

---

## DRAMATIKA RUDIJA ŠELIGA

---

Razprava pregledno obravnava značilnosti dramskega opusa pisatelja Rudija Šeliga. Številna njegova literarna in esejistična besedila so nastajala kot odgovori na izzive časa in zoper zadušljivo socialistično politiko. Pomagala so oblikovati nastajanje neodvisne kritične javnosti ter se zavzemala za vzpostavitev in delovanje pravne države. Na dramskem področju pa je Šeligo dokazoval živost, živahnost in zmogljivost slovenske dramatike. Magijsko gledališče, ki mu je pripadal, je priklicevalo v življenje potlačenega in pozabljenega človeka, to je človeka magijsko-mitske kulture. Z njim je dramatik kazal na to, kar sedanjemu času najbolj primanjkuje. V svojih dramah *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1977), *Lepa Vida* (1977) in *Svatba* (1981) je uveljavil pomen večplastno simbolnega, t. i. nebesednega izraza, to je mimike, gibanja v prostoru, maske, luči in scenskih efektov v prepričanju, da mora uprizoritev presežati dramsko besedilo. V dramah *Ana* (1984) in *Volčji čas ljubezni* (1988) je tematiziral zlorabo človeka kot posameznika v revoluciji, v *Slovenski savni* (1987) pa muke dolgočasnih slovenskih srednjeslojcev. Drami *Razveza ali sveta sarmatska kri* (1995) in *Kamenje bi zagorelo* (2000), ki se navezujeta na krvavo razpadanje nekdanje skupne države SFRJ, izražata dramatikov protest zoper politični fanatizem. V vseh svojih dramah pa je Šeligo posebno pozornost posvečal ženskim likom, ki ostajajo prevarani za svoja hrepenenja.

Rudi Šeligo (1935–2004), prozaist, dramatik, publicist, urednik in visokošolski predavatelj, rojen v Sušaku na Reki, je bil v vsem času, v katerem se je oblikovalo tudi njegovo posebno, z magičnostjo in s prvinami ostre družbene kritike zaznamovano literarno delo, pojem intelektualnega upora. Njegove prve objave zasledimo že v študentski *Tribuni* 1956, pozneje pa v *Reviji 57*, *Perspektivah*, *Problemih*, *Katalogu*, *Naših razgledih* in od osemdesetih let dalje zlasti v *Novi reviji*. Prve uprizoritve njegovih dramskih besedil so se odvijale na odru gledališča Glej, pozneje pa domala v vseh slovenskih gledališčih. Prav v letih, ko je Društvu slovenskih pisateljev predsedoval Šeligo, slovenskemu centru PEN pa Drago Jančar, to je v prelomnih devetdesetih (1987–1991), se je le-to v nadvse napetem času slovenskega osamosvajanja močno angažiralo za zaščito svobode mišljenja in govora. Pisatelj in dramatik Šeligo je bil s somišljeniki pomemben pobudnik novih idej ob nastajanju tako imenovane »pisateljske ustave«, to je *Gradiva za slovensko ustavo* (1988), aktivno se je pridruževal protestom zaradi političnih sodnih procesov v tedanji socialistični Jugoslaviji (Paraga, Salihbegović, »muslimanski proces«, Kovačević, Demači), zahteval obnovitev stalinističnih sodnih procesov, kakršni so bili na primer zloglasni dahavski, ter se skupaj s kolegi iz kroga *Nove revije* (T. in S. Hribar, N. Grafenauer,

D. Jančar, B. A. Novak, D. Rupel, V. Taufer, I. Urbančič, D. Zajc idr.) odkrito in v tistih letih predrzno zavzemal za samostojno Slovenijo.

Številna Šeligova literarna in esejistična besedila so nastajala kot odgovori na izzive časa in kot protesti zoper zadušljivo realsocialistično politiko. Marsikatero od njih je bilo napisano hlastno in eksplozivno, saj se je oblikovalo v trenutkih velike osebne prizadetosti spričo nastalih dogodkov, kot na primer takrat, ko »se je zgodil Cankarjev dom«, to je 27. februarja 1989, ko so Slovenci podprli stavkajoče starotrške rudarje in protestirali zoper srbsko nasilje na Kosovu (Šeligo 1991: 61–64). Tako so Šeligova besedila kot tudi številna besedila njegovih prej omenjenih pisateljskih kolegov pomagala oblikovati nastajanje neodvisne kritične javnosti, se upirala srbski hegemonistični politiki, razbijala tabuizirana politična vprašanja, ukinjala strahove predolgo pokornih slovenskih ovčic ter se zavzemala za vzpostavitev in delovanje pravne države. Napisana so bila z izrazito željo po uveljavljanju človekovih pravic, čisto jasno pa tudi z željo po večstrankarskem družbenem sistemu in parlamentarni demokraciji. Pri uresničevanju teh idej se je pisatelj in dramatik Šeligo nenehno aktivno angažiral, med drugim je postal tudi poslanec v prvem, demokratično izvoljenem slovenskem parlamentu, pozneje pa še minister za kulturo, kar pa je bilo – kakor se je tega sam včasih grenko zavedal – nemalokrat v škodo njegovi umetniški zmogljivosti. Toda kot občutljivi in kritični intelektualec se je naveličal poslušati izgovore, da se nekaj na družbenopolitičnem področju »ne da napraviti« in zato je z lastnim delom trmasto dokazoval, da se pokaže tam, kjer je volja, vselej tudi pot. Danes lahko z gotovostjo trdimo, da se brez Šeligovega gorečega dela tudi nova slovenska država ne bi oblikovala tako, kakor se je in da je bil pisatelj zares »fant, ki je gore premikal«. Te gore, ki so se zdele v času socializma nepremagljive, pa so bile policijsko-politični nadzor, ideološko in fizično nasilje, agresivni nacionalizem, vojaška sodišča za civiliste in podobno. Ob boju zoper take anomalije, ki mu jih je bilo kot mnogim drugim dano živeti, pa se je Šeligo nenehno zavzemal tudi za književnost, ki bi morala po njegovem mnenju živeti v skladu z lastnimi zakonitostmi, predvsem pa v vzdušju strpnosti in demokracije. Prav v *šeligovskih* devetdesetih letih se je tako na Slovenskem oblikoval pojem, ki je prerasel v domala povsod navzoče geslo, namreč t. i. »ljubezen do različnosti« oz. »pravica do drugačnosti«. Zavzemanje zanjo je dobilo tudi močno politično težo.

