UDK 821.163.6.092Semenič S.
Igor Žunkovič
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

UČINEK UTELEŠENE VEDNOSTI V SODOBNI DRAMATIKI – *24UR* SIMONE SEMENIČ

Članek analizira učinke sodobne dramatike, ki temeljijo na analizi posebnega delovanja človeškega telesa na nevrobiološki ravni. Najprej pojem utelešene vednosti razlikujemo od pojma refleksivne vednosti, nakar analizo nevrobioloških mehanizmov, ki utemeljujejo utelešeno vednost, povežemo z Damasievim razumevanjem čustev in občutkov ter njihove evolucijske zveze s pravili vedenja bitij v skupnostih. Končno ugotavljamo, kakšni so možni učinki utelešene vednosti v sodobni dramatiki na prejemnika dramskega sporočila. Teoretsko analizo utemeljimo tudi skozi študijo primera, in sicer drame *24ur* Simone Semenič.

Ključne besede: utelešena vednost, sodobna slovenska dramatika, postdramsko gledališče, Simona Semenič

The article examines ethical effects of the contemporary Slovenian drama, based on the analysis of a special impact of dramatic performances. The author first differentiates the term "embodied knowledge" from the term "reflexive knowledge". She then connects the analysis of neurobiological mechanisms enabling the working of embodied knowledge to Damasio's understanding of feelings and emotions, as well as their evolutionary bonds to the rules of social behavior. Finally, she summarizes the effects of the embodied knowledge in modern drama. The theoretical analysis is based on the case study of the text *24hours* by Simona Semenič.

Keywords: embodied knowledge, contemporary Slovenian drama, postdramatic theatre, Simona Semenič

0 Uvod

Temeljno raziskovalno vprašanje pričujoče razprave je, ali ima princip utelešene vednosti,[1] ki ga v zvezi z dramatiko najceloviteje opiše Naomi Rokotnitz v delu *Trusting Performance*, morebiti tudi določene učinke na prejemnike dramskih sporočil in še posebej sporočil ne več dramske pisave. Teoretsko analizo dopolnjujemo in pojasnjujemo na primeru drame Simone Semenič *24ur*. To je besedilo, ki ga je mogoče

[1] O principu utelešenosti, in sicer deloma tudi v zvezi z literaturo, je bilo na Slovenskem že precej napisanega. V kontekstu empirične literarne znanosti (ELZ), natančneje, ponovnega premisleka njenih spoznavnoteoretskih podlag Urška Perenič in ob naslonitvi na nemškega psihiatra in filozofa G. Fuchsa predlaga, da se koncept utelešene kognicije vključi med spoznavne temelje ELZ. Na kratko, gre za to, »da je (objektivna) resničnost vselej funkcija subjektovega odnosa do sveta, njegovega spoznavanja, izkušanja sveta oz. njegove povezanosti s svetom.« (Perenič 2013: 278) Gledano širše, je utelešenost eden izmed osrednjih pojmov obravnave socialne kognicije v več delih Gregorja Tomca, zlasti v njegovi zadnji knjigi *Geni, nevroni, jeziki,* in tudi nevrofenomenološke obravnave mistike Sebastjana Vörösa v *Podobe neupodobljivega*.

opisati kot ne več dramsko. Dramo obravnavamo v njeni pisni obliki, a ker gre za besedilo, ki vseskozi upošteva svojo uprizoritveno možnost, običajno ne razlikujemo med njenim potencialnim bralcem in gledalcem.

1 Utelešena vednost

Terry Eagleton pravi, da je »zamisel, da lahko spontano in intuitivno vem, da sem besen, absurdna« (Eagleton 2014: 12). Pri tem ima v mislih vednost kot rezultat dialektičnega procesa. Zato vednost po njegovem mnenju zmeraj predpostavlja določeno refleksivno ali celo simbolno distanco med opazujočim in opazovanim. »Dojenček joče, ker je lačen, a ne ve, da je lačen« (Eagleton 2014: 12). Toda to razmerje bi bilo mogoče tudi obrniti in se vprašati, ali obstaja vednost, ki nima »spontane in intuitivne« ter zato visceralne, utelešene plati? Ali lahko vemo, da smo lačni, če ne občutimo lahkote?

Naomi Rokotnitz trdi, da se gledališče prav zaradi neposredne prisotnosti gledalca med uprizarjanjem dramskega dejanja živih ljudi prek besed, vidnih podob in gibanja, razlikuje od drugih vrst umetnosti. Poseben učinek, ki ga ima gledališče na gledalca zaradi svoje neposredne, telesne prisotnosti, imenuje »utelešena vednost«[2] (Rokotnitz 2007: 391).

Sodobna nevroznanost je odkrila, da obstajajo določeni mehanizmi delovanja človeškega kognitivnega aparata na nevrobiološki ravni (zrcalni nevroni, motorična resonanca, empatija),[3] ki nam omogočajo neposredno prevzemanje perspektive drugega – ne na podlagi razumske analize podobnosti med individuumom in drugim, temveč na podlagi neposrednega soobčutenja jaza in ne-jaza, ki sta oba del individuuma samega. To je utelešenost, ki nam omogoča, da zgolj z opazovanjem delovanja drugega z njim soobčutimo; da občutimo, kako je biti drugi, čeprav vemo, da mi nismo ta drugi. Paul Armstrong to paradoksno razmerje med jazom in ne-jazom imenuje paradoks alter ega (Armstrong 2015: 162), pri čemer se smotrno navezuje na *Fenomenologijo zaznave* Maurica Merleau Pontyja (2006: 14).

