

Članek se ukvarja s tematiko trupla oziroma živo-mrtvega telesa v dramski pisavi Simone Semenič. Dosedanje obravnave njenega dela se tematiki telesa niso posvečale, temveč so se osredotočale na razgrajevanje dramske forme in formalne inovacije v teh »ne več dramah« (Poschmann) pa tudi na etična vprašanja. Članek izhaja iz opažanja, da trupla Semeničeve niso zgolj mrtva telesa, temveč jih je treba razumeti kot prehodna telesa, ki se nahajajo na robu med življenjem in smrtjo, v območju liminalnega. Prek interpretacije njihovega pomena in funkcije v več dramskih delih Semeničeve ugotavljamo, da niso le metafora dogajanja v besedilu, temveč tudi širšega stanja družbe, kot ga želi izraziti avtorica. Tako živo-mrtva telesa lahko nastopajo kot trupla-pričevalci (npr. *tisočdevetstoenaïnosemdeset* in *mi, evropski mrličji*), pri čemer so metafora propadlih sanj o boljšem življenju za vsakdanjega človeka in o pravičnejši, enakopravnejši družbi. V *zgodbi o nekem slastnem truplu* se prek živo-mrtvih teles kot *homines sacri* (Agamben) kaže temeljna struktura delovanja biopolitične oblasti. Delovanje družbenih struktur, ki na poseben način disciplinirajo uporna telesa, prikazujeta igra *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* ter cikel solo performansov *trilogija žrtve*.

---

**Ključne besede:** Simona Semenič, živo-mrtvo telo, truplo, *homo sacer*, uporna telesa, biopolitična oblast

---

**Maja Murnik** je diplomirala iz primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in iz dramaturgije na AGRFT ter doktorirala iz filozofije in teorije vizualne kulture na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem. Zaposlena je bila kot asistentka na Fakulteti za humanistične študije in kot urednica Maske, zdaj je samozaposlena v kulturi (kritičarka/recenzentka). Je soustanoviteljica Inštituta za nove medije in elektronsko literaturo ([www.inm.si](http://www.inm.si)).

[maja.murnik@gmail.com](mailto:maja.murnik@gmail.com)

---

Maja Murnik

---

## Uvod

Telo je v delu Simone Semenič ena ključnih in tudi najkompleksnejših tem. Pojavlja se tako v njeni dramski pisavi kot v performerskem delovanju. Srečujemo se z različnimi oblikami, plastmi, funkcijami in načini telesnosti, ki rizomatsko in polifonično prečijo njen opus (na primer živo telo, mrtvo telo, žensko telo, bolno telo, mučeno telo, groteskno in karnevalsko telo, telo jezika, oblike življenja). Večino naštetih vrst telesnosti je mogoče zvesti na razmerje med živim in mrtvim telesom, ki se zdi v njenih dramskih besedilih tudi najpomembnejše.

Dosedanje obravnave dela Simone Semenič se tematiki telesa niso posvečale, vsaj eksplicitno ne. Večinoma so se osredotočale na avtoričine načine razgrajevanja dramske forme in na formalne inovacije v njeni dramski pisavi (npr. Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme«; Toporišič, »(Ne več) dramsko«; Lukan, »Nove tekstne prakse«; Zajc, »Sodobne spremembe didaskalij«) pa tudi na etična vprašanja v njeni dramatikii ter na njihovo odzvanjanje skozi recepcijo (Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme«). Motivi in teme so bili tako obravnavani v luči razpravljanja o premikih v dramski formi. Na drugi strani so se kritiške obravnave raje posvečale razpiranju širših pogledov na tekst in njegov uprizoritveni, performativni potencial (npr. Hrvatinić, »Hočem biti«).

V članku se tako osredotočamo na tematiko živo-mrtvega telesa. Kljub temu da avtorica tega poimenovanja ne uporablja, se nam zdi sintagma primerna zaradi svoje dvojnosti: trupla Semeničeve namreč niso zgolj mrtva telesa, temveč prav skozi svojo odpisanost, ukinitvev in smrt paradoksalno izražajo živost. So metafora dogajanja v tekstu in izražajo njegovo globljo resnico. Poleg tega se s tematiko živo-mrtvega telesa, ki je v besedilih Semeničeve pogosta, avtorica vključuje tudi v sodobne debate o življenju in biopolitikii, ki so (zlasti na Slovenskem) sicer pretežno v domeni novomedijske in raziskovalne umetnosti.

## Materialnost dramske pisave Simone Semenič

Besedila Simone Semenič temeljijo na premikih, ki sta jih v teoriji opisala Hans-Thies Lehmann s pojmom »postdramskega gledališča« in Gerda Poschmann z »ne

več dramo«. V zadnjih desetletjih se je izkazalo, da tradicionalni koncept drame ni več primeren za heterogena, hibridna in performativna besedila, s katerimi se danes srečujemo na odru. To je povezano tudi z vrsto sprememb v družbi, ki so vplivale na spremenjeni status in vlogo dramatike, gledališča in umetnosti nasploh.

Kot eno od pomembnih značilnosti postdramskega gledališča Lehmann navaja spremenjeno vlogo teksta, ki ni več v središču uprizoritve, temveč le eden od njenih strukturnih elementov. Poschmannova pa opozarja, da so klasični gradniki drame, na primer dramsko dejanje, struktura, prostor in čas, v »ne več drami« spremenjeni, včasih pa je opuščena tudi klasični dramski zapis, ki dramsko besedilo ločuje na glavni in stranski tekst oziroma didaskalije. Nova besedila so tako včasih bolj podobna scenarijem pa tudi drugim literarnim vrstam, na primer romanu ali liriki.

