

# Magijska drugačnost junakinj Šeligove dramatike in proze

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,  
Trubarjeva ulica 3, SI – 1000 Ljubljana, tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

---

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

---

Razprava<sup>1</sup> se ukvarja s tematiko drugačnosti v dramskih in proznih pisavah Rudi Šelige. Osredotoči se na njegove junakinje in na primerih Šeligove dramske (*Kdor skak tisti hlap, Svatba, Lepa Vida, Čarovnica iz zgornje Davče, Ana in Volčji čas ljubezni*) in prozne pisave (*Triptih Agate Schwartzkobler*) prikaže, kako se drugačnost ne razkriva in manifestira skozi realistične zarise, ampak omogoča, da umetnost »vsakokrat 'prikazuje' tisto, kar dejanskemu času najbolj manjka, po čemer je najbolj pomanjkljiv« (Šeligo 1988a: 108). Avtor na ravni fabule in sižeya proizvaja in hkrati tematizira drugačnost tako, da artaudovsko razbije hegemonični jezik in njegov logos, hkrati pa proizvede magijsko gledališče, za katerega so značilne singularne politike proze, dramatike in gledališča. Tako Šeligo razkriva nevrogične točke današnje družbe, ki namesto odpiranja legitimnih kanalov za izražanje nasprotujočih si in alternativnih mnenj s konsenzom zapira prostor drugačnosti, pluralnosti ter na ultimativni ravni ukinja pravico do drugačnosti.

The essay deals with the topic of otherness in the plays and fiction of Rudi Šeligo (*Kdor skak tisti hlap, Svatba, Lepa Vida, Čarovnica iz zgornje Davče, Ana in Volčji čas ljubezni; Triptih Agate Schwartzkobler*). It focuses on its heroines and shows how the theme of otherness is not revealed and manifested through realistic tactics, but by using a specific procedure (Šeligo 1988a: 108) with which the author produces and thematically differentiates otherness by breaking down the hegemonic language and its logos (to put it in the words of Antonin Artaud), thus building up a version of magical theatre characterised by his specific, singular politics of prose, drama and theatre. Thus, Šeligo reveals the neuralgic points of today's society, which, instead of opening legitimate channels for expressing conflicting and alternative opinions by consensus, closes the space for otherness, plurality, and abolishes the right to otherness at the ultimate level

**Ključne besede:** drugačnost, magijsko gledališče, junakinje, sodobna slovenska dramatika, Antonin Artaud, avtentičnost

**Key words:** otherness, magical theatre, heroines, contemporary Slovene drama, Antonin Artaud, authenticity

---

---

<sup>1</sup> Raziskavo za to razpravo je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (projekt št. P6-0376, »Gledališke in medumetniške raziskave«).

## 1 Drugačnost kot tema in poetika Šeligove (dramske) pisave

Šeligova pisava tako v dramatiki kot prozi proizvaja, hkrati pa tudi tematizira posebno, njemu lastno kategorijo in kvaliteto drugačnosti. Ta drugačnost se ne razkriva in manifestira skozi realistične zarise, 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 poskuša in uspeva proizvesti artaudovski jezik, v katerem oder in knjiga spregovorita s sebi lastnim jezikom, z jezikom antikulture, osvobojenim jezikom. Njegove drame zato proizvajajo besede, njihove zvone, pomene in medsebojne dinamike, ki so drugačne skozi ‘poetičnost’, neposrednost, odvezane od vsake racionalnosti. Gledališki in dramski jezik zato »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 posnemanje življenja ampak magijsko priklicevanje drugačnosti. S tovrstno definicijo umetnosti se Šeligo približa Gregorju Strniši in njegovi »metafiziki«, ki se, kot ob Driadi (tej ženski-hrastu kot vrhunski Strniševi metafori ženske drugačnosti) opozarja Eva Premk Bogataj, »dotika vprašanja hierarhičnih ravni bivanja ali zavesti in s tem povezanega odnosa Resničnost/resničnosti« in pa »dvojnosti na ravni fizično otipljivega kakor tudi prehajanja na ravni stvari/oblik/stanj, ki je možno zaradi metafizične transparentnosti fenomenov ...« (Premk Bogataj 2017: 98). In ko je pri Šeligu dramatika politična, ni politična kot »umetnost na ključ«, na način, ki mu je bil zelo mrzek in ga je opisal z naslednjimi besedami: »Roman ali drama, ki črpta iz ‘živih predlog’, sta na Slovenskem /.../ tako ali drugače kastrirana ali inhibirana: ne moreta se razviti v visoki fiktivski zven, ker ju ta utež ‘realitete’ vleče dol in v ‘poden’« (Vurnik 1998: 9).