Vendar utelešene vednosti in paradoksa alter ega na tej temeljni nevrobiološki ravni ne moremo enačiti z vednostjo, kakor jo razume Eagleton. Tudi Armstrong paradoks alter ega na nevrobiološki ravni obravnava zgolj kot prvo stopnjo socialne dialektike v človeških skupnostih, ne pa kot njeno celoto.[4]

Prav tako utelešena vednost ni intuicija, čeprav so posamezni elementi utelešene vednosti lahko tudi del širšega pojma intuicija. Gregor Tomc v delu *Šesti čut* podrob-

[2] Čeprav je Naomi Rokotnitz zvezo med človeškim telesom, njegovimi nevrobiološkimi in nevropsihološkimi danostmi ter jezikom in performativnostjo v knjigi *Trusting Performance* in članku *Constructive Cognitive Scaffolding Through Embodied Receptiveness* pojasnila najobširneje, pa še zdaleč ni edina raziskovalka, ki v zadnjem desetletju analizira različne vidike tega razmerja. Med pomembnejšimi so vsaj še Ellen Spolsky, Elizabeth Hart in Lisa Zunshine.

[3] Za temeljni pregled delovanja zrcalnih nevronov, empatije, motorične resonance in njihovega pomena za literarno recepcijo glej Armstrongovo delo *Kako se literatura igra z možgani* in *Seeing, Acting, Understanding.*

[4] Armstrongovo pojmovanje alter ega in princip utelešene vednosti Naomi Rokotnitz sta dejansko filozofska in literarnoteoretska pojma, ki opisujeta in povzemata pomen določenih nevrobioloških mehanizmov za literarno recepcijo in tudi za človekovo doživljenje in zaznavanje nasploh.

no analizira kognitivne mehanizme, ki jih je mogoče povzeti s pojmom intuicija. Po Tomcu je mogoče intuicijo ali šesti čut razumeti kot skupno ime za kognitivne procese (čustvovanje, občutenje, mišljenje), ki se jih ne zavedamo, zavedamo pa se njihovih rezultatov, spoznanj, in to hipoma, brez zavesti o načinu razmišljanja, skozi katerega smo prispeli do njih. (Tomc 2000: X, 124–49, 285) Vednost, do katere se dokopljemo intuitivno, je torej še zmeraj produkt refleksije, ker postane vednost šele, ko se vzpostavi interpretativni, zavestni odnos med dominantno hemisfero (kjer poteka procesiranje jezika) in produkti procesiranja nedominantne hemisfere, medtem ko utelešena vednost tega interpretirajočega razmerja ne potrebuje. Njen temelj je telesno počutje, to je doživljanje čustev, ki lahko preide v doživljanje občutkov.[5] Ta razloček produktivno uporablja sodobno postdramsko pisanje.

Čeprav se teza, da je gledališka umetnost posebna, ker se dogaja kot dejavnost živih ljudi za žive ljudi, neposredno in telesno, na prvi pogled zdi samoumevna, zaradi dvoje razlogov učinki tega dejstva niso niti tako preprosti niti tako samoumevni. Prvič, gledališka umetnost nasproti filmski umetnosti z nevrobiološkega vidika nima nobene »ontološke« prednosti. Če se osredotočimo zgolj na delovanje zrcalnih nevronov, ugotovimo, da delujejo na podlagi vidne percepcije in ne diskriminirajo filmske slike na račun opazovanja gibanja živega telesa (Iacoboni 2008: 3–78, Rizolatti in Sinigaglia 2008: 79–114). Utelešena vednost, kakor jo razume Rokotnitz, in upoštevajoč nevrobiološke mehanizme, ki jo utemeljujejo, ni nujno in apriori mogoča le v zvezi z gledališčem, ampak jo je mogoče vsaj skozi delovanje teh istih mehanizmov povezati tudi z drugimi mediji, posebno s filmom. To pomeni, da, drugič, utelešena vednost ni le golo dejstvo prisotnosti, zaradi katerega bi imeli gledalci drame neko posebno vednost o dramskem dogajanju, temveč pomeni nevrobiološke procese, ki se lahko dogajajo v gledalčevem telesu.

A gledališka umetnost se vendarle od drugih razlikuje vsaj po tem, da v proces ustvarjanja pritegne tudi dejanskega gledalca, prejemnika svojega umetniškega sporočila, in sicer kot psihofizično celoto. Neposredna prisotnost gledalca v gledališkem prostoru ne pomeni le, da so omogočene določene nevrobiološke aktivacije, ampak tudi, da je vsaj teoretično mogoča igra med umetniškostjo gledališkega prostora in njegovo fizično, stvarno resničnostjo, vključno z osebami (igralci, gledalci, tehniki itd.), ki se v njem nahajajo. To posebno lastnost gledališča sta gledališka (dramska) umetnost in njena estetska refleksija udejanjili in opisali na različne načine: skozi pojem postdramskega gledališča, performativnega obrata, ne več dramske pisave, kot avtorefleksijo gledališča, itn.[6]

---

[5] Razlikovanje med čustvi in občutki privzemamo po Antoniu Damasiu *Iskanje Spinoze*, *Descartes' Error* in *Self Comes to Mind*.

