

varjem je nadaljeval že staro prakso, čeprav je ni priznal; vendar je v slovnici (1768) razen v značilnem uvodu predvsem v poglavju o metriki in poetiki, čeprav skrajno skopem, neposredno in z zgledi pozival k prerodni dejavnosti v smeri posvetnega pesništva. Mimo poezije je skušal prerodnim težnjam zadostiti po eni strani s poučno pripovedjo *Kmetam za potrebo inu pomoč ali uka polne vesele inu žalostne pergode te vasi Mildhajm* (1789), skoraj edino sledjo razsvetljenstva v Pohlinoi dejavnosti, ki pa je prevod, višjim družbenim slojem pa je namenil prevod *Gellertovih pisem* za zgled in spodbudo slovenskemu dopisovanju in hkrati kot moralistično pripoveden tekst, ki pa je žal ostal v rokopisu. Izgubljeni pa so še pomembnejši in še bolj tvegani poskusi prevodov (ali razlag) grških avtorjev in *S. Avr. Avguština Enchiridion, za eno skušno, kaku se puste nauki visokeh šol po krajnsku dapovedati, v leytu 1781 na krajnski jezik prestavljen*. Torej je segal Pohlinov prerodni koncept in poskusno tudi pisateljska dejavnost v vse plasti književnega ustvarjanja.

V poznejšem razvoju se je tudi na Slovenskem prerod tesneje povezal z razsvetljenstvom, ustvaril realnejši prerodni program od Pohlinovega in se usmeril k prosvetljevanju najširših ljudskih plasti. Mimo njega pa je še naprej deloval vpliv nemških teženj po kulturnem poenotenju države, ki je postopoma pripomogel k popolni odtujitvi višjih družbenih plasti slovenstvu.

Taras Kermauner

Ljubljana

RAZMERJE MED TRAGEDIJO V EVROPI IN PRI SLOVENCIH

Vsi čutimo, da je s tragedijo — kot dramsko obliko — na Slovenskem nekaj narobe; a kaj je to? Kot da ne znamo pisati pravih tragedij; a zakaj ne? Mladi slovenski literarni rod ni napisal niti ene tragedije, same groteske; je s tragedijo konec? Tragedije, kakor je, recimo, *Velika puntarija*, se nam zde tako nesodobne. Vprašamo se lahko: ali so bile sodobne svetu tedaj, ko so nastale? Mussetov *Lorenzaccio* je bil napisan 1834, a je v eksplikaciji in morda že prezreli destrukciji tragičnosti — kot literarno filozofskega pojma — tako radikalen, da so ga morebiti dosegli šele Jovanovičevi *Norci*, sto trideset let pozneje, tako rekoč danes, medtem ko se mu je Cankar le bližal.

Nikakor ne nameravam vzpostavljati razvojnega loka od naivne do prezele tragedije, od nevednosti do jasnine spoznanja; takšen lok je značilen za tragedijo, ne za zgodovino tragedij. Naj datiramo začetek evropske tragedije v Grčijo ali v renesanso, dejstvo je — in Kottove analize so to bliskavo raskrile — da so Ajshil, Sofoklej, Evripides in Shakespeare vedeli vse. Več kot oni ni o človeškem življenju razkrila nobena kasnejša drama, kvečjemu manj.

Za slovensko dramatiko ta splošna evropska ugotovitev ne drži. Levstik v *Tugomeru*, Jurčič v *Tugomeru* in *Veroniki Deseniški*, a to so drame, s katerimi se slovenska tragična dramatika začenja, pišemo sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, sta bila sicer v tragični razsežnosti radikalnejša od Krefta in velike večine slovenskih tragedov, še zdaleč pa njunega mesta — govorim o relacijah, ne o vrednostih, o mestu in pomenu, ne o veličini — ne moremo primerjati s Shakespearovim ali Sofoklejevim; tega zavzema pri nas Cankar, a s Cankarjem se tudi glede tragičnosti ni mogel primerjati noben drug slovenski dramatik.

Manjši narod ima — v seštevku — gotovo manj nadarjene pisce kot velik. A takšna razlaga ne pove ničesar. Primerjava med evropsko in slovensko dramatikoj je plodna lahko le tako, da skušamo odkriti zakone, strukture, inteligibilne razloge: le tako, da v slovenski dramatici naletimo na pogoje, ki preprečujejo — ali so preprečevali — da bi bila naša tragedija enako radikalna, suverena in razvita kot evropska.

