

V prispevku se bomo posvetili eni najaktivnejših in najuspešnejših ustvarjalk v sodobnem slovenskem gledališkem prostoru, dramatičarki Simoni Semenič, in enemu njenih teoretično in vsebinsko najzanimivejših besedil *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tabačnega dima* (2010). Ugotavljali bomo, kako besedilo vpliva na gledalca/bralca, ki ga avtorica ves čas neposredno nagovarja skozi lik pripovedovalca, na podlagi analize forme in vsebine izbranega besedila pa bomo ocenili, koliko ga lahko uvrstimo med ne več dramske gledališke tekste (Poschmann), v okvir (spet) dramskega gledališkega teksta (»dramatisches Drama« - Haas) in na področje postdramskega (Lehmann) ali postpostdramskega (Angel-Perez) gledališča. Namen prispevka je torej analizirati (ne več ali spet?) dramsko formo *gostije* ter specifične avtoričinega stila pisanja in grajenja besedila, po drugi strani pa razložiti metode, s katerimi poudarja etično in moralno odgovornost vpletenih (predvsem bralcev/gledalcev) v dogajanje.

---

**Ključne besede:** Simona Semenič, *gostija*, dramska forma, postdramsko gledališče, ne več dramski gledališki tekst, dramatično, drama, etika

---

**Lara Jerkovič** je diplomirana komparativistka in sociologinja, ki študij nadaljuje na magistrskem programu Oblike govora na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo - smer Oblikovanje govorjenih besedil. Trenutno se ukvarja s pisanjem magistrskega dela, ki je usmerjeno v specifičnost voditeljskega govora in imitacije Tilna Artača. Jeseni 2020 je pod mentorstvom gledališkega lektorja Martina Vrtačnika v Mestnem gledališču ljubljanskem opravljala lektorsko asistenco pri predstavi *Neznosno dolgi objemi*, leta 2021 pa je opravila prvo samostojno gledališko lekturo, in sicer v SSG Trst pri predstavi *Dišeče skrivnosti*. V prostem času se aktivno udeležuje na kulturno-umetniškem področju - kot ljubiteljska igralka, prostovoljka na festivalih ter udeleženka delavnic in seminarjev.

lara.jerkoviic@gmail.com

# Dramska forma in etična razsežnost besedila *gostija* Simone Semenič

Lara Jerkovič

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Simona Semenič, ena najplodnejših in najuspešnejših dramatičark v sodobnem slovenskem gledališkem prostoru, se v svojih besedilih nikoli ne ukvarja zgolj s »fiktivno oziroma ideološko konstrukcijo sveta«, ki bi jo skušala dekonstruirati, temveč jo zanima »sestop v realno« (Leskovšek, »Po trnovi« 16). To pa bi težko dosegla v okvirih tradicionalne drame, ki se dogaja v fiktivnem svetu in je ujeta v svojo absolutnost, njen avtor pa je (kot pripovedovalec) odsoten – z drugimi besedami: »dramske replike so položene v usta dramskim likom in jih lahko razumemo kot vezane izključno na dramsko situacijo in komunikacijo likov znotraj nje« (prav tam). Zato se Semenič tem konvencijam vztrajno upira in jih problematizira: nagovarja gledalca, ne pristaja na pozicijo nevtralne, vzvišene ali nadrejene pozicije avtorja, ki situacijo spremlja zgolj »od zunaj«, temveč ves čas postavlja izzive in celo sama, s subjektivnimi opombami in raznimi *intermezzi*, »vdira« v svoje drame. Občasno tudi samo sebe tematizira kot predmet svojih dram, kar je najočitnejše v t. i. trilogiji žrtve, treh dramah, ki jih je leta 2017 izdala v knjigi z naslovom *me slišiš?*. Njena pisava tako predstavlja »vdor realnega, telesnega, z vso pripadajočo fiziologijo in performativnim v dramsko fikcijo, ki na ta način ruši njeno strukturo, pravila in zakone« (Leskovšek, »Dramska« 450).

Eden najboljših primerov tovrstnega prepričevanja in rušenja – ter hkrati ponovnega vzpostavljanja – dramske forme, ki odpira ogromno teoretičnih vprašanj s področja teorije sodobne dramatike in gledališča, je prav besedilo *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima* (2010, v nadaljevanju *gostija*). Z neulovljivostjo in poskusi opredelitev del Simone Semenič se v zadnjih letih ukvarja kar precej slovenskih teatrologov ter drugih raziskovalcev, ki delujejo na področju dramatike in gledališča, zato bomo na tem mestu – v luči novih ugotovitev in teoretskih okvirov – ponovno premislili formo omenjenega besedila. Najprej pa se bomo posvetili njegovi etični razsežnosti, saj Semenič pri svojem pisanju uporablja različne strategije predstavljanja perečih družbenih problemov in vplivanja na bralce oziroma gledalce, kar je prav tako eden izmed pomembnejših kriterijev določanja (ne)dramskosti besedila.