[6] Razumevanje pojmov postdramsko gledališče in samorefleksija gledališča povzemamo po Hansu-Thiesu Lehmannu, pojem performativni obrat po Eriki Fischer-Lichte in pojem ne-več-dramske pisave po Gerdi Poschman. Vse te pojme sta natančno opisali tudi že slovenska literarna veda in slovenska teatrologija, med drugim Emil Hrvatin, Tomaž Toporišič, Mateja Pezdirc Bartol, Blaž Lukan in drugi. Natančen in zgoščen pregled sodobne slovenske teorije drame in gledališča sta v članku Teorija in zgodovina slovenske dramatike in gledališča sestavila Mateja Pezdirc Bartol in Tomaž Toporišič.

2 Učinek dramatike

Janko Kos v *Literarni teoriji* razlikuje štiri plasti literarnega dela: spoznavno, emotivno, estetsko in etično (2001: 23–47). To so elementi literarnih del samih in ne nujno tudi področja učinkovanja literarnega dela, a literarno delo se, če upoštevamo spoznanja recepcijske teorije, udejanji šele z recepcijo. Že Platon je vedel, da ima umetnost določen, po njegovem sicer prevladujoče negativen učinek na prejemnike literarnega sporočila, zato je pesnike izgnal iz svoje idealne države. Kasnejše obravnave učinkov, ki jih lahko ima literatura na svoje prejemnike, so bile do literature prizanesljivejše, a prepričanje, da literatura učinkuje na človeka in da je ta učinek pomemben, se je ohranilo do danes. Nekatere sodobne literarnovedne teorije poskušajo na podlagi učinkovanja literature na svoje prejemnike celo upravičiti njeno evolucijsko funkcijo.[7]

Razprava se ukvarja z učinkom, ki ga ima lahko dramatika na bralce/gledalce, čeprav bi bilo mogoče, kakor to počne Naomi Rokotnitz, razpravljati tudi o učinku, ki ga ima utelešena vednost na same dramske osebe.

Glede na to, da princip utelešene vednosti opisuje način delovanja določenih nevrobioloških mehanizmov med literarno recepcijo, gre za učinkovanje, ki sicer črpa iz vseh štirih plasti literarnega dela, osrednje pa se zaradi telesnosti čustvenega doživljanja vendarle zdi čustvovanje ali emotivna plast literarnega dela.

3 Čustva, občutki in dvojnost gledališkega prostora

Teoretsko podlago tovrstnemu učinku gledališča in tudi literature nasploh tvori psihologija čustev. Dejansko je že William James, oče moderne psihologije, leta 1884 opredelil izkustvo čustev kot percepcijo telesnega odziva ob prisotnosti čustvenega vzvoda ali domišljije (James v Herbert 2007: 214). Na temelju Jamesove teorije sta Schachte in Singer predlagala, da je potrebno čustva razumeti kot telesna vzburjenja, Antonio Damasio pa s svojo teorijo »somatskih označevalcev« trdi, da visceralni in somatosenzorični odzivi, spontani odsevi stanja živega telesa, vzbujajo univerzalna čustva (strah, jeza, žalost, veselje, gnus in presenečenje), značilna za vse ljudi (Damasio 2010: 123–26). Posledično so v psihologiji čustva opisana kot duševni procesi, ki odražajo naš celosten (psihofizičen) vrednostni odnos do okolja. Prav tako prepoznava tri temeljne sestavine čustev: vrednostni značaj (pozitivna in negativna čustva), intenzivnost (od zelo intenzivnih do šibkih čustev) in motivacijsko komponento (ali nas silijo k delovanju ali pomirjajo) (Musek in Pečjak 2001: 66–82).

Psihologija opredeljuje čustva kot tiste duševne procese, ki izražajo celosten vrednostni odnos človeka (ali katerega drugega bitja) do drugega človeka (bitja) in sveta nasploh. Toda med pozitivnimi čustvi in dobrim ter negativnimi čustvi in slabim ni mogoče postaviti popolnega enačaja. Kljub temu ljudje tisto, kar v nas vzbuja negativna čustva, običajno dojemamo kot slabo, tisto, kar v nas vzbuja pozitivna čustva, pa kot dobro.[8]

[7] Glej *The Origin of Stories* Biana Boyda (2009: 51–66, 99–108).

[8] To razlikovanje kot evolucijski temelj morale obravnava tudi Boyd (2009: 99–113, 132–41, 159–69,

Do te razlike lahko pride, ker se naši visceralni, somatosenzorični odzivi, kot čustvom pravi Damasio, razlikujejo od naše refleksivne percepcije teh somatosenzoričnih odzivov, kar Damasio imenuje občutki. Občutki so po Damasiu naš zavestni odnos do določenega stanja našega telesa in jih je mogoče, čeprav tudi sami temeljijo na specifičnih somatosenzoričnih aktivacijah, zavestno regulirati. To pomeni, da zmoremo odložiti nekaj, kar v nas vzbuja ugodje, če to na primer ni v skladu z našim svetovnonazorskim prepričanjem. Hkrati lahko skozi avtosegustijo, in sicer od zgoraj navzdol, v svojih telesih vzbudimo točno določene somatosenzorične aktivacije in s tem povsem resnična čustva. Razlika med čustvi in občutki se zdi kognitivni pogoj tega, da smo ljudje sposobni ne storiti vsega, kar zmoremo.[9]