Tako imamo ob dramskih besedilih Simone Semenič opraviti s hibridnimi, dehierarhiziranimi, prehodnimi, »nečistimi« tvorbami, ki se poslužujejo različnih besedilnih taktik, ne le dramskega dialoga, pač pa privzetih tudi iz drugih literarnih zvrsti – na primer opisovanja, pripovedovanja, metafizijskih postopkov, poetičnih vložkov, birokratskega jezika itd. (prim. Toporišič, »(Ne več) dramsko« 90, 98–100). Pri tem avtorica nastopa »bodisi kot glas rapsoda (Sarrazac) bodisi kot nevidna usmerjevalka in nekakšna dj-ka diskurzov in zgodb« (prav tam 99). V nekaterih njenih besedilih se meja med didaskalijami, v katerih po tradicionalni konvenciji govori dramatik, in dialogom, v katerem spregovorijo dramske osebe, zabriše (npr. *mi, evropski mrlič*).

Besedila Semeničeve so barthesovski odprti teksti, teksti kot deleuze-guattarijevski rizom (prim. Toporišič) in tudi »dela v gibanju« (Eco).<sup>1</sup> Semeničeva veliko pozornost namenja sami materialnosti besedil, lahko bi zapisali: njihovi telesnosti. Usmerjenost k materialu, k mediju, k načinom njegove konstruiranosti je bila sicer značilna poteza visokega modernizma,<sup>2</sup> od tod izvira tudi koncept literarnega dela kot telesa, zlasti telesapesmi. Usmerjenost Semeničeve k materialnosti se ne kaže le na ravni interpunkcije (besedila so v celoti zapisana z malimi črkami in brez končnih ločil), temveč avtorica uporablja različne besedilne taktike, s katerimi opozarja na njihovo konstruiranost. Taki taktiki sta časovna in prostorska zgoščenost ter večplastnost dogajanja. Soobstoj različnih časovno-prostorskih plasti dogajanja, slik, prizorov in diskurzov (npr. v besedilih *sedem kuharic*, *štirje soldati in tri sofije* in *mi, evropski mrlič*) kljub njihovi modernistični provenienci korespondira s sodobnim svetom, v katerem je mešanje različnih ontoloških ravni izkušnje in hibridnih časov-prostorov postalo integriran del sedanje povečane (angl. *augmented*) in mešane resničnosti (angl. *mixed reality*).

Podobno ugotavlja tudi Tomaž Toporišič, ko zapiše, da »Simona Semenič [...]

<sup>1</sup> To sintagmo Eco uporablja ob umetniških delih, pri katerih opaža notranjo mobilnost in ki se sprejemniku kažejo kot konstantno percepcijsko in pomensko spremenljiva. Za primer daje Calderjeve mobile, ki se lahko premikajo v zraku in zavzemajo različne prostorske dispozicije: »Ves čas ustvarjajo svoj lastni prostor in oblike, ki jih zapolnjujejo« (12).

<sup>2</sup> Npr. Joyceovi romani, avantgardistična drama; v vizualni umetnosti tovrstne intence opisuje Clement Greenberg.

uporablja v literaturi in gledališču iz medijev izpeljano epistemologijo« (Toporišič, *Medmedijsko* 50), njeni teksti pa so »nekakšni medmedijski labirinti, za katere je značilno, da izhajajo iz časa digitalne besedilnosti, hkrati pa tudi iz časa spremenjene senzibilnosti« (Toporišič, *Medmedijsko* 50).

## Živo-mrtvo telo in *homo sacer*

V ospredju naše obravnave je tematika živo-mrtvega telesa v dramatiki Simone Semenič. Avtorica tega poimenovanja sicer ne uporablja, pač pa v njenih delih pogosto nastopa izraz »truplo«, tudi kot dramska oseba (npr. v igri *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*). V tekstu *mi, evropski mrlič* uporablja besedo »mrlič« in zanjo navaja definicijo po SSKJ: »mrlič = mrtev človek, zlasti do pogreba«. Navedek sugerira, da je mrlič na robu; ni več živ, a v nekem smislu tudi povsem mrtev še ni. Je pravzaprav prehodno in prehajajoče telo – telo, ki se nahaja v vmesnem položaju in čaka na pokop.

Ne glede na avtoričino rabo se nam zdi poimenovanje »živo-mrtvo telo« primernejše zaradi paradoksa, ki ga nakazuje: trupla Semeničeve namreč niso zgolj in dokončno mrtva telesa, neuporabna telesa-objekti, temveč prav skozi svojo odpisanost, ukinitvev in smrt paradoksalno izražajo živost. So metafora dogajanja v tekstu, dogajanja, iz katerega so v določenem smislu izločena, a so hkrati njegovo neizrekljivo središče in najgloblja resnica. V tem smislu lebdi na robu med smrtjo in življenjem, na meji med dvema različnima redoma. Prešla so v stanje vmesnosti, liminalnosti, nahajajo se na negotovem pragu povezave dveh dihotomij.<sup>3</sup>

Obenem so živo-mrtva telesa Semeničeve metafora družbe in njene kondicije pa tudi temeljnega delovanja družbe. V nadaljevanju si oglejmo igro *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* (v nadaljevanju: *zgodba o nekem slastnem truplu*) in razmislimo o pomenu in funkciji živo-mrtvega telesa v njej.

