

Šeligovo magijsko performativno gledališče krutosti

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Uvod: vozlišča Šeligovega razmišljanja o drami in družbi

V razpravi bomo ustvarjanje Rudija Šeliga raziskali kot eno ključnih manifestacij slovenskega gledališča, ki povezuje elemente magičnega realizma, ritualnega performansa in gledališča krutosti.¹ Šeligovo magično-performativno gledališče gledališki dogodek spremeni v uprizoritveni ritual, ki presega zgolj reprezentacijo. V Šeligovi estetiki bomo prepoznavali vplive magičnega realizma, zaradi katerih vsakdanjost prehaja v svet nadnaravnega in simbolnega, tako da gledališče ni osredotočeno zgolj na zgodbo, temveč predvsem na ustvarjanje specifične atmosfere, ki gledalca nagovarja na čutni in intuitivni ravni. Ritualnost, ki prežema Šeligova besedila, hkrati vzpostavlja močno kolektivno in individualno izkušnjo, v katerih so meje med resničnostjo in iluzijo zabrisane. V navezavi na idejo gledališča krutosti Antonina Artauda bomo analizirali, kako Šeligovo delo v gledaliških inkarnacijah zahteva popolno telesno in emocionalno angažiranost igralca ter hkrati destabilizira gledalca. Krutost se v Šeligovem gledališču ne kaže kot nasilje, temveč kot eksistencialna intenzivnost. Šeligo s tem ustvarja prostor, v katerem gledališče ni zgolj estetski dogodek, temveč tudi transformativno doživetje.

Preverili bomo, kako in v kolikšni meri Šeligova dramatika temelji na performativnosti – njegovi teksti niso zgolj literarne stvaritve, temveč predlogi za scensko izvedbo, ki gledališče približujejo ritualu. V tem kontekstu so Šeligove igre pogosto zasnovane kot strukture, ki aktivirajo kolektivni spomin in raziskujejo univerzalna vprašanja človekove eksistence, hkrati pa so globoko zakoreninjene v specifičnem družbenem in zgodovinskem trenutku. Tako bomo

¹ Razprava je rezultat raziskovalnega programa UL AGRFT Gledališke in medumetniške raziskave (P6–0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

skušali ponuditi pojmovna orodja za branje njegovih del kot presečišča različnih estetskih in filozofskih tokov – od fenomenologije do eksistencializma, od semiotike do poststrukturalizma, od magičnega realizma do ritualnih praks. S tem bomo omogočili razumevanje Šeligove dramatike kot dela, ki presega nacionalne in jezikovne meje ter vstopa v dialog z univerzalnimi literarnimi in gledališkimi tradicijami. Opozorili bomo na velikokrat prezrto dejstvo, da je bil Rudi Šeligo – po svojem ekskurzu v radikalno reistično prozo in teorijo svojevrstne slovenske variante francoskega novega romana – eden redkih slovenskih dramskih ustvarjalcev (izjema je morda le še Peter Božič s svojim zgodovinenjem eksperimentalnega gledališča), ki je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja iz svoje lastne pisateljske in gledališke izkušnje razvil eno najbolj daljnosežnih teoretizacij drame in gledališča po performativnem obratu.

Zato nas bo zanimalo, kako se je zavedal prehajanja meja med različnimi vrstmi in vrstami, na primer med literaturo in gledališčem, literaturo in vizualno umetnostjo. Pri tem ga je gnala želja (podobna kot pri Milanu Jesihu, Petru Božiču in Dušanu Jovanoviću), da bi presegel meje predstavljanja in ne bi več popisoval zunanje realnosti, ampak bi (povedano z Johnom Langshawom Austinom) ustvarjal performative, zaradi katerih bi gib zaživel kot gib in bi tekst na izvedbeni ravni postal realnost. Šeligo je bil prepričan, da v končni konsekvenci ne gre le za to, da bi se gledališče ločilo od književnosti, ampak za to, da bi razbili hegemonični jezik logosa. Antonin Artaud bi zapisal: »Razbiti jezik, da bi se dotaknili življenja ...« (Artaud 1994: 38), Šeligo pa je to misel povezal z nujnostjo, da predmet kar se da neposredno deluje na gledalca, da gledališče zaživi kot fizičen in stvaren prostor, v katerem lahko spregovori artaudovski stvarni jezik. V gledališču morata zaživeti tako poezija jezika kot poezija v prostoru: »Glasba, ples, upodablajoča umetnost, pantomima, mimika, gestikulacija, intonacija, arhitektura, osvetljava in dekoracija.« (Artaud 1994: 69)

Pregledali bomo nekaj vozlišč Šeligovega razmišljanja o drami in družbi, njegovo kljubovanje najrazličnejšim mistifikacijam, hkrati pa tudi sproščanje energije, trganje igre, razpiranje jezika in udejanjanje sveta. Vprašanje, ki se pri tem zastavlja, je, ali se (podobno kot v literaturi) tudi v gledališču identiteta avtorja razkraja v kolektivni subjekt (»mi«) vseh vpletenih, ki si lahko vloge tudi izmenjujejo. In: ali lahko tudi uprizoritev, podobno kot esej po definiciji, zaradi posebne performativnosti združuje singularnost in množstvo ter tekstualno in performativno izražanje?