Zato naj na začetku navedem nekaj temeljnih zakonitosti evropske tragedije, a nemudoma moram še dodati: tragedije, kakor jo vidim in razčlenjujem jaz.

Tragično je najvišji pojem umetnosti, zato je tudi tragedija najvišja umetniška oblika, saj je njen osnovni namen, upodobiti tragično; kot oblika je ustvarjena, da bi obravnavala tragičnost (medtem ko je tragičnost v slikarstvu — recimo podoba Maratovega umora — le drugostopenjska, le téma).

Zakaj trdim, da je tragedija najvišja? Ker se najbolj približa realnosti. Odgovor na vprašanje, kaj je realnost, bom sicer pustil neodgovorjen, le približno ga bom nakazal, pač zaradi težavnosti same snovi. Naj zadošča, če rečem: realnost mi — v sklopu, ki ga obravnavam — pomeni ono drugo, drugost, ono onkraj mene, onstran človeškega, tisto, po čemer težimo, da bi se iztrgali začaranemu risu lastnih želja, avtizma, narcizma, kulture; če hočete, stvar po sebi, ne stvar za nas in po nas, ki jo naseljujemo, ji dajemo pomene, jo obvladamo in je identična z nami samimi. Realnost je transcendenca, tujost, tisto, kar nismo. Človek sicer prebiva v svojem svetu, vendar s tem prebivanjem ni in ne more biti zadovoljen. Hoče stran od sebe, tja čez, do dna vprašanj, do temelja eksistence, do razloga življenja, do smisla duše in sveta, do zadnjega cilja, do absoluta. Kot človek je ustrojen tako, da ga žene, motivira, sploh omogoča želja, ta pa je neskončna in se ne more nehati — ukiniti — prej, preden ne skuša zanikati svojega izhodišča, samega človeka in priti v omenjeni onkraj.

Ljudje se trudimo preiti onkraj na več načinov: predvsem s samopobožanstvenjem, s tehniko, z religijo, z mamili. Tudi v literaturi je več poti: predvsem lirski meditacija, ki nagiba v mistično. Tragedija je posebna pot: poskus, seči onkraj z dejanjem. Prometej mora ukrasti ogenj bogovom, Ojdip mora ubiti očeta, se poročiti z materjo, Klitamnestra se obesiti, Ajax se zaklati, Hamlet sprožiti — pa čeprav napol nehote — celo vrsto usodnih dejanj. Kot vidimo, je v tragediji določen tudi značaj dejanja: ne gre za dobro delo, za ustvarjanje, za običajno delovanje; dejanje mora biti takšno, da prinaša smrt: bodisi sočloveku, bodisi tragičnemu junaku, ali pa — ponavadi — obema. Šele takšno dejanje je tragično dejanje.

Tragično dejanje torej prinaša smrt, vendar ne kar tako, po naključju, ampak z osnovnim namenom: priti v realnost. Med realnostjo in delujočim človekom je meja, prepad, prepovedan prostor: sakralen. Realnost je — po zakonu — do- stopna le bogu, se pravi zunaj- in nadčloveškemu bitju. Bistvo človeka — bitja z brezkončno željo — pa je, vse, kar je, poseliti s sabo, torej tudi tisto, kar je onkraj: česar ni. To, česar ni, za človeka namreč je, ker je predmet njegove želje. Prehod v realnost je mogoč le tako, da človek krši prepoved, skuša pre- stopiti sveto mejo in sam postati bog. Pri tem se mu dogodi, in to je za tragedijo bistveno, da krši ne le božje, ampak tudi — in predvsem — človeške zakone: da ubija. Posebnost prepovedanega prostora je v tem: prestopiti se ga da le tako, da človek ubija.