V *zgodbi o nekem slastnem truplu* iz leta 2010 je truplo glavna (dramska) oseba. Poleg pripovedovalca oziroma povezovalca je tudi edino, ki spregovori. Besedilo lahko le pogojno imenujemo »drama«, kajti avtorica v njem uporablja taktike, s katerimi

<sup>3</sup> Na tem mestu si pomagamo s pojmom liminalnosti pri Eriki Fischer-Lichte, ki ga ta prevzema od antropologa Victorja Turnerja in študij rituala (prim. Fischer-Lichte 284–293). Stanje liminalnosti je v ritualu povezano z izkustvom prehoda, s fazo praga, ki je enako oddaljena od obeh strani meje in je simbolno nabitost stanje labilnega, vmesnega položaja. Če Turner pojem liminalnega uporablja pri razlagi transformacije družbenega statusa akterjev, pa Fischer-Lichtejeva liminalno razlaga z gledalčevim izkustvom tistih uprizoritev in performansov, v katerih je porušena meja med umetnostjo in življenjem (npr. samopoškodbe, politični performans), torej tistih, ki destabilizirajo gledalčev uveljavljeni položaj in ga pritegujejo k udeležbi v dogodku. S tem lahko gledalca (začasno) transformirajo.

razbija klasično dramsko formo in jo razpira v smeri narativnosti, kar je razvidno že iz dolgega, povednega naslova.<sup>4</sup> Mateja Pezdirc Bartol ima *zgodbo o nekem slastnem truplu* za »dramo, ki se nenehno zaveda svoje dramskosti, pa vendarle ni napisana v dramski formi« (»Specifičnost dramske forme« 167), kajti pripovedovalec je tisti, ki nam, občinstvu, predstavi celoten dogodek, torej gostijo, na katero bodo prišli eminentni gostje (ki jih tudi drugega za drugim predstavi). Sam tekst je torej uokvirjen s pripovedjo, z nagovorom pripovedovalca oziroma neznanca, kot sam sebe imenuje.<sup>5</sup>

Na gostiji je gostom postreženo s »slastno obaro«, pripravljeno iz trupla. Truplo je razkosano na krožnikih in v poteku drame izginja v trebuih povablencev, toda truplo je tudi eden od dramskih likov: je fizično celovita dramska oseba, ki ji pripada najobsežnejši delež replik. Njegov status je torej ontološko podvojen in pomensko dvoumen. Pripovedovalec ga predstavi takole: »vsaka žlica obare, ki jo eminentni gost da v usta, je žlica obare, skuhanе iz trupla / tako da to truplo, ki ga gledaš na odru, to truplo ni živ lik / [...] to truplo je nekoč bilo živ lik, nekoč, preden je končalo v obari, ki jo bom postregel med nocojšnjo gostijo« (Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 3). Truplo je obenem mrtvo in živo; je fizično prisotno v svoji celovitosti in hkrati narezano na koščke ter skuhanо v obari. Ko spregovori, je to namenjeno le nam, občinstvu, kajti gostje s truplom kot dramsko osebo ne vzpostavljajo stika. Njegov govor je neposreden, brez upoštevanja nevidne četrte stene.

A ni le truplo tisto, ki soobstaja na dva, ontološko različna načina. Blaž Lukan opiše tudi ontološko razliko med truplom in pripovedovalcem:

Ves siceršnji postdramski relativizem dobi v truplu svoj drugi, nasprotni pol, ki je s prvim nezdržljiv, ni ju mogoče misliti na istem nivoju. Ali, če ga pogledamo skozi uprizoritev: trupla ni mogoče uprizarjati enako kakor pripovedovalca, pripovedovalec je uprizoritveni okvir, truplo njeno jedro; pripovedovalec v igri zastopa fikcijo, truplo realnost; [...] za pripovedovalca pomeni izpoved trupla »preveliko«, celo »odvečno poanto«, poanta trupla, ki na začetku nima imena, na koncu pa ima nešteto imen, je »želela sem živeti«; in pripovedovalca je mogoče »prebrati«, truplo pa je treba »uprizoriti«. (Lukan, »Nove tekstne prakse« 172)

Lukan izpelje sklep, da se mora vsaka uprizoritev odločiti za razjasnitev razmerja med tekstom in uprizoritvijo, med besedilnimi in performativnimi elementi te tekstne prakse. V nadaljevanju se s tem razmerjem ne bomo natančneje ukvarjali, zapišimo pa, da truplo kot dramska oseba in kot vodilna tema v *zgodbi o nekem slastnem truplu* v korelaciji z drugimi deli besedila štrli iz njega. Truplo namreč pripada drugemu redu stvari, je liminalno, kot nepokopani mrlič se nahaja »vmes«. Rečeno lacanovsko, živo-

<sup>4</sup> Lahko bi tudi zapisali, da dramsko formo »poveča« s strategijami pripovedništva in hiperbesedilnosti: pri tem bi lahko poiskali vzporednice s sedanjo povečano resničnostjo (angl. *augmented reality*), torej resničnostjo, povečano s plastmi hiperrealnosti in virtualne resničnosti.