Naše izhodišče bo hipoteza, da je Šeligo v zgodnjih proznih delih skušal z reističnim postopkom doseči tisto, kar lahko doseže gledališče samo po sebi – s tem, kar Erika Fischer-Lichte imenuje »avtopoetična povratna zanka« med izvajalci in občinstvom, dogodek-predstava kot performativno dejanje, ki vzpodbudi kritično-analitično soočenje med članičasne skupnosti izvajalcev in občinstva. Vzporedno s tem je Šeligo opazil, da je v gledališču, drugače od pisave novega romana

mogoče brez umika v psihologistično transkripcijo, brez predhodne interpretacije, brez razlage in analize uprizoriti še tako kompleksen čustveni proces in komplicirano doživljajsko celoto. In sicer tako, da to in to čustvo v gledalčevem sprejemanju najprej je v svoji celovitosti kot takšno, šele potem je mogoče to celovitost razdružiti na sestavne elemente, ki to čustvo tvorijo, oziroma analizirati organske, telesne znake ali izraze ki čustvo spremljajo ali izražajo (Šeligo 1988: 103).

Tako je Šeligo reistične literarne taktike prelevil v magizem, ki je verjetno predhodnik ekopoetik 21. stoletja. Zanimalo nas bo, kako v magijskem gledališču, kot ga razume Šeligo, nastane resnično fizični jezik, ki ne temelji več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu.

Šeligo tako v svojih esejih kot tudi v proznih in dramskih delih ubeseduje dejstvo, da govorica razpolaga s suverenostjo nad govorcem, zato vztrajno izpostavlja mesta ločitev med življenjem in besedami. Teatralnost in besedilnost s pomočjo *poiesis* osvobaja dramske forme ter iz krize jezika poskuša iztisniti možnost za drugačno dramatiko, ki je hkrati tudi drugačno gledališče. Kajti (če si pomagamo z izvrstno mislijo francoskega semiologa Patrica Pavis) tako dramatika kot gledališče sta samo dve strani »igre med dvema praksama, prakso teksta in prakso odra«, ki sta »v dialektičnem razmerju: pragmatična situacija odra je definirana z branjem teksta, katerega branje je samo pod vtisom situacije odra« (Pavis 2000: 26).

Dramska umetnost kot magijsko priklicevanje drugačnosti

Naj začnem nekoliko samorefleksivno: Šeligova pisava me spremlja že dolgo, od začetne fascinacije z njegovo inventivno literaturo, prozno (*Triptib Agate Schwarzkobler*) in dramsko (*Svatba*), prek njegove (semiotične) avtopoetske teorije (*Identifikacija in katarza*) do razmislekov o literaturi, kulturi in gledališču

v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja. V slovenskem prostoru je brez dvoma izjemna in singularna. Tako v dramatik kot prozi Šeligo proizvaja svojsko kategorijo in kvaliteto drugačnosti. Ta drugačnost se ne razkriva prek realističnih zarisov, ampak omogoča, da umetnost »vsakokrat 'prikazuje' tisto, kar dejanskemu času najbolj manjka, po čemer je najbolj pomanjkljiv. Gledališče – zrcalo sedanjemu rodu in bitju sveta' ne kaže njegove 'oblike', temveč ga kliče, zapeljuje v 'obliko', ki je 'sedanji rod' nima« (Šeligo 1988a: 108). Šeligo uspe proizvesti artaudovski jezik, s pomočjo katerega tako oder kot knjiga spregovorita s sebi lastnim, osvobojenim jezikom.

Njegov dramski opus je impozanten, izjemno raznolik in kompleksen, hkrati pa formalno dosledno zavezan raziskavam možnosti drame onstran »absolutne drame« (Szondi 2000), vsebinsko temelji na sodobnih etičnih dilemah, izmed katerih verjetno izstopa politika spola. Kot eni najbolj prepoznavnih in dragocenih specifik Šeligovega opusa, ki tako rekoč »zaklinja« pravico do drugačnosti, se ji bomo posvetili v nadaljevanju našega razmišljanja. Rudi Šeligo je avtor enajstih dramskih del. Njegov dramski prvenec *Kdor skak, tisti blap* je bil uprizorjen januarja 1973 v Gledališču Glej in še istega leta izšel pri Založbi Obzorja. Sledile so drame: *Šarada ali Darja* (1975), *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1977), *Lepa Vida* (1979), *Svatba* (1981), *Ana* (1984), televizijska groteska *Svetloba in seme* (1984), *Slovenska savna* (1987), *Volčji čas ljubezni* (1988), *Razveza ali Sveta sarmatska kri* (1995) ter *Kamenje bi zagorelo*, nastala na prelomu tisočletja. K njegovemu dramskemu opusu lahko prištejemo tudi gledališko priredbo romana *Ali naj te z listjem posujem?*, ki je doživela krstno uprizoritev že leta 1974 v Pekarni in bila pomembna vzpodbuda za njegov dramsko-gledališki opus.

