisem hotela umreti

nisem hotela umreti

nisem hotela umreti

štiriindvajsetletna julia kristeva noče jesti

premika glavo, levo, desno, ne, ne

truplo v istem ritmu ponavlja

nisem hotela

nisem hotela

nisem hotela

(Semenič, *gostija* 13)

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

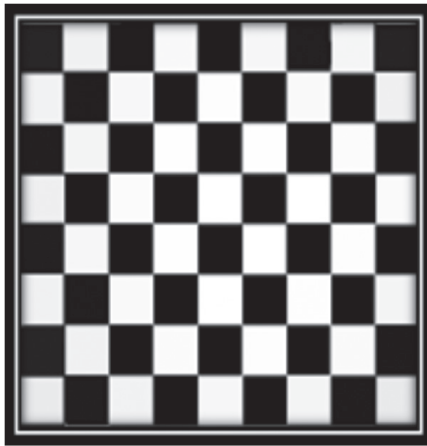
Omeniti je treba še specifično značilnost, ki definira formo dramske pisave in vpliva na jezikovno-govorno strukturo, tj. konstantna vseprisotnost avtorice kot znotrajtekstovnega glasu. Kljub navidezni odsotnosti avtorice v tekstih je le-ta prisotna »bodisi kot *glas rapsoda* (Sarrazac) bodisi kot nevidna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

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

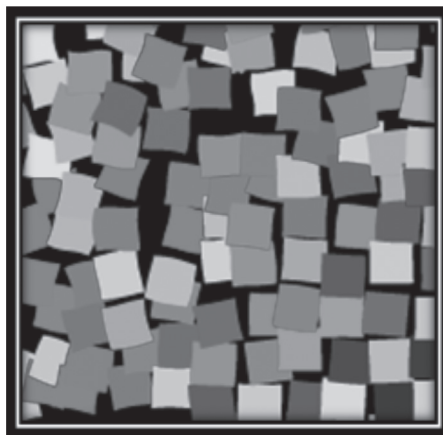
⁵ Avtorica v tekstih pogosto uporabi kar eksplicitni zapis: *Tišina*.

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

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



Slika 1. *Dramski jezik kot urejen, predvidljiv in statičen sistem.*⁶



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

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

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

MOŽ

Sranje, pozabu. Kar pejva, saj je vseeno.

ŽENA

Vzem nogavice, saj bo takoj.

MOŽ

Pa saj ...

Hrup postaja glasnejši in bližji.

ŽENA

Dej hitr, no!

MOŽ

Okej.

(Semenič, Nogavice 3)

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

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

ON2: Ja?

ONA1: *(Se nasloni na steno.)*

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

ONA2: *Tri dni nisem mogla spati.*

ON2: *Ja, si rekla.*

ONA2: *Samo veš, zakaj?*

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

ONA2: *Samo veš, zakaj?*

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

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

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

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

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

ON2: *Saj jaz tudi.*

ONA2: *Si drkal v kopalnici?*

ONA1: *(Počepne.)*

ON1: *(Jo pogleda.)*

ONA1: *(Ga pogleda.)*

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

ON1: *(Pogleda v tla.)*

ONA1: *(Pogleda v tla.)*

ON2: *Kakorkoli, zdaj je itak prepozno.*

ONA2: *Kaj?*

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

ONA2: *Prepozno za kaj?*

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

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

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

ali morda kaki drugi režijski domisljici

je stopil na rampo

počasi, s težo v vsakem koraku

z mislijo zadaj, mislijo zadaj

z namenom

čvrsto, odločno in počasi

je stopil na rampo

nas je pogledal, nas,

konferansje

ali mobilizator

moški lik, ki ga lahko igra tudi ženska

preklet vlak

preklet vlak

ne vozi več v italijo

preklet vlak

je stal na rampi

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

nas gledal
suspenz
režijska domislica

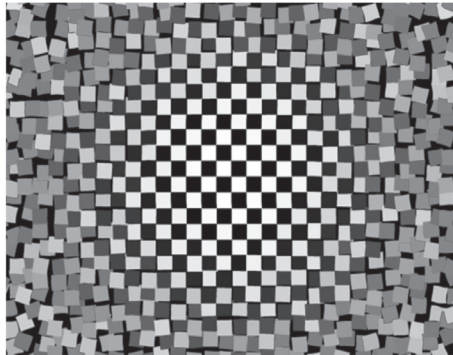
in potem je šele začel

prva replika

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

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

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



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

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

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

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

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

3.1 V razmerju do Jakobsonove teorije znaka

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

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

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

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

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

3.2 V razmerju do Heideggerjeve fenomenološko-hermenevtične misli o govoricah

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

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

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

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

3.3 V razmerju do specifične gledališke misli Valèra Novarinaja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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