<sup>5</sup> Za natančnejšo analizo dramskih in nedramskih (pripovednih, metagledaliških) elementov gl. Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme« 167–170, in Lukan, »Nove tekstne prakse« 167–173.

mrtvo telo je travmatično realno, ki se izmika označevalcu.

Skozi potek besedila truplo najde besede in spregovori; najprej počasi in raztrgano, potem pa skozi vse močnejši plaz besed. Zastopa usode različnih žensk in deklet (po avtoričini izjavi resničnih oseb), ki so vse umrle nasilne smrti. Na zelo čustven in neposreden način spregovorijo trpinčene in zlorabljene mlade ženske in dekleta z Balkana ter Bližnjega vzhoda. Vse so želele živeti in niso hotele umreti, ponavljajo, kot zaklinjanje. Želele so si izkusiti ljubezen in življenje, zadihati svobodno, onkraj brutalnega nasilja – spolnega, družinskega, versko-kulturnega – in preseči vsiljene patriarhalne spolne vloge. Vse prihajajo z vzhoda, na kar nas avtorica posebej opozori: »v tej drami zahodnih trupel ni, samo vzhodna« (Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 5).

Pravega zaključka gostije ni; pripovedovalec ironično sklene igro. Zdi se, da smo prisostvovali le naključnemu izseku, kajti trupla bodo še naprej prihajala, razgrinjala svoje pretresljive zgodbe in končevala v trebih zdolgočasnih zahodnih gostov. Tudi tu se (tako kot v drami *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*) krogotok življenja in smrti, izkoriščanja in trpinčenja brez prestanka vrti dalje. Truplo v obari ostaja kot večna prisotnost Vzhoda v zahodnem svetu, kot njegova slaba vest in obenem kot energija, s katero se hrani Zahod.

Truplo je tako zastopnik sodobnih *homines sacri*, o katerih piše italijanski politični filozof Giorgio Agamben v knjigi *Homo sacer: Suverena oblast in golo življenje*. Gre za koncept iz starorimskega prava, po katerem je *homo sacer* človek brez političnih pravic, ki ga je mogoče nekaznovano ubiti. Zaznamuje ga »golo življenje« ali *zoe*: »Glavna oseba te knjige je golo življenje, torej življenje *homo sacer*, ki se sme ubiti in se ne da žrtvovati« (Agamben 17). Poimenovanje »golo življenje« Agamben najde pri starih Grkih, ki so za »življenje« uporabljali dva semantično in etimološko različna pojma, in sicer *zoe* in *bios*. Prvi je pomenil »preprosto dejstvo življenja, skupno vsem živim bitjem (živalim, ljudem ali bogovom)«, drugi pa je označeval »obliko ali način življenja, lasten nekemu posamezniku ali skupini« (9). *Bios* torej označuje (politično) življenje v polisu, *zoe* pa je kot golo življenje iz njega izključen. *Homo sacer*, ki ga zaznamuje golo življenje, je lahko ubit brez kazni, izključen je tako iz prava kot iz božjih zakonov. Je »življenje, ki nima mesta ne v onostranstvu ne v tostranstvu, živi mrtvec« (Ploštajner 85). To je truplo, ki ne zahteva pokopa. V sodobnem svetu je Agamben status *homo sacer* pripisal Judom v koncentracijskih taboriščih, beguncem, Romom, duševnim bolnikom, prosilcem za azil idr.

Izključitev *homo sacer* je nujen del oblasti, ki se lahko le tako konstituira kot oblast. Oblast se utemeljuje na nasilju, na izločanju nezaščitenih členov družbe. Civilizacija za svoj obstoj torej potrebuje žrtve, da se jih znebi, jih ukine, ubije. Lahko bi zapisali, da to *zoe*, to golo življenje použije, da bi na njem zgradila politično bit. V *zgodbi o*

*nekem slastnem truplu* tako dramske osebe ruski milijonar in 51. najbogatejši Zemljan Roman Abramovič, lik Janša, predsednik Vlade Republike Slovenije, štiriindvajsetletna Julia Kristeva, ki bo nekoč postala slavna filozofinja, Simona Semenič in nogometni zvezdnik Zlatan Ibrahimović (ki – kot nas opozori pripovedovalec – nimajo nič opraviti s temi osebami) kot predstavniki uspešnih posameznikov z različnih področij prek trupla použijejo *zoe*, golo življenje, da bi učvrstili svoj položaj družbeno vrednih oseb, *bios*. Iz tega ni izvzeta niti Simona Semenič («avtorica pričujočega besedila, ki nima nič opraviti z resnično osebo simono semenič, avtorico pričujočega besedila, čeprav si mogoče to želi» [Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 2]), ki si vzame celo repete, da bi se vendarle čim zanesljiveje približala *bios*.

Tako se v drami srečujemo z dejanskim in simbolnim hranjenjem s telesi, z golim življenjem, ki je želelo le živeti («rada bi živela» [Semenič, *zgodba o nekem slastnem truplu* 6]), z najnižjim in brezpravnim členom v strukturi, ženskami z Vzhoda in Balkana, ki jih je mogoče nekaznovano ubiti, ne da bi jih žrtvovali (in s tem povzdignili njihovo vrednost). Golo življenje se izraža tudi skozi avtoričino značilno repliko »vdih, izdih«. Izgovori jo pripovedovalec, ki vleče pipo in cinično puha oblačke dima. Izgovarja pa jo tudi truplo – na primer v inkarnaciji nezaželenega otroka, ki je želel zadihati, torej živeti, ko ga je mama utapljala v straniščni školjki. »Vdih« je torej tudi življenje, surovo, predideološko, preddiskurzivno, golo življenje, ki so se ga oklepale te ženske, če jim je bil že *bios*, politično življenje državljanskih in človeških pravic, nedosegljiv. Z uprizarjanjem njihovih zgodb avtorica tem brezimnim žrtvam vrača ime, s tem pa dostojanstvo in simbolno vrednost.