Njegove drame proizvajajo besede, njihove zvone, pomene in medsebojne dinamike, ki so drugačne, poetične, neposredne, odvezane od vsake racionalnosti oziroma logocentrizma. Njegova jezika gledališča in drame zato (če zanju uporabimo besede Rolanda Barthesa iz *Ecrits sur le théâtre*) »brez vsakršne hierarhije vključujeta krike, gibe, hrup in akcijo, katerih mešanica mora na odru povzročiti splošen masaker; ali če povemo z eno sintagmo: 'gledališče krutosti', ki je postalo Artaudova najslavnejša formula« (Barthes 2002: 300).

Umetnost tako ni več posnemanje življenja, ampak magijsko priklicevanje drugačnosti. In ko je politična, ni politična kot »umetnost na ključ«, na način, ki je bil Šeligo zelo mrzek in ga je v intervjuju s Francetom Vurnikom za revijo

Sodobnost leta 1998 opisal z naslednjimi besedami: »Roman ali drama, ki črpata iz 'živih predlog', sta na Slovenskem [...] tako ali drugače kastrirana ali inhibirana: ne moreta se razviti v visoki fiksijski zven, ker ju ta utež 'realitete' vleče dol in v 'poden'.« (Vurnik 1998: 9)

Na primerih Šeligove pisave, dramske (*Kdor skak, tisti blap, Svatba, Lepa Vida, Čarovnica iz zgornje Davče, Ana, Volčji čas ljubezni*) in prozne (*Triptih Agate Schwarzkobler*), lahko pokažemo, da je pri njem drugačnost »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (Šeligo 1988a: 110), in sicer na ravni fabule in sižerja. Prav s tematiziranjem in proizvajanjem drugačnosti Šeligu uspe razbiti hegemoni jezik in njegov logos, hkrati pa proizvesti magijsko gledališče, za katerega so značilne avtorsko prepoznavne politike proze, dramatike in gledališča.

Drugačnost kot antipod konformizma in družbene statičnosti

Dejstvo, da je Šeligo v središče svoje romaneskne in dramske pisave postavil drugačnost, ki je antipod konformizma in družbene statičnosti, je v veliki meri povezano tudi s posebnim položajem njegove generacije oziroma prvih povojnih generacij na Slovenskem nasploh, od kritične generacije naprej. V t. i. drugo kritično generacijo ob Šeligu gotovo lahko prištejemo dva, z njim tesno povezana kulturnika, intelektualca in umetnika: Dušana Jovanovića in Lada Kralja. Šeligo je že v svojem prvem dramskem tekstu *Kdor skak, tisti blap* zapisal: »Šlo mi je za prikaz [...], kako v tem obdobju (od leta 1955, op. T. T.) mlade generacije vstopajo v svet. Kako reagirajo ali odgovarjajo na presijo današnjega sveta in dane družbe z mrežo njenih institucij.« (Šeligo 1973: 46–47)

Generacija, ki ji je pripadal, se mu ni zdela unikatna, ampak zgolj ena izmed takšnih, ki so postavljene pred posebne dileme in jih morajo reševati bodisi na političen način (ki mu je Šeligo ostal zvest do konca svojega življenja) bodisi na umetniški način. In prav znotraj tega umetniškega načina je Šeligo tako v prozi kot v dramatiki vpeljal izrazito singularne pristope, že kar radikalne slogovne spremembe. Te so tematizirale prav drugačnost in konflikte, ki so bili posledica nestrpnosti do nje. Svet, v katerega so postavljeni Šeligove junakinje in junaki drugačnosti, je namreč statičen, v veliki meri neprehoden. Ko govori o letu 1972, Šeligo poudarja:

Potisnjeni smo bili v položaj poslednjega človeka, o katerem je tako nazorno govoril Nietzsche, človeka, ki je iznašel srečo in ki naj bi hrepenel samo po tistem, kar že ima. Takrat je, na primer, krožilo neko Titovo pismo (ali Pismo). Spominjam se, da so ga tihi in glasni partijci omenjali z velikim strahospoštovanjem. V igri *Kdor skak, tisti blap* pa beseda pismo tudi nekajkrat nastopi, saj je Stanovalka rada pisala drugim in sebi (se mi zdi). Zaradi te koincidence je moralo pismo ven iz igre, treba je bilo dialoge popraviti tako, da pisma ni bilo več slišati. Pa to še ni bilo vse. Kljub temu da pisma ni bilo več (in je tako ostalo samo Pismo), je mestni (ljubljski) partijski komite naslovil na mestni partijski komite v Novem Sadu (uprizoritev je bila izbrana za Sterijeve igre) zahtevo, naj urgira pri vodstvu festivala, da igro umakne, ker ... to pa že ne vem več, zakaj. S tem primerom [...] sem hotel povedati, da je svetovrnost mladih ljudi, ki prihajajo, na različne načine prepovedovana ali samo ovirana. (Vurnik 1998: 10–11)

Šeligo se je že v *Opombi*, ki jo je dodal na konec knjižne izdaje svoje prve igre, distanciral od njenih vulgarnih interpretov v Sloveniji in Jugoslaviji, ki so jo hoteli zvesti na dnevnapolitično in pragmatično ideološko raven. Tako njegova proza kot dramatika sta namreč kljub svojim političnim učinkom zavešno zanikali izkoriščanje umetnosti v dnevnapolitične, ideološke namene.