Namen prispevka je torej analizirati (ne več ali spet?) dramsko formo *gostije* ter specifike avtoričinega stila pisanja in grajenja besedila, po drugi strani pa razložiti, kako avtorica poudarja etično in moralno odgovornost vpletenih (predvsem bralcev/gledalcev) v dogajanje. Analize se bomo lotili na podlagi glavnih vsebinskih in formalnih značilnosti besedila ter teorij (post)postdramskega gledališča.

## Povzetek glavnih vsebinskih in formalnih poudarkov besedila

Besedilo se prične z nastopom pripovedovalca, enega izmed sedmih likov: »*v tej drami je sedem likov, eden izmed sedmih likov sem jaz / jaz, sedmi lik v tej drami, stopim pred vas, spoštovano (zahodno) gledalstvo, stopim pred vas s pipo v roki*« (Semenič 1).<sup>1</sup> Gre za brezimni lik, ki opravlja funkcijo pripovedovalca in »gostitelja« ter nam na začetku poleg sebe predstavi tudi vse ostale osebe, ki so zapisane že v samem naslovu besedila (Roman Arkadij Abramovič, Janez Janša, Julija Kristeva, Simona Semenič in inicialki Z. I.), nato pa skrbi za nemoten potek gostije – napoveduje goste, jim streže obaro, hkrati pa komentira in interpretira celotno dogajanje.

Sedmi, glavni lik, pa je truplo – vendar ta lik ni enoten, celovit, temveč poseblja celo vrsto oseb, (ženskih) trupel, ki so to postale iz takšnih ali drugačnih razlogov. Gre za trpinčene in zlorabljene ženske z Vzhoda, žrtve verskih in političnih vojn ter patriarhalnih in tradicionalnih verskih vzorcev, ki so bile izpostavljene najrazličnejšim oblikam nasilja: posiljene, zlorabljene, utopljene, pretepe, umorjene ipd. Truplo nam prvoosebno, v obliki izpovedi, pripoveduje njihove krute življenjske zgodbe, in sicer na zelo brutalen, neposreden način – avtorica ničesar ne olepšuje, način pripovedovanja in uporaba izrazov sta ravno tako surova kot opisana dejanja sama.

Pripoved trupla pa ne teče neprekinjeno, temveč se vmes na odru ena za drugo zvrstijo naslovne osebe, t. i. »eminentni gostje«. Ti liki so nemi, ne komunicirajo niti s pripovedovalcem niti s truplom. Njihova edina »vloga« je uporaba obare, skuhanje iz trupla, ki jo vestno streže pripovedovalec. Ponujeno obaro vsak sprejme na drugačen način – nekaterim zelo tekne, nekaterim pa se najprej gabi, a po pripovedovalčevem prigovarjanju (ali celo pitanju na silo) vsi vljudno pomalicaajo ostanke človeškega trupla s svojih krožnikov.

Poleg likov, ki dejansko nastopajo v besedilu oziroma se pojavijo na odru, je za besedilo oziroma njegovo razlago ključen še en akter – bralec oziroma gledalec. Ta je namreč ves čas izpostavljen, saj ga pripovedovalec nagovori že takoj na začetku, nanj pa se z raznimi (že kar ironično spoštljivimi) izrazi obrača po celotnem tekstu in ga tako intenzivno vključuje v dogajanje.

<sup>1</sup> V citatih iz besedila *gostija* poševnice (/) označujejo avtoričin prehod v novo vrstico, zapis v ležeči ali pokončni pisavi pa izhaja iz zapisa v originalnem tekstu in je odvisen od osebe, ki ga govori/bere.

## Etična razsežnost besedila *gostija*

ime mi je fatonah khairkova / pred mano je tvoj obraz / tvoj obraz in obrazi tebi enakih / obraz tebe, ki gledaš / in tebe, ki se oziraš stran / ampak ti bo odbilo / odbilo ti bo (Semenič 14)

Upodobitve družbenopolitičnega dogajanja, različnih oblik nasilja in vojnih grozot so prisotne v mnogih dramskih besedilih, a mnogokrat pri bralcih ne vzbujajo nobenih etičnih premislekov. Simona Semenič pa počne ravno to – »bralca in gledalca postavlja pred številne etične dileme, vzpostavlja prostor premisleka in spraševanj ter zahteva njegovo dejavno sodelovanje« (Pezdirc Bartol 166).

Bralec/gledalec je v *gostiji* neposredno nagovorjen in dejaven. A pri tem pojma »dejavno sodelovanje« ne razumemo v smislu fizične vključenosti v uprizoritev, k čemur je stremelo na primer avantgardno gledališče, temveč izhajamo iz Rancièrjeve opredelitve, da je tudi »gledanje akcija« (13). Biti bralec oziroma gledalec torej ni pasiven položaj, ki bi ga morali spremeniti v aktivnost, temveč je to že samo po sebi aktivna dejavnost. Gledalec je namreč v predstavo vključen na emocionalnem in kognitivnem nivoju (Pezdirc Bartol 176). Tudi Lehmann izpostavlja, da gledalcu ni nujno treba brati in interpretirati gledaliških dogodkov, ampak naj se jih predvsem udeležuje. Gledališče lahko namreč služi kot »čustveno-spoznavni trening«, ki nam pomaga, da boljše občutimo in gledamo ter o tem produktivneje razmišljamo (*Postdramsko* 308–309).