Zato Damasio govori o »kot da« situacijah, za katere vemo, da niso resnične, a kljub temu v nas vzbujajo enaka čustva, kot da bi bile resnične. A situacije »kot da«, kakršne so tudi vse gledališke predstave in vsako branje literature, običajno ne vzbujajo enako intenzivnih čustev kot identični dejanski dogodki, ki smo jim priča. Hkrati se lahko iz situacije »kot da« kadar koli umaknemo (že tako, da se zavemo, da beremo literaturo, ali tako, da preprosto prenehamo z branjem ali odidemo iz gledališča), medtem ko v stvarnem življenju tega ne moremo storiti. S tem razmerjem se ukvarjajo številna literarna dela, nenazadnje tudi prvi moderni roman *Don Kihot*, ki kažejo, kako nevarna je lahko nezmožnost razlikovanja med situacijami »kot da« in dejansko stvarnostjo.[10]

Prisotnost živih teles gledalcev in igralcev v gledališkem prostoru omogoča gledališki umetnosti in s tem tudi dramatiki, katere cilj je lahko prav uprizoritev, posebne vrste igro z estetskostjo gledališkega prostora. Slednji ima namreč zmeraj dva obraza: je estetski prostor igre, v katerem imajo udeleženci točno določene vloge; dramsko dejanje, ki se odvija v tem prostoru, pa vsi udeleženci dojemajo kot, če se izrazimo po Damasievo, »kakor da« situacijo. Po drugi strani je to realni prostor, v katerem se dogajajo povsem realne reči, in prekinjanje estetske iluzije ima lahko svojevrsten učinek tako na gledalce kot tudi igralce ter celo na dramsko dogajanje samo.

Takšna estetsko-prostorska umeščenost gledališča utemeljuje poskuse presega-nja logocentričnosti gledališča v začetku dvajsetega stoletja z gledališčem krutosti

303–17). Boyd ne govori le o razliki med čustvi in občutki, kot to počne Damasio, čeprav povzema prav njega, ampak govori o moralnih čustvih kot tistih čustvih, ki vplivajo na naš odnos do drugih. Moralna čustva po njegovem mnenju evolucijsko neposredno opredeljujejo vsebino moralnih pravil, ki velja v določeni skupini bitij. Če neka bitja v določenih mesebojnih interakcijah občutijo močna negativna čustva, npr. hudo jezo, to pomeni, da je ta specifična situacija ali ravnanje v tej skupnosti bitij moralno negativno označeno. Smisel Boydove evolucijske perspektive, ki privzema biokulturni pogled na literaturo, je, povedano shematično, da moralna čustva opredeljujejo moralna pravila, ne pa obratno.

[9] Obstajajo tudi še osnovnejši pogoji možnosti, posebej sposobnost inhibicije samodejnih odzivov našega organizma na dražljaje in signale iz okolja, ki je posledica arhitekturne zasnove naših možganov, in sicer nove možganske skorje. Dolžina aksonov, ki se nahajajo v novi možganski skorji in segajo v globlja, posteriorna možganska področja ter posledično med seboj niso tako številčno zvezani kot ostali nevroni, na nevrobiološki ravni omogoča inhibicijo ali zaviranje prvotnih instinktivnih odzivov s strani višjih možganskih funkcij.

[10] Don Kihot privzame svojo viteško pozo na podlagi branja viteških romanov (»kot da« sitaucije), ki jih Cervantesov roman do določene mere parodira. Don Kihotov (podobno se recimo dogaja tudi Emi Bovary) problem je, da znotrajtekstualno realnost viteških romanov zamenja za nekaj resničnega in se začne vesti v skladu s pravili vedenja v teh romanih, ne pa v skladu s pravili resničnega sveta.

(Antonin Artauld), vnašanjem ritualnih elementov (Richard Schechner, Herman Nietzsch) in epskim gledališčem (Berthold Brecht). Besedna dialektika iz gledališča vendarle ni nikdar povsem izginila, ker bi takšen molk iz gledališke igre naredil čisti performans. Nasprotno, v drugi polovici dvajsetega stoletja je dramatika iznašla nove načine pisanja, gledališča umetnost pa nove načine uprizarjanja, ki se vseskozi igrajo z dvojno naravo gledališkega prostora in pridoma izrabljajo njegove številne možnosti. Blaž Lukan v knjigi *Performativne pisave* pravi celo, da »teksta v resnici ne beremo in ga tudi ne gledamo (kot sliko), temveč zaznamo njegovo fizično prisotnost v prostoru, tekst je enako gestus, z drugimi besedami in v tem trenutku pisava ...« (Lukan 2013: 30). S tem se zdi tudi nasprotje med pisavo in uprizoritvijo že preseženo.

Eden od sodobnih načinov pisanja dramskih tekstov je nepretrgano upoštevanje prisotnosti gledalca v gledališkem prostoru, in sicer že na ravni pisanja teksta, ki pa sedaj ni več dramski tekst. Takšno pisanje, ki ga po Gerdi Poschman imenujemo ne več dramsko, pogosto ne upošteva klasične razlike med glavnim tekstom in didaskalijami, še pomembneje pa je, da dramsko dejanje v tovrstnem pisanju ni več edino središče ter vir učinkovanja drame, temveč je to celota gledališkega prostora, z vsemi njegovimi deležniki. Aristotelovsko dramsko dejanje je v tem smislu le eden izmed možnih načinov gradnje sporočila, ob katerem je pomemben vsaj še način, na katerega je dejanje posredovano, kar pomeni, da pisec dramskega besedila hkrati upošteva vsaj še elementa režije in dramaturgije gledališke predstave, potem pa še svetlobne, plesne, zvočne, prostorske in druge elemente teatra.

