

(Ne)slušnost krvavečih bradavic

Katja Gorečan, katjagore@gmail.com

Simona Semenič. *Me slišiš?*
KUD AAC Zrakogled, 2017.

Simona Semenič. *Tri drame.*
Beletrina, 2017.

Simona Semenič v knjižni izdaji *Me slišiš?* predstavlja tri besedila: *Jaz, žrtev*; *Še me dej in Drugič*. Skozi perspektivo prvoosebne pripovedovalke na brutalno odkrit in rahločuten način prikazuje večplastnost problematike ženske kot ustvarjalke, ženske kot matere, ženske v razmerju, ženske kot žrtve, ženske, vpete v prostor seksualne objektivizacije telesa, ki se ji v mnogih primerih želi zoperstaviti, in ženske, ki je kot človek vržena v sistem. Ta prostor ne nudi pretirane podpore in je pravzaprav zadušljiv, zato je Simonina najljubša didaskalija »vdih/izdih«. V besedilu, ki v celostni strukturi sicer deluje kot monodrama, Semeničeva izpove nekatere, predvsem nekonvencionalne dramske situacije, kot so močenje postelje v otroštvu, epileptični napadi, porod in z njim povezano dogajanje ter krvavitve iz bradavic ob dojenju. Vse te situacije v prvem besedilu, *Jaz, žrtev*, izkrivljajo mistifikacijo določenih tem, ki ne samo v slovenski dramatiki, ampak tudi širše v literaturi zasedajo mesto »drugosti« in pogosto dobivajo oznako »ženskosti«, zaradi katere naj bi se »ženske ustvarjalke« razlikovale od »moških ustvarjalcev«. Ta situacija spomni na uvodnik v knjigo *Drugi spol* Simone de Beauvoir, kjer Simone priča o sporih z moškimi, ki ji pravijo: »'To mislite zato, ker ste ženska.' Ob tem sem se zavedala, da bi bil moja edina obramba odgovor: 'Tako mislim, ker je to res,' kar bi izključevalo mojo subjektivnost. Ni bilo govora, da bi odgovorila: 'Vi pa mislite nasprotno, zato ker ste moški'« (Beauvoir 14).

A kontekst, ki ga besedilo *Jaz, žrtev* s pomočjo razpiranja resničnih dogodkov v življenju individuuma odkriva, je vsesplošen izraz družbene in socialne problematike, v kateri je ženska pogosto uporabljena kot objekt družbene manipulacije. Naj kot primer izpostavim Simonin upor proti sodobni kapitalistični in neoliberalni družbi, ki z zapovedovanjem standardov lepote in izumetničene podobe popolnosti sodeluje s kozmetično industrijo ter vpliva na izgradnjo družbene miselnosti množice:

pa sem naletela na vznemirljivo pametnega / uspešnega / nadarjenega / in vse, kar je še tega / moškega, / ki me je vprašal / zakaj se ne šminkam / a si mislim, da sem dovolj lepa tudi brez tega / in kaj si sploh predstavljam, da se ne šminkam / saj sem vendar / ženska / takrat sem pomislila na to, da ima doma

O tem označevanju standardov s strani družbe in pravzaprav že kar vgrajeni miselnosti o izoblikovanju mitološkosti ženskega lika, o tem, kakšen naj bi bil in kako naj bi se obnašal, Monique Wittig v razpravi »One is not born a woman« razglablja kot o fenomenu označevanja, kjer »materialni feministični pristop kaže, da je tisto, kar vzamemo za vzrok ali izvor zatiranja, pravzaprav le označba, ki jo je zatiralec prevzel: 'mit o ženski' in njegovi materialni učinki in manifestacije v prilaščeni zavesti in telesih žensk« (104), ter v nadaljevanju dodaja, da »'ženska' ni vsak izmed nas, temveč politična in ideološka formacija, ki negira 'ženske' (proizvod odnosa v izkoriščanju)« (106).

