

Tomaž Toporišč
Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

POPOTOVANJE MOTIVA LEPE VIDE OD IVANA CANKARJA DO MATJAŽA KMECLA IN RUDIJA ŠELIGE

Razprava se ukvarja z zanimivim delom še precej neraziskanega dramskega opusa Matjaža Kmecla, v katerem avtor variira slovenski mitični motiv lepe Vide. Analizira njegovo monodramo *Lepa Vida ali problem svetega Ožbalta*, s katero avtor vstopi v dialoški odnos z nizom slovenskih avtorjev in avtoric, ki v svojih delih interpretirajo ta ključen mit v slovenski literaturi. Igra je »nekakšno nadaljevanje Cankarjeve Lepe Vide« (Kmecl), ki pa je razumljeno predvsem kot občasno sklicevanje na motiviko. Po eni strani nas bo zanimalo razmerje Kmeclove *Lepe Vide* do Cankarjevega »izhodiščnega« besedila, po drugi strani pa se bomo posvetili dvema interpretacijama motiva lepe Vide v 1970-ih letih, ko sta Matjaž Kmecl in Rudi Šeligo na novo osmislila, reinterpretirala motiv v inovativne izpeljave, ki ju bomo primerjali in umestili v širši kontekst sodobne slovenske drame. Če je bila Cankarjeva *Lepa Vida* že privid hrepenenja in je imela tudi Šeligova Vida več obrazov ter je pri tem poskušala formalno slediti zgodbi ljudske pesmi, a je z reinterpretacijo lirskega dela ponudila svoje in deloma novo videnje lepe Vide, je prav Kmecl tisti, ki radikalno prekinja slovenski mit ter ga osvobodi Prešernove razklanosti in Cankarjevega hrepenenja.

Ključne besede: slovenska dramatika, lepa Vida, demistifikacija, Matjaž Kmecl, Rudi Šeligo

The journey of the beautiful Vida motif from Ivan Cankar to Matjaž Kmecl and Rudi Šeligo

The essay revolves around an intriguing part of the still relatively unexplored dramatic opus of Matjaž Kmecl, in which the author explores the Slovenian mythical motif of the beautiful Vida. The analysis focuses on his mono-drama *Lepa Vida ali problem svetega Ožbalta* (*Beautiful Vida or the Problem of Saint Ožbalt*), through which the author enters into a dialogical relationship with a series of Slovenian authors who interpret this key myth of Slovenian literature. The play is a specific continuation of Cankar's *Beautiful Vida*, primarily through occasional references to the central motif. On the one hand, the essay will explore the relationship between Kmecl's *Beautiful Vida* and Cankar's prototext. On the other hand, attention will be given to two interpretations of the motif of the beautiful Vida in the 1970s, when Matjaž Kmecl and Rudi Šeligo reimagined and reinterpreted it in innovative ways. These interpretations will be compared and placed in the broader context of contemporary Slovenian drama.

While Cankar's *Beautiful Vida* was already a vision of longing, and Šeligo's *Vida* attempts to formally follow the narrative of a folk song but offers its own and partly new vision of *Beautiful Vida* through the reinterpretation of lyrical work. But it is Kmecl who radically breaks away from the Slovenian myth, freeing it from Prešeren's dichotomy and Cankar's longing.

Keywords: Slovenian drama, Beautiful Vida motif, demystification, Matjaž Kmecl, Rudi Šeligo

Uvodna izhodišča

Dramski opus Matjaža Kmecla že na prvi pogled kaže na avtorjevo poznavanje slovenske literature in kulturne zgodovine, saj v svojih delih variira slovenske mitične motive, biografije znanih Slovencev, zgodovinske dogodke in literarne fenomene, na kar nakazujejo že nekateri naslovi dramskih del: *Intervju*, *Lepa Vida ali problem svetega Ožbalta*, *Friderik z Veroniko ali grof celjski danes in nikdar več*, *Levstikova smrt*, *Andrej Smole – znameniti Slovenec*, *Marjetica ali smrt dolgo po umiranju*, *Mutasti bratje*, *Bridkost po slovensko*, *Zgodnja leta slovenske državnosti: večer v čitalnici* idr. Svoja dramska dela najpogosteje označi z zvrstnimi oznakami igra, drama, monodrama, pomemben pa je tudi njegov opus za radio in televizijo, od radijskih iger in televizijskih scenarijev. Predmet pričujoče razprave bo njegova monodrama *Lepa Vida ali problem svetega Ožbalta*, s katero vstopa v dialoški odnos z nizom slovenskih avtorjev in avtoric, ki v svojih delih interpretirajo ta, verjetno najbolj znan in trdoživ mit v slovenski literaturi, katerega začetki segajo v čas med 9. in 11. stoletjem, ko je nastala ljudska pesem. Literarne obdelave lepovidskega motiva najdemo v vseh treh literarnih zvrsteh od nastanka ljudske pesmi pa vse do danes in to pri najvidnejših predstavnikih posameznih obdobj. Matjaž Kmecl uvodoma zapiše:

Igra je pisana kot nekakšno nadaljevanje Cankarjeve *Lepe Vide*; oseba v njej je gledališki kritik in mora takoj po predstavitvi Cankarjeve drame napisati njeno razlago in kritiko. Vendar je »nadaljevanje« mišljeno predvsem kot občasno sklicevanje na nekaj; saj je sicer v vseh prvinah samostojno, zaokroženo in samozadostno besedilo. (Kmecl 1977: 6.)

Prav zato nas bo po eni strani zanimalo razmerje Kmeclove *Lepe Vide* do Cankarjevega izhodiščnega besedila, po drugi strani pa motiv lepe Vide v 1970-ih letih na novo interpretirata in vsak po svoje osmislita in poantirata prav Matjaž Kmecl in Rudi Šeligo, zato bomo primerjali njune inovativne izpeljave.

Cankarjeva ritmična ekstaza slovenskega jezika

Ivan Cankar ni prvi, ki je motiv lepe Vide ubesedil v dramski formi, že leta 1893 je Josip Vošnjak napisal dramo z istim naslovom, v kateri je naslovna oseba prikazana v različnih družbenih vlogah, kot hčerka, žena, mati, gospodinja in ljubica. Vošnjak motiv lepe Vide poveže s tematizacijo meščanskega zakona brez ljubezni, ženska, ki greši, je kaznovana, svojo naivnost in nezvestobo pa plača s smrtjo. Odkrito govorjenje o čustvih je izjemno moderno in zagotovo novost

v takratni slovenski dramatiki, ki napoveduje kasnejša realistična dramska dela Zofke Kveder in Alojza Kraigherja (Pezdirč Bartol 2017: 152–153). Ivan Cankar se od Vošnjakovega modela popolnoma odvrne, saj osnovno zgodbo napolni s svojimi stalnimi problemskimi jedri: nasprotje med stvarnostjo in sanjami o lepšem, resničnejšem, polnejšem svetu ter s tem povezan osrednji motiv hrepenenja in smrti. Cankarjeva *Lepa Vida*, ki je izšla za božič 1911 z letnico 1912 ter bila premierno uprizorjena 27. 1. 1912 v Deželnem gledališču v režiji Antona Verovška, je dolgo časa ostala v ozadju, deležna je bila več pomanjkljivih interpretacij, tudi odklanjanja, saj je besedilo v marsičem drugačno od Cankarjevih predhodnih dram, zlasti v njem ni več socialne akcije. Drama je pomensko odprta v več smeri, v ospredju pa so ljudje z roba, *motnih oči*, *blodnjavi*, *bolni*, ki so se odpovedali aktivizmu: bolni študent Poljanec, stari delavec Damjan, zapiti pisar Mrva, 15-letni študent Dioniz, ki bivajo med življenjem in smrtjo, sanjami in resničnostjo, pogreznjeni v proletarsko okolje Cukrarne. Čakajo lepo Vido, ki je njihova odrešilna misel, simbol upanja in življenja, vendar ne v ljubezenskem ali erotičnem smislu, saj je Cankarjeva Vida za razliko od ljudske pesmi in drugih upodobitev otroška, mladostna, nedolžna, z rdečo rožo v laseh, deluje kot sanje, privid, pride in odide. Vida je cilj hrepenenja naštetih oseb, hkrati pa je tudi sama hrepeneči subjekt, večno na poti, brez obstanka. Vida ne odide na španski dvor, temveč z mladim posestnikom Dolinarjem v meščansko vilo ob jezeru, kamor je postavljeno 2. dejanje. Cankar kot kontrast sopostavi drugačen, a enakovreden pogled na življenje, bivanjski princip, zavezan in uresničljiv znotraj empiričnega, materialnega sveta, katerega zastopnika sta Dolinarjev prijatelj zdravnik in bivše dekle Milena. Zanju je hrepenenje negativno čustvo, znamenje bolezni, zapravljanje časa in življenja, saj obstoječi svet ponuja toliko veselja, svetlobe in smeha. Vida je tako spoznala lepši svet, bila je v paradižu, a hrepenenje je esencialno bistvo njenega obstoja:

Vida: O dragi, kako bi na pot z menoj, ko tej poti nikoli ni konca? Zahrepenelo se mi je, da bi videla, kakšno je življenje v soncu. Luč je in radost, bajka in paradiž. Meni pa se je v soncu preveč bleščalo, ob veseli pesmi je bilo žalostno moje srce, žalostno od hrepenenja, ki ne ve ne kod, ne kam ... o, tako žalostno, da sem jokala, prejkokala vso vročo, pusto noč, ves dolgi, svetli dan ... Paradiž ni moj dom, pot je moj dom ... Če bi hrepenenja ne bilo v mojem srcu, bi umrlo to srce; v paradižu samem bi umrlo ... (Cankar 1969: 96.)

Drama se v 3. dejanju ciklično vrne na začetek, v središču pa je bolni Poljanec, ki čuti, da prihaja zadnja ura. Prehod iz življenja v smrt Cankar prikaže kot svečan, svatovski trenutek, kjer se pojavita Dioniz in Vida, kot ženin in nevesta, Cankar pa veliko pozornosti nameni odrskim efektom, prizor spremlja glasba, svetloba, potem pa se vse temni in je noč. Krog življenja in smrti, njegovo brezkončnost, večno hrepenenje Cankar zaobjame v simbol rože čudotvorne, ki se pojavi v vloženih pesmi. Ta žene človeka na pot, je njegov utrip srca, upanja in vztrajanja, a hkrati simbol večnega razočaranja, bridkosti in temeljne neizpoljenosti.

Večina takratnih kritikov je opazila sorodnosti z Maeterlinckovimi simbolističnimi dramami, hkrati so ugotovili, da je forma drame novost, kajti njena glavna moč

je v jeziku in občutenju, medtem ko je dejanja malo. Posledično so jo označili z zelo različnimi oznakami: *nežna, sentimentalna lirski pesem, krasna pesem v prozi, odrska umetnina, ki je v lepe besede odeta izpoved*, slavospev jeziku pa so tudi besede Otona Župančiča, ki je o *Lepi Vidi* zapisal, da je »ritmična ekstaza našega jezika, slovesna velika maša slovenske besede« (Cankar 1969: 222). Tudi Cankar sam je Izidorju Cankarju povedal: »dolgo sem jo nosil v srcu, in ko je bila na papirju, sem z začudenjem opazil, da je pesem in ne drama, kar bi imela biti« (Puhar 2016: 130). Že iz naštetih oznak razberemo, da je *Lepa Vida* sestavljena iz heterogenih elementov, saj je preplet dramskih in lirskih prvin, je žanrski hibrid. Drama pomeni spremembo pogleda na življenje, v ospredju ni več spopad z drugim in posledično spreminjanje sveta, temveč se dogajanje preseli v človekovo notranjost, novo občutenje sveta pa zahteva tudi drugačno formo, saj ni več v ospredju konflikt, temveč stanje intime.

Ker je simbolistom prava resničnost samo tista, ki je del nadčutnega, realno neotipljivega in nedosegljivega sveta (sanje, prividi, spomini, blodnje, vizije, zamaknjenja, otroške predstave o svetu, času), jim govorica, oprta na realnost, ne ustreza. (Poniž 2006: 61.)

Notranji ustroj drame tako ne sledi več klasičnim dramaturškim pravilom, temveč smo priča razpadu sklenjene fabule, fragmentarizaciji, lirizaciji, v dramo sta vkomponirani tudi dve pesmi, vse to nakazuje izrazito subjektivno doživljanje (Pezdirc Bartol 2018: 193). Dramska oseba ni več dejavna, temveč trpna in meditativna, posledica je statično gledališče, kjer namesto dejanja prevladuje atmosfera tesnobe pričakovanja, prisluškovanja neznanemu in čakanja na smrt (Kralj 1999: 27–29). Cankar je tako ob lepovidskem motivu prvi sistematično uvažal v slovensko dramatiko simbolistične prvine, njegova *Lepa Vida* pa je inovativna oblikovna in vsebinska prelomnica z realistično dramatiko 19. stoletja.