Tako oblikovana besedila ter igre, ki temeljijo na njih, lahko imajo posebne učinke, ker gledalca postavljajo v drugačne estetske položaje in upoštevajo njegovo prisotnost v gledališču ter lahko usklajujejo vidne elemente, gibanje in besedno dialektiko ne le tako, da ustvarijo določeno pripoved, ampak tudi tako, da v gledalcu kot fizično prisotni osebi v gledališkem prostoru vzbudijo točno določena občutja. Posebna prednost tako razumljenega in predstavljenega gledališkega prostora je, da lahko obiskovalcem predstave vzbudi občutja, o katerih sicer na drugačen način govori drama. Dramskemu dejanju ni potrebno izreči vsega, kar želi avtor/režiser sporočiti s predstavo, ampak je lahko to sporočilo skrito v občutjih in odzivih gledalcev, v tem, kar vidijo, in v tem, česar ne vidijo, v tem, kako se počutijo v svojih sedalih, v smeri, s katere slišijo zvok itn., skratka, v celoti tistega, kar Rokotnitz imenuje utelešena vednost. Tako postanejo vsi gledalci, pa tudi dejanski igralci s svojimi imeni in priimki, sam gledališki čas in prostor in vsi njegovi fizični elementi del dramskega dejanja v najširšem smislu kot tistega, kar posreduje sporočilo gledališke umetnine.

4 Ne več dramska pisava in morala v drami *24ur*

Prav z razmerjem med situacijo »kot da« in dejansko prisotnostjo gledalcev v gledališču se igra drama *24ur* Simona Semenič. To je besedilo, ki se poigrava z možnostmi estetskega gledališkega prostora in vseskozi upošteva performativno plat dramatike.

Dramsko dejanje, v katerem nastopajo štiri osebe, je umeščeno v dva različna dogajalna prostora, v katerih se nahaja po en par dramskih oseb. Te niso poimeno-

vane, temveč nosijo nazive Ona1, On1, Ona2, On2. Hkrati dramsko dogajanje nima klasičnega dogajalnega loka, napetosti ne gradi in ne stopnjuje do vrhunca. Dramsko dogajanje tudi ni enotno, temveč vsak od parov v svojem dogajalnem prostoru uprizarja svojo zgodbo, ki ni nujno povezana s tem, kar istočasno uprizarja drug par.

Prvi par se nahaja v hotelski sobi in prepoznamo lahko, da gre za bivša zakonca, ki sta se bila že pred časom razšla, sedaj pa se poskušata pogovoriti o svojem razmerju in morda obuditi erotični odnos. Drugi par se nahaja v zapuščenem rudniškem jašku oz. rovu, kamor sta se z dvema drugima prijateljema (njunima partnerjema?) odpravila na pustolovski izlet, potem pa sta se izgubila in ne moreta ven. Drugi par sta znanca, nista pa niti ljubimca niti tesna prijatelja.

Dramsko besedilo ni razdeljeno na glavni in stranski tekst (didaskalije) in drama nima pravega vrhunca, temveč teče v intenzivnostno enakomernem toku od začetka do konca. Vendar tok dramskega dogajanja vseskozi prekinjajo intervencije Spamov. Spame bi lahko razumeli kot peto dramsko osebo, ki uvaja tretjo dimenzijo dramskega dejanja, vendar ti različni Spami niso utelešeni v fizični osebi igralca, temveč imajo le svojo zvočno oz. zapisano plat (če so v uprizoritvi predvajani preko zvočnikov ali projicirani na platno). Spami ne vplivajo na dramsko dogajanje, to je na pogovore in gibanje nobenega od parov igralcev. Dramske osebe, ki nastopajo v drami, njihove prisotnosti sploh ne opazijo.

Hkrati drama mestoma prebija estetsko iluzijo – recimo z omembo imena Simona, ki naj bi povzročila brezupno izgubljenost v rudniškem jašku drugega para. Čeprav dramske osebe niso poimenovane, bi lahko to bilo ime ženski iz prvega para, pri čemer bi skupna noč tega para lahko bila tudi tesnobno čakanje, če je uboj novih partnerjev (obeh oseb iz drugega para) uspel. To je seveda interpretativna možnost, ki jo besedilo ponuja bralcu in gledalcu kot možnost, a še zdaleč ne edina. Tudi avtorici besedila je namreč ime Simona in omemba njenega imena lahko enako veljavo; pomeni preboj estetske iluzije, skozi katero dramska oseba skozi igralko, ki jo igra, izrazi tožbo nad svojim težavnim položajem, v katerega je ni postavila kakšna druga dramska oseba, temveč avtorica dramskega besedila sama.

Na ravni dramskega dejanja je v obnašanju obeh parov dramskih oseb mogoče prepoznati mnogo moralnih prvin, od primernosti/neprimernosti dotikov med znanci, primernosti in neprimernosti razkrivanja globljih čustev, neprimernosti prevare, čustvenega in telesnega nasilja in morda celo uboja. Ključno moralno pravilo, ki je skupno obema smerema dramskega dogajanja v tej drami, pa je nezmožnost vzpostavitve komunikacije med dramskimi osebami. Prvi par, ki ležeč v postelji (oba sta oblečena), ves čas govori, nikdar zares ne spregovori iskreno in kljub številnim namigom, igram in možnostim nikdar ne vzpostavi fizičnega (erotičnega) stika – njuna besedna dialektika je preobilna, vseskozi menjujeta stališča, izzivata in preizkušata meje drug drugega. Drugi par, ki izgubljen v rudniškem jašku, vseskozi blodi sem ter tja, a niti v obličju smrti ni sposoben vzpostaviti čustvenega stika skozi iskren pogovor – vseskozi se prestavljata iz enega mesta na drugo, pri čemer svojega izgubljenega položaja v temi prav nič ne spremenita (se dejansko nikamor ne premakneta); mislita le nase in na svoje mesto v prostoru, zaradi česar nista sposobna refleksije tega, kar se jima je bilo zgodilo.