V slovenski literaturi se z biopolitičnimi mehanizmi srečujemo v Strniševi poetični drami *Ljudožerci* iz leta 1972. V njenem ospredju sta motiv peklenske gostije in ciklične menjave veselega rajanja ter grenke smrti. Dogajanje je postavljeno v čas druge svetovne vojne; v cerkvi zasedenega mesta begunska družina odpre lokal, v katerem prodaja človeško meso. Strniševi *Ljudožerci* govorijo o kanibalizmu kot vrhovnem načelu vsega živega in neživega, pravzaprav vsega, kar sploh je. To je elementarni zakon sveta, ki pravi, da je vse v medsebojni odvisnosti; vse parazitira in se žre med seboj («Vsako meso dobi moč od mesa» [Strniša 100]). V tej srhljivi in obenem groteskno-komični viziji je ves svet neskončna orgija in požrtija. Ob tem lahko potegnemo vzporednico z *zgodbo o nekem slastnem truplu* Semeničeve. Ne le, da v tekstu Semeničeve osrednji okvir predstavlja kanibalska gostija in da v Strniševi drami ob koncu drugega dejanja ljudožerska družina skupaj z okupatorjem uprizori pravo pojedino in veseljačenje, temveč ljudožerstvo v obeh tekstih iz motiva preraste v vsesplošno stanje sveta. Pri Semeničevi ima tema tudi geopolitično (Zahod žre Vzhod) in feministično noto (žrtve so zmeraj ženske).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Navedeno lahko še razširimo z razumevanjem kanibalizma kot inherentnega dela korporativnega kapitalizma, ki vse bolj odkrito gradi na izkoriščanju in prilaščanju tako narave kot človeških teles, na samožreju torej (prim. pojem nekrokapitalizma pri S. B. Banerjeeju).

## Ekskurz: neposlušno živo telo

Živo-mrtva telesa in pogosti liki mučenih, zatiranih in preslišanih žensk v dramatiki Semeničeve nas usmerjajo k sodobnim, biopolitično naravnanim debatom o življenju in živem.

Da je življenje v zadnjih desetletjih precej aktualna tema, potrjuje vrsta mislecev, ki so se posvečali posameznim vidikom tega vprašanja (Agamben, Virno, Negri, Thacker, Massumi in njihov predhodnik Foucault), tako da nekateri celo menijo, da smo iz paradigme uma, jezika, diskurza in medija prestopili v paradigmo telesa, materialnega, življenja in biopolitik (Elliott in Attridge 3–4). V slovenski dramatiki ta premik opisuje Blaž Lukan:

V novi, najmlajši dramatiki je že slutiti temeljni premik od politik uprizarjanja k taktikam preživetja, torej od politike k socialni. [...] Vzeti si pravico do življenja, ki jo različne dominantne biopolitike človeškemu bitju nenehno jemljejo oziroma nanjo s svojimi postopki usodno vplivajo: to bi lahko bil moto novega gledališča (ter nove dramatike), ki hkrati odraža novo življenjsko paradigmo in povzema sodobni izbris politike kot usode. (Lukan, »Politicizacija« 129)

Lukan to sicer ugotavlja ob obravnavi primerov najmlajše slovenske dramatike, vendar navedeno lahko opazimo že v delu Simone Semenič. Tak primer je cikel solo performansov z naslovom *trilogija žrtve*, ki jih je avtorica izvajala od leta 2007. V trilogiji so besedila *jaz, žrtev; še me dej in drugič*.<sup>7</sup> Vsa temeljijo na avtobiografski tematiki. Avtorica v njih opisuje in uprizarja svoje izkušnje z birokratiziranim in nečloveškim aparatom zdravstva in realkulturnopolitičnega sistema, ki odreja pogoje (pretežno mizernega) preživetja umetnikov v sedanosti. V ospredju je avtoričino nepopolno živo žensko telo, zaznamovano z epilepsijo in drugimi manj vidnimi, celo družbeno tabuiziranimi telesnimi in duševnimi stanji, kot so močenje postelje v otroštvu, poskus samomora, genitalni herpes, težave ob nosečnosti itd.

Ključni faktor njene dramatike je po mnenju Nike Leskovšek »njena vsakodnevna privatna biopolitika« – torej da je dramatičarka, samozaposlena v kulturi, mati dveh otrok in epileptičarka, kar je sprepletano z vsebino in sporočilnostjo njene dramatike (Leskovšek 433). Simona Semenič tako v *trilogiji žrtve* uprizarja svoje vsakodnevne taktike preživetja, svoje boje, ki jih na mikroravni bije s svojim lastnim neposlušnim telesom in še bolj s standardi družbe za vsakdanje preživetje sebe ter svojih otrok. Svoje telo uprizarja kot nosilec svojega jaza<sup>8</sup> v trkih s standardi neoliberalnega družbenega sistema.