Na primerih Šeligove dramske (*Kdor skak, tisti hlap, Svatba, Lepa Vida, Čarovnica iz zgornje Davče, Ana, Volčji čas ljubezni*) in prozne pisave (*Triptih Agate Schwartzkobler*) bomo skušali prikazati, da je drugačnost »evokacija tistega, česar ni, kar ‘manjka’« (Šeligo 1988a: 110). In to tako na ravni fabule kot sižerja. Prav skozi tematiziranje in proizvodjanje drugačnosti Šeligu uspeva razbiti hegemonični jezik in njegov logos, hkrati pa proizvesti magijsko gledališče, za katerega so značilne singularne politike proze, dramatike in gledališča.

## 2 Drugačnost, ki sproža konfliktnost

Dejstvo, da je Šeligo v samo središče svojih romanesknih in dramskih pisav postavil drugačnost, ki je antipol konformizma in družbene statičnosti, gonilo njegove dramaturgije, je v veliki meri povezano tudi s posebnim statusom njegove generacije ali prvih povojnih generacij na Slovenskem na sploh, od kritične generacije do Šeligove druge kritične generacije, kulturno-političnega gibanja, generacije, rojene malo pred drugo svetovno vojno. V to generacijo ob njem gotovo lahko prištejemo predvsem dva, z njim močno povezana kulturnika, intelektualca in umetnika: Dušana Jovanovića in Lada Kralja.

Šeligo je tako že v svojem prvem dramskem tekstu *Kdor skak, tisti hlap* zapisal: »Šlo mi je za prikaz /.../, kako v tem obdobju (od leta 1955 op. p.) mlade generacije vstopajo v svet. Kako reagirajo ali odgovarjajo na presijo današnjega sveta in dane družbe z mrežo njenih institucij /.../« Njegova generacija pripada oziroma je del slovenske »zgodovine, ki se je zavedam, spremljam, čutim na svoji koži ... mlade generacije reagirajo ali odgovarjajo na presijo danega 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 generacij, ki so postavljene pred določene dileme in jih morajo na različne načine 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 vse tematizirale prav drugačnost in konflikte, ki so bili posledica nestrpnosti družbe do drugačnosti. 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 partijski omenjali z velikim strahospoštovanjem. V igri *Kdor skak, tisti hlap* 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 svetotvornost 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 neposredne, t. i. dnevne političnosti igre in predvsem od njenih vulgarnih interpretov v Sloveniji in Jugoslaviji, ki so jo hoteli zvesti na dnevno politične in pragmatično ideološke vode. Tako njegova proza kot dramatika sta namreč kljub politikam, ki sta jih proizvajali, zavestno zanikali izkoriščanje ume-tnosti v dnevno-politične, ideološke namene.

Silvija Borovnik v razpravi *Dramatika Rudija Šeliga* poudarja, da je Šeligo podobno kot v prozo »tudi v dramatiko najpogosteje postavljajal 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). Serija teh junakinj se začne že z njegovo prvo igro *Kdor skak, tisti hlap* leta 1973, ki v dramatiko vpelje tip junakinj, ki smo jih srečali že v prozi, konkretno v *Triptihu 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 *Triptih Agate Schwarzkobler* leta 1968 prvi razvil pomensko strukturo, ki je postala bistvo njegove literature, tudi dramatike:

V *Triptihu* 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. Zato v Šeligovi literaturi še naprej reč kot vloga in kot bit koeksistira z drugimi, novimi odrešilnimi momenti. (Kermauner 1997/1998: 5)

Ta pomenska struktura se ponavlja v njegovih naslednjih delih, nekoliko spremenjeno, a v bistvu zelo podobno jo zapiše tudi v svoji prvi igri *Kdor skak, tisti hlap*, uprizorjeni v režiji Dušana Jovanovića kot prva slovenska noviteta, napisana z namenom, da jo uprizorijo v gledališču Glej. V njej odkloni »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)« (Kermauner 1997/1998: 5).