Osrednje sporočilo dramskega dogajanja je torej nezmožnost bodisi besedne bo-

disi telesne komunikacije med dramskimi osebami. Dramske osebe so predstavljene kot monade, ki se zdijo same sebi zadostne, vendar se na vsakem koraku drame to prepričanje izkazuje za zmotno. Njihove identitete so razpršene, ne vedo, kaj hočejo, ne prepoznavajo potreb drugega, svoja stališča in svoje položaje poljubno spreminjajo in menijo, da so s tem spremenili svojo situacijo, dejansko pa vseskozi ostajajo sami, izgubljeni, nepopolni in končno desubjektivizirani subjekti.

Ker ne vzpostavijo stika z drugim, v katerem bi lahko prepoznali podobnosti s seboj, niso sposobni niti refleksije svojega lastnega položaja. Poznajo moralna pravila in se v skladu z njimi in z zavestjo o njihovem morebitnem kršenju tudi obnašajo, vendar niso sposobni premisliti, zakaj delujejo, kakor delujejo. Odsotnost tega premisleka povzroča, da je njihovo delovanje zgolj navidezno, da ne morejo spremeniti vzorcev svojega obnašanja in s tem morale sveta, ki mu pripadajo.

Prejemniki umetniškega sporočila Simone Semenič prepoznamo brezupne blodnje njenih dramskih oseb. Prepoznamo tudi vzroke njihovih težav – nesposobnost komunikacije, izgubljenost, razpršeno identiteto in povsem nestabilno integriteto vsake od dramskih oseb. Prepoznamo različne možnosti razumevanja uprizorjene zgodbe/zgodb in končno prepoznamo odsotnost etične refleksije dramskih oseb. Morda nas vse to vodi celo k etičnemu premisleku o tem, ali sami v življenju dovolj skrbimo za pristnost stikov z drugimi, ali smo sposobni prepoznati in izpolniti njihove želje, ali smo sami iskreni in ali sploh vemo, kaj hočemo. Vendar tovrstna refleksija ni vse, kar na gledalcem/bralcem ponuja drama *24ur*.

5 Utelešena vednost v *24ur*

V gornji analizi smo omenili, v nadaljevanju pa namenoma zanemarili, še en poseben element drame *24ur* Simone Semenič, to je učinkovanje Spamov.[11] Gre za neposredne prepise vsiljene elektronske pošte, ki jo vsi poznamo in polni naše spletne nabiralnike. Spami za razliko od ostalega besedila govorijo v angleščini. Njihova vsebina je povsem stereotipna, neosebna in namenjena bodisi prevari bodisi vzpodbujanju potrošnje.

Ob njihovi vsebini je v tej drami pomembna še funkcija, ki jo opravljajo. Glede na to, da se jih dramske osebe ne zavedajo, saj nadaljujejo svoje dialoge, kakor da jih ne vidijo in ne slišijo, njihov govor ni namenjen dramskim osebam, ne vstopa v dramsko dogajanje v klasičnem smislu, ga ne prekinja, dopolnjuje ali kakorkoli spreminja.

Bilo bi seveda mogoče, da bi Spami sestavljali neodvisno dramsko dogajanje, vendar njihovi nastopi med seboj niso povezani v kakšno koli pripoved. So samostojni, hipni in naključni medklici, ki predvsem prekinjajo recepcijo dramskega dogajanja, ki ga izvajajo dramske osebe.

Njihovi nastopi so lahko namenjeni le bralcem/gledalcem dramske igre. Ker ne sestavljajo posebne pripovedi in ker je njihova vsebina povsem stereotipna – natanko takšna, kot jo bralci in gledalci poznamo iz svoje lastne elektronske korespondence, ne prispevajo k kakršnemu koli poglobljenemu razmisleku ali neposredni refleksi-

[11] Spami so primer tistega, kar Tomaž Toporišič v zvezi z značilnostmi ne več dramske pisave pri Heinerju Millerju in Elfride Jelinek imenuje gledališče glasov (Toporišič 2007: 185).

ji problemov, s katerimi se ukvarja *24ur*. Njihova funkcija je, da motijo percepcijo dramskega dogajanja, ki je sicer že na sebi precej zapleteno, saj se istočasno dogaja v dveh smereh in dveh dogajalnih prostorih. Mestoma so njihove intervencije tako intenzivne, da, če jih bralci/gledalci ne odmislimo, povsem onemogočajo recepcijo dramskega dogajanja. Ampak, ali onemogočajo tudi recepcijo drame?

Upoštevajoč principe ne več dramske pisave, ki se jih poslužuje Simona Semenič,[12] lahko opazimo, da so te intervencije Spamov enakovreden del drame oz. njenega učinkovanja, čeprav ne sestavljajo dramskega dogajanja. S svojim prekinjanjem razumevanja dramskega dogajanja, z govorom v angleščini in stereotipnostjo svojih vsebin bralce/gledalce postavljajo v neprijeten položaj. Onemogočajo jim dosledno razumevanje dramskega dogajanja, sledenje zgodbi (zgodbama), ki se dogaja/ta na odru. Tako Simona Semenič razširi gledališki estetski prostor onstran odra na ves realni prostor dogajanja igre z vsemi njegovimi deležniki. V igro pritegne prejemnike dramskega sporočila, a od njih ne zahteva neposredne participacije skozi dialektiko besed ali skozi refleksijo vsebinskih zvez med sporočili Spamov in dramskim dogajanjem. Zahteva pa določeno mero njihove aktivnosti, in sicer nezavedne nevrobiološke in nevropsihološke aktivnosti njihove psihofizične celote.