<sup>7</sup> Besedila so bila skupaj s komentarji objavljena v knjigi *me slišiš?* (2017).

<sup>8</sup> Za performans je vse od njegovega razmaha v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko se je uveljavil kot samostojna umetniška zvrst, bistvena osredotočenost na uprizorjeno telo v njegovih različnih modalnostih in manifestacijah. Nekateri zgodovinarji in teoretiki so body art – zvrst performansa, pri kateri je raziskava telesa v središču dogodka – razumeli celo kot performans *par excellence* (npr. RoseLee Goldberg, Marvin Carlson, Amelia Jones – prim. naslov njene knjige *Body art: uprizarjanje subjekta*).



## Živo-mrtva telesa kot pričevalci o stanju družbe

V *tisočdevetstoenaosemdeset* (2013) se truplo pojavi povsem na začetku. Že prva didaskalija drame se glasi: »začne se z lužo krvi / tako se začne« (Semenič, *tisočdevetstoenaosemdeset* 11). Truplo povoženega moškega, čigar identiteta se v tekstu nikoli ne razkrije, je dejansko točka, s katero se začne drama in s pomočjo katere pripovedovalec<sup>9</sup> predstavlja osebe, pri čemer se ne more odločiti, kdo bo glavni lik drame. Piše se leto 1981 v majhnem slovenskem kraju, verjetno Ajdovščini, in pred gledalci so uprizorjeni otroštvo in prvi koraki mladostniškega raziskovanja življenja v socialistični domovini. Obenem dogajanje večkrat preskoči v čas trideset let kasneje, ki je čas propadlih tovarn, tranzicijskega kapitalizma, iskanja dela v tujini, bančnih kartic in iphonov. Dramski liki nenadno in brez lastne volje preskakujejo v to odčarano prihodnost, njihovo zavedanje pa ostaja v letu 1981. Eksistencialno dezorientirani se znajdejajo na pogrebih svojih prijateljev iz otroštva, ki so vsi po vrsti položili roko nase. Svet trideset let kasneje je svet deziluzij, ki niso le stvar znanega psihičnega mehanizma, ki oddaljeni čas otroštva v primerjavi s časom odraslosti po navadi vidi v olepšani luči, temveč se skozi to »ontološko« razliko na plan prebija tudi sporočilo celotne drame: življenje v tranzicijskem kapitalizmu po letu 2000 je za ljudi mnogo slabše, kot je bilo v osemdesetih letih in kot se je takrat dozdevalo, da bo v prihodnosti. Svet družbenih deziluzij najavlja prav truplo z začetka drame. To truplo je sicer verbalno nema, toda neizogibna in udarna napoved čudnega sveta, ki je pred vrati. Čeprav se v drami večkrat srečamo s pogrebi dramskih oseb, pa neznančevega pogreba nikoli ne dočakamo. Povoženi moški ostaja živi mrtvec, simbol »padca iz raja«, ki družbi kaže ogledalo prihodnosti, vendar ta njegovega sporočila ne more doumeti. Konec je ironičen, igra se konča leta 1981: v gostilni nazdravljajo še nerojenemu otroku z željami, da bi zanj naredili še boljši svet, kot so ga njim njihovi starši.

Drama *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* iz leta 2014 tematizira usode treh Sofij, treh resničnih žensk iz zgodovine (podrobnosti njihovih usod so v drami v primerjavi z zgodovinskimi dejstvi rahlo modificirane).<sup>10</sup> Vse tri so se prekršile proti moralnemu redu, izstopile so iz predpisanih družbenih vlog, namenjenih ženskam. Ena se je želela uveljaviti kot filozofinja in znanstvenica, druga kot revolucionarka in politična aktivistka, tretja kot matematičarka in zavzeta iskalka znanja. Druga za drugo so v drami obtožene kršenja moralnih kodeksov in druga za drugo so na odru obglavljene in spremenjene v trupla. Eksekucije izvršujejo soldati, označeni le z zaporednimi

9 Pezdirc Bartol ugotavlja, da »pri Semeničevi didaskalije ne pripadajo avtorju, temveč dramski osebi in bolj ustrezajo opredelitvam naratologov, ki poudarjajo, da v didaskalijah ne gre za avtorjev glas, temveč pripovedovalca« (Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme« 171). Ta ugotovitev sicer še v večji meri velja za nekatere druge tekste Semeničeve (npr. *zgodba o nekem slastnem truplu ali mi, evropski mrliči*).

10 To so bile Sophia Magdalena Scholl, članica odporniškega gibanja proti nacizmu, obglavljena leta 1943, Sofija Lvovna Perovskaja, leta 1881 obsojena na smrt z obešanjem zaradi političnega aktivizma, in matematičarka Marie-Sophie Germain, ki je umrla leta 1831 zaradi raka na dojki (gl. Pezdirc Bartol, »Specifičnost dramske forme« 173). Njim je drama tudi posvečena.

rimskimi številkami; bolj ali manj ozlovoljeni se prepirajo o birokratskih pravilih, ki uokvirjajo njihov potek.