Vendar — za tragedijo — ne zadošča sleherno ubijanje. *Kralj Ubu* mori kot stroj, pa ni tragičen. Ubu ne spozna, kaj počne. Za tragedijo je bistvena anagno- resis, spoznanje, prepoznanje. Spoznanje tega, da je človek kršil absolutni za- kon, da je zato kriv in da to — temeljno — krivdo lahko izravna le s smrtjo. Ali z drugimi besedami: tisto, kar je onkraj, je za človeka nič, je nič človeka. Do onostranstva je mogoče — v tragediji — priti le tako, da se človek izniči. Izniči, uniči pa se tisti hip, ko se niča dotakne. V dotiku — zanj je potrebno dejanje — človek-tragični junak doseže dvoje: spozna lastno nemoč in zgori. Nič — realnost — ubija. Poleg anagnoresis torej tudi sparagmos: bogovi človeka raztrgajo, a ponavadi tako, da naročijo nekemu drugemu človeku, da tragičnega junaka v njihovem imenu raztrga, ali pa zmanipulirajo, da se tragični junak sam raztrga (Penteja raztrga lastna mati Agava — Evripidove *Bakhantke*, Lorenzaccia zakolje anonimni plačanec, Othello se sam).

Do sem seže v tragediji tragično. Nema lokrat ali celo redno pa imamo v trage- diji kot dramski obliki še element, ki ni tragičen, a sodi k tragediji: theofanijo. Končno razrešitev, ki postavi stvari na svoje mesto. Ki vpelje nov, višji, trajen red. To je lahko, kot pri Shakespearu, nastop nove, tretje osebe, ki dozdej v tragične bitke ni bila zapletena in začenja človeški ciklus znova (Richmond, Fortinbras); lahko je, kot pri Grkih, nastop zбора. Ta element je nastal zato, ker človeška skupnost, organizirana v pravno, moralno družbo, ne more trpeti nihi- lizma, ki ga okrog sebe širi čista tragičnost. Človek ne sme obveljati za nič- nega, za absolutno nemočnega, čeprav tragičnost — s stališča družbe — v to- liko velja, kolikor kaže, da človek ne more slediti svojim željam in samovolji. Konec tragedije je zmaga poprečnega, poštenega človeka, skladnega z insti- tucijo (Kreona v Sofoklejevi *Antigoni*, Cassija v *Othellu*).

Natančno tu pa se začenja vprašanje slovenske tragedije. Kolikor v neki drami bolj prevladuje ta, zadnji, moment — theofanija — toliko manj je tragičen: toliko bolj je njena tragičnost zavrta po mitskem elementu.

Da bi dodobra razumeli daljnosežnost te teze, moram v nekaj grobih potezah očitati še odnos tragičnega in mitskega. Mitski junak nastopa v imenu boga in družbe; družba je v tem sklopu le božji namestnik, podaljšek boga. Tragični junak zastopa sebe, vendar je sam zastopnik človeškega kot takega (želje). Družbeno in človeško prideta tu v nasprotje. Mitski junak je polbog, božji sin, ki sicer deluje, grozovito trpi (pathos), je ubit in raztrgan, vendar zato, da bi svet odrešil in da bi vzpostavil novo družbeno strukturo, nov zakon; Ozirisa najprej mati — Isis — razdene na drobne koščke, pozneje

pa, ko Oziris vstane od mrtvih, premaga Izido, odpravi matriarhat, utemelji patriarhat. Sorodna je vrsta grških polbogov, ki pridejo po smrti na Olimp, saj so nesmrtni; tak je tudi Kristus, ki s svojo smrtjo in resurekcijo, rekreacijo povede svet na novo, višjo stopnjo, od starega zakona k novemu, od pravice k ljubezni. Mitski junak torej ni kriv, ubit je, ne da bi to zaslužil, ljudje ga razglasijo za krivega, a to je zmota družbe, ki se mora umakniti (matriarhat patriarhatu, židovstvo krščanstvu). Tragični junak pa je kriv, ker ni bog, ni nesmrten, in ker sploh ni usmerjen v reševanje družbenih zadev, v boj za novo obliko zakona (za Novi zakon zoper Stari zakon), ampak se bori za uresničenje človeškega kot takega, se pravi za to, da bi dosegel in obvladal realnost: da bi — s tem — sam postal bog. Tragična razsežnost je onkraj družbene: Antigone ne zanimajo družbeno moralni zakoni, ampak nekaj, kar je onkraj družbenih pravil, glas, ki ji govori v njeni najbolj pristni notranjosti; Prometej krši božji zakon in naredi nekaj povsem po svoje; Pentej da boga celo zapreti in mu grozi s smrtjo. Isto je tudi v negativnih primerih: Macbeth in Richard III. se ne ozirata na nič družbenega, stvarnega, vsi posamezni ljudje so jima le vloge, simboli, ovire na poti, ki preprečujejo absolutno realizacijo želje: prehod v svet, kjer ni omejitev, prepovedi, kjer se vse upogiba pred njuno željo.