Kmeclova *Lepa Vida* in problem svetega Ožbalta

Matjaž Kmecl, katerega reinterpretacija in avtorska predelava motiva lepe Vide je bila uprizorjena dobro leto pred Šeligovo pod naslovom *Lepa Vida ali problem svetega Ožbalta*, izdana pa leta 1977, je v primerjavi s Cankarjevo in Šeligovo, mogoče pa tudi s skoraj vsemi drugimi reinterpretacijami motiva v slovenski literaturi, izrazito metagledališka in esejistična in v veliki meri tudi aktualistična reinterpretacija in včasih že čisto parafraza lepovidskega mita. Podobno kot Cankarjeva *Lepa Vida* je izvrstni hibrid tudi Vida izpod peresa Matjaža Kmecla, a povsem drugače, na kar nakazuje že podnaslov *dramska marginalija za eno samo osebo*. Je monodramska, eseizirana, strukturirana neklasično, nekje med monodramo in dnevniškim zapisom, motiv in njegovo obdelavo pa vpelje skozi metagledališki lik gledališkega kritika Milka, ki po premieri Cankarjeve *Lepe Vide* vpelje tematično razkola med hrepenenjskim idealom in pesniškim jezikom Cankarjeve igre na odru ter realnostjo njene premierske publike s komentarjem:

Končno pa še ta strahotna diskrepanca: tam gori vzvišene besede, neizpolnjena hrepenenja, umiranja, angelska človečnost, lepa Vida, spodaj sprejem, ki zaudarja po zadržanih prdcih, popraskani koži, s slabotnim, ampak toliko bolj ogabnim pridihom po cenenih parfumi, po faks helizimu in klorofilni zobni pasti. Kako naj gre to sploh skupaj ... (Kmecl 1977: 11.)

Kmeclov parataktičen in velikokrat polemičen monolog gledališkega kritika Milka, ki mora napisati kritiko in razlago Cankarjeve *Lepe Vide* oziroma gledališke predstave, v kateri v vlogi Vide nastopa igralka Maja, velika kritikova ljubezen, je tako po metagledališki zasnovi bližje Cankarjevemu dvostranskemu osnutku farse *Žalostni konec umetnosti*, kjer nastopata pisatelj Ivan Cankar in igralka Josipina Kreisova, ki je igrala Jacinto v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* (Cankar 1969: 113–114). Hkrati pa nas Kmeclov monolog nekoliko spominja na Jovanovičeve pozne igre, npr. metagledališkost njegove parafraze Brechtove *Matere Korajže*, naslovljene *Uganka Korajže*, hkrati pa tudi na nekoliko pozabljeno metagledališko mojstrovino Vitomila Zupana *Barbara Nives ali Angeli in živali* (1974).

Kritik Milko težko piše, saj ga skorajda avtofikijsko preganja neskladje med idealizirano Cankarjevo podobo Vide in med igralko Vido, Majo, ki je čutna in lahkomišelna. Zaljubljeni kritik Milko (ki je hudomušno karikiran) se znajde v precepu: ne more uskladiti dveh tipov lepe Vide, Cankarjevega tipa ženske Vide, za katero ve, da je nekonkretna, da je fikcija in lepe sanje, ter igralko Maje, ki je čutno in čutna pred njim, tukaj in zdaj ter ga bega in spravlja v obup, ki je čisto oseben. Nima poguma, da bi se ji približal in se z njo ljubil, zato naredijo to drugi namesto njega. Posledično zapade v blodnje ljubosumnosti, v katerih ga Vida preračunljivka, ki na »obali gotovosti čaka na moža, ki ga bo veter prinesel v čolnu«, preprosto spravlja iz tira.