Silvija Borovnik v razpravi *Dramatika Rudija Šeliga* poudarja, da je Šeligo podobno kot v prozo »tudi v dramatiko najpogosteje postavljал lik vsakdanjemu, običajnemu življenju odtujene ženske, ujete v naučene, privajene in prisiljene vzorce vedenja, zato pa prikrito in tem bolj intenzivno hrepeneče po drugačnem, polnejšem bivanju« (Borovnik 2005: 64). Že v svojo prvo igro *Kdor skak, tisti blap* leta 1973 Šeligo vpelje svoj značilni tip junakinje, ki smo jo srečali v *Triptibu Agathe Schwarzkobler*. Šeliga zanima »pozabljeni, potlačeni človek«, ki ga njegova dramatika kot »magijsko gledališče kliče v sedanji čas, [...] tako imenovani arhaični človek oz. človek magijsko-mitske kulture« (Šeligo 1988a: 80). Taras Kermauner zato opozarja, da je prav roman *Triptib Agate Schwarzkobler* leta 1968 razvil pomensko strukturo, ki je postala bistvo Šeligove literature, tudi dramatike:

V *Triptibu* se odkrije, da delo ni bit; da je prazno; da je programirano po logiki Pogona, ki je drugo ime za brezpomembno, jalovo, avtistično, mrtvo družbo. Človek je sicer postal reč, a skazalo se je, da ta reč – kot reč – ni bit, ampak le družbena vloga, funkcija, nekaj, kar igra tujo igro, igro sistema. Vendar se Šeligo reizmu ne more kar tako odpovedati; preveč je investiral vanj. Enako kot se mu ne morejo ostali člani njegove grupe ali oblikovalci njegove pomenske megastrukture, Šalamun, Jesih, Jovanović. (Kermauner 1997/1998: 5)

Ta pomenska struktura se ponavlja v njegovih naslednjih delih; nekoliko spremenjeno, a v bistvu zelo podobno jo zapiše v svoji prvi igri *Kdor skak, tisti blap*, uprizorjeni v režiji Dušana Jovanovića kot prva slovenska noviteta, napisana za uprizoritev v gledališču Glej. Kot izjemno natančno zapiše Taras Kermauner, Šeligo v njej zamenja »človekov funkcionalizem, tj. reizem, če ni poduhovljen, z magizmom, z novim – kozmičnim mit(iz)om. Tej kritiki doda še kritiko družbenega – političnega, revolucionarnega, partijskega in perspektivskega – aktivizma, kot sta ga zastopala recimo Zupan v *Rojstvu v nevihti* (1945), in Rožanc v *Topli gredi* (1964)« (nav. d.: 5).

Politično, ki odklanja sleherni tip družbenega aktivizma

Rudi Šeligo tako vpelje v slovensko povojno dramatiko nov tip političnega, ki striktno odklanja sleherni tip družbenega aktivizma. Aktivizem, pravi Šeligo v svojih igrah, je prazen, nesmiseln, nepotreben in tudi neučinkovit. Človeka samo izprazni, poneumlja in v skrajni konsekvenci tudi uniči. V tem smislu se da Šeligovega *Kdor skak, tisti blap* brati kot vzporednico igre *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* iz leta 1972, odrskega eseja Dušana Jovanovića, kritike aktivizma performativnega obrata in hipijevsko-študentskih gibanj. A to bi nas preveč oddaljilo od teme našega razmišljanja.

Tematiki drugačnosti in neprilagojenosti Šeligo tako v prozi kot dramatiki prilagaja tudi formo. Že v zgodnji prozi in dramatiki skuša racionalne postulate dekonstruirati, ukiniti vzročno-posledično gradnjo romaneskne in dramske strukture, da bi pokazal, kako se mimezis ne more več izražati na star način. Tako skuša najprej v prozi, kasneje pa še očitneje v dramatiki udejanjiti austinovsko predstavo o tem, da je nekaj reči enako nekaj storiti. Proza in dramatika morata torej proizvesti »značilnosti performativa« (prim. Toporišič 2011: 365): stanja, v katerem se ničesar ne opisuje ali o ničemer ne poroča in v katerem izreči stavek pomeni »opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči« (Austin 1990: 17).