### 3 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. Ena izmed osnovnih poant Šeligove historije se tako skriva že v naslovu *Kdor skak, tisti hlap*. Starodavni slovenski pregovor namreč nosi osnovno sporočilo, da kdor skače, ta izhlapi. Kar, prevedeno v Šeligovo interpretacijo v igri o treh stanovalkah-slehernicah, prinese kritiko oziroma spoznanje o neproduktivnosti aktivizma. Aktivizem, pravi Šeligo v igri, 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 hlap* brati kot vzporednico igre *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* iz leta 1972, odrskega esaja Dušana Jovanovića, kritike aktivizma performativnega obrata in hipijevsko-študentskih gibanj. A to bi nas preveč oddaljilo od teme našega razmišljanja.

Kakorkoli že. Šeligo prvo igro podnaslovi z zvrstno oznako *historija*, kar poudari njeno medzvrstnost, esejističnost. Tematizira tri tipe delovanj junakinj, ki se skušajo vseliti v stanovanje. Prva na način aktivizma, druga gledanja na svet z izrazito funkcionalističnega, pragmatičnega vidika, tretja pa uveljavi tipično šeligovski princip, ki ga je težje natančno opredeliti, zanj pa je značilno magično ali magijsko uvajanje iracionalnega, ki ga Šeligo skozi usta svojih protagonistov označi s pojmom kozmično. Neprilagojenost in drugačnost junakinj se skozi igro stopnjuje: če se prva in druga še zdita prilagojeni in splošni, je tretja že čisto neprilagojena, svojska, arhetipska in drugačna do te mere, da je za družbo popolnoma nesprejemljiva.

Prav tretje dejanje igre udejanja to, kar avtor poimenuje s pojmi obujanja iracionalnega, mitsko enotnega človeka, narave in kozmosa v sedanost. Čustveni odziv junakinje na svet je nenavaden, neprilagojen sodobni civilizaciji, a hkrati odpira polje svobode. Tematici drugačnosti in neprilagojenosti Šeligo tako v prozi kot dramatiki prilagaja tudi formo. Že v zgodnji prozi in dramatiki tako skuša že

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 reči enako nekaj storiti.

Proza in dramatika morata torej (kot smo opozorili v razpravi *Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami*, prim. Toporišič 2011b) proizvesti »značilnosti performativa«: stanja, v katerih se ničesar ne opisuje ali o ničemer ne poroča in v katerih izreči stavek pomeni »opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči« (Austin 1990: 17).

#### 4 Ženski liki kot nosilci drugačnosti in magijskosti

Stanovalke v Šeligovi dramatiki začenjajo serijo ženskih likov kot nosilk drugačnosti, avtentičnosti. Ta serija je naravnost fascinantna in netipična za slovensko dramatiko. Nadaljuje se z junakinjami dramatisirane novele *Šarada ali Darja* (1975), v *Čarovnici iz Zgornje Davče* (1977) in *Lepi Vidi* (1978), ki tematizira usodo »matere čarovnice iz Zgornje Davče«. V središču teh iger so junakinje, od vsakdanjega življenja odmaknjene, odtujene ženske, ki se ne morejo sprijazniti s prisiljenimi družbenimi vzorci ter hrepenijo po drugačnem. V tem smislu Šeligo nadaljuje tematiko Cankarjeve dramatike (predvsem njegove *Lepe Vide*).

Ne glede na to, na katerem od številnih prizorišč in v katerem od številnih časov, med katerimi preskakuje Šeligova drama *Lepa Vida*, se junakinja nahaja: v meščanskem stanovanju ali med pericami in Mavri ali na Španskem dvoru v 16. stoletju; vztrajno jo obseda ista misel: »Hrepenenje brez cilja je moja usoda in ta čakalnica pekel« (Šeligo 1978: 20). In ko ji kraljica pravi »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 zboru v grški tragediji opozarja na drugačnost, neukrotljivost, temeljni nemir, ki je položen v junakinjino bivanje.