Na umetniškem področju je Šeligo tako kot že marsikdo od sodobnikov pred njim, na primer Jovanović, protestiral zoper *ziherlovske* »oživljanje Cankarjeve Krpanove kobile v gledališču«, to je zoper takrat izrazito težnjo, da naj bo dramska umetnost namenjena predvsem proletarskim množicam, ki da jih mora »vzgajati«. Enako goreče pa je protestiral tudi takrat, ko je oblast v sedemdesetih letih ukinila profesionalna gledališča v Kranju, Celju in Kopru. Upiral se je blokadi ene, edino veljavne resnice in dokazoval živost, živahnost in zmogljivost izvirne slovenske dramatičke. Gledališče je bilo zanj svetišče, oder pa sveti prostor sveta v nasprotju z avditorijem, ki je bil zanj profan (Šeligo 1991: 23). Enako vneto kot za svobodo umetniške in splošne javne besede se je Šeligo zavzemal tudi za enakopravnost slovenščine z drugimi jeziki v tedanji socialistični Jugoslaviji in zoper tiho, a že vsenavzočo unitarnost. Ob znamenitem sodnem procesu zoper *Mladinine* novinarje in eno vojaško osebo (Janšo, Tasiča, Zavrla in Borštnerja), ki je leta 1988 sredi Ljubljane potekal pred vojaškim sodiščem v t. i. srbohrvaščini oz. srbsčini, je Šeligo ogorčeno zapisal:

Slovenski jezik, ki za nas ni le eden od jugoslovanskih jezikov, marveč je za vse Slovence temelj zgodovinskega razvoja, državitvornosti in obstoja v prihodnosti, po letu 1941 ni doživel večjega ponižanja in sramotitve. (Šeligo 1991: 42.)

V podporo zaprtim in v odgovor na vojaške grožnje slovenski demokratični javnosti je Društvo slovenskih pisateljev pod njegovim vodstvom pričelo organizirati izredne literarne večere, ki so prerasli še v publicistične, dramske in glasbene protestne prireditve. Med zavzemanjem zoper sleherno obliko nasilja so pisatelji in kulturniki pozvali slovenske predstavnike in funkcionarje v tedanji federaciji, da dosledno govorijo slovensko in zahtevali slovenske napise na vseh javnih, tudi vojaških zgradbah v Sloveniji. Šeligovo Društvo slovenskih pisateljev je tako postalo hram, svetišče porajajoče se demokracije in civilne družbe, širše pa »prostor dihanja, ki je omogočil stvari na novo videti« (Šeligo 1991: 42). Vse obsežne in dolgotrajne pisateljeve dejavnosti v zvezi z nastajanjem in oblikovanjem nove slovenske države na tem mestu seveda ne moremo natančno analizirati, jo pa omenjamo, saj se je Šeligov *homo politicus* nenehno prepletal z erosom njegovega umetniškega, tako proznega kot dramskega ustvarjalca. Ob spoznavanju in analizi le-tega pa ga je treba vsekakor poznati in upoštevati.

Za razumevanje Šeligove dramatike je pomembno poznati tudi njegov odnos do gledališke umetnosti, kakršen je razviden na primer iz njegovega eseja z naslovom *Za magijsko gledališče* (Pibernik 1992: 193–201). Predstava oziroma uprizoritev naredi po Šeligovem mnenju iz nevidnega vidno, iz preteklega sedanje, iz diahronije sinhronijo, iz odsotnega in prikritega pa neposredno pričujoče. Drama zbuja po njegovem v življenje tisto pozabljeno ali potlačeno tako, »da bi zbudjena preteklost omogočila sedanjosti, da sploh zaživi« (Pibernik 1992: 194). Vse to tvori osnovo *šeligovskega* magijskega gledališča. Magijsko gledališče, ki mu je dramatik pripadal, naj priključuje v življenje t. i. potlačenega in pozabljenega človeka, to je človeka magijsko-mitske kulture:

To gledališče obuja v sedanost celotno polje iracionalnega, mitsko enotnost človeka, narave in kozmosa, vzpostavlja čustveni odziv na svet, združuje čustveno in intelektualno spoznavanje sveta, evocira človekovo celoto na račun delnih funkcij, ponovno sestavlja izgubljene tri četrtine človeka s sedanjo, prerazvito, deformirano sedanjo četrtino, čas upanja infiltrira v naš čas analitične izgubljenosti, znanstveno nadutost transformira v čas ponosa, ritualizira človekov optimizem, razpršuje človeka v svet in svet v človeka, /.../ omogoča pretakanje energije med ljudmi in stvarmi sveta, kozmosom in kaosom. (Pibernik 1992: 196.)

Magijsko gledališče oz. magijska predstava lahko vse, kar je potopljenega in pozabljenega, znova priključuje v luč sedanjega trenutka v obliki magijskega rituala. Simulira torej magijsko-mitski čas in prikazuje tisto, kar dejanskemu času najbolj manjka. Šeligo v omenjenem besedilu opozarja, da poteka dogajanje na odru dvojno, to je v obliki tistega, ki se izraža v besednih izrazih nastopajočih igralcev, in onega, ki se odvija na drugačne načine, »z drugimi jeziki«, nakazano pa je zlasti v didaskalijah. Uprizoritev lahko nato šele s kompletnim gledališkim jezikom, ki predstavlja nekakšno kemijo najrazličnejših, priključuje izgubljene in zatrite energije. Tak vsestranski gledališki jezik pa po Šeligu tvorijo simboli, mimika, gibanje v prostoru, maska, luč, scena, pa tudi barva in intonacija glasu. Dramatik poudarja pomen in moč teh »nebesednih izrazov« in pripominja, da mora predstava presegati dramsko besedilo.

Popolna zvestoba besedilu bi zanj pomenila ukinitve gledališča. Kajti današnja beseda je zanj »tenka beseda«, zato sodobno gledališče zgolj na njej ne more in ne sme temeljiti. V tenki, izpraznjeni sodobni besedi zanj ni več kozmosa, kaosa, usode. V gledališču, ki bi temeljilo zgolj na besedi, bi ostajal le še besedni boj, ta pa bi ustvarjal premoč ideologij in »svet *Ratia*«. Svet, ki mu vlada goli razum, pa je za Šeliga invaliden svet, ki hoče navadno odstraniti vse, kar ni racionalno:

Gledališče, ki se zanaša na moč današnje tenke besede, je torej gledališče sveta, ki ima v svojem središču nihilistični subjekt /.../. Ta hoče pogaziti nepregledno polje življenja, ga spremeniti po svoji podobi. (Pibernik 1992: 201.)

S tem nezaupanjem v sodobno besedo dramatik noče reči, da je v njegovem tipu gledališča, to je v magijskem gledališču, beseda nepotrebna. Magijsko gledališče po njegovem samo »zanikuje kraljestvo literature ob uprizoritvi«, to je njen diktat. Uresniči pa se lahko samo s predstavo, ki naj bo »delo enotnega ustvarjalca«, kakor bi se izrazil Artaud, kar pomeni z zlitjem vseh raznolikih jezikov. Svojo dramsko poetiko je Šeligo po začetnih poskusih, kakršne predstavljata igri *Kdor skak, tisti hlap* (1973) in *Šarada ali Darja* (1975; dramatisirana novela) prvič polno uresničil v dramah, ki sta nastali vzporedno, to je v *Čarovnici iz Zgornje Davče* in *Lepi Vidi* (napisani 1977 in 1978, v knjižni obliki izšli 1978).