Tu je še sedem kuharic, inačica zbora iz antične dramatike, ki predstavljajo glas t. i. zdrave pameti, tipiziran glas brezimne, povprečne množice. Tipizacijo nakazujejo tudi njihova splošna imena (npr. ta dolgocajtna, ta nergava, ta jeznorita, ta debela itd.). Kuharice so nasprotje trem Sofijam (katerih isto ime prav tako kaže na tipizacijo, v tem primeru upora in svojeglavosti) in njihovemu zanosu, viziji, strasti, uporništvu. Sedijo v krogu, opravljajo in že od pamtiveka lupijo krompir za soldate, ne vedoč, koliko se jih bo živih vrnilo iz vojn. Stroj kuharic je večer, je dejansko strukturni člen v kolesju zgodovine človeštva, ki cinično zavrne vsak poskus izstopanja, vsak uporen element. Njihov moto bi se lahko glasil (citat je sicer iz *evropskih mrličev*): »[Ž]ri, pij, fuki, za jutri se ne cuki.« Vsak poskus upora proti strukturi, poskus izstopa iz krogotoka neambicioznega prehranjevanja in razmnoževanja, kar še posebej velja za ženske, je najstrožje kaznovan. Tudi v tem besedilu najdemo motiv gostije, prehranjevanja, čeprav manj ekspliciten kot v *zgodbi o nekem slastnem truplu*. Tudi tu motiv prehranjevanja izraža temeljno strukturo civilizacije, njeno umazano bistvo.

V *sedmih kuharicah, štirih soldatih in treh sofijah* (pa tudi v *nas, evropskih mrličih*) Simona Semenič raziskuje, kako deluje oblast: navadni, vsakdanji ljudje (ne glede na zgodovinsko obdobje dogajanja) sami nadzirajo, cenzurirajo in kaznujejo telesa med svojimi, ki si drznejo izstopiti iz zapisanih in nezapisanih pravil ter obrazcev vedenja. Oblastnikov sploh ne srečamo, temveč imamo opraviti z razpršenostjo moči med povprečne, vsakdanje ljudi, ki se izkazujejo dosti bolj predani in neusmiljeni pri izvajanju birokratiziranih, do grotesknosti in absurda prignanih obrazcev, zakonov in postopkov. Ti so tisti, ki ohranjajo in do avtomatizirane neznosnosti ponavljajo nepravilne in bedaste vzorce. Delovanje ideologije je pač najučinkovitejše takrat, kadar poteka horizontalno in od znotraj, na videz samoumevno, iz tako imenovane zdrave pameti. Ne glede na to, da se drama dogaja pred sto in dvesto leti (avtorica eksperimentira s preskoki v času in s simultanostjo časov), pa birokratizirani svet absurdnih protokolov, ki spremljajo priprave na usmrtitve treh Sofij, precej korespondira z današnjim časom. Simona Semenič bolj kot o zgodovini ves čas govori o tukaj in zdaj, o neumornem sklicevanju na zakone, pravilnike in postopke, ki so nadomestili nekdanjo avtoriteto Boga ali vladarja.

Tudi v besedilu *mi, evropski mrlič* (2015), v katerem tako kot v *zgodbi o nekem slastnem truplu* ostre meje med didaskalijami, v katerih po tradicionalni konvenciji govori dramatik, in dialogom, v katerem spregovorijo dramske osebe, ni več, se srečamo z živo-mrtvim telesom. To je nekdanja partizanka Milica, trpinčena in prezrta ženska, ki umira v hospicu in je skorajda že truplo, je pravzaprav pred-truplo, ki bi še rado prišlo do besede, do trenutka človeškosti; vendar ne pride in obenem,

paradoksalno, pride. Lik nekdanje partizanke postane v drami simbol propadlih sanj o dostojnem življenju, v te sanje pa sta vpisana tako življenje kot smrt. Nema priča in akterka v vse hitreje vrtečem se hrupu, v peklenski gostiji današnje razpadajoče in gnijoče Evrope (za moto k drami in njeno idejno izhodišče služijo Kosovelovi verzi iz *Ekstaze smrti*, možno je najti tudi aluzije na *Kons. 5*) pomeni vdor telesnega, živega in živetega življenja v pogone sistema, v zapisane vrednote in pravice, ki pa so povsem abstraktne in papirnate. »[A]vntifikacija / avtorizacija / avtofekalizacija« je ena od (ironičnih) replik in na koncu drame, ko prizorišče preplavi vsebina iz že 25 let puščajoče kanalizacije (aluzije na slovensko državo), dramske osebe s ponavljajočim se besedičenjem in s samonanašalnimi, masturbacijskimi dejanji, ki ne prinesejo razrešitve, le še dalje, v neskončnost perpetuirajo obstoječe govnaisto stanje sveta. Rokavica je že z naslovom drame vržena nam, bralcem/gledalcem: tudi mi smo mrlič, še nepokopani; obtičali smo v »vmesnem« stanju. Avtorica nam tako implicitno ponuja izziv – se bomo vzdignili ali dokončno potonili?