Tako kot za Cankarjevo *Lepo Vido* je tudi za Šeligove junakinje dom pot. Potovanje, ki je vedno nemirno in je daleč od raja ali (kot pravi Cankar) »paradiža«. Zato Andrej Inkret v analizi *Lepe Vide* ugotavlja, da ta noče, da bi se njeno hrepenenje uresničilo, saj bi s tem prekinila »milost hrepenenja« (Inkret 1987: 91). Šeligova Vida tako ugotavlja, da je hrepenenje brez cilja njena usoda, da je obsojena na čakanje na neznano.

Tragični rob te Vidine usode tematizira Šeligo v naslednji (čeprav vzporedno pisani) drami, *Čarovnici iz zgornje Davče*, katere junakinja Darinka je »naslednica« Lepe Vide. Junakinja na koncu drame postane popolnoma osamljena v svetu, ki je olupljen vsega smisla in kakršne koli magije in poetičnosti. Drama se izteče v spoznanje, da Darinka izgubi svojo magično moč, da ji njena avtentičnost in drugačnost, neke vrste poganska svetost, ne pomagata več. Poblagoavljeni in zideologizirani svet pravšnjosti je premočen, tako da na koncu postane junakinja žrtev »prazno potrošniških svetov« (Inkret 1987: 85). Avtentičnost in drugačnost sta v svoji bitki zoper konformizem in banalnost vsakdana obsojeni na propad. Kot spet natančno opaža Inkret: »Čarovnica bo

premagana in pobita. Darinkino skrivnostno, iracionalno, magično hotenje se bo polomilo in vsesplošni svet bo znova zaplesal svoj samozadovoljni in neobčutljivi smrtni ples v tričetrtinskem taktu« (Inkret 1987: 81).

*Svatba* še radikalizira izključevanje in nasilje nad drugačnostjo in drugačnimi, ki jo poseeblja par Lenke in Jurij. Prva je (po Šeligovem opisu v didaskalijah) »drobna, majhna, nerazvitega deškega telesa«, drugi »očitno anemičen, bolehen« (Šeligo 1981: 20). Shizofrenik ju takoj anatomizira: »Tepčka pač. Delovnim ljudem v posmeh rojena« (Šeligo 1981: 24). Šeligo ju postavi v lumpenproletarski svet, v katerem se izrisuje groteskno »normalnega« in vsakdanjega. Nedorazumljiva ljubimca, ki kot da bi prihajala z druge strani sveta, od tam, kjer ni črno-bele in izprevržene morale normalnega« sveta v navednicah. Inkret zapiše, da Šeligova igra kaže, kako se »začne veliki ples, v katerem božja otroka izstopita iz svoje preproste in silne ljubezenske zamaknenosti v trd in preračunljiv svet 'normalnih' ljudi /.../ Zdaj se morata ukloniti totalitarnemu diktatu 'normalnega'« (Inkret 1987: 95). Pozabiti na svojo naivnost kot svobodo drugačnosti, ki jo lepo ubesedi njun dialog o morju:

LENKA: Kaj je to morje Jurij?

JURIJ: Voda, rečem.

LENKA: A je velika voda?

JURIJ: Čez ne vidiš. Cel svet plava gor.

LENKA: In nič ne utone?

JURIJ: Nikoli. To je tako narejeno. (Šeligo 2013: 34)

Linijo drugačnosti zaokrožita lika Ane iz istoimenske politične drame z motivom revolucionarnosti kot ženske drugačnosti in odpovedi tradicionalni vlogi žene matere ter Olge, prav tako revolucionarne feministične junakinje iz drame *Volčji čas ljubezni*.