V *Lepi Vidi* (krstna izvedba v Drami SNG Maribor, 1979), ki tematizira usodo »matere čarovnice iz Zgornje Davče«, je to razvidno že iz pomenljive avtorjeve opombe na začetku dramskega besedila: »To dejanje se godi v različnih časih, kot mora biti razvidno iz prizorov. Jezik v njih naj jih bolj ločuje kot mizanscena.« Drama, ki se razvija v različnih časovnih obdobjih, v pradavnini, v 16. in 19. stoletju ter v sodobnosti, je razdeljena na tri dejanja, ki pa so razdrobljena še v številne fragmentarne prizore. V njih je poleg jezika izjemno poudarjena vloga giba, ki predstavlja komunikativno vez med posameznimi dogodki in pripoveduje o usodi dramskih likov z enako gostoto in sugestivnostjo, kot bi to lahko razbrali iz njihovih besed. V dejanjih igrajo pomembno vlogo tudi številni scenski detajli, ki so natančno nakazani in enako kot jezik ter gib postajajo nosilci zgodbe. V zvenih in šumih, ki dogajanje spremljajo in ga uokvirjajo, pa se izraža človekov duševni svet, ki ga določajo tudi magične mitske in pravljicne prvine. Podobno kot v prozo pa je pisatelj Šeligo tudi v dramatiko najpogosteje postavljajal lik vsakdanjemu, običajnemu življenju odtujene ženske, užete v naučene, privajene in prisiljene vzorce vedenja, zato pa prikrito in tem bolj intenzivno hrepeneče po drugačnem, polnejšem bivanju. Cankarjanska drama hrepenenja z začetka dvajsetega stoletja se tako medbesedilno uresničuje tudi v njegovi drugi polovici, to je zlasti pri Šeligu.

Šeligova drama *Lepa Vida* sklenjene dramske fabule ne premore. Njegova Vida potuje skozi različne čase in prostore, ki simbolizirajo njeno usodo. V prvem prizoru jo vidimo v meščanskem stanovanju, kjer poteka dialog o urejanju tega prostora. Vida se z možem odtujeno strinja, nastopi pa tudi Hišni prijatelj, ki se mu ona očitno izmikata. Drugi prizor je v celoti opisne narave, natančno nakazan v dolgih didaskalijah. Vida se nahaja sredi peric na obrežju med Mavri, svečeniki-nosači jo bičajo, Vida je sužnja, Poveljniku pokorno obira uši, ko pa se požene za njim, pade in moški se ji smeji. Naslednji prizor se odvija spet na začetku stoletja v meščanskem stanovanju, v katerem prodajalec singeric Vidi z nakupom novega šivalnega stroja

obljublja polno življenje, Vida mu odgovori: »Tako so govorili zmeraj ... Vsi ...« Nato pove, da ima bolešno hčerko, da je zaprta med domače stene in vpeta med vedno ista opravila. Toda prodajalec postane do nje nasilen, v njej vidi lahko žensko. Zaplet razreši Mož, ki vstopi in Vidi kupi šivalni stroj. V naslednjem prizoru se Vida prepira s Hišnim prijateljem, ki je njen bivši ljubimec, saj se čuti prevarano. On je njej posebljal izpolnitev hrepenenja, ona pa mu je bila le ljubica. Vida se zave: »Hrepenenje brez cilja je moja usoda in ta čakalnica pekel.« Mož jo roti, naj ne zapušča njega in hčerke, ki je po njenem odhodu nehala govoriti, dopusti ji tudi ljubimca, samo da bi ostala. Ozračje je nabito z magičnostjo, ki jo v dogajanje vnašajo Potniki in Potnice v obliki zbora. Vidi želi, »naj njena pota hodijo, naj hodijo.« Peti prizor prinaša sliko iz pradavnine, iz časa nastanka sveta. Iz viharja je slišati glas demonov in Vidin glas, ki kliče demona viharjev. Ta pride, jo požene v svet in jo obsodi na pot nemira. Drugo dejanje se odvija na španskem dvoru v 16. stoletju. Dvorjani prinesejo onemoglo in mokro Vido ter jo položijo na mizo. Vida ima na prsih madež od mleka in Kraljica se odloči, da bo ostala na dvoru. V naslednjih prizorih se Vida z dvorjani igra slepe miši, prizori so nabiti s čutnostjo in Kraljica skuša Vido zapeljati v lezbični odnos. Vsi ti prizori so opisni, vmes je le ena replika, sicer pa nakazujejo kipenje erotike in strasti, tudi izbruhe ljubosumja. V šestem prizoru drugega dejanja Vida doji in v monologu razkriva otroku, da mu z mlekom daje tudi hrepenenje, »strup hrepenenja«. V naslednjih prizorih Oče Bartolomej očita Vidi, da je grešila, Vido nato mučijo, prizor mučenja pa se razvije v nori ritual čutnosti, v katerem z elementi magične obrednosti sodeluje tudi Vida. Ples s simboli spolnosti se odvija kot pri prvinskih ljudstvih, na koncu se ženske zaženejo druga v drugo, si pulijo lase, vse pa se zaplete v klobčič mesa in udov. Sedejo okrog Očeta Bartolomeja, ki jih svari: »Vsaka duhovna ljubezen, ki je presilovita in preobsežna, preraste v poltenost in razuzdanost.« Vida se izloči iz vrveža in govori z besedami iz Cankarjeve *Lepe Vide*: »Hrepenenje, ti zvezda na nebu – / kam, od kod?! Tisočkrat tisoč let, brez miru, brez doma/ boči se tvoja pot!« V enem od naslednjih prizorov potoži Kraljici, da jo preganja občutek krivde do hčerke, ki je obnemela. Kraljica ji dovoli oditi, ona pa se počuti razpeto, kajti njeno telo si še želi ostati. Enajsti prizor, v katerem moški grabijo po Vidinem telesu, je ponovno opisen. V njem Vida čaka na odhod, ki ga ni in se odsotno smehlja. V nadaljnjem prizoru se postarana in zane-marjena znajde pri Kraljici, ki ji očita, da ni odšla, čeprav je imela dovoljenje in celo pismo s potrdilom, češ da je bila ugrabljena. Vida pa se zaveda krivde lastne neodločnosti. Kraljica ji pravi: »Česar nimaš, hočeš; kar imaš, zavračaš ... Ti si Tristan v Izoldini preobleki.« Oče Bartolomej nato Vidi obredno pušča »črno kri«. Sledi krvav prizor, v katerem jo množica skuša požreti. Vse tretje dejanje se nato odvija v sodobnosti, ponovno v meščanskem stanovanju. V njem je posebno poudarjen ritem dogajanja, ki je natrgan, s premori tišine, »asketski«. Vida nastopi kot »zgodaj ostarel otrok«. Vstopita Vidin mož in njena hči Darinka, ki je stara že šestnajst let. Mož jo vika, hči Darinka ne govori. V nadaljnjih prizorih se skušata Vida in Darinka zblížati, a neuspešno. Vida si prizadeva, da bi Darinka spregovorila, vendar zaman. V njej želi vzbuditi hrepenenje, ki ga nosi, saj naj bi s hrepenenjem prišle na dan tudi besede. Nato Darinka le spregovori in roti mamu, naj je ne pošlje proč od sebe, toda Vida jo pahne skozi vrata. Njeno hrepenenje se preseli v hčer. Razbeljena plošča v ozadju zatrepeta, se spremeni v premico in ugasne. Vida se zgrudi. Ko