Napete in predvsem stereotipne družbene konvencije se razkrivajo predvsem v dialogih, vpetih v avtoričin monolog o soočanjih z ljudmi v različnih prostorih, kot so bolnišnice, ulice, začeni z osnovno šolo, in o njenih prvih epileptičnih napadih, zaradi katerih je kot žrtev bolezni postala središče pozornosti in stigmatizirana zaradi pobrite glave, debelosti, pogostih izgub zavesti in kasneje tudi poskusa samomora pa tudi obiska psihiatra, ki ji postavi vprašanje, s katerim bi ji kot najstnici, ki je »imela stene v sobi pobarvane s temno vijolično barvo in nenehno zaprta polkna« (37), težko pomagal pri kakršnikoli rekonstrukciji identitete po poskusu samomora: »[S]imona, pa zakaj si si to naredila / a misliš, da claudia schiffer tudi to dela?« (prav tam). Različne ikone popularne kulture so torej v Simonini situaciji vzor, ki ga odraščajoči osebi postavi propadajoča avtoriteta v zdravstvu. Prav tako pa v besedilu *Jaz, žrtev* kaže na zakrnele strukture mnogih drugih družbenih avtoritet, ki ne podpirajo razvoja, ampak samo trohniijo v času, ki je obstal.

V naslednjem besedilu, *Še me dej*, gre Semeničeva zopet v detabuizacijo in izpostavi problematiko incesta. A hkrati v tekstu problematizira prijavljanje na razpise za pridobivanje finančnih sredstev in reflektira absurdno stanje na področju kulture ter hkrati s pripravami na sodobno gledališko uprizoritev v besedilo potiska publiko, natančneje: »[P]ogleda gospoda v pelcmantru z aktovko in revijo moj malček naravnost v oči, [...] medtem ko ga polona juh še vedno gleda strmo v oči in gospod bi najraje pobegnil na vece, potegnil revijo moj malček iz aktovke in si ga zdrkal kar tam, na skretu drame [...]« (75).

V opombi, ki jo doda urednik založbe, je kritični pogled na dodeljevanje sredstev Javne agencije za knjigo, ki izdaja njene knjige ni namenila nikakršne finančne podpore, saj njenega dela niso ocenili kot izstopajoče pomembnega za obogatitev slovenskega knjižnega trga (79).

Preko neposrednih replik in navezav na trenutno stanje v slovenski kulturi razbija strukturo nekega hierarhičnega sistema, ki pogosto deluje v nasprotju s samim sabo. V besedilu *Še me dej* kot v prejšnjem *Jaz, žrtev* z vrinjenimi replikami opazovalke

komentira lastne tekste z vidika sedanosti ter tako spreminja strukturo monodrame, tako vizualno kot vsebinsko, in se približuje formi postmodernističnega romana, a hkrati daje občutek, da je vse napisano hkrati tudi govorjeno oziroma izgovorjeno pred nami kot bralci in gledalci. Pomembno je, da Semeničeva v tem besedilu izpostavlja seksizem že deloma v podnaslovu, ki se glasi: »[M]oja pička je čisto povprečna zahodnjaška pička, vsi deli so na mestu, zato se sprašujem, kdaj so mi odrezali klitoris.« Semeničeva se poslužuje podobne metode nekakšnega distanciranega pripovedovalca, kakor v svojih tekstih to počne Elfriede Jelinek, in sicer tako, da vzpostavi neko razdaljo med »jaz« in tistim, kar se dogaja okoli nje; čeprav je sama del dogajanja, pa s komentiranjem doda nekakšno iskanje nove estetike pisanja za gledališče, pravzaprav kar iskanje gledališča drugega, ki mora preseči in postati metabesedilo za izraz o problematikah, s katerimi se Semeničeva sooča in izraža.

V tretjem besedilu z naslovom *Drugič* (2014), ki je bilo prvič izvedeno sedem let po prvem delu, *Jaz, žrtev*, nadaljuje s stavkom, s katerim je končala, in sicer, naj ji pustijo kaditi. Svoj vstop v besedilo prikaže z opisom predvsem tekaških rekvizitov, ki jih je nakupila s sredstvi za realizacijo umetniškega dela. Besedilo *Drugič* je nekakšno avtobiografsko nadaljevanje teksta *Jaz, žrtev*, za katero sama avtorica pravi, da se iz komedije prevesi v tragedijo, tako rekoč v »mega žrtev«. Napadi epilepsije postanejo trenutki, ko »sem prišla k sebi na vrh hotela vsa poscana in krvava / in nisem imela pojma, kje sem« (127).