Dogajanje *Ane* Šeligo (tako kot Danilo Kiš v noveli *Grobnica za Borisa Davidoviča*, ki je bila gotovo navdih za to igro) postavi v Sovjetsko zvezo in junakinjo razseli med Moskvo, sibirsko taborišče in tajgo. Anina drugačnost je drugačnost revolucionarke, ki poslanstvo gospodinje zamenja s tistim revolucionarke. Zbeži iz Jugoslavije in deli usodo številnih moških tistega časa: sodeluje v revoluciji. Zaradi tega izgubi oba sinova in moža, ki jih bodisi odvzamejo bodisi jo zapustijo, na koncu pa jo obtožijo tudi vohunstva. Znajde se v gulagu, pobegne in se tik pred smrtjo zave, da jo je zavestna drugačnost pripeljala do izgube vsega. Njena drugačnost se konča nadvse groteskno, z ljudožerstvom, tako da jo dobesedno uporabijo kriminalci kot stranski produkt revolucije.

ANA: (*kriči*) Povej, veliki Frederik Wallenstein, se človek vrže v vihar sveta zato, da bo postal svet lepši in srečnejši?

FREDERIK: Ne! ... Nikoli!

/.../

ANA: In samo ena daritvena sprave je ... Friderik! ! !

(*Kriminalci planejo in jo zakoljejo ... Žrejo. Mlaskajo. Trgajo meso. Lomijo kosti ... A vse se izgublja v neskončnem hrumenju viharja in bliskanju svetlob.*) (Šeligo 1984: 99)

Ana je novodobna Medeja, ki žrtvuje moža in otroka, končno pa tudi samo sebe za idejo revolucije in se spremeni v *homo sacer*. Kot žrtev ljubezni in vere. Njena



drugačnost izhaja iz doslednega sledenja ideji, nadidentifikacije z revolucijo, za katero pa se izkaže, da žre svoje otroke.

*Voléji čas ljubezni* je v podnaslovu obrazložen kot »drama s prologom, po nekaterih motivih Aleksandre Kollontajeve«. Spet ne brez aluzij na Kiševo *Grobnico za Borisa Davidoviča* svobodno interpretira zgodbo ruske feministke pred in po oktobrski revoluciji, ki začenja dvomiti v parole revolucije, hkrati pa se ji sesuje njena intimna zgodba. Tako junakinja razočarano oznani:

OLGA: Učijo te polresnic, drugo polovico ti skrivajo skupaj s figo v žepu ... Sanjali smo o proletarskem idealu ljubezni, ki je vse to in še razumevanje, tovarištvo, čustva prijateljstva, usklajevanje te in take ljubezni do posameznika z ljubeznijo do skupnosti in do idealov človekove osvoboditve ... (Šeligo 1988b: 65)

Vzporedno sledimo temeljni porevolucijski etični krizi, temu, kar Silvija Borovnik poimenuje »razvoj«<sup>9</sup> revolucije, ki je vodil v popoln razpad vrednot, v goli cinizem«<sup>10</sup> (Borovnik 2005: 70), in pa eksistencialni krizi junakinje. Drama prinaša še enega od možnih odgovorov na vprašanje, ki ga Šeligo zastavlja že v *Ani*: Kakšna je usoda pravih revolucionark, za katere je značilna tudi politična in etična drugačnost?

## 5 Iz drugačnih ustvarjamo nasprotnike in sovražnike

Šeligo v svojih igrah pokaže, da tam, kjer je poenotenosti preveč, lahko sledi le 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 po njegovem mnenju »nastane resnično fizični jezik«, ki temelji na znakih, in ne več na besedah v običajnem, reprezentacijskem smislu. Magijski jezik rituala zaživi kot edinstveni jezik, ki bo (rečeno z Artaudom) »na pol poti med gibom in mislijo«<sup>11</sup> (Artaud 1994: 111) ali (rečeno s Šeligom) »evokacija tistega, česar ni, kar 'manjka'«<sup>12</sup> (Šeligo 1988a: 110). Pri obeh pa je jasno, da bo »slovnico tega novega jezika treba šele na novo iznajti«<sup>13</sup> (Toporišič 2011b: 367).