Občinstvo novega gledališča se znajde kot naslovljenec osebne zgodbe, znajde se prepleteno z ritualom podobnimi procesi, ostro doživlja svojo lastno prisotnost, ker je soočeno z ekstremnimi dolžinami uprizoritev ali neobičajnimi mesti, ukvarjati se mora z mnogovrstnimi provokacijami. [...] [V veljavi ostaja] temeljna sprememba celotne ideje gledališča, ki je implicirana v premiku osi z dialoga znotraj gledališča k dialogu med gledališčem in občinstvom. (Lehmann, »Od logosa« 239)

Pezdirc Bartol si postavi vprašanje, kje je torej mesto gledalca v tej *gostiji*:

Tudi gledalec je del zahodnega sveta, ki ga pripovedovalec ves čas neposredno nagovarja (cenjeno občinstvo, velespoštovana publika, imenitni gledalec ...), gledalcu je namenjena njegova pripoved kot tudi izpovedi trupla (truplo gleda vate, ga slišiš, ti maha, si predstavljaš ...), s čimer je gledalec vključen v dogajanje kot dejavna kategorija – ni več privilegirani opazovalec, temveč soudeleženelec in posledično tudi soodgovoren za stanje v družbi. (169)

Še dodatno je bil etični naboj poudarjen na krstni uprizoritvi besedila (leta 2011). Režiser Primož Ekart je namreč – v svojem stanovanju – namesto eminentnih gostov za mizo posedel šest gledalcev, nastopajoči osebi pa sta bili brezimni lik in truplo. Tako ni bilo nobene delitve na oder in avditorij, temveč je med vsemi udeleženci

vladala izjemna bližina in intima (Pezdirc Bartol 169). Posledično so bili gledalci že takoj prisiljeni zavzeti čustveno pozicijo do obravnavane in predstavljene tematike; kot pravi Lehmann, je ta možnost dana, »ko so gledalci prisiljeni, da stopijo v razmerje do tega, kar se zgodi v njihovi prisotnosti, torej, kakor hitro ni več varne distance, za katero se je zdelo, da zagotavlja estetsko razliko med dvorano in odrom« (Lehmann, *Postdramsko* 309).

Pezdirc Bartol nadalje ugotavlja, da »Simona Semenič etične dimenzije besedila ne aktivira eksplicitno s političnimi izjavami, etičnimi imperativi, moralističnim posredovanjem vrednot ali didaktičnimi poantami prav-narobe niti z neposrednim prikazom nasilja, pobojev, vojnih grozot ipd.« (178), saj dramsko besedilo ne postane etično angažirano zgolj na podlagi obravnavanih etično-problemskih vsebin. Gre bolj za način predstavljanja – Semenič bralca/gledalca ves čas spodbuja k razmišljanju, izbiri in določanju pomenov ter ga s tem opolnomoči za soustvarjanje celotnega dogajanja. Kot poudari Troha, je seveda težko napovedati, kako oziroma v kateri smeri bo potekalo to soustvarjanje, a to niti ni tako zelo pomembno – »[p]omembnejša je sprejemnikova vpletenost, čustveni angažma, ki ga avtorica vendarle spretno krmari h kritiki sodobne družbe« (»Družba« 46).

Vendar se ponovno zdi, da Simona Semenič noče biti neposredno politična, tendenčna. Njeno črno-belo slikanje je zgolj provokacija, ki nas skupaj s fragmentarno postdramsko formo zapelje v vrtnec čustev in opredeljevanj, v iskanje sporočila in smisla, ki naj nas aktivira ter nam da misliti o naši lastni poziciji. O tem, kje smo sami in kam hočemo naprej. (prav tam 47)

Semenič tako s svojimi deli sicer res zahteva angažiranost bralca/gledalca, a ne v političnem smislu, temveč v smislu razreševanja vprašanj, idej in občutij, ki jih odpira neko delo (Pezdirc Bartol 178). Ne gre torej za spodbujanje k politični akciji, takojšnjemu aktivnemu spreminjanju stanja, temveč zgolj za etični imperativ, s pomočjo katerega se vsakemu posamezniku odpre (ali spremeni) kritičen pogled na svet okrog sebe, družbo in samo situacijo oziroma stanje v družbi. »Bistveno je ravno to, da moramo kot bralci/gledalci zavzeti svojo čustveno pozicijo do obravnavanega sveta. Da se torej zbudimo iz otopelosti, v katero nas praviloma potiskajo oddaljene podobe, ki nam jih servirajo mediji vseh vrst in oblik« (Troha, »Družba« 45). Seveda pa je to dolgoročen proces, ki se nikakor ne zaključi na zadnji strani prebrane *gostije* ali ob odhodu iz dvorane – takrat se etični proces šele začne.