vlomijo mož, medicinska sestra in zdravnik, je že prepozno. Darinke in Vide ni več, sliši se le šum morja. Njunega hrepenenja se ne da ubiti, saj je večno. Izvira iz nesvobode, iz spon patriarhata.

Literarni zgodovinarji in kritiki (Inkret, Kermauner, Poniž) so se strinjali, da pomeni Šeligova dramatika obrat k izročilu, še zlasti k Cankarju, čigar besede Šeligova Vida na nekaj mestih dobesedno navaja (»Fant je videl rožo čudotvorno«). Taras Kermauner pa je ob tem tudi poudaril, da se modernistično gibanje, znano pod imenom *reizem* oz. *ludizem*, ni moglo več razvijati drugam kot v parodijo, zato je temu sledil obrat, ki je pomenil ponovno vračanje v nezavedno in simbolno, pa tudi v tradicijo (Kermauner 1978: 134). Poudaril je hrepenjsko formulo Cankarjeve *Lepe Vide*, ki je zelo vplivala na sodobno literaturo, in to ne le na dramatiko, temveč tudi na prozo in poezijo. Tudi Šeligo je že od začetka svojega pisanja slikal hrepenečega človeka, zlasti ženske. Njegove ženske (Agato Schwarzkobler, najstnice v romanu *Ali naj te z listjem posujem*) je Kermauner imenoval »hrepenevke« in po njegovem je Šeligo dal ženskam glavno besedo oziroma »glavni molk«. Toda »/n/ajvečja strahota, ki jo Vida zagreši, se dogodi na koncu drame: hčerki se da prepoznati, čeprav se je prej skrivala, nato pa jo požene v svet na isto pot, na katero je pognala nekoč sebe.« (Kermauner 1978: 137.) Vida se namreč vrne domov, čeprav ve, da doma ni in da obstaja le »srednjeslojčevo stanovanje«, ki je »muka muk, dolgčas, mora«. Vendar se vrne k hčerki, ki jo je s svojim odhodom prizadela in le ona jo lahko odreši. Izpolni svoj dolg, toda hčerko pahne na isto pot, na kateri je bila prej tudi sama. Z *Lepo Vido* se je Šeligo tako vrnil k mitu, pa tudi k besedam iz Cankarjeve *Lepe Vide*: »Paradiž ni moj dom, pot je moj dom.« Šeligovi Lepi Vidi v nobenem od možnih svetov, v katerem se znajde, ni obstanka, ugotavlja tudi A. Inkret (1987: 84) ter dodaja, da se zdi, kakor da Vida noče, da bi se hrepenenje uresničilo, saj bi ga bilo potem nepreklicno konec: »Lepa Vida je namreč v drami edina deležna milosti hrepenenja, vsi drugi liki so v svetlobi njene energije samo slabotne sence, do brezupa stisnjene pod pokrov 'neolitskega doma'.« (Inkret 1987: 91.)

V Šeligovi drami je prostor, v katerem se prizori odvijajo, izjemno poudarjen, saj leta ne obstaja zunaj likov, temveč odraža njihovo notranjost in potovanje po njej. Menjajoča se prizorišča odražajo njeno potovanje k sebi, iz občutka nesvobode, iz »meščanskega stanovanja« v predrzno pustolovščino, v nekaj privlačno novega, na »Španski dvor«, nato pa spet vrnitev v sivo vsakdanjost, v staro-novo utesnjujočo meščanskost ter ponovno beg iz nje, iz »stanovanja« nekam »drugam«, toda tokrat le še v smrt.

Usoda Vidinega hrepenenja je nato razvidna iz naslednje, vzporedne Šeligove drame, ki tematizira usodo Vidine hčerke Darinke in nosi naslov *Čarovnica iz Zgoranje Davče* (krstna uprizoritev v SLG Celje, 1977). Tudi ta drama, ki poteka v trinajstih prizorih, se pričinja odvijati na »prizorišču srednjeslojne slovenske družine z opremo dnevne sobe«, v vsakdanjosti, ki ne premore individualnih posebnosti. Družina se pripravlja na slovesno kosilo, vsi nekaj pospravljajo in sredi takega vzdušja nastopi Darinka, Nikova mlada žena, ki je polna skrivnostne poetičnosti. V tretjem prizoru vidimo Darinko in Nika v postelji, kjer se Darinka med pogovorom ne strinja, da je »ženska ali omara ali pa žvrklja za jajca mešat«. Želi si otroka, Niko pa ji preračunljivo odgovarja, da ga bosta dobila, »ko bo čas« in ko bosta