Kmecl si kot izvrsten literarni teoretik in zgodovinar v svoji dramski etidi privošči medbesedilne igrice in hudomušnosti. Kritik Milko je prepričan, da je ženska za moškega pot, ki pelje v pogubo, kar mu potrjuje tako rekoč vsa slovenska literatura: Trubarjevi in Svetokriškega citati o ženski kot pogubi ga še bolj utrdijo v razmišljanju, da se ni dobro pehati za žensko. Kmecl tako postavi igrivo in precej nagajivo tezo, da je lepo Vido gnalo na morje dejstvo, da je morala pobegniti pred s krizo spola zaznamovanimi neodločnimi moškimi. Tako Kmecl v primerjavi z ostalimi interpreti mita izvede preobrat in se namesto na žensko junakinjo in njeno hrepenenje osredotoči na svet moških. S tem ironizira Cankarjeve hrepeneče in trpeče moške, ki čakajo, da jih bo Vida rešila. V tem smislu je zelo drugačen od Šeliga, ki tudi tematizira spol, a na čisto drugačen način, saj kot opozarja Katja Mihurko Poniž (2009), izpostavi moške kot predstavnike fizične moči. Foucaultovski svet nadzorovanja in kaznovanja je tako predvsem svet omejevanja pravic žensk, udejanjajo ga klasični nosilci patriarhalnega nasilja.¹

¹ Katja Mihurko Poniž (2009: 243) tako zapiše, da se Šeligova Lepa Vida na španskem dvoru »vrača v čase, ko je telo po Foucaultu še »glavna tarča kazenske represije«.

Hkrati pa se tudi sam (kar za literarnega zgodovinarja nikakor ni neobičajno) z veliko mero lucidnosti in tudi nagajivosti zateče k ljudski tradiciji, točneje k pesmi o svetem Ožbaltu.² Kot je zapisal Jože Pogačnik (1988), je sveti Ožbalt tip moža,

ki ga Vida zapušča, v razvoju zgodbe pa vse bolj izgublja individualni značaj ter dobiva etnopsihološke karakteristike. Legenda o svetem Ožbaltu ima za etnično skupino, v kateri je nastala, enak pomen, kakor mit o lepi Vidi. Ožbalt je fenotip moškega, lepa Vida fenotip ženske, oba sta komplementarna. (Pogačnik 1988: 255.)

Podobno opozarja tudi Marko Terseglav (1999: 295): »Kmecl sam oz. njegov kritik Milko pravi, da je sv. Ožbalt drugi del lepe Vide: ‚čudaški mit, sramežljivo skrivan.‘ Sramežljivo je bila skrivana Ožbaltova nemoč, saj trideset let ‚ves kosmat in sam živi sredi puščave, ne da bi vedel, zakaj so ženske na svetu.‘«, s čimer »Kmecl spet ironizira literarni hrepenenjski mit.«

Kmecl predela motiva lepe Vide in svetega Ožbalta tako, da slednji lepi Primorčici, ki je za morjem, pošlje prstan in pismo. Ptica po različnih peripetijah srečno prinese vse k Primorčici kot znamenje, da je le pri Ožbaltu velika in zvesta ljubezen. Kmecl vse like reinterpretira v skladu s svojo dramsko domislico. Lepa Primorčica alias lepa Vida si želi junaškega moža, ki bo sam prišel za morje po nevesto, zato mora ostati Ožbalt sam, »sredi kamnite alpske puščave«. Kmecl skozi besede svojega junaka, gledališkega kritika Milka, pravi, da je sveti Ožbalt drugi del lepe Vide: »čudaški mit, sramežljivo skrivan«. Tako (v skladu s svojo poetiko, ki je ves čas medbesedilna, medliterarno zvrstna in aktualno-politična) ironizira literarni hrepenenjski mit, demitizira Ožbaltovo svetost, ki je svetost, porojena iz strahu.

Demistifikacija je v tej (in nekaterih drugih igrah) nasploh eden najbolj pogosto uporabljenih Kmeclovih literarno-dramsko-esejističnih postopkov. Demistificira najprej Vido, ki je že zgubana in postarana vseeno sprejela Ožbaltovo leta zadrževano slo. Za konec pa farsično obračuna še s slovensko provincialno mitomanijo, za povrhu pa še z nekaterimi akterji literarne zgodovine in literature nasploh:

S svetim Ožbaltom se smeji v pest lepa Vida! – Takšen je premislek, če študiozno pobrskamo malo ob strani, pogledamo k Matiji Ziljskemu, pa v Grafenauerja; seveda ne v Nika Grafenauerja, ta se prehitro razjezi, tudi ne Boga, ker preveč hiti govoriti, marveč v starega Grafenauerja; tam je vse črno na belem. (Kmecl 1977: 24.)