Rancière v povezavi s tovrstnimi postopki zapiše, da umetnik noče »poučevati« občinstva, temveč se – ravno nasprotno – »brani pred tem, da bi oder uporabljal za vsiljevanje lekcij ali prenašanje sporočil. Hoče samo proizvesti obliko zavesti, intenzivnost občutka, energijo za akcijo. Vendar pa še vedno domneva, da bo zaznано, občuteno, razumljeno tisto, kar je vložil v svojo dramsko pisavo ali svoj performans« (14).

Mislimo, da tudi Simona Semenič v *gostiji* (kljub nekaterim zelo grobim nagovorom) ni želela »napadati« bralcev/gledalcev in jim vsiljevati svojega pogleda na svet, temveč je hotela v njih zgolj vzbuditi zavest, da so tudi oni del »svetovnega omizja« in posledično do neke mere soodgovorni za dogajanje v svetu ter za dopuščanje krivic, ki so se zgodile (in se dogajajo) »vzhodnim«, v nezanimljivih meri pa tudi »zahodnim« žrtvam. Kaj tovrstno vpletanje in zahtevanje aktivne vloge bralcev oziroma gledalcev pomeni za samo umeščanje besedila v okvire teorij sodobne dramatike in gledališča, pa bomo ugotavljali v nadaljevanju.

## Dramska forma *gostije*

Za pisavo Simone Semenič sta značilni tako spodkopavanje ustaljenih bralnih konvencij kot tudi destabilizacija temeljnih pojmov teorije drame (Pezdirc Bartol 176). Blaž Lukan v članku z naslovom »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja« dramo *gostija* opredeli kot novo tekstno prakso, ki se uvršča v metodološko polje postdramskega, kakor ga je v delu *Postdramsko gledališče* opredelil nemški teoretik Hans-Thies Lehmann. Po njegovem pri teh novih tekstnih praksah ne gre za radikalen prelom s tradicionalnim, pa tudi ne z moderni(stični)m dramskim pisanjem, temveč predvsem za radikalizacijo (in hkrati tudi preseganje) nekaterih formalnih dramaturških postopkov (167).

*gostija* je namreč besedilo, ki nenehno poudarja svojo dramskost, a ni napisano v klasični dramski formi. V nasprotju z opredelitvijo Anne Ubersfeld didaskalije pri Semenič ne pripadajo avtorju, temveč dramski osebi – besedilo se ne začne z uvodnimi didaskalijami, ki bi nam posredovale informacije o nastopajočih osebah (dramatis personae) ter prostoru in času, temveč nam te informacije poda sam pripovedovalec. Gre torej za del pripovedovalčevega besedila, zato to ni več samo uvodni dodatek k besedilu, temveč postane del glavnega teksta oziroma kar dramskega »dejanja«. Tudi sicer so didaskalije formulirane kot opisna (pripovedovalčeva) pripoved in so v funkciji glavnega besedilnega toka, tako da ne morejo biti ločene ali izvzete iz besedila (Lukan 169), zato jih ne moremo opredeliti kot »stransko« besedilo, prav tako jih ne moremo uprizoriti, saj ostajajo na ravni jezika (so verbalizirane) oziroma je delni prehod v materialnost odvisen od vsakokratnega branja režije. Temeljna delitev na dialog in didaskalije je torej presežena, a hkrati ohranjena v tipografskem zapisu – ležeče je zapisana pripoved brezimnega lika in pokončno govor trupla (Pezdirc Bartol 170).

Avtorica tako s prenosom didaskalij v dogajalni tok prevprašuje dramsko formo in razkriva mehanizme obstoja gledališkega dela. V nekaterih drugih njenih besedilih pa je »stranskega« teksta celo več kot »glavnega« in tako te oznake postanejo popolnoma relativne.

»Videz« besedila se [...] ne razlikuje veliko od videza modernistične drame, vendar z izenačenjem različnih nivojev in dramaturških postopkov besedila avtorica ponuja enovit dramsko-uprizoritveni korpus, v katerem ni nič predpisano vnaprej oz. (skoraj) nič ne ustreza vnaprejšnjim predstavam ali dramskim konvencijam, ki naslovniku olajšajo razumevanje. Besedilo je treba šele (raz)ločiti, skozi branje v njem razbrati sestavne dele in jih nato usmeriti v »stransko« ali »glavno« smer oz., točneje, najti načine njihovega bralnega ali uprizoritvenega udejanjenja. (Lukan 170)

Semenič torej tako v *gostiji* kot v drugih delih ves čas krši oziroma postavlja pod vprašaj temeljne dramske konvencije, predvsem Ingardnovo formalno značilnost drame, tj. delitev na glavno in stransko besedilo, ter Szondijev pojem »absolutnost drame«, v povezavi s tem pa tudi status dramskega avtorja in naslovnika (bralca oziroma gledalca) (Pezdirc Bartol 166). Ubersfeld navaja tudi dejstvo, da je prva značilnost gledališkega besedila, »da ni nikoli subjektivno, ker se avtor prostovoljno odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu; avtor je subjekt besedila le pri didaskalijah« (26–27). To značilnost pa Semenič v obravnavanem besedilu dvojno krši z že omenjenima potezama – prva je to, da pri didaskalijah ni subjekt avtorica sama, temveč pripovedovalec; druga, še bolj radikalna, pa je njena pojavitev v besedilu oziroma »vdor« vanj.