»imela urejeno«. Ona si želi ljubezni, on pa je do nje grobo stvaren. Ona mu govori v pesniškem jeziku, on pa jo zavrača z »Jutri imam službo«. V četrtem prizoru se nahajata Mama in Darinka v vlaku. Mama, to je njena tašča, sprašuje Darinko, če ji je všeč darilo, ki ga je prejela, to je lesena škatla za nakit. Ko ji Darinka pove, da ne, Mama pobesni in jo ozmerja: »Ti koza, ti! Kuzla ... Baraba! Coprnica, ki si se privlekla s hribov, da bi nas žrla ... požrla ... da bi nas zastrupila ... vzela, kar nam je vredno ...« Darinki vsiljuje pomirjevalo in ji ukazuje. Ta grobi prizor se prevesi v nadrealistično sceno, v kateri priteče Sprevodnica, ki začne Darinko obmetavati s kozmetično masko, Mama pa ji na glavo povezne ogromno lasuljo. Ta prizor izraža simbolnost meščanskega nasilja in njegovih materialnih vrednot, ki jih vsa družina vsiljuje Darinki, ker je le-ta drugačna od njih. Prepad med obema svetovoma je nakazan še v petem prizoru, v katerem se mešajo Darinkine senzualne replike z Nikovimi in Očetovimi poveskdanjeno praznimi. V nadaljnjem prizoru se družina pripravlja k slavnostni večerji. Sedijo za mizo in »žrejo«, Darinka pa je sredi njih vsa odsotna, jesti ne more, zato ji pravijo, da je »čudna«. Medtem ko Oče govoriči o pesticidih in antibiotikih, ona le stekleno gleda, Niko zakriči, da bo odšel v hribe, Darinka pa se med vsesplošnim čekanjem onesvesti. Na tem mestu vplete dramatik v dogajanje magijski vložek. Nastopijo Darinka, Ogenj in štiri Kresnice. Prizor ponazarja njeno preselitev v drugačen svet. Oblikovan je kot ritualni ples, z glasbo, ki je daleč od sodobne. V ozadju trepetajo ognji, Darinka pa ekstatično pleše. Po prostoru stresa praprot in marjetice ter se zaklinja: »Da ne bo več štrig. Da ne bojo po mojem srcu blodili več umazani, drateni in zli duhovi.« Ob kresu kresnice plešejo in pojejo. Slišati je elemente magične ljudske pesmi, kresnice izgovarjajo uroke: »Prva kresna vrh macesna, kjer bo moja sreča resna.« Darinka nemo kriči, kresnice pa kličejo »mlado sonce« in njihov divji ples se vrača k izhodišču. Darinko odvedejo »ven«, za njo ostaneta plamen in dim. Osmi prizor se odvija nato v neolitski jami, v kateri vsa Družina plane na Darinko in jo stlači v prisilni jopič. Darinka sprašuje: »/K/do bo zdaj nosil Sonce v moje oči?«, družina pa ob njenih besedah pobesni. Vsiljujejo ji hrano, ki jo ona zavrača, Oče jo zmerja s »coprnico gorjansko«. Mož Niko ponuja Darinki darilo, »novo urico Seiko«, toda Darinka se mu ne odziva. V devetem prizoru družina Darinko nasilno hrani. Oče jo zmerja: »Prasica gorjanska! Jedla boš ribe in roastbeef! Nosila boš blue jeans, da ti bodo ritnice cvelele kot joški! Poslušala boš zadovoljne Kranjce in se čudila! Žrla boš tablete kot jih mi vsi!« Za vsako ceno jo hočejo prisiliti v svoj način razmišljanja in vedenja. Ko družini to ne uspe, jo pošljejo v ustanovo zaprtega tipa, od koder se ne vrne.

V drami Vidine hčerke Darinke je Šeligo izrazil nasilnost sodobnega načina življenja, obenem pa njegovo brezupno izpraznjenost zaradi zavezanosti zgolj materialnim vrednotam. Svet, ki obdaja hrepeneče bitje, je v tej drami le še svet potrošništva, tehnike, uporabniškega kiča, to je svet navideznih vrednot, ki uničujejo sleherno ustvarjalno drugačnost. Darinka se zato umika v imaginacijo, ki pa je prepoznana kot čudaštvo in na koncu norost. Obe Šeligovi drami se gibljeta na robu mitskega, mitsko v njiju namreč nakazuje možnosti globljih dimenzij življenja, ki pa površnemu sodobniku ostajajo povsem tuje. T. Kermauner je ob svojem opazovanju Šeligovih dram opozoril, da je dramatika v sedemdesetih in na začetku osemdesetih let tudi sicer pogosto tematizirala praznino meščanske srednjestojnosti (Kermauner 1978: 141). To temo razen v Jovanovičevih *Plejbojih* in *Generacijah* srečujemo še pri

Pavlu Lužanu v igrah *Sreča neposrednih proizvajalcev* in *Zlati časi, lepi krasi*, pa tudi pri Milanu Jesihu in še kom. Za A. Inkreta pa se ključno vprašanje te Šeligove drame skriva v tem, kam lahko iz takega zmaterializiranega sveta pobegne čuteči človek, simbolna Darinka (Inkret 1987: 79). Po njegovem namreč nikamor, saj jo kot »čarovnico« uničijo, potem ko je z nobenim sredstvom ne morejo prisiliti v »normalnost«:

O teh tesnobnih vprašanjih pripoveduje Čarovnica iz Zgornje Davče z govorico, ki je sestavljena iz samih čudnih, fascinantnih in obenem strašljivih spektakelskih elementov. To je čez vse direktno in agresivno, hrupno in bizarno, vendar hkrati tudi izjemno subtilno in rahlo, lirično gledališče. (Inkret 1987: 81.)

S temo nasilnega pollaščenja drugega in drugačnega ter njegovega ukalupljanja pa se je Šeligo ukvarjal tudi v drami *Svatba* (krstna uprizoritev v Prešernovem gledališču Kranj, 1981, knjižna objava 1981), postavljeni nekam na značilno ozko, netolerantno (slovensko) podeželje. Ta drama se začne s podobo nedelje, ko naj bi ljudje »živeli«, v resnici pa posedajo v gostilni »Pri starem Mayerju«. V dramo so s podobo take »nedeljske svobode« že na začetku vneseni elementi satiričnosti. V dogajanju se nato predstavijo narkomanka Taja, Ciganka, stari proletarec Žagar, Grobar, njegova bivša žena, upokojeni Miličnik, Shizofrenik, skratka sami ljudje z roba, a vendar tudi kot simboli vsakdanjega, revnega sveta. Vanj vstopita vaška posebneža, »božja otroka« Lenka in Jurij, ki sta čista ljubimca, zato pa za vso primitivno okolico izzivalna in nespodobna. Rada bi se poročila, toda tega jima ne dovolita ne cerkev in ne občina. Toda zdolgočaseni nedeljski svobodneži se domisljijo, da bi ju v lastno zabavo poročili. Izvedejo divji obred, v katerem se nad njima razosebljeno znesejo. Njihova dejanja, v katerih se norčujejo iz čistih čustev umsko zaostalih, a vendar ljubečih se ljudi, simbolizirajo sadizem in netoleranco »normalnega« sveta, ki v resnici ne preseneča drugačnosti in izkoristi vsako priložnost za to, da nasilno ravna s šibkejšimi. Lenki in Juriju priredijo poroko, v kateri se oni le zabavajo, onadva pa jo jemljeta resno. Izživljajo se nad njima in ju tako v resnici uničijo, pri čemer pa razžrejo tudi sami sebe. Ta Šeligova drama, ki ponovno izostreno govori o duhovni praznini sodobnega človeka, dopolnjuje njegov hrepenenjski lepovidovski motiv. A. Inkret pa je zapisal, da je po miselni in oblikovni zasnovi moraliteta o »hrepenelcih«, ki »niso od tega sveta« (Inkret 1978: 96).