² Kmeclov dialog z ljudsko pesmijo in predelave le-te lepo opiše Marko Terseglav v razpravi »Zgodba nesrečne Lepe Vide v sodobni slovenski dramatiki«. Po ljudski pesmi je sv. Ožbalt puščavnik, ki mu ni »glihe«, zato je tudi težko za nevesto. Le daleč za morjem je lepa Primorčica, kateri Ožbalt pošlje prstan in pismo. Ptica srečno prinese vse k Primorčici, čeprav z velikimi težavami. Prstan namreč pade v morje, požre ga riba, ki pa jo dobi Primorčica za kosilo. Ta prstan je za Primorkinjo znamenje, da je le pri Ožbaltu velika in zvesta ljubezen. (Terseglav 1999: 295.)

Šeligova magijsko-hrepenenjska lepa Vida

V primerjavi s Kmeclom in še posebej v primerjavi s svojimi proznimi, izrazito modernističnimi in reističnimi romani, ki razgrajujejo literarne forme romana, je Šeligo svojo verzijo lepe Vide izgradil manj strukturno-formalno radikalno ter jo podobno kot Cankar zgradil na motivu hrepenenja, a se je pri tem primarno vseeno osredotočil na lastno poetiko in tematsko-problemske sklope. V teh je, kot poudarja Silvija Borovnik, podobno kot v prozo

tudi v dramatiki najpogosteje postavljal lik vsakdanjemu, običajnemu življenju odtujene ženske, ujetje v naučene, privajene in prisiljene vzorce vedenja, zato pa prikrito in tem bolj intenzivno hrepenenče po drugačnem, polnejšem bivanju. (Borovnik 2005: 64.)

Serijska junakinj se začne že z njegovo prvo igro *Kdor skak tak spak* 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, je tako imenovani arhaični človek oz. človek magijsko-mitske kulture« (Šeligo 1978: 80). Taras Kermauner zato opozarja, da je prav novela *Triptih Agate Schwarzkobler* leta 1968 prva razvila 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.)

Tudi zanj Vidin problem ni rešljiv, saj se na vsaki novi obali hrepenenja prične novo in Vida plove od obale do obale, od Cankarjevega brega do brega. Zanimiva pri tem je Šeligova invencija, ki v treh dejanjih prinaša tri časovne inkarnacije podob lepe Vide. Najprej kot predvojne meščanke, potem žene poslovneža, katerega dom in svet ne dopuščata realizacije Vidinih želja in sanj. Šeligo je tako ustvaril lik ženske, ki se inkarnira in reinkarnira v različnih obdobjih, prostorih in časih. Razbil je klasično enotnost časa in nas popeljal v srečanja Vide kot predvojne meščanke, kot boginje in demonskega bitja, kot dojlje in dvorne dame na španskem dvoru v 16. stoletju ter končno služkinje in matere v sedanjem času. Časovno različnost Šeligo opremi tudi z izdelanimi, umetelnimi različnimi jezikovnimi plastmi. Vse te variante ali inačice Vide pa združuje prisotnost vedno istega problema – hrepenenja, ki se v vseh časih v temelju ne spremeni. In pa represije ženske želje.

V središču Šeligove *Lepe Vide* je (podobno kot v njegovih drugih igrah) junakinja, ki je 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 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 zbora 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. Potovanja, ki je vedno nemirno in je daleč od raja ali (kot pravi Cankar) »paradiža«. Zato Andrej Inkret (1987: 91) v svoji analizi *Lepe Vide* ugotavlja, 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.

Tragični rob te Vidine usode tematizira Šeligo v naslednji 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. Poblagovljeni 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 opazha Inkret:

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

Istost Vide ohranja torej Šeligo tudi z njeno hčerko Darinko, ki je skozi celo dramo prisotna na »enak« način. Na zunaj sicer vedno drugačna Vida, je v notranjosti pa vedno enaka. Večnost Vidinega problema, hrepenenje, nepotešenost in njeno istost, dosega Šeligo tudi s pomočjo posebne dramaturške zasnove, saj v drami en sam moški igra tri vloge: hišnega prijatelja in Vidinega neodločnega ljubimca, prodajalca in poveljnika Mavrov. Zanimivo pri tem je, da se Šeligo tako v igri nekako oddalji od Cankarjeve interpretacije in se v osnovnem loku zelo približa ljudski pesmi. Vido pripelje na ladjo hrepenenje po novem življenju, po ljubezni in strah oziroma pobeg iz morečega okolja zbanaliziranega zakonskega življenja. V tem svetu je edina svetla točka hčerka Darinka.