## Zaključek

Telo je ena ključnih tem v »ne več dramatiki« Simone Semenič, pri tem pa je najznačilnejše živo-mrtno telo oziroma truplo. Pojavlja se v več besedilih (*zgodba o nekem slastnem truplu; tisočdevetstoenaosemdeset; sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije; mi, evropski mrlič*) – včasih kot dramski lik z določeno količino replik (*zgodba o nekem slastnem truplu*) ali le kot nemo, negibno truplo (*tisočdevetstoenaosemdeset*). Ni dokončno mrtvo telo, temveč gre vselej za živo-mrtno telo v smislu prehodnega in prehajajočega telesa, torej telesa, ki se nahaja na robu med življenjem in smrtjo, v območju liminalnega. Je simbol dogajanja v drami, ali še bolje, stanja družbe. Iz nje je v nekem smislu izločeno, vendar je obenem njena najgloblja resnica, ki pa je dramske osebe praviloma niso zmožne zapopasti ali razumeti. Ta resnica je namenjena nam, bralcem/gledalcem. V nekaterih besedilih (npr. *tisočdevetstoenaosemdeset in mi, evropski mrlič*) nam trupla-pričevalci sporočajo, da je stanje družbe slabo; so metafora propadlih sanj o boljšem življenju za vsakdanjega človeka in o pravičnejši, enakopravnejši družbi.

Po drugi strani pa živo-mrtna telesa Semeničeve kažejo temeljno strukturo delovanja biopolitične oblasti. Pri tem si pomagamo z Agambenovim konceptom *homo sacer*, človeka brez vrednosti, ki ga je dovoljeno nekaznovano ubiti, ne pa tudi žrtvovati. V *zgodbi o nekem slastnem truplu* (katere interpretaciji posvečamo v razpravi kar nekaj prostora) se srečujemo s takšnimi *homines sacri*, in sicer v obliki inkarnacij trupla, s katere obaro se mastijo eminentni gostje. Truplo zastopa temačne usode trpinčenih in ubitih žensk ter deklet z Balkana in Bližnjega vzhoda. Daje jim glas in jim prek izpovedovanja njihovih zgodb vrača ime ter človeško dostojanstvo. Te ženske – ki jih

lahko imenujemo *homines sacri* – zaznamuje le agambenovsko golo življenje (*zoe*), pomembne goste, ki poižijejo njihovo meso, pa interpretiramo kot pripadnike *bios*, torej člene družbe, ki imajo politične in državljanske pravice. Semeničeva v tem besedilu tako kaže strukturo družbe, ki konstituira *bios* prek použivanja brezimnega in brezpravnega *zoe*.

Discipliniranje upornih teles prikazuje tudi igra *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*, ki prav tako uprizarja bistvo delovanja družbe: v njej vladajo navadni, vsakdanji ljudje, ki so ponotranjili družbena pravila in zapovedi. Sami izločijo in (tudi s smrtjo) kaznujejo uporna (ženska) telesa, ki so se prekršila proti zapisanemu in nezapisanemu redu (tak primer so tri Sofije). Delovanje družbenih struktur avtorica razkrinkava tudi v avtobiografskih solo performansih *trilogija žrtve*, pri čemer je uporno telo njeno lastno.

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: Suverena oblast in golo življenje*. Študentska založba, 2004. (Knjižna zbirka Koda.)
- Eco, Umberto. »Poetics of Open Work.« *The Open Work*, Eco, Harvard University Press, 1989, str. 1–23.
- Elliott, Jane, in Derek Attridge. »Introduction. Theory's nine lives.« *Theory After Theory*, ur. Jane Elliott in Derek Attridge, Routledge, 2011, str. 1–15.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Študentska založba, 2008. (Knjižna zbirka Koda.)
- Greenberg, Clement. »Modernistično slikarstvo.« *FNM*, letn. 7, št. 1/2, 2000, str. 32–36.
- Hrvatina, Varja. »Hočem biti neodvisno besedilo.« *Neodvisni*, 16. marec 2019, [www.neodvisni.art/2019/03/hocem-biti-neodvisno-besedilo](http://www.neodvisni.art/2019/03/hocem-biti-neodvisno-besedilo). Dostop 6. april 2019.
- Jones, Amelia. *Body art: uprizarjanje subjekta*. Maska, Študentska založba, 2002
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Državna založba Slovenije, 1998. (Literarni leksikon, zv. 44.)
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Maska, 2003.
- Leskovšek, Nika. »Dramska pisava za današnji čas.« *Tri drame*, Simona Semenič, Beletrina, 2017, str. 431–477.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 167–173. (Obdobja, 31.)
- . »Politizacija in poetizacija.« *Literatura*, letn. 30, št. 319–320 (januar–februar), 2018, str. 124–138.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič.« *Primerjalna književnost*, letn. 40, št. 2, 2017, str. 165–180.
- Ploštajner, Klemen. »Od subjekta k truplu.« *Filozofski vestnik*, letn. 33, št. 3, 2012, str. 79–88.
- Semenič, Simona. *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. *SiGledal*, [sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf](http://sigledal.org/w/images/0/09/Gostija.pdf). Dostop 20. september 2018.
- . *tisočdevetstoenaosemdeset*. 2013. *tri drame*, Semenič, Beletrina, 2017, str. 7–183.
- . *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije*. 2014. *tri drame*, Semenič, Beletrina, 2017, str. 185–353.
- . *mi, evropski mrlič*. 2015. *tri drame*, Semenič, Beletrina, 2017, str. 355–429.
- . *me slišiš?* KUD AAC Zrakogled, 2017.
- Strniša, Gregor. *Ljudožerci*. Založba Obzorja, 1972.

- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič).« *Slavistična revija*, letn. 63, št. 1 (januar-marec), 2015, str. 89–102.
- . *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo: O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2018.
- Zajc, Ivana. »Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič.« *Jezik in slovstvo*, letn. 61, št. 3–4, 2016, str. 151–162.