V vsaki tragediji se mešata mitsko in tragično. Sama tragična razsežnost je s strani družbe prepovedana, saj družba brani človekov relativni, mirni obstoj, njegovo poprečje, udomačenost, tragičnost pa je tista, ki ga izpostavlja silam uničenja, ker ga — in to je bistveno za tragedijo — postavlja v neposreden odnos z realnostjo (ničem). Družba je po definiciji mediacija. Človeško življenje je eno samo posredovanje. Le kot posredovani lahko živimo. Le če realnosti ne gledamo v oči, če se je ne dotaknemo neposredno, lahko obstanemo. Tragedija pa pomeni neposredni stik, dotik: smrt. Ali z drugimi besedami: tragičnost je rezultat človekove želje, da bi izstopil iz verige posredovanj, označevalcev, relacij in relativnega, simboličnega, metonimičnega, družbenost pa vrača človeka v vse to, in vse to je kultura. Mitskost služi temu vračanju, saj omogoča človeku nenehno re-kreacijo, re-surekcijo: nesmrtnost na način kulture. S stališča tragičnosti je vsa kultura solipsistični narcizem, onanizem, vztrajanje pri nerealizirani in s tem neukinjeni želji, pri fiktivnem svetu pomenov kot kulturnih form; vsa kultura, tudi umetnost, tudi tragedija kot dramska oblika je tu zato, da bi preprečila človekov neposredni stik z absolutnostjo: s človekovo samorealizacijo. In tragedija je kulturna forma tragičnosti, se pravi njena ukinitiv, njen vzdig v fiktivno, v zgolj pomensko, v zgolj formo, v besede, v podobo: v zrcalo (mimesis in v produkcijo pomenov). Tragedija je tragičnost, podana na način mita, se pravi posredno, simbolično: kot literatura, ne pa kot resničen človekov pohod na realnost.

Umetnost je moderna oblika mitskosti. Literarne figure, tudi tragični junaki tragedij so na moderen način lepote nesmrtni, saj so ubiti le na papirju, le v gledališču, hkrati pa jih papir in gledališče ohranjata; Antigono uprizarjamo in ponavljamo, predelujemo, oponašamo še dve tisočletji in pol po njenem nastanku, enako Fedro in Prometeja. Moderna mitskost — umetnost omogoča, da naskakujemo realnost, pri tem pa umiramo, a obenem vendarle ostajamo živi. Tragedija kot dramska oblika je mediacija in zahrbtno izničuje tragičnost saj jo manipulira in derealizira.

Čas je, da svoje ugotovitve apliciram na slovensko literaturo. V večini značilnosti je evropska; le notranja razmerja med temi značilnostmi-elementi so premaknjena. Moderni Evropi je jasno, da je moderna mitskost — umetnost hudo fiktivna, da ni več območje svetega, obveznega, usodnega, absolutnega, božjega; da se ne re-kreiramo, prerajamo v realnosti, ampak v kulturi, na način podob, simbolov, pomenov. Slovenska dramatika pa kot da na to spoznanje ne bi hotela pristati: kot da bi hotela obnoviti staro, arhaično, predevropsko mitskost, kjer je bila umetnost le sredstvo za življenje v realnosti (mitski junak je bil polbog, se pravi, da se je s svojim božjim delom nahajal onkraj, onstran svete meje, v absolutnem: v realnosti). Tragedija je — pri Slovencih — le pripomoček za realni boj, ki se dogaja zunaj kulture, v območju, ki na arhaičen način identificira družbeno in človeško, relativno in absolutno (torej v predtragičnem, v predajshilovskem obdobju). To je prva težnja, ki pomeni za slovensko literaturo zakon — in se kot taka spopada z naravo literature kot kulture, kot fikcije, kot kvazirealnosti. Imanentno logiko — zakonitost — dram s tem zavira; rezultat je eklektična, neradikalna, nesuverena, nesodobna, notranje zmedena in nejasna tvorba.