Dušan Jovanović, verjetno najboljši režijski interpret Šeligove dramatike, je tako *Čarovnici iz Zgornje Davče* ob rob zapisal natančno misel, da je tekst »velik izziv, ne po dramaturški spretnosti, temveč po tem, kako se loteva nekatere bistvenih vprašanj civilizacije. To je nekaj čisto novega v slovenski dra-

maturgiji. [...] To je zares eksperimentalen način pisanja« (Jovanović 1977/78). Marko Slodnjak, drugi pronicljivi interpret Šeligove dramatike, pa je ob tem opozoril na drugo, izjemno pomembno lastnost njegove dramatike, tematizacijo drugačnosti, ki se ji bomo tudi posvetili v nadaljevanju: »Drugačnost, ki je opazovanje in razumevanje skritega bistva, ki je uglašenost z nadredom, ki je razumevanje združitve nezdružljivih stvari, drugačnost, ki je v poezijo skrit upor za vse in za posameznika, taka drugačnost mora postati čarovnija, ker je nevarna, saj so njene sile človeške generacije izgubile v časih, do katerih spomin ne seže več.« (Slodnjak 1977/78)

Jovanović je podpisal kar pet režijskih interpretacij Šeligove dramatike, ki so izpeljale tako rekoč celotno linijo njegovega dramaturškega in tematskega razvoja. Od *Kdor skak, tisti blap* (Gledališče GLEJ, 1973) prek *Čarovnice iz Zgornje Davče* (SLG Celje, 1977), *Svatbe* (PG Kranj, 1981), *Ane* (SMG, 1984) do *Slovenske savne* (SMG, 1987) je Jovanović koncipiral serijo različnih angažiranega gledališča, ki je povezala njegove modernistične režijske pristope s Šeligovim magizmom. Uspešno je povezala nepovezljivo: Jovanovičev brechtovski potujitveni postopek režije in Šeligov artaudovski zastavek krutega magijskega gledališča.

Neponovljivo posebnost teh Jovanovičevih režijskih dialogov je v intervjuju z Nikom Grafenauerjem izpostavil kar Šeligo sam:

Izkazal se je kot izreden režiser, ki doume in zna presvetliti literarno tkivo z nujnimi elementi spektakla, ki torej zna delati celoto drame, podrejene telosu, ki je na lingvistični ravni položen že v roko pesnika. Koliko so posamezni prizori in posamezne geste potem uprizorjene »samovoljno«, pri tem niti ni toliko važno. (Grafenauer 2011: 245)

Že pri krstni uprizoritvi prve Šeligove drame *Kdor skak, tisti blap* je Jovanoviča zanimala performativna naravnost, zgolj teater tukaj in zdaj, ki je igriv in zareže v realnost s Šeligovo reistično-dokumentaristično tehniko. Ta je režiserju omogočila izgraditev angažiranega gledališča, ki misli družbo. Pristop je dograjeval v režijskih pristopih k igrama z začetka osemdesetih let, *Svatbi* in *Ani*, uprizorjenima na vrhuncu političnega gledališča, katerega temeljni steber je bil prav Jovanović.

Če je Jovanović v režiji *Svatbe* izjemno močno podčrtal izključevanje in nasilje nad drugačnostjo in drugačnimi, ki jo pooseblja par Lenke in Jurija, je

Šeligo dogajanje *Ane* (podobno kot Ljubiša Ristić v *Missi in a-minor*) postavil v makrosvet oktobrske revolucije, v Sovjetsko zvezo, ter junakinjo razselil med Moskvo, sibirsko taborišče in tajgo ter izjemno učinkovito povezal dva postopka – skorajda dokumentarne drame in poetičnega realizma. Tudi v tej izjemno disciplinirani uprizoritvi je Jovanović izpostavil Šeligovo temo drugačnosti, ki je tokrat drugačnost revolucionarke, ujete v ris nevzdržnih trenj med individualnim in kolektivnim, moškim in ženskim principom. Rapa Šuklje je tako ob premieri za Radio Slovenija zapisala: »Beseda 'izjemno' velja v enaki meri za vso predstavo, ki ji je podlaga doslej najboljši tekst Rudija Šeliga. [...] Po zaslugi Dušana Jovanovića se z njo zanos, razočaranje in prečiščeno spoznanje žrtvovanih revolucionarjev razširijo v podobo kalvarije vsega človeštva.« (Šuklje 25. 4. 1984)

V Šeligovi dramatiki se v nizu močnih, kompleksnih ženskih likov razkriva fascinantna linija upora proti ustaljenim družbenim normam. Te junakinje so nosilke drugačnosti, avtentičnosti in notranje razklanosti, zaradi česar so v slovenskem dramskem prostoru izrazito netipične. Njihovo zaporedje nastanka sega od *Ane* in *Volčjega časa ljubezni*, kjer so ženske ujete subjekt totalitarnega sistema, do dramatizirane novele *Šarada ali Darja* (1975), *Čarovnice iz Zgornje Davče* (1977) in *Lepe Vide* (1978), ki poglobljajo tematiko ženske odtujenosti in notranjega razkola med družbenimi pričakovanji ter osebnim hrepenenjem.