Neobičajna je tudi sama oblikovanost besedila, saj ni več delitve na dejanja in prizore. Replike niso zapisane po vlogah (ni eksplicitnega navajanja dramskih likov oz. njihovih replik z imeni), temveč besedilo teče kot pesnitev v svobodnih verzih, dolžina vrstic pa deloma sledi premolkom pri govoru, prehodi v novo vrstico večkrat nadomeščajo rabo ločil. Besedilo je namreč napisano brez končnih ločil (le tu in tam najdemo kakšen vprašaj) in v celoti s samimi malimi črkami – brez velikih začetnic, tudi pri lastnih imenih (Pezdirc Bartol 170; Lukan 168). »Drama se odvije v enem samem zamahu, ni razdeljena na prizore ali dejanja, njen ritem določa pripovedovalčevo uvajanje oseb iz naslova oz. gostov na večerji in pa menjavanje njegove ('epske') pripovedi z ('dramatično') izpovedjo trupla oz. trpinčene ženske« (Lukan 169). Navzven *gostija* tako bolj spominja na lirično pesnitev kot klasično dramsko besedilo.

## Opredelevitev besedila *gostija* v okviru teorij postdramskega gledališča

Na podlagi analize vsebinskih in formalnih značilnosti besedila *gostija* ter pregleda nekaterih teorij sodobnega gledališča lahko nedvomno potrdimo, da delo Simone Semenič (oziroma vsaj *gostija* konkretno) ne more biti več opredeljeno kot tradicionalno, moderno oziroma konvencionalno dramsko besedilo, temveč spada v polje postdramskega gledališča. Na to kaže mnogo ujemajočih se značilnosti, izpostavljamo naslednje:

- uporaba možnosti neposredne komunikacije s publiko – dialog se vrača med oder in občinstvo, medtem ko na odru pojema (odmik od reprezentacije k dogodkovnosti);
- eksperimentiranje s poskusi prebijanja fikcijskih omejitev in prestopanje meja konvencij (po Milohniću kategorija »nekonvencionalne dramatike«);
- mešanje različnih zvrstnih prvin (»epška« pripoved gostitelja, »dramatična« izpoved trupla, izgled »lirične pesnitve«).

Na prvi pogled bi lahko zaradi avtoričinega kršenja mnogih dramskih konvencij s skorajšnjo gotovostjo trdili, da *gostija* spada med ne več dramske tekste (Gerda Poschmann), katerih glavni značilnosti sta radikalna dekonstrukcija dramske forme oziroma njeno preoblikovanje ter vnašanje epskih in lirskih prvin (Troha, »*Me*« 91). V to kategorijo jo uvrsti tudi Pezdirc Bartol (2017). Leskovšek pa na neki točki izrazi svoj zadržek glede te uvrstitve in kot alternativno rešitev ponudi eno izmed novejših teorij sodobne dramatike – teorijo Birgit Haas, ki je uvedla termin »dramatisches Drama«, ki ga prevajamo kot »(spet) dramski gledališki tekst«<sup>2</sup> (»Dramska«, 443–444).

kar se dogaja v najbolj svežem sodobnem poglavju nemške dramatike, je prav povratek k likom, fabuli, narativu, logičnemu in jasnemu sižeju, pri tem dramatiki oziroma njihovi gledališki teksti v popolnosti ohranjajo zavest o ne več dramski dekonstrukciji tako gledališkega teksta in funkcije avtorja kot referencialnosti njegove sporočilnosti / za ‚spet dramski gledališki tekst‘ je obenem značilen povratek k zgodbi in torej tekstu, ki je strukturiran, celo hierarhično, ter je predvsem mimetičen / [...] / drža te ‚nove stare drame‘ je torej slična modernistični, poleg tega pa skuša izoblikovati ‚kritičen narativ sedanjosti‘ in ‚skuša vzpostaviti odnos s preteklostjo‘ (prav tam 444)<sup>3</sup>

Gre za avtorje in drame, za katere »je sicer značilna izkušnja ne več dramskega in s tem dekonstrukcije forme, a obenem tudi ponovno vračanje fabule, subjekta in naracije ter zunanjih referentov« (Troha, »*Me*« 91–92). Te elemente lahko kljub fragmentarnosti teksta opazimo tudi v *gostiji*.