V tem besedilu je Semeničeva razkrila lastno zgodbo samozaposlene v kulturi, kjer s prošnjo za prostovoljne prispevke kot taktiko preživetja prevprašuje oziroma razbija status položaja dela na svobodi kot položaja konstantne finančne negotovosti. Znotraj besedila preverja dramaturško strukturo, ko ugotavlja, »da lahko z gotovostjo trdim, / dramaturško gledano, da smo prišli do točke, / kjer lahko preverim, če je moja taktika preživetja / kaj napredovala« (144). V zadnjem delu trilogije *Me slišiš?* Semeničeva potencira svoj tekst do te mere, da večkrat vpiše številko svojega transakcijskega računa in bralca ali gledalca pozove, naj namesto nakupa vichy kreme, ki bi bralki ali gledalki ponudila večno mladost, denar nakaže avtorici.

Semeničeva v vseh treh delih hkrati izpostavlja lastno telo kot prostor predstavljanja, kot prostor, preko katerega želi vzpostaviti razmerje z bralcem in gledalcem, kar Elizabeth Grosz opredeljuje kot diskurzivno pozicioniranje (18), kjer se pri predlaganju in opisovanju ženstvenih tematik ne zajemajo samo nekateri elementi iz vsakega položaja, temveč se ukvarja tudi s tem, kar izstopa, in to naj bi bila zapletena povezava med korporealnostjo avtorja in avtorjevimi tekstualnimi ostanki in sledmi, med materialnostjo teksta in njegovimi učinki pri označevanju teles avtorja in bralca. V spremnem tekstu, ki povezuje vsa tri besedila in jih komentira ter jih tako prestavi v sedanost, avtorica kot performerka lastnih besedil vzpostavi refleksijo dogajanja

med uprizoritvami in preostalimi izkušnjami, ki so se zgodile pred ali med nastankom samega teksta. Zato je ključna prednost avtobiografskih dram Semeničeve v knjižni izdaji *Me slišiš?* predvsem izgradnja avtonomije poetike, ki je vsekakor presegajoča tako v strukturnem kot tudi v vsebinskem smislu ter prevetri pogoste zadušljive patriarhalne in tudi enoznačne vzorce, kar Semeničeva tudi besedno izpostavi s tem, ko ob zaključku knjige *Me slišiš?* ponovno uporabi didaskalijo »vdih/izdih« (155).

Te strukture Semeničeva ohrani tudi v svoji drugi izdaji dram z naslovom *Tri drame* (2017), ki so izšle nekaj mesecev kasneje pri založbi Beletrina. V tej izdaji so objavljeni teksti *Tisočdevetstoenainosemdeset; Sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* ter *Mi, evropski mrliči*. Če je v izdaji *Me slišiš?* Semeničeva osredotočena predvsem na fragmentiranje avtobiografskih momentov, so *Tri drame* zastavljene bolj specifično s širše družbene perspektive, kar pa ne pomeni, da njeni avtobiografski teksti niso vplivni oziroma da ne predstavljajo nekega družbenega problema. Knjižni izdaji se razlikujeta v strukturiranju celote. Pri *Me slišiš?* Semeničeva komentira dogajanje, se ozira na nas kot bralke, skuša vzpostaviti stik, nas v določenih primerih tudi nasmejati, medtem ko je struktura *Treh dram* dokaj konvencionalna, kar je sicer tudi logično glede na distanco, ki jo avtorica pri tem zavzame, saj izstopi iz forme monodrame.

V prvi drami, *Tisočdevetstoenainosemdeset*, se dogajanje prestavi v leto naslova in v točno določen kraj, v Ajdovščino, čeprav se v kasnejšem opisu prostora ne dogaja na prostem. Odnosi med osebami so izpraznjeni, površinski. Semeničeva z didaskalijami hkrati uvaja kritični pogled na celotno dogajanje ter tudi na osebe, ki so občasno karikature zapuščenih, uvenelih ljudi, ki ždijo v majhnem kraju in komentirajo dogajanje iz tipičnega vaškega lokala. V tekstu je veliko časovnega preskakovanja, začne se s truplom sredi mesta leta 1980, nakar smo v dialogu med Podolgovatim bitjem in Luko v sodobnem času priča prepričevanju o nakupu aplikacije za iPhone in odvisnosti od računalnika, na drugi strani pa Lukovemu spraševanju, kaj se je zgodilo s tovarno Lipa, ki je zdaj popolnoma porušena, medtem ko je nekoč zaposlovala do 1800 delavcev. Takšne kontrastne podobe današnjega sodobnega časa kapitalizma v primerjavi z nekim nostalgичnim časom socializma avtorica prepleta skozi celotno besedilo, tudi z občutki, da osebe občasno padajo v demenco, ko se prevprašujejo, kaj se je zgodilo z določenimi stavbami. Kot da so izgubile del življenja in se ničesar več ne spomnijo – popolna praznina in izgubljenost. Prav tako banalne situacije, kot je skupno masturbiranje Srečka in Erika in njuni dialogi med samim dogajanjem, predstavljajo ujetost v nekem zakotnem družbenem sistemu, ki ne dovoljuje odstopanj, kar Srečka vodi v samomor zaradi nesprejete homoseksualnosti. Bitja, ki jih Semeničeva v tem dramskem tekstu uporablja, so kot duhovi, ki predstavljajo propadle ideologije, banalizirajo sodobni čas kapitalizma in kritizirajo vsakršno stanje v družbi, ki ustvarja pritisk in represijo.