Posebej izrazit je motiv ženske kot čarovnice, vizionarke ali tragične izobčenke – to je najočitneje izrisano v *Čarovnici iz Zgornje Davče*, ki se posveča usodi matere čarovnice, in v *Lepi Vidi*, kjer Šeligo predela Cankarjevo mitsko figuro in jo umesti v lasten poetološki okvir. Njegove junakinje se ne morejo ukloniti prisiljenim družbenim vzorcem, temveč se nahajajo v nenehnem konfliktu z rigidnim redom sveta. V tem kontekstu Šeligova dramatika prehaja od modernistične dekonstrukcije tradicionalne dramske strukture k postmodernistični razplastitvi zgodovinskih, mitoloških in eksistencialnih plasti.

Z dramatizacijo notranjih razcepov in uporniške drže teh žensk Šeligo vzpostavlja prepoznavno dramaturško strategijo, ki se vpenja v širši horizont slovenske literature, še posebej v tradicijo Cankarjeve dramatike. Če je Cankarjeva *Lepa Vida* alegorija o usodnosti hrepenenja in družbenih okovih (prim. Hribar 1983), Šeligo ta motiv nadgradi z razpadom identitete, z družbeno stigmatizacijo in s tematizacijo svobode, ki jo liki pogosto najdejo šele na meji

norosti ali samouničenja. Zanimiva pri tem je Šeligova invencija, da v treh dejanjih prinaša tri časovna utelešenja podobe lepe Vide. Dramatik je tako ustvaril lik ženske, ki se inkarnira in reinkarnira v različnih obdobjih, prostorih in časih. Artaudovsko je razbil klasično enotnost časa in nas popeljal v srečanja Vide kot predvojne meščanke, boginje in demonskega bitja, dojilje in dvorne dame na španskem dvoru v 16. stoletju ter končno služkinje in matere v sedanjem času. Časovno različnost Šeligo poveže z natančno izdelanimi, umetelnimi stilizmi, vse drugače pa združuje prisotnost vedno istega problema – zatiranja ženske želje in hrepenenja, ki se v vseh časih v temelju ne spremeni.

V središču Šeligove *Lepe Vide* je (podobno kot v njegovih drugih igrah) junakinja, odmaknjena od vsakdanjega življenja, odtujena ženska, ki se ne more sprijazniti s prisiljenimi družbenimi vzorci ter hrepeni po drugačnem. V tem smislu Šeligo nadaljuje tematiko Cankarjeve *Lepe Vide*. Ne glede na to, na katerem od številnih prizorišč se junakinja znajde, jo vztrajno obseda ista misel: »Hrepenenje brez cilja je moja usoda in ta čakalnica pekel.« (Šeligo 1978: 20) In ko ji kraljica zabrusi: »Tako boš do konca razpada telesa izvržena od doma, pa ti hkrati ne bo dano, da bi res bila kje drugje ... Česar nimaš, hočeš; kar imaš, zavračaš ... Ti si Tristan v Izoldini preobleki,« (Šeligo 1978: 57) kot nekakšna novodobna oblika zbora v grški tragediji opozarja na drugačnost, neukrotljivost, temeljni nemir, ki je položen v junakinjino bivanje.

Za Šeligove junakinje je dom nemirno potovanje, ki je (kot pravi Cankar) »paradiž«. Zato Andrej Inkret (1987: 91) v svoji analizi *Lepe Vide* izpostavi, da ta noče, da bi se njeno hrepenenje uresničilo, saj bi s tem prekinila »milost hrepenenja«. Šeligova Vida tako ugotavlja, da je hrepenenje brez cilja njena usoda, da je obsojena na čakanje na neznano.

Iz drugačnih ustvarjamo nasprotnike in sovražnike

Šeligo v svojih igrah pokaže, da tam, kjer je poenotenja preveč, lahko sledi le še pogrom proti drugačnosti in avtentičnosti. Zato se mu je zdelo bistveno, da zmoremo ljudje kot singularnosti kreirati nove možnosti, odpirati nove prostore družbenega in individualnega življenja. Vse to tematizira Šeligo s pomočjo magijskega gledališča, v katerem magijski jezik rituala zaživi kot edinstveni jezik, ki bo (rečeno z Artaudom) »na pol poti med gibom in mislijo«

(Artaud 1994: 111) ali (rečeno s Šeligom) »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'« (Šeligo 1988a: 110). Pri obeh pa je jasno, da bo »slovnico tega novega jezika treba šele na novo iznajti« (Toporišič 2011: 367).