To dramatiko torej zaznamuje ponovno uvajanje bolj ali manj razpoznavnega dramskega subjekta, ki je nosilec govora in dejanja, predvsem pa svojega osebnega pogleda na svet, obenem pa ravno slednji gradi tudi razpoznavno zgodbo celotne drame. Ob tem seveda ne gre za vračanje v nekakšen psevdorealizem, ampak za skrajno fragmentarno zgodbo, ki je zaznamovana s spoznanji postmodernizma. (prav tam 92)

<sup>2</sup> V tem prispevku uporabljamo izraz Nike Leskovšek, pri čemer se zavedamo, da bi lahko tovrstna besedila označili zgolj kot »dramski tekst« ali »dramski gledališki tekst«, vendar želimo s prislovom »spet« poudariti, da gre za ponovno uvajanje nekaterih značilnosti dramskega in ne za povratek v tradicijo. Občasno se v znanstvenih člankih uporabljajo tudi drugi slovenski izrazi, kot sta npr. »dramatična drama« (Toporišič) in »ponovno dramsko besedilo« (Troha).

<sup>3</sup> Forma citata je enaka kot v izvorniku – Nika Leskovšek namreč v spremni besedi z naslovom »Dramska pisava za današnji čas« sledi stilu Simone Semenič z opuščanjem velikih začetnic, končnih ločil itd.



Haas ugotavlja tudi, da (spet) dramski gledališki tekst učinkuje z drugačnim načinom političnosti, in v zvezi s tem izpostavi dve točki: »prva je pozornost na strukturiranost in konstrukcijo teksta glede na novi odnos do realnosti, druga pa okrepitev vloge občinstva« (Leskovšek, »Dramska« 444). V povezavi s prvo točko Leskovšek pri Semenič izpostavi njeno samorefleksivnost, pri kateri ne gre samo za strukturno in funkcionalno komponento, temveč tudi za »refleksijo o strukturni pomoti na ravni političnega sistema«; kar se najprej zdi zgolj »znotrajestetska samonanašalna refleksija«, tu pravzaprav postane zadeva vsebine gledališkega besedila in obenem njene kritičnosti, ki pa se v tem primeru navezuje na širšo družbeno realnost in naš politični sistem (prav tam). Glede druge točke pa poudarja, da so »gledališki teksti simone semenič vedno nastajali z mislijo na njenega sprejemnika, na sodobnega, občutljivega, angažiranega in aktivnega bralca, gledalca in naslovnika njenega dramskega komunikacijskega modela« (prav tam 447). To se kaže predvsem v njenih monodramskih besedilih (na primer v *drugič*, kjer tekst bere oziroma uprizori sama publika), vsekakor pa lahko ti točki apliciramo tudi na besedilo *gostija*.

Povezavo z omenjenimi monodramskimi besedili odkriva tudi Ivana Zajc, ki v članku »Elementi monodrame in avtobiografskosti v besedilih Simone Semenič« z metodo računalniške stilometrije analizira besedila Simone Semenič, razdeljena glede na dialoško ali monološko obliko oziroma kombinacijo obojega. Ugotavlja, da iz avtoričinega osrednjega korpusa »slogovno izstopajo dela, ki jih zaznamujejo avtobiografski oziroma monodramski elementi« (Zajc 82), in kako ti elementi kršijo dramske konvencije. *gostija* je glede na rezultate njene analize uvrščena v skupino poleg besedil iz trilogije žrtve (*jaz, žrtev* – 2007, *še me dej* – 2009 in *drugič* – 2014), in sicer na podlagi monološkosti. Od preostalih treh del, ki so avtobiografska in imajo elemente monodrame, je sicer še najbolj oddaljena, vendar pretehta dejstvo, da se lika v njej ne pogovarjata v dialogu, temveč vsak od njiju govori v obliki monologa oziroma »prevlada ena, vseobsegajoča didaskalija, ki ima monološko obliko« (prav tam 86).

Bistveno vprašanje, ki nam pomaga pri »kategorizaciji« dramatike Simone Semenič, pa je naslednje:

s čim dramatika simone semenič učinkuje na gledalca oziroma bralca? / ali lahko učinek njene dramatike zvedemo na jezikovni učinek ter kombiniranje jezikovnih plasti, učinke medbesedilnosti in samonanašalnosti ali raje na pazljivo samorefleksivno skonstruiranost teksta s pazljivim doziranjem in izvabljanjem učinka zgodbe na gledalca [?] (Leskovšek, »Dramska« 448)

Odgovor za njen celotni opus bi bil zelo zapleten, saj se ti kriteriji spreminjajo od teksta do teksta ter so odvisni predvsem od razmerja med didaskalijami in replikami, to razmerje pa je tudi stvar odnosa med fikcijo in realnim (prav tam). Za *gostijo* pa lahko z veliko gotovostjo trdimo, da so samo besedilo, njegova samorefleksivnost in

učinek na bralca/gledalca dosti pomembnejši in močnejši od preostalih dramskih oziroma gledaliških komponent. »Vprašanje, kako vsa ta grozodejstva prikazati na odru, Semeničeva prenese na raven pripovedi, kot neposreden opis dogajanja, torej ne kot mimesis, temveč diegesis: Semeničeva vseskozi verjame v moč besede, besede so zanjo močnejše od podob« (Pezdirc Bartol 172). To v enem izmed intervjujev potrди tudi sama avtorica z naslednjo izjavo: »Publika je že tako navajena vsega nasilja, da bolj boli, če slišijo samo besede, tako mislim« (Klampfer 25).