V ljudski pesmi je Vidin otrok bolan, tudi Šeligova Darinka je bolna, ne govori. Otrok je v ljudski in Šeligovi interpretaciji tudi »moteč element«, vir Vidinega kesanja in obžalovanja, vzrok, da novo življenje ni takšno, kot je Vida o njem sanjala. Obenem pa otrok postane vir novega hrepenenja, hrepenenja po domu. S hrepenenjem po domu pa kopni prvotno Vidino poželenje. Vida (po Šeligu) na španskem dvoru postaja »hladna«. Tako kot v eni ljudskih variant se tudi Šeligova Vida vrne domov. Toda, kjer se ljudska pesem konča, Šeligo nadaljuje svojo pripoved. Vida spet zahrepeni po daljavah, po drugačnem življenju. Obstajajo skrivnostne reči, za katere ni objektivnih razlag.

Glavni problem Šeligove junakinje je pri tem razklanost, zaradi katere gre Vida v svet, a se tudi vrne. Takrat pravi hčerki: »Razpolovljena si v pasu.« V zgornjem delu so vid in srce in čustva – torej plemenita stran človeka, v spodnjem delu telesa pa sta črevesje in spolnost – negativni pol. In Vida pravi: »Meja, ki teče čez pas, ti ne da dihati.« Ta razklanost, ki je najbolj očitna prav v prizoru, ki smo ga interpretirali in se dogaja v 20. stoletju, poudari krizo subjekta v 20. stoletju, a hkrati skozi ponavljanje še poudari ali podčrta razklanost, ki je prisotna v vseh časih.

Hrepenenjska Vida, ki uteleša drugačnost Šeligovih junakinj, lahko v tem svetu ohrani svojo identiteto zgolj z molkom in zatajevanjem svojega hrepenenja. Spontanost je najlepša, a hkrati drugačna od zahtev časa, avtor tako emancipira Vidino in človeško svobodo, z njo pa tudi pesniško svobodo in iluzijo, a kaže na njeno ranljivost, ki postane še bolj očitna v njegovi *Svatbi*.

Kaj torej poudarja Šeligo? Da je vsaka človeška in pesniška resnica na udaru objektivne logike. Šeligo kot umetnik občuti »objektivnost« kot mučno in daje prednost nepotešenemu hrepenenju. Hkrati pa Šeligo tako kot v drugih igrah tudi v Lepi Vidi »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.« (Toporišič 2020: 171.)

Pod črto primerjav sodobnih obdelav motiva lepe Vide

Primerjavi reinterpretacij mita, ki se seveda pri obeh avtorjih ne moreta izogniti primerjavi s Cankarjem, pokažeta, da v primerjavi s Kmeclom Šeligo še vedno ostaja v območju Cankarjevih temeljnih zastavkov interpretacije motiva lepe Vide, a jo vkomponira v svoj sistem magijskega gledališča, v katerem Šeligova skozi tematizacijo drugačnosti oznanja pozitivno afirmacijo individualnih ter skupinskih kulturnih in civilizacijskih razlik posameznikov. Hkrati pa 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. Tako Šeligo tudi v *Lepi Vidi* skozi svojo dramatiko in njene priklice magije in čarovništva govori predvsem o odporih do vsakršne drugačnosti, ki spodkopava iluzije o naših moralnih normah kot univerzalnih vrednotah.

Kmeclova igra pa se zdi zanimiva in svojska na nekam drugem nivoju. Avtor vzporedno dramatizira zgodbe lepe Vide, ki nas spominja na kasnejšo Jovanovićevo parafrazo Brechta, *Uganko Korajže*. Vzporedno razvija in spušča v dialog dve utelešenji in ikonografiji junakinje, izhajajoče iz mita: literarno lepo Vido in igralko Majo. Kmecl tako detabuizira mit lepe Vide, za to pa mu kot literarnemu zgodovinarju ponujajo bogato gradivo prav ljudske pesmi. Hkrati pa Kmecl metaliterarno-esejistično, hkrati pa tudi že kar v obliki literarne glose razvije tudi kritiko sodobnega literarnega polja, od literarne zgodovine, etnologije do sodobne poezije.