Najprej, stereotipna vsebina, posredovana v angleškem jeziku, je identična vsiljeni elektronski pošti, ki v nas, njenih prejemnikih, vzbuja negativna čustva: jeza, občutek ogroženosti, nezaupanje, celo negativno samopodobo in odpor. Ta čustva dojemamo tudi bralci/gledalci drame *24ur*, in sicer na način utelešene vednosti in ne šele skozi samorefleksijo.

Drugič, intervencije Spamov motijo našo recepcijo dramskega dogajanja. Ker ne dodajajo nobene koristne vsebine in ne vzbujajo nobenih relevantnih etičnih ali drugih vprašanj, tudi zgolj s svojo prisotnostjo vzbujajo v gledalcih/bralcih negativna čustva, zlasti jezo, zmedenost in odpor do njihovega pojavljanja, s katerim prekinjajo recepcijo dramskega dogajanja.

Tretjič, čeprav lahko zanesljivo sklepamo, da so negativna čustva, ki jih Spami vzbujajo v gledalcih/bralcih drame, del celovitega učinka drame, ki ga poskuša doseči Simona Semenič, niso tudi celota tega učinka. Z onemogočanjem sledenja že tako kompleksnemu dramskemu dogajanju Spami povzročajo tudi, da se refleksivna vednost, ki si jo gledalci/bralci ustvarimo o tem, kaj nam drama sporoča, deloma umakne utelešeni vednosti. Gledalci/bralci na tak način intervencije Spamov doživljamo kot nekaj, kar moti naše razumevanje dramskega dogajanja. Četudi takšna recepcija še ni pravi premislek o upravičenosti strukture in dramaturgije drame ali njene uprizoritve, pa kaže na učinek, ki ga lahko ima utelešena vednost na prejemnike dramskih sporočil.

Četrtič, ker gledalci/bralci dramskemu dogajanju zaradi njegove kompleksnosti in intervencij Spamov le stežka sledimo in mestoma sploh ne moremo več slediti, drama kot celota vključuje trenutke, v katerih prejemniki njenega sporočila več ne vedo, kaj se dogaja, se v zgodbi povsem izgubijo in jih zato zgodba sama odvrača, ne vedo, kakšno mnenje naj si o dogajanju ustvarijo in kaj jim drama sploh želi sporočiti. Izgubljenost na ravni refleksivne vednosti dopolnjuje negativno čustvovanje, ki

[12] Recimo zgolj glasovna prisotnost Spamov, nepreglednost in celo odsotnost zgodbe, samonanašanje in samorefleksija, odsotnost dramskega dejanja v tradicionalnem smislu itn.

ga povzročajo Spami. Gledalci/bralci torej neposredno izkušajo/izkušamo, kako je biti izgubljen, jezen, kako je ne vedeti, kaj drugi želi, kako je ne razumeti in končno, kako je biti desubjektivizirani subjekt.

Petič, nezmožnost razumevanja, nezmožnost pristopa k drugemu, šibkost integritete in identitete posameznika, njegova razsubjektenost in izgubljenost, vse to drama komunicira prejemnikom skozi (1) dramsko dogajanje na odru in (2) skozi intervencije Spamov in utelešeno vednost, ki jo vzbujajo.

Utelešena vednost ni simbolna, ni »kot da« vednost, ker do nje nimamo niti estetske niti dialektične distance, temveč je neposredna vednost prejemnika dramskega sporočila, in sicer ne le kot gledalca te drame, temveč tudi kot bitja nasploh.

Utelešena vednost v tej drami vzbuja v prejemnikih točno določena čustva in s tem občutke, ki jih doživljajo tudi dramske osebe. Omogoča nam, da neposredno, čeprav ne refleksivno, vemo, kako se počutijo dramske osebe. S tem nam drama *24ur* ne le kaže, kaj pomeni biti razpršena identiteta in nezanesljiva integriteta, temveč tudi, kako se to občuti.

Prejemnikom lahko vzbudi tudi refleksijo takšnega nestabilnega stanja človeka in medčloveških odnosov, ki ga povzročajo, ter samorefleksijo vsakega posameznega prejemnika sporočila o svojem odnosu z drugimi ljudmi, vendar je bralcem/gledalcem ne vsiljuje in jo ponuja kot eno izmed recepcijskih možnosti.

6 Sklep

Drama *24ur* Simone Semenič z ne več dramskim načinom zapisa na svež in učinkovit način vpliva na doživljanje vsakega posameznega prejemnika njenega sporočila. Pomemben del takšnega učinkovanja drame so mehanizmi utelešene vednosti, ki se dogajajo na nezavedni ravni, ne vključujejo zavestne refleksije, a kljub temu v ljudeh vzbujajo točno določena občutja, prepričanja in predstave. Posebna kvaliteta utelešene vednosti je posredovana skozi čustva in občutke, ki so vrednostno označeni. Tako evocira vrednostni odnos prejemnika do vsebine predstavljenega dramskega dogajanja, s čimer lahko vzbuja refleksijo točno določenega problema sodobnega človeka, to je nezmožnost komunikacije z drugimi, ki, kot kaže dramsko dogajanje, prerašča v družbeni problem.