Vzemimo kot primera njegove dramatike sestrski igri, ki ju je napisal v času razcveta političnega gledališča osemdesetih let. Rudi Šeligo v dramah *Ana* in *Volčji čas ljubezni* tematizira stalinizem in zlorabo posameznika v revolucionarnem kontekstu, pri čemer oblikuje dramski prostor travmatične modernosti. *Ana* (SMG, 1984) se dogaja v Moskvi med Stalinovimi čistkami in sledi protagonistki Ani Ivanoviči, jugoslovanski komunistki, ki pobegne v Sovjetsko zvezo v iskanju političnih in osebnih idealov. Toda sumničava država jo zaznamuje kot sovražnico, ji odvzame sinova in jo pošlje v gulag. Tam se razkrije groteskna narava totalitarnega sistema – dehumanizacija posameznika doseže vrhunec v zadnjem prizoru, kjer lačni kriminalci kanibalistično pokončajo pobegle taboriščnike, s čimer se metafora »revolucije, ki žre svoje otroke«, dobesedno uresniči. Andrej Inkret *Ano* razume kot dramski diptih, v katerem prvo dejanje tematizira materinsko ljubezen, drugo pa fanatično predanost ideji. Šeligo na ravni poetike prehaja iz modernizma v postmodernizem – mitično simboliko (Medejin mit) prepleta s konkretno zgodovinsko realnostjo in obnavlja dramsko zgodbo v njenem temeljnem etičnem horizontu.

Podobno strukturo najdemo v *Volčjem času ljubezni* (Drama SNG, 1988), »drami s prologom«, ki črpa motive iz del Aleksandre Kollontaj. Dogajanje sega od predrevolucionarnega obdobja do zgodnjih let sovjetske oblasti (1921–1922) in ponovno v središče postavi žensko kot žrtev revolucionarne politike. Olga, protagonistka, je svobodnjakinja, ki naivno verjame v enakost, a se njena iluzija razblini, ko se sooči z ideološko instrumentalizacijo intime. Drugi del drame razkriva transformacijo njene hčere Geni, ki postane še bolj ideološko fanatična kot njena mati, kar v Šeligovi dramatiki odslikava posthumanistični razkroj subjekta pod težo totalitarne zgodovine. Geni, hči Olge, se giblje na robu kriminala – na črnem trgu prodaja strup za podgane kot mamilo, občasno krade, a kot čekistka ostaja nedotakljiva. Materi prizna, da je v nemilosti pri Organizaciji, a ko jo Olga poskuša razsvetliti in opozoriti na odtujitev vodilnega aparata od delavskega razreda, se Geni obrne proti njej. Njena govorica je prežeta s političnimi parolami, citira Trockega, a zanj ne veljajo več nobene moralne ali človeške norme – spi z materinim možem Andrejem in zastrupi babico.

Šeligo v *Volčjem času ljubezni* skozi usode treh generacij žensk – babice Marje, matere Olge in hčere Geni – izriše neustavljivi razvoj revolucije, ki žre svoje otroke in vodi v popoln razkroj vrednot, triumf ciničnega nihilizma. Če je Ana prikazovala dehumanizacijo posameznika v totalitarnem režimu, *Volčji čas ljubezni* prikaže posledice ideološkega fanatizma: otroci revolucionarjev se obrnejo proti staršem, saj se njihove ideje izrodijo. Kar ostane, je le brutalna dediščina revolucije – zlo, pohlep po moči in manipulacija.

Vse to pa Šeligo poveže z iskanji »nove forme, ki bo oskrbela zmešnjava« (če uporabimo slovito Beckettovo sentenco; Pilling 1994: 74); tako gradi singularnost svojega magijskega gledališča, ki bo ponovno sestavilo »izgubljene tri četrtine človeka s sedanjo, prerazvito, deformirano četrtino« ter čas upanja infiltriralo »v naš čas analitične izgubljenosti« ter »znanstveno nadutost« transformiralo »v čas ponosa« ter ritualiziralo »človekov optimizem«, razpršilo »človeka v svet in svet v človeka« ter ukinilo »bipolarnost subjekt (človek) – objekt (svet, narava)«, miniralo »zaprtost železnega človeka v ideološko lupino«, razkrilo »nihilizem njegove akcije« ter omogočilo »pretakanje energij med ljudmi in med stvarmi sveta, kozmosom in kaosom« (Šeligo 1988a: 80, 81).

Tudi v današnjem svetu, v katerem politični model demokracije na videz zahteva slavljenje različnosti, Šeligo skozi svojo dramatiko in njene priklice magije in čarovništva govori predvsem o odporih do drugačnosti, ki spodkopava iluzije o naših moralnih normah kot univerzalnih vrednotah. Tako kot Chantal Mouffe tudi Šeligo opozori na dejstvo, da moralni okvir depolitizira in reducira izbire na raven edinih mogočih moralnih kategorij: kategorije dobrega in kategorije zla. Iz drugačnih ustvarja nasprotnike in sovražnike, ki jih je treba uničiti. Moralni register nas loči od drugačnih. Kaže nam, kaj je prav in kaj narobe. S tem Šeligo razkriva nevralgične točke današnje družbe, ki zapira prostor vsakršni drugačnosti, pluralnosti. V tovrstnem svetu obstajata samo še prav in narobe. In pa »hegemonija liberalizma, katere dominantno težnjo označujeta vera v racionalnost in individualizem« (Mouffe 2005: 10).