Oba avtorja se s tem vključujeta v tradicijo obdelave ljudskih motivov in tematik, ki so se začele že v Prešernovem času, ko ljudska pesem o lepi Vidi ni več pomenila »zgodovinske slike«, ampak je začela življenje kot del zavestno koncipirane in z literarnim programom predoločene literarne oblike, konkretno poezije. Če je Prešeren lik lepe Vide iz ljudske epske in lirske oblike prestavil v lirsko občutenje romantike, v položaj razklanosti med idealom in stvarnostjo, s poudarkom na hrepenenju po nedosežnem, je s tem začrtal pot, po kateri je šel kasneje Cankar. Cankarjeva *Lepa Vida* je bila tako že privid hrepenenja, bila je simbolična in se spremenila v pesniški mit. Šeligova Vida ima več obrazov, zato avtor kot vir njenega hrepenenja upošteva več možnih vzrokov: materialne in erotične želje, ki pa niso zagotovilo, da bodo potešile hrepenenje. Šeligo sicer poskuša formalno slediti zgodbi ljudske pesmi, dogodek pri tem uokvirji v tri dejanja, a hkrati razbije enotnost časa, sledi tipu trodelne ljudske balade s prehodi, ohranja nekatere pripovedne osnove ljudske balade (Mavri, Španija ...), z reinterpretacijo lirskega dela pa ponuja svoje in deloma novo videnje lepe Vide, sledi še Prešernovi razklanosti in Cankarjevemu hrepenenju. V tem pa nadaljuje slovenski mit, ki se prične s Prešernom in ga radikalno prekinja prav Matjaž Kmecl.

Viri

Cankar, Ivan, 1969: *Hlapci, Lepa Vida, Dodatek. Zbrano delo*, 5. knjiga. Ljubljana: DZS.

Kmecl, Matjaž, 1977: *Lepa Vida ali Problem svetega Ožbalta: dramska marginalija za eno samo osebo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Šeligo, Rudi, 1978: *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Literatura

- Borovnik, Silvija, 2005: Dramatika Rudija Šeliga. *Jezik in slovstvo* 50/3–4. 61–73.
- Inkret, Andrej, 1987: Med historijo in pasijonom. Zapiski ob dramah Rudija Šeliga, 1973–1986. Šeligo, Rudi: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 73–118.
- Kermauner, Taras, 1978: Demonična moč trpljenja. Šeligo, Rudi: *Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 133–155.
- Kermauner, Taras, 1997/1998: Šeligova dramatika. Šeligo, Rudi: *Svatba*. Gledališki list SLG Celje. Celje: Slovensko ljudsko gledališče.
- Kralj, Lado, 1999: Maeterlinckov model moderne drame, simbolistična dramska tehnika. *Primerjalna književnost* 22/2. 27–29.
- Mihurko Poniž, Katja, 2009: Nadzorovanje in kaznovanje v nekaterih besedilih z lepovidskim motivom. *Annales: Series historia et sociologia* 19/1. 239–246.
- Pezdirč Bartol, Mateja, 2017: Razvoj slovenske meščanske drame konec 19. stoletja in *Dama s kamelijami*. Vevar, Štefan in Orel, Barbara (ur.): *Začetki in dosežki gledališča moderne dobe: ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. 148–158.
- Pezdirč Bartol, Mateja, 2018: Dramatika. Harlamov, Aljoša (ur.): *Ivan Cankar: Literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 143–199.
- Pogačnik, Jože, 1988: *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Poniž, Denis, 2006: *Ivan Cankar, Lepa Vida: poskus interpretacije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Puhar, Alenka, 2016: *Izidor Cankar: mojster dobro zasukanih stavkov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Terseglav, Marko, 1999: Zgodba nesrečne Lepe Vide v sodobni slovenski dramatiki. *Traditiones (Ljubljana)* 28/2. 289–297.
- Toporišič, Tomaž, 2020: Magijska drugačnost junakinj Šeligove dramatike in proze. *Slavia Centralis* 13/1. 165–174.