Naslednji dve drami, *Ana* in *Volčji čas ljubezni*, tematizirata stalinizem oz. zlorabo človeka kot posameznika v revoluciji. Prva, *Ana* (krstna izvedba Slovensko mladinsko gledališče, 1984), se odvija v Moskvi za časa Stalinovih čistk v tridesetih letih. Osrednji dramski lik je Ana Ivanovič, jugoslovanska komunistka in predana revolucionarka. Pobegnila je v Rusijo, domovino komunizma, da bi se ji uresničili politični in življenjski ideali, vendar je zaradi svoje drugačnosti in naivnosti v sumničavi državi kmalu postala sumljiva. Dogajanje se prične odvijati v tiskarni mednarodnega agrarnega inštituta, kjer Ana in stavec Andruša tiskata politično-propagandne plakate. Ana pripoveduje, kako je s sinovoma Darkom in Veljkom ilegalno pribežala iz Jugoslavije, medtem ko je njen mož Mirko, prav tako revolucionar, ostal doma. Pripoveduje o ilegalnem prehodu čez meje, čakanju na zveze, novih geslih, potnih listih. V nadaljevanju mora Ana po ukazu sekcije Kominterne sina Darka poslati v t. i. pionirski dom v Ivanovo, češ da bo tam deležen prave socialistične vzgoje, sina



Veljka pa v popravni dom. Otrokoma je v teh domovih vse prej kot lepo, pa tudi mož Mirko obsoja ženo, češ da je zapustila svoja otroka. V resnici pa ju ji je politični sistem na prikrit način odvzel. Kot sumljivo aretirajo tudi Ano. Zahtevajo, naj podpiše, da je sodelovala s kontrarevolucijo, a ker tega noče, jo pošljejo v gulag, v koncentracijsko taborišče. Prizori iz taborišča pričajo o razosebljanju ljudi in o tem, kako jih politični sistem popolnoma razvrednoti, jim odvzame še poslednje človeško dostojanstvo. Ana kljub vsemu še verjame v smisel revolucije, ki ji je služila. Šele na koncu, v snežnem metežu, prosi za odpuščanje ter spozna svojo zmoto, toda zdaj je za vse prepozno. Igra se konča, ko nad pobegle gulagovce stražarji pošljejo lačne kriminalce, ki gulagovce izsledijo in jih kanibalsko pokončajo. Drama z osrednjo metaforo o »revoluciji, ki žre svoje otroke«, se tako v tem besedilu tudi groteskno strašljivo uresniči, kajti otroci revolucije so v njej na koncu tudi zares požrti.

A. Inkret je Šeligovo *Ano* razumel kot nekakšen diptih (Inkret 1987: 98), v katerem prva drama prikazuje ljubečo mater, ki se mora odreči otrokoma, zaradi česar jo zasovraži mož. Druga drama (*Volčji čas ljubezni*) pa prikazuje vneto revolucionarko, njeno predanost veliki ideji in njeno smrt v gulagu. S prvo dramo naj bi Šeligo skušal po Medejini mitski zgodbi »obnoviti tragedijo v horizontu moderne zgodovine in politike« (Inkret 1987: 98), drugo dramo pa lahko označimo kot moraliteto. Druga drama namreč kaže na tragedijo zaradi zaslepljenosti s politično idejo. Anina zgodba je vzorčni primer, njeno trpljenje pa je alegorično. Ob Ani je Šeligo izoblikoval še več takih vzorčnih likov, eden od njih je na primer lik partijskega sekretarja, ki ga uteleša Ivan Banovac. To je lik, kakršnega propagira revolucionajska zavest, namreč model brezobzirnega zatiralca, nasilnika, hinavca in samodržca, cepljen s ciničnim fanatikom in z despotom. Na ravni sloga pa lahko ta Šeligova drama pomeni prehod iz modernizma v postmodernizem, saj je dramatik v njej združil mitično simboliko (Medejin mit) s sodobno stvarnostjo (tema stalinizma), obnovil pa je tudi dramsko zgodbo in smiselnost dialoga.

Druga drama na podobno temo je *Volčji čas ljubezni* (krstna izvedba v Drami SNG, 1988), označena kot »drama s prologom« ob enem z opombo »po nekaterih motivih Aleksandre Kollontajeve«, znane ruske feministke. Čas prologa zajema obdobje pred revolucijo, pred Oktobrom 1908, čas drame pa se odvija štiri do pet let po Oktobru, od 1921 do 1922. Drama tematizira ponovno žensko zgodbo in pripoveduje o ženski kot žrtvi revolucionarne politike. Podobno kot Ana je tudi Olga, osrednji lik, svobodnjakinja, ki naivno verjame v ideje o enakosti in nekakšnem človeškem bratstvu. Ljubimka z Mitinom in je ne moti ljubezenski trikotnik z njegovo ženo. Mati Marja ji očita, da je brezdušni marksizem napravil iz nje možačo, kajti Olga ne piše ljubezenskih pisem, temveč pisma agitacije in propagande, avtokritike in podobno. Kot zagreta komunistka Olga citira feministična gesla: »Ločitev žene od kuhinje je najmanj tako pomembna kot ločitev cerkve od države.« Kot šestnajstletnica se je zaljubila v Konstantina in začela verjeti v njegove socialistične ideje, Mitin pa je bil njena strast. Ne da bi vedela, kdo je oče, je rodila hčer Geni, ki je zdaj zaradi agresivnosti v popravnem domu. Drugi del drame pa se odvija pet let po revoluciji. Olga in Andrej pričakujeta Geni, razvidno pa je, da Olga dvomi v smisel revolucije. Pride njena hči Geni, ki se ima za poklicno revolucionarko, vsemu se cinično posmehuje in je ideološko še bolj zaslepljena, kot je bila nekoč njena mati.

Njeno življenje se giblje na robovih kriminala, na črnem trgu prodaja kot mamilo strup za podgane, občasno krade, toda kot čekistki se ji nič ne zgodi. Mami Olgi pove, da je v nemilosti pri Organizaciji. Olga jo skuša razsvetliti, pove ji, da se je vodilni aparat povzpел nad partijo in s tem nad delavski razred ter da ji to ni všeč, toda Geni se postavi zoper lastno mater. Soli ji pamet, govori v političnih parolah in citira Trockega. Je popolnoma neobvladljiva, zanjo nobene moralne in človeške norme ne veljajo več, tako da spi z materinim možem Andrejem in zastrupi babico. Njen primitivizem je brezmejno nasilen, materi pa pravi, da je le hči njene krvi, da je rezultat »besne bolševikinje«. Šeligo je tako z usodami treh žensk – babice Marje, matere Olge in hčerke Geni – prikazal »razvoj« revolucije, ki je vodil v popoln razpad vrednot, v goli cinizem. Drama *Volčji čas ljubezni* pomeni nekakšno nadaljevanje Ane, namreč v poskusu odgovora na vprašanje, kaj se zgodi z otroki vnetih revolucionarjev. Po Šeligo se otroci obrnejo zoper starše, saj so se ideje staršev izrodile. Ostaja pa vse tisto, kar so starši fanatično zasejali, to so zlo, pollašćanje človeka in manipulacija.