V naslednjem besedilu, *Sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*, se Semeničeva zopet poigrava s čarobnim številom sedem, kot v tekstu *Drugič*. Kuharice so v polkrogu kot v zboru in označene kot Ta debela, Ta jeznorita, Ta zamišljena, Ta pedantna, Ta nergava, Ta fina ter Sofija, ta prva. Med lupljenjem krompirja, dejanjem, ki ga ustvarjajo samo ženske, čakajo na obglavljenje Sofije, ta prve. V povezavi s podobo freudovske analize ženske histerije je Sofija, ta prva tu v vlogi zločinke, saj pravi: »[T]akrat je bilo splošno znano, da so dekleta, ki preveč berejo, ki preveč vejo, nagnjena k duševnim boleznim [...]« (*Tri drame* 250). Besedilo je nekakšna analiza zgodovinskih situacij, v katerih so podobno kot pri manipulaciji z lovom na čaravnice in inkviziciji katoliške cerkve načrtno iztrebljali ženske. Diagnosticiranje žensk kot bolnic, s katerimi je nekaj narobe, vidimo že v samih imenih likov – vsaka od njih prikazuje neko motečo specifičnost. Njihovo lupljenje krompirja je dejavnost, s katero se zamotijo, da ne razmišljajo preveč. Kot pravi Ta jeznorita: »[T]u sem zato, da lupim krompir, ne pa da sprašujem« (350). Apatičnost se torej kaže kot sprejetje, obglavljenje pa kot upor oziroma izstop in nesprejetje. V tretjem besedilu, *Mi, evropski mrlič*, ki deluje kot struktura nestrukture in definira like, jih opisuje, kakšni so kot dramski liki, ter da tako jasno vedeti, da ne gre za resnične osebe, ampak oddaljene karikature družbene odgovornosti, kolektive zavesti, državljske odgovornosti, podobno kot v *Tisočdevetstoosemdeset* vzporeja preteklost s sodobnostjo z navezovanjem na cene, ki jih kapitalistični sistem vzpostavlja v primeru Vodovodarja, ki na oder prinese rekvizite, za katere vedno izvemo točno ceno: »[V]odovodar s cevnimi škarjami rema za 59,99 evra in / vodovodar s pajserjem rensteig za 29,99 evra [...]« (412). V tem besedilu najbolj izstopa fragmentacija likov in dogajanja – Semeničeva like postavi izven njihovih pozicij, da se tudi med seboj sprašujejo, kdo bo koga igral in kdo bi najraje šel z odra. Masturbiranje oziroma »drkanje« je pravzaprav edino dejanje, ki se z različnimi intervali pojavlja v tekstu, kjer evropski mrlič pravijo: »[M]i razmišljamo, mi, / ker ta ne bo nehal drkat do svojega lastnega konca [...]« (414).

Kljub odstopanjem je v vseh besedilih zbirk *Me slišiš?* in *Tri drame* zagotovo zaznati težnjo po izgradnji novega prostora za novo gledališče in novega sveta, ki se lahko začne samo z rekonstrukcijo vzorcev, ki se pojavljajo v vseh oblikah in ideologijah, začeni z razgradnjo seksizma.

Beauvoir, Simone de. *Drugi spol*. Krtina, 2013.

Grosz, Elizabeth. *Neulovljiva telesa. H korporealnem feminizmu*. Zavod Emanat, zbirka Prehodi, 2008.

Semenič, Simona. *Me slišiš?*. KUD AAC Zrakogled, 2017.

—. *Tri drame*. Beletrina 2017.

Wittig, Monique. »One is not born a woman.« *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Psychology Press, 1993, research.uvu.edu/albrecht-crane/2600/links_files/Wittig.pdf. Dostop 20. okt. 2017.