Zajc je v okviru svoje raziskave analizirala tudi besedišče v prej omenjeni skupini besedil, v katero sodi *gostija*, in prišla do ugotovitve, da »izstopajo besede, ki se nanašajo na gledalce (npr. 'publikum', 'gledalec'), in besede, ki se nanašajo na avtorico ('simona', 'semenič') oziroma na like ('dramatis', 'personae')« (Zajc 89), kar kaže na močne metadramske težnje (nanašanje na samo dramo, gledalce in avtorico). Tudi Lukan (170) ugotavlja, da se metadramski elementi besedila *gostija* vzpostavljajo predvsem prek osrednjega lika – brezimnega pripovedovalca, ki neposredno nagovarja občinstvo in razkriva mehanizme gledališkega dela. Tako v dejanje vključi tudi gledalca, drama pa se skozi njegovo pripovedovanje »vzpostavi kot samozavedujoč se (meta) organizem, njegovi avtodeskriptivni in avtorefleksivni trenutki dramo razkrivajo kot dramo« (prav tam).

Poleg tega *gostija* prevprašuje tudi status dramskega avtorja, saj je avtorica omenjena že v samem naslovu dela in – kot že omenjeno – v dejanju tudi nastopi kot ena izmed gostij, kar Lukan poveže s postmodernističnim kompleksom '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« (169).

Z vsemi temi postopki avtorica nenehno ruši, a hkrati – paradoksalno – ravno s tem poudarja dramske in dramatične elemente. Z besedami Pezdirc Bartol: »Čeprav Semeničeva krši temeljne konvencije dramskega besedila, jih v metadramski obliki hkrati relativizira in revitalizira« (170). Zato je poglobitno vprašanje kategorizacije besedila *gostija*, ali avtoričini postopki ostajajo v okviru ne več dramskega ali pa ta okvir presegajo in postajajo spet dramski.

V članku »Dramska pisava po postdramskem« Tomaž Toporišič detektira več vrst preseganja ne več dramskih besedil in ugotavlja, da gre pri Semenič predvsem za »dekonstrukcijo in rekonstrukcijo reprezentacije realnosti« (113) oziroma za »številne postdramske postopke, ki pa jih avtorica sestavlja v učinkovite kritične tekste« (Troha, »Me« 98). Zato po Toporišičevem mnenju njene drame presegajo ne več dramsko pisavo (114):

Toda ta ne več dramskost kljub gosto posejanim metagledališkim in metadramskim komentarjem proizvaja tudi močno fikcijo in bralčevo identifikacijo. Dialoško obliko

sicer vztrajno predeluje v družbi z raznorodnimi besedilnimi strategijami: od odrskih smernic do opisov, ki so bližje romanu in prozi, pripovednih, esejističnih, teoretičnih in drugih tehnik, ki občinstvo opominjajo, da to, kar bere ali gleda, ni več realen dialog. Toda pri tem proizvede izrazito dramatične učinke, ki bi jih Haasova najbrž imenovala »dramatično dramske«.

Odpira se tudi vprašanje reprezentacije oziroma prisotnosti dramskega dejanja. V *gostiji* je prisotno tako referiranje na realne like in situacije, neposredno nanašanje na probleme današnje družbe, kot tudi zahtevanje aktivne vloge od gledalca/bralca, predvsem v smislu čustvenega odziva. »Rezultat je močna družbena kritika, ki pa se gradi prek osebne izkušnje, ki gledalca angažira na čustveni ravni« (Troha, »Me« 101). Troha zato ugotavlja naslednje (prav tam):

Ta odziv odločilno gradi razumevanje drame, kar pomeni, da gre za nekakšno vzajemno učinkovanje reprezentacije in prezenca. Kar smo razumeli kot nasprotje (prim. npr. Fischer-Lichte), se vrača v nov krog kot spoj. Dramski tekst ponovno prenese referencialnost in je sposoben sproducirati koherentno sporočilo, a je obenem zaznamovan prav z izkušnjo postdramskega.

Avtorica torej ves čas preizkuša in premika meje dramskega pisanja ter ugotavlja, kako lahko dramsko (spet) obstaja v polju postdramskega. S tem se ukvarja tudi teorija postpostdramskega gledališča, ki ga je definirala Élisabeth Angel-Perez in v okviru katerega zaznava povratek h gledališču besed, v katerem »avtor ohranja svojo prisotnost skozi lirizacijo, epizacijo, esejizacijo in rapsodičnost« (v Toporišič 110). To gledališče je torej še vedno postdramsko, a se hkrati vrača k dramskosti in dramtizaciji – z besedami Angel-Perez gre za »eksperimente, ki pripadajo tako imenovanemu 'postdramskemu gledališču', a so kot (post)dekonstrukcijsko gledališče na koncu na novo dramtizirali vse, za kar so si prizadevali, da bi de-dramtizirali« (prav tam), kar odlično opiše formo *gostije* in pisanje Simone Semenič nasploh.