Drama *Slovenska savna* (krstna izvedba v Slovenskem mladinskem gledališču, 1987, knjižna objava 1987) je po času nastanka umeščena med obe prejšnji. Avtor jo je v didaskalijah označil kot »pasijonsko igro«, v drugem delu pa da igra dobiva »nevarne socialne dimenzije«. *Slovenska savna* kot simbolni prostor zaprtosti in ujetosti ter samonamembnosti je igra o »obupno dolgočasnih slovenskih srednjeslojcih, ujetih v svoje pritlehne rituale«, kakor je delo označil D. Poniž (2001: 323). V tej »slovenski savni« se nekdanji Jovanovičevi »podeželski plejboji« pariyo samo še iz dolgčasa in brez novih idej, brez čustev in strasti (Poniž 2001: 323). Igra po mnenju sočasne literarne zgodovine ne dosega globine prejšnjih Šeligovih dram. Po A. Inkretu pa *Slovenska savna* ne more biti več prava pasijonska igra, ker trpljenje v njej ni več pravo, temveč gre le še za njegovo sprevrženo, groteskno in teatralično ponovitev (Inkret 1987: 114). V tej igri se po njegovem srečujemo z željo po trpljenju, po mukah, ki bi odrešile svet, ki bi pomenile vstajenje in pomlajenje. Toda to se ne zgodi, dogajajo se samo simulirane muke (Inkret 1987: 14). To je ironična in satirična igra o današnjih Slovencih. V njej najdemo tudi vrsto pomenljivih citatov iz Cankarjevih *Hlapcev*. Tematizira sovraštvo do vsega, kar odstopa od nekakšnih splošno uveljavljenih vrednot. Pripoveduje o slovenskem samopoveličevanju in mazohizmu, ljubezni do reda in norm, o servilnosti in jadikovanju nad majhnostjo, o nadutosti in samouničevalnosti (Inkret 1987: 116). Dramsko besedilo govori o tem, kako Slovenci ravnamo sami s seboj. Sestavljeno je iz niza med seboj nepovezanih situacij, slik, ki ne premorejo enotne dramske zgodbe. Na koncu eden od dramskih likov, Muto, vzame v roke bič in začne mlatiti povprečne Slovence, da jih resnično boli. Tako Šeligo ironično uresniči Jermanove besede iz Cankarjevih *Hlapcev*: »Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, prišel bi z bičem!« Drama tako izpričuje svojo satirično naravo.

Zadnji dve Šeligovi drami, *Razveza* in *Kamenje bi zagorelo*, se aktualistično navezujeta na dogodke tik pred letom 1990 in po njem v tedanji Jugoslaviji, ki so že napovedovali, kasneje pa uresničili agresivni nacionalizem, vodeč v krvavi razpad nekdanj skupne domovine različnih narodov in narodnosti. Drama *Razveza ali sveta sarmatska kri* (krstna izvedba v Drami SNG, 1995, knjižna izdaja 2001) problema-

tizira idejo, da naj bi vsi Sarmati »živeli pod eno streho«, saj jih vodi duh pripadnosti isti krvi. Kaže na nevarnost slehernega fanatizma, v sarmatski ideji pa prepoznavamo ideje srbskega nacionalizma, znanega tudi iz tedanjih aktualnih in nasilno pollaščevalnih političnih govorov srbskih voditeljev, zlasti Miloševića. V prvem delu dramskega besedila Sarmati praznujejo zavezitev barbarov, ki da so prodirali na Zahod. Zaslepljeni so z lastno pomembnostjo in hlepijo po vojni. Njihov Vojvoda pravi: »Vse rane naše preteklosti bodo s to sveto vojno zaceljene. Ozemlja, posejana z našimi grobovi, polja, gore in doline, po katerih je stopala opanka naših prednikov, bodo združena pod jurisdikcijo naše vladavine.« Njegov Sin pa je do te patetike skeptičen. Iz hrane se prične cediti kri. V drugem delu napetost narašča, predstavniki narodov si grozijo. General hoče Materi ukrasti nakit. Vragi se odpravljajo v vohunsko-eksekutorske akcije, Milan pa poroča o uspehih t. i. svete vojne: »Koljemo, šef.« Drama je polna sarkastične ironije, na primer tudi v Sekretarjevih besedah: »Vojna za pravično stvar je valjar, ki ne izbira.« Komisar in General se spreta, drug drugemu očitata grozodejstva. Ko Generalov sin Gagik ne verjame več v poslanstvo svete vojne, ga ubijejo, pade v nejasnih okoliščinah. Na koncu se vojska obrne zoper lastnega poveljnika, svet pa je v popolnem razsulu.

Aktualistična in obenem nadčasovna sporočila v tej drami so tako jasno prepoznavna. Drama se pričinja z ironijo, stari bog je namreč postal gluhi in nem, nobena molitev pa ne zaleže več. Začne se »sveta vojna«, ki pa pomeni le brezumno uničevanje. Šeligova slika oblastniške zaslepljenosti in nasilja pomeni dramatikovo ostro reakcijo na vojno v nekdanji Jugoslaviji, njegova sarmatska retorika pa izhaja iz retorike tedanjih srbskih voditeljev. Ta je na nekaterih mestih skoraj dobesedno prenesena iz medijev, ki so kasneje poročali o vojnih strahotah. Šeligova drama obsoja fanatizem in ponovno službo nekakšni vzvišeni ideji, ki vodi tako posameznike kot tudi cele narode v katastrofo. Z dramo je Šeligo pokazal na novodobno politično blaznost, A. Inkret pa je opozoril še na zvezo tega dramskega besedila z dramo *Kralj Ubu* Alfreda Jarryja (Inkret 2001: 161–174). Po njegovem je Šeligova drama parafraza prav tega besedila, v katerem gospoduje grozljivi in prostaški nasilnik, ki se mu sicer lahko posmehujemo, a je v sodobnem času še kako resničen.