S Šeligovimi junakinjami in njihovo drugačnostjo je podobno kot danes z begunci, katerih drugačnost Slavoj Žižek (2016) opiše kot onemogočeno identifikacijo. Pri obojih nas bega njihova drugačnost, da niso takšni, kot smo mi. Tako današnji svet ohranja občutek tujosti do Drugega, o katerem govori v svojih igrah in romanih Šeligo. Hkrati pa govori o spodbujanju sovraštva in

nestrpnosti do drugačnih, o njihovem zastraševanju, razpihovanju družbene paranoje s pomočjo konstrukcije laži in predsodkov, ki vodijo v socialno distanco do manjšin, izključevanje in izločanje drugih in drugačnih ter legitimiranje zakonske in družbene neenakosti kot realnega dejstva. S tem nas tako proza kot dramatika Rudija Šeliga jasno opozarjata, da se logika in motorika delovanja tovrstnega diskurza zvede na dekultracijo drugosti in drugačnosti, na njihovo getoizacijo in eliminacijo.

Čisto za konec še poudarek, da zgodba recepcije in interpretacij Šeligovega opusa nikakor še ni zaključena. Njegov opus vztrajno poraja nove in nove interpretacije, ki smo jim dodali še svojo. In pri tem sledili verjetno gotovo najbolj strastnemu in celovitemu interpretu sodobne slovenske dramatike Tarasu Kermaunerju, ki je v gledališkem listu ob uprizoritvi *Svatbe* v SLG Celje v dvojni funkciji dramaturga in interpreta zapisal naslednje besede, s katerimi se več kot strinjamo in jih za konec citiramo v daljšem pasusu:

Šeligov dramski opus je eden največjih, najpomembnejših ne le v povojni slovenski dramatiki. S fantazijskim jezikom, ki kombinira banaliteto in patos, lumpenizem in kulturo, dno in vzvišenost v fascinanten spoj zapeljive gledališke besede, ki pa je obenem intelektualno avtokritična, lastno fascinativnost spodbija v ugotovitvah nepresegljivega nihilizma. Šeligo radikalno očisti mizo, pokaže samoslepilnost magij, politično revolucionarnih in newageovskih, od kozmocentrizma do belega blagega čarovništva. S tem prisili človeka, da misli neolepšan temelj svoje eksistence. Šeligo pritira to eksistenco v njeni resničnosti do zadnje točke, ki je še mogoča zunaj Boga: do nič. Tu se ustavi; tu ne more naprej. (Kermauner 1997/8: 8)

Literatura

- ARTAUD, ANTONIN, 1994: *Gledališče in njegov dvojniki*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW, 1990: *Kako napravimo kaj z besedami*. Prev. Bogdan Lešnik. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BARTHES, ROLAND, 2002: *Écrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil.
- BOROVNIK, SILVIJA, 2005: Dramatika Rudija Šeliga. *Jezik in slovstvo* 50, št. 3/4, str. 61–73.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, 2004: *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Ljubljana: Koda.

- GRAFENAUER, NIKO, 2011. Pisatelj, dramatik, intelektualec: pogovor z Rudijem Šeligo. V: Niko Grafenauer (ur.): *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija. Str. 224–250.
- HRIBAR, TINE, 1983: *Drama brepenjenja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- INKRET, ANDREJ, 1987: Med historijo in pasijonom: zapiski ob dramah Rudija Šeliga, 1973–1986. V: Rudi Šeligo: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Str. 73–118.
- JOVANOVIĆ, DUŠAN, 2013: Rudi, Darinkin brat. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 93, št. 14, str. 57–59.
- JOVANOVIĆ, DUŠAN, 1977/78: Besede. *Gledališki list SLG Celje*, št. 2, nepaginirano.
- KERMAUNER, TARAS, 1997/98: Šeligova dramatika. *Gledališki list SLG Celje*, št. 4, str. 5–8.
- MOUFFE, CHANTAL, 2005: *On the Political*. London in New York: Routledge.
- PAVIS, PATRICE, 2000: *Vers une theorie de la pratique theatrale, voix et images de la scene* 3. Villeneuve-d'Asxq: Presses universitaires du Septentrion.
- PILLING, JOHN (ur.), 1994: *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SLODNJAK, MARKO, 1977/78: Jadrati poševno v bit. *Gledališki list SLG Celje*, št. 2, nepaginirano.
- SZONDI, PETER, 2000: *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- ŠELIGO, RUDI, 1973: *Kdor skak, tisti blap*. Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1978: *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1981: *Svatba*. Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1984: *Ana. Svetloba in seme*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1987: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ŠELIGO, RUDI, 1988a: *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- ŠELIGO, RUDI, 1988b: *Volčji čas ljubezni*. Celovec: Založba Wieser.
- ŠELIGO, RUDI, 2013: Svatba. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 93, št. 14.
- TOPORIŠIČ, TOMAŽ, 2011: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija* 59, št. 4, str. 357–372.
- VURNIK, FRANCE, 1998: Intervju Rudi Šeligo. *Sodobnost* 46, št. 1–2, str. 3–13.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, 2016: Prava umetnost je odkrito se spoprijeti s problemom beguncev, a ne na rasističen način. *Mladina*, 25. februar.