Prav proces najti »novo formo, ki bo oskrbela zmešnjavo«<sup>14</sup> (če uporabimo slovito Beckettovo sentenco) (Pilling 1994: 74), zaznamuje Šeligov koncept magijskega gledališča, ki bo ponovno sestavilo »izgubljene tri četrtine človeka s sedanjo, prerazvito, deformirano četrtino«<sup>15</sup> ter čas upanja infiltriralo »v naš čas analitične izgubljenosti«<sup>16</sup> ter »znanstveno nadutost«<sup>17</sup> transformiralalo »v čas ponosa«<sup>18</sup> ter ritualiziralo »človekov optimizem«, razpršilo »človeka v svet in svet v človeka«<sup>19</sup> ter ukinilo »bipolarnost subjekt (človek) – objekt (svet, narava)«, miniralo »zaprtost železnega človeka v ideološko lupino«, razkrilo »nihilizem njegove akcije«<sup>20</sup> ter omogočilo »pretakanje energij med ljudmi in med stvarmi sveta, kozmosom in kaosom«<sup>21</sup> (Šeligo 1988a: 80, 81).

Šeligovo prozo in dramatiko prevevata prikaz in kritika nerazumevanja drugačnosti. Njegove junakinje so kljub magijski moči, s katero razpolagajo, v svetu in iskanju samouresničitve obsojene na neuspeh. V sebi nosijo poganske vrednote in ideale, ki so v današnji družbi že davno pozabljeni in pokopani, njihova manifestacija pa je sprejeta z odporom. Zaradi svoje prvinskosti postanejo junakinje odvečni, nekompatibilni člen družbe, ki ga je potrebno

odstraniti. Z lastnim pomanjkanjem vere v magično, v transcendenco, pa peša tudi njihova moč.

Junakinje Šeligovih dram in proze, ki se jim včasih pridružijo tudi junaki, postopno izgubljajo magično moč drugačnosti, dokler se tudi same več ne spomnijo, od kod je moč prišla in čemu služi, kar se npr. zgodi pri Lenki v *Svatbi*. Današnja družba po Šeligovem prepričanju zato spominja na sistem sposojanja poljubnih vzorcev in reproduciranja na prav tako poljuben način. Tej družbi avtor postavi nasproti mistično in magično (neo)poganstva, ki uvaja čustvenost, strast in domišljijo namesto letargične sive vsakdanjosti (Jovanović 2013: 57).

Šeligova dramatika skozi tematizacijo drugačnosti oznanja pozitivno afirmacijo individualnih in skupinskih kulturnih in civilizacijskih razlik posameznikov. Zahteva spremembo odnosa do različnosti in drugačnosti, na katero ne smemo več gledati le kot na dejstvo ali celo problem, ki ga moramo obvladati in odpraviti. Tudi v današnjem svetu, v katerem postmoderni dialog in politični model demokracije na videz zahtevata slavljenje različnosti, temelječe na zmožnosti različnih skupin oziroma posameznikov, da sobivajo nenasilno in vstopajo v odnose na način, ki bogati in krepi vsakega posameznika, Šeligo skozi svojo dramatiko in njene priklince magije in čarovništva govori predvsem o odporih do vsakršne drugačnosti, ki spodkopava iluzije o naših moralnih normah kot univerzalnih vrednotah.

Tako kot Chantal Mouffe Šeligo kaže 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 nevrvalgične točke današnje družbe, ki namesto odpiranja legitimnih kanalov za izražanje nasprotujočih si in alternativnih mnenj s konsenzom, zapira prostor vsakršni drugačnosti, pluralnosti ter na ultimativni ravni ukinja pravico do drugačnosti. 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 motečo drugačnostjo pa je tako kot danes z begunci, katerih drugačnost Slavoj Žižek opiše kot onemogočeno identifikacija: glede njih nas bega njihova drugačnost, premislek o tem, 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. In Šeligo nas jasno opozarja, da je logika in motorika delovanja tovrstnega diskurza dekulturnacija drugosti in drugačnosti.