S svojo zadnjo dramo, ki nosi naslov *Kamenje bi zagorelo* (krstna izvedba v SNG Maribor, 2000), pa se je Šeligo simbolno vrnil k svoji Lepi Vidi, pa tudi k Agati iz kratkega romana *Triptih Agate Schwarzkobler*. V ospredje dramskega dogajanja je namreč ponovno postavil ženske like, tokrat »pevke«, ki se na začetku prvega dela drame pripravljajo na nastop, a pojejo le z nemimi glasovi. Dirigentka jih kritizira, one pa sanjarijo o polnejšem življenju, o »njem« in tu in tam slišijo orfejski glas, ki se izkaže za prevaro. Hrepenenjski motiv je jasno prepoznaven, vsaka od pevk je nezadovoljna z življenjem, kakršnega živi. Suzana se počuti razsuto in razpeto, Veronika pa govori v simbolnem, magičnem jeziku. Tudi ona ne more peti, rada bi bila »struna, ne glasilka«. Vse pevke čutijo, da ne živijo, da se le »udejstvujejo«, za vikend si privoščijo dogodivščino ali dve, vmes pa životarijo ob svojih medtedenskih moških. Čutijo se uporabljane, neizpolnjene. Drama kaže na medbesedilno povezanost s *Čarovnico iz Zgornje Davče*, pa tudi z motivi iz Novačanove in kasneje ponarodele *Veronike Deseniške*. Šeligove ženske v njegovi zadnji drami so zasvojene z odnosi, ki jih ne znajo reševati, na primer tudi z ljubeznijo. Ena od njih se zato

vrže v politiko, da bi se ljubezni razbremenila: »Tako sem šla. Šivala sem trobojnico, burno dihala z množico, videla grozde navdušenih obrazov na oknih, na balkonih. Na ramena so dvigovali junake, ki so ukinjali odvisnost in se tolkli za ozdravljeno neodvisnost.« Na takih mestih dobiva drama aktualistične, satirične podtone, hkrati z idejo, da se mora človek začeti ukvarjati s politiko, če se hoče ozdraviti ljubezni. Šeligove ženske pričakujejo ogenj, ki bi jih odrešil, toda ogenj, simbolno, bi moral biti tak, da bi zagorelo še kamenje, da bi »zgorele vse človekove umazane reči«, da bi zgorela tudi njegova zavržena usoda.

Zadnja Šeligova drama *Kamenje bi zagorelo* je napisana v simbolnem jeziku, v primerjavi z drugimi pa je zelo nekonkretna, popolnoma brez zunanjšega dogajanja, pomaknjena v notranjost, na raven človekovega – ženskega čustvenega doživljanja stvarnosti. Prvi del se tako prevesi še v patetično ironijo, ko na oder sredi bleščeče svetlobe pridrvi »mladec srednjih let«, ves nasmejan in lep kot Apolon, »zglancan«, a le z nekako jajčasto glavo in za spoznanje šepajoč. Idealnega odrešenika torej ni več, obstaja le še odrešenik z napako, na primer šepavi Apolon.

V drugem delu drame je prizorišče nekakšna splošna očiščevalnica, »spodnji prostor«, ki je zatohel in mračen. Osrednja lika sta dva patološka tipa in eden od njiju, Belcer, v svetu interneta šili svinčnike, da bo nekoč iz ponovno najdene besede zapisal nov jezik, kajti zdaj da je »zgoraj« ostal le še navidezni svet, svet brez jezika. Tedaj bo zagorelo kamenje, pravi, »ko bo vihar zgodovine pometal z barčicami brez jezikov«. Šeligov aktualizem in obup nad pomanjkanjem dialoga v sodobnosti, v njegovi državi, je viden tudi v tej drami. Slovenija si je po njegovem naredila oklep, ostala je »brez jezika«.

Oba dela v tej dvodelni drami govorita tudi o ločenem ženskem in moškem svetu. Ženski svet je svet neizpolnjenih hrepenenj, moški pa svet navideznega družbenopolitičnega dela in nasilja. Oba svetova govorita drug o drugem, skušata najti poti drug do drugega, a se v resnici ne najmeta. Oba dela drame delujeta kot enodejanki, ki ločenost svetov le še bolj poudarjata. V njem neveste ne morejo ustvariti glasbe, hotljivci pa se ukvarjajo z nesmiselnimi opravili. Drama je polna nenavadne govornice, ki se izmika sleherni interpretaciji, vendar jih prav zato nešteto tudi ponuja. Zdi se, da se ena od njih skriva v podobi ljudi, ki jim od t. i. prejšnjega sveta ni ostalo nič drugega kot eno samo razdejanje. A. Inkret je o drami zapisal: »Kot da se je vse nekoč že zgodilo in prišlo do poslednje mogoče meje: kakor da so človeška dejanja zamrznila v negibnost in nesmisel /.../.« (Inkret 2001: 173.) Pevke zato nikoli ne bodo ustvarile glasbe, moški pa ostajajo samo senca tistih, ki so »pisali najboljše temeljno listino«.

Šeligov pogled na stanje slovenstva se v njegovem zadnjem dramskem besedilu izpričuje kot nadvse aktualistično mračen. Ne demon ne angel slovenstvu po njegovem ne moreta pomagati. V drami se zrcali Šeligovo razočaranje nad rezultati (političnih) prizadevanj, katerih sestavni del je bil tudi sam, saj si kot izjemno občutljiv človek tako kot njega dni Ivan Cankar ni mogel kaj, da ne bi bil oboje, pisatelj in politik.

Le da se v primerjavi s Cankarjem zdi, da je umetnik Šeligo zaradi političnega angažmaja svoje življenje dobesedno izgorel.

**Viri**

- Šeligo, Rudi, 1973: *Kdor skak, tisti hlap*. 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, 1988: *Volčji čas ljubezni*. Celovec: Založba Wieser.
- Šeligo, Rudi, 1995: *Razveza ali sveta sarmatska kri*. Ljubljana: Mihelač.
- Šeligo, Rudi, 2001: *Dve drami: Razveza. Kamenje bi zagorelo*. Maribor: Obzorja (*Znamenja*, 144).

**Literatura**

- Inkret, Andrej, 1987: Med historijo in pasijonom. Zapiski ob dramah Rudija Šelige, 1973–1986. Rudi Šeligo: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 73–118.
- Inkret, Andrej, 2001: Dve drami: poskus razlage. Rudi Šeligo: *Dve drami: Razveza. Kamenje bi zagorelo*. Maribor: Obzorja (*Znamenja*, 144). 161–174.
- Kermauner, Taras, 1978: Démonična moč trpljenja. Rudi Šeligo: *Lepa Vida. Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 133–154.
- Pibernik, France (ur.), 1992: *Razmerja v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Poniž, Denis, 2001: Dramatika. Jože Pogačnik (ur.) in soavtorji S. Borovnik, I. Saksida, M. Štuhec, D. Dolinar, M. Stanonik, D. Poniž: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 323.
- Šeligo, Rudi, 1991: *Prehajanja. Izjave, protesti in nagovori*. Ljubljana: Založba Park.