Znašli smo se torej na presečišču (post)postdramske dramatike in gledališča, kjer se posamezni načini pisanja šele vzpostavljajo, hkrati pa tudi prepletajo med seboj. Podobno na podlagi razmisleka o delih dramatičark Simone Semenič, Anje Hilling in Milene Marković v svojem članku izpostavlja tudi Toporišič (121–122):

Sodobna dramatika nas tako velikokrat izpostavlja dekonstrukciji nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo, značilni za postmimetično. Toda kljub motnjam v fikcijskem besedilnem kozmosu vzporedno vseeno vzpostavlja močan proces redramatizacije, intenzivnih zapletov in razpletov. Kot da bi se hkrati z dekonstrukcijo dramskega dogajal tudi proces ponovnega vnašanja dramskega in dramatičnega v postdramsko tkivo iger. Dramsko tako obstaja skupaj s postdramskim in postpostdramskim ter ne več dramskim.

Končnega in gotovega odgovora glede uvrstitve *gostije* v katero izmed sodobnih gledaliških teorij tako (še) nimamo; z gotovostjo lahko trdimo le, da spada v polje postdramskega gledališča, a znotraj njega vzpostavlja strategije ponovnega vračanja k dramskemu in dramtiziranemu, s čimer presega ne več dramska besedila in se že približuje okvirom (spet) dramskih gledaliških tekstov ter postpostdramskega gledališča.

## Sklep

Prvo pomembno vprašanje, s katerim smo se ukvarjali, je etična razsežnost *gostije*. Bralec oziroma gledalec je namreč skozi besedilo ves čas dobesečno nagovarjan – avtorica tako zahteva njegovo dejavno sodelovanje, ga postavlja pred številne etične dileme in mu vzbuja krivdo oziroma vsaj zavedanje, da je tudi sam soodgovoren za stanje v družbi. In mi menimo, da z neposrednim in radikalnim načinom pripovedovanja zgodb mnogih žrtev to vsekakor doseže.

Nato pa smo ugotavljali, ali oziroma koliko lahko *gostijo* uvrščamo med ne več ali spet dramske gledališke tekste in v polje postdramskega gledališča. Po pregledu teoretskih značilnosti in njihovi primerjavi s tekstno prakso Simone Semenič smo prišli do zaključka, da se *gostija* v določenem deležu prekriva s pojmom ne več dramskega gledališkega teksta, a ga hkrati presega, zato jo lahko vsaj delno označimo kot (spet) dramsko besedilo. Prav tako lahko na podlagi teorij preostalih sodobnih gledaliških teoretikov potrdimo, da *gostija* sodi v postdramsko gledališče, hkrati pa se do neke mere že spogleduje s postpostdramskim gledališčem.

## Literatura

- Klampfer, Brina Rafaela. »Umetnost se gradi na napakah«. Pogovor s Simono Semenič. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 94, št. 12, 2015, str. 22–28.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. DZS, 1998.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prevedel Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003.
- Leskovšek, Nika. »Dramska pisava za današnji čas«. *Tri drame*, Simona Semenič, Beletrina, 2017, str. 432–477.
- . »Po trnovi poti od žrtve do junakov znotraj neke skupnosti 'mnogo mnogo let nazaj' ali zgodba o tem, kako so se drama Simone Semenič, Ljuba, Vera, Nada in Sofija sredi ljubega 'miru' znašle v največjem slovenskem narodnem gledališču, in drugi narodni miti«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 94, št. 12, 2015, str. 12–21.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«. *Slovenska dramatika*, uredila Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- Milohnič, Aldo. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Maska, 2009.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič«. *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–180.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prevedla Suzana Koncut, Maska, 2010.
- Semenič, Simona. *zgodba o nekem slastnem trupu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima*. SiGledal, sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf. Dostop 7. december 2021.
- Toporišič, Tomaž. »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič«. *Slavistična revija*, letn. 68, št. 2, 2020, str. 109–124.
- Troha, Gašper. »Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič«. *Primerjalna književnost*, letn. 42, št. 1, 2019, str. 37–48.
- . »Me slišiš? Simone Semenič in vprašanje ne več dramske pisave«. *Amfiteater*, letn. 9, št. 1, 2020, str. 89–101.
- Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Prevedel Jan Jona Javoršek, Mestno gledališče ljubljansko, 2002.
- Zajc, Ivana. »Elementi monodrame in avtobiografskosti v besedilih Simone Semenič«. *Amfiteater*, letn. 7, št. 2, 2019, str. 80–98.