LITERATURA

- Antonin ARTAUD, 1994: *Gledališče in njegov dvojniki*. A. Berger (prev.). Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- John Langshaw AUSTIN, 1990: *Kako napravimo kaj z besedami*. Bogdan Lešnik (prev.). Ljubljana: Studia humanitatis.
- Roland BARTHES, 2002: *Écrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil.
- Silvija BOROVIK, 2005: Dramatika Rudija Šeliga. *Jezik in slovnost* 50/3–4, 61–73.
- Tine HRIBAR, 1983: *Drama hrepenenja*. Zbirka Kultura. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Erika FISCHER-LICHTE, 2004: *Estetika performativnega*. Jaša Drnovšek (prev.). Ljubljana: Koda.
- Andrej INKRET, 1987: Med historijo in pasijonom. Zapiski ob dramah Rudija Šeliga, 1973–1986. Rudi Šeligo: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 73–118.
- Dušan JOVANOVIĆ, 2013: Rudi, Darinkin brat. Svatba. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* XCIII/14. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana. 57–59
- Taras KERMAUNER, 1978: Demonična moč trpljenja. Rudi Šeligo. *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 133–155.
- –, 1997/98: Šeligova dramatika. Rudi Šeligo: Svatba. *Gledališki list SLG Celje* 4, sezona 1997/98. 5–8.
- Chantal MOUFFE, 2005: *On the Political*. London, New York: Routledge.
- John PILLING (ur.), 1994: *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eva PREMK BOGATAJ, 2017: Kritika modernizma pri Nikoli Šopu in Gregorju Strniši skozi prizmo perenialistične šole. *Slavia Centralis* 10/1, 90–103.
- Rudi ŠELIGO, 1973: *Kdor skak, tisti hlap*. Maribor: Obzorja.
- –, 1978: *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- –, 1981: *Svatba*. Maribor: Obzorja.
- –, 1984: *Ana. Svetloba in seme*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- –, 1987: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- –, 1988a: *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- –, 1988b: *Volčji čas ljubezni*. Celovec: Založba Wieser.
- –, 2013: Svatba. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* XCIII/14. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2011a: Šeligovo magijsko gledališče krutosti. *Rudi Šeligo*. (Zbirka Interpretacije). Ljubljana: Nova revija. 163–176.
- –, 2011b: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija* 59/4, 357–372.
- Franc VURNIK, 1998: Intervju Rudi Šeligo. *Sodobnost* 46/1–2, 3–13.
- Slavoj ŽIŽEK, 2016: »Prava umetnost je odkrito se spoprijeti s problemom beguncev, a ne na rasističen način«. *Mladina*. 25. februar 2016.

## MAGICAL OTHERNESS OF THE HEROINES OF ŠELIGO'S PLAYS AND FICTION

The article deals with the topic of otherness in the plays and fiction of Rudi Šeligo (*Kdor skak, tisti hlap, Svatba, Lepa Vida, Čarovnica iz zgornje Davče, Ana, Volčji čas ljubezni; Triptih Agate Schwartzkobler*). It focuses on its heroines and shows how the theme of otherness is not revealed and manifested through realistic tactics, but by using a specific procedure with which the author produces and thematically differentiates otherness by breaking down the hegemonic language and its logos (to put it in the words of Antonin Artaud), thus building up a version of magical theatre characterised by his specific, singular politics of prose, drama and theatre. With his poetic devices Šeligo reveals the neuralgic points of today's society, which, instead of opening legitimate channels for expressing conflicting and alternative opinions by consensus, closes the space for otherness, plurality, and abolishes the right to otherness at the ultimate level. His plays point to the fact that where there is too much uniformity, one can only follow the drive against otherness and authenticity.

The very process of finding "a form that accommodates the mess" (to use Beckett's famous statement) marks the concept of Šeligo's magic theatre, which will re-assemble "the lost three quarters of mankind" and reveal "the nihilism of his action" and enable "the flow of energies between humans and between things of the world, the cosmos and chaos". (Rudi Šeligo)

The heroines of his plays and novels gradually lose the magical power of otherness, until they themselves no longer remember where the power came from and what it serves.

Through the thematisation of otherness, his plays and fiction speak for an urgent change in attitude towards diversity and otherness that should no longer be seen as a fact or even a problem that must be addressed and eliminated. Like Chantal Mouffe, Šeligo shows how the moral framework depoliticises and reduces choices to the level of the only possible moral categories, the category of good and the category of evil. Or, in the words of Slavoj Žižek: Šeligo's plays show us how the world of today maintains a sense of strangeness to the Other, how it incites hatred and intolerance of others, of their intimidation, of eliciting social paranoia through the construction of lies and prejudices that lead to the excluding and eliminating of 'others' and others.

---