Takšno učinkovanje drami uspe, ker avtorica uporablja sodobni način dramske pisave, ki razširi estetsko polje gledališča tako, da vanj pritegne dejanskega gledalca. Ponudi mu možnost občutenja tega, kako je biti nezanesljiva integriteta. V njem vzbuja premislek o upravičenosti, o veljavnosti razpršene identitete, ki ostaja brez trdne integritete, ki ji ni mogoče verjeti in zaupati. Nezmožnost razmišljanja, ki je očitna v dialektiki dramskih oseb, se umakne potrebi po mišljenju, ki ga moramo izvesti bralci/gledalci drame.

Premislek načinov našega sobivanja z drugimi je po definiciji vedno refleksivne narave in na sebi ne more biti utelešena vednost, toda zdi se, da Simona Semenič zastavlja tudi vprašanje, ali je mogoče razmišljati o dobrem in zlem v našem svetu, če z drugim nismo sposobni soobčutiti, če se ne znamo postaviti v njegove čevlje, skratka, če nimamo utelešene vednosti?

Viri in literatura

Paul Armstrong, 2015: *Kako se literatura igra z možgani*. Prev. I. Žunkovič. Ljubljana: ZIFF.

Brian Boyd, 2009: *The Origin of Stories*. London: Harvard University Press.

Antonio Damasio, 2000: Descartes' Error. New York: Quill

--, 2008: Iskanje Spinoze. Ljubljana: Krtina.

--, 2010: Self Comes to Mind. New York: Pantheon Books.

--, 2000: Descartes' Error. New York: Quill.

Terry Eagleton, 2014: The Body as Language. *Canadian Review of Comparative Literature* 41/1. 11–16.

Erika Fischer Lichte, 2008: *Estetika performativnega*. Prev. J. Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba.

Beate Herbert idr., 2007: Interoceptive Sensitivity and Emotion Processing. *International Journal of Psychophysiology* 65/3. 214–27.

Marco Iacoboni, 2008: *Mirroring People*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Janko Kos, 2001: *Literarna teorija.* Ljubljana: *DZS.*

Blaž Lukan, 2013: *Performativne pisave*. Maribor: Aristej.

Maurice Merleau-Ponty, 2006: *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba.

Janek Musek, Vid Pečjak, 2001: *Psihologija*. Ljubljana: Educy.

Urška Perenič, 2013: V prerezu slovenske empirične literarne znanosti. *Slavistična revija* 61/1. 275–84.

Materja Pezdirc Bartol, 2007: Kriza brez konca. *Primerjalna književnost* 30/2. 164–70.

Mateja Pezdirc Bartol, Tomaž Toporišič, 2013: Teorija in zgodovina slovenske dramatike in gledališča. *Slavistična revija* 61/1. 95–104.

Gerda Poschmann, 1997: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer.

Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, 2008: *Mirrors in the Brain*. Oxford: University Press.

Naomi Rokotnitz, 2007: Constructing Congitive Scaffolding Through Embodied Receptiveness. *Style* 42/4. 385–408.

--, 2011: *Trusting Performance*. London: Pelgrave Macmillan.

Gregor Tomc, 2000: *Šesti čut*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

--, 2011: Geni, nevroni, jeziki. Ljubljana: FDV.

Hans Thies-Lehmann, 2003: *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska.

Tomaž Toporišič, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo*. Ljubljana: Maska.

--, 2007: (Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče. *Primerjalna književnost* 30/1. 181–89.

--, 2015. (Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič). *Slavistična revija* 63/1. 89–101.

Rolf Zwaan, Lawrence Taylor, 2006: Seeing, Acting, Understanding: Motor Resonance in Language Comprehension. *Journal of Experimental Psychology* 135/1. 1–11.

Summary

The basic research question of this study is whether the principle of embodied knowledge has any ethical effects on the recipients of dramatic messages. At the same time, we analyze the notion of embodied knowledge, the concept of emotions and feelings, the concept of reflexive knowledge, and the concept of ethics and morality in the drama and the relations between these concepts.

Modern neuroscience discovered the existence of certain mechanisms of human cognitive apparatus at the neurobiological level (mirror neurons, motor resonance, empathy, emotions) that allow us to take on the perspective of others. This action is not based on a rational analysis of the possible similarity between individuals, but on the direct feeling of the self and not-self, both of which are part of an individual person. This is the embodiment that allows us to feel empathy with others simply by observing them; to feel how it is to be another person, even though we know that we are not. These neurobiological mechanisms allow the existence of individualized societies; therefore, they should be understood as mechanisms that are at the basis for the rules of social behavior.

Therefore, the dramatic embodied knowledge, possibly also contained in the interaction between fictitious persons, is directly connected with the embodied knowledge of the audience. Contemporary drama takes account of this theatric ability and plays with the knowledge embodied in its spectators. By excitation of specific unconscious psycho-physical effects, the drama can raise moral emotions, feelings, and ethical reflections.

Simona Semenič does so in her drama *24hours* in various ways: with the postdramatic structure of her text that does not follow the classical Aristotelian unities; with characters who can hardly be considered individuals (in particular Spam); and especially through the actions of Spams. Their actions are, in fact, aimed at the spectators/readers of the drama.

Finally, the author shows that the contemporary postmodern drama still raises ethical considerations and that these ethical impacts are associated with the operation of the mechanisms of embodied knowledge. Therefore, it is finally possible to ask whether ethical reflection, if not based on embodied knowledge, is at all possible.