Druga značilnost-zakon: tudi znotraj same literature se dogaja podobna blokada. Če sem element theofanije, končne razrešitve imenoval mitski, potem velja, da je v slovenski dramatiki ta mitski element daleč močnejši kot v evropski. Pri Shakespearu je končna pomiritev tako rekoč dodana, mirne duše jo črtamo, in tragedija bo ostala ista. Pri Slovencih pa je celotna drama usmerjena v to končno razrešitev; če bi jo odstranili, odstránimo dramo. Ona je cilj, ne pa spargmos ali anagnosis.. Drama je strukturirana prvenstveno glede nanjo, boj in propad tragičnega junaka sta le sredstvi, da se pokaže zmaga tragičnega junaka: da se tragičnost junaka ukine in nadomesti z mitsko rekreacijo. Tragičnost junaka se pokaže bodisi kot njegova zasebna napaka, pomota (Levstikov Tugomer), bodisi kot zlo sovražne družbe, zlega razreda, politike, vojske (Gubca ubijejo fevdalci, a junak ima v svojem srcu, težnji, morali prav. Ko bo premagana neustrezna razredna in nacionalna struktura sveta, bo zavladala družbena in osebna enakost, Drašković ne bo mogel več pokončati Gubca, Harz — Zupanovo *Rojstvo v nevihti* — Krime, Geron Tugomera. In tragedije več ne bo, ker ne bo več mogoča. Tragedija je — s stališča slovenske ideologije — le začasna, prehodna oblika; tragičnost je le pogojna, veljavna le tako dolgo, dokler je družba nepravilno in zlo urejena.

Opazili smo, da je takšna ideologija mogoča le zato, ker stvari niso razčiščene; ker se mešata dve različni stvari: družba in človek, relativno in absolutno, ideološko in mitsko. Slovenska projekcija idealne družbe, v kateri bo vladala ne le socialna pravica, ampak bo človek srečen, ker bo živel v skladu sam s sabo, dejansko ni družbena koncepcija, ideja relativnega, ampak absolutna, mitska; ta zamisel daleč — načelno — presega socialnost. Gre za vprašanje človeka: za njegovo odrešitev; za to, da bo postal bog; da bo ne le dosegel, ampak udeležil realnost. Vendar se ta zamisel sami sebi ne kaže kot absolutna in mitska, ampak kot socialna; napada družbeno ureditev, od njene spremembe pa pričakuje idealno razrešitev človeka. Igra na dveh mizah. Nedopustno zamenuje, a edino tako lahko pričakuje ugoden rezultat: človek (tragični heroj) nastopa kot borec za novo družbo, vemo pa, da je v tem območju nesmrten,

mitski heroj; v boju za nove družbene odnose zmaga, kot pač vsak mitski heroj — ker pa je slovenska ideologija molče predpostavljala, da gre pri tem za absolutno razsežnost in za uveljavitev človeške želje kot take, se zdaj naenkrat izkaže, da je mitski heroj dejansko bog, da ni ustvaril le novih družbenih odnosov, ampak novega človeka. S tem se je slovenska dramatika izognila nasledkom, značilnim za evropsko. Ta namreč ločuje mitskega in tragičnega heroja, samo drugi je zgolj-človek, zgolj-človeku pa je absolutnost prepovedana, zato mora v svojem prizadevanju po absolutnem neogibno propasti. Mitske heroje dopušča moderna Evropa v območju religioznega, ne pa umetniškega. Slovenska dramatika je očitno goljufala: slikala je zgolj-človeka (Tugomera, Gubca, Krma, tri realne, skoraj zgodovinsko otipljive revolucionarje, konkretne borce za slovensko nacionalno in socialno osvoboditev), a mu, temu zgolj-človeku — na tihem — pripisala zmožnosti polboga, religiozno dimenzijo.

Jasno je, da v tem primeru prave tragedije ne more biti (kot je tudi ni v tisti evropski dramatici, ki v dramo vnaša religiozno dimenzijo). Boj tragičnega heroja za uveljavitev človeške želje je relativiziran, kanaliziran, domesticiran. Tragični heroj se bori za ostvarljivo, za slovensko nacionalno in razredno — kmečko, proletarsko, meščansko — enakopravnost; neostvarljivo je zakrito za ostvarljivim. Tragični heroj ni nemočen. Sicer umre, a mrtvo je le njegovo telo, njegov duh — zgled, pomen, bistvo — pa živi naprej. Za evropsko tragedijo je telo bistveno: s smrtjo telesa je konec človeka, ker hoče tragični heroj uresničiti svojo željo, ta pa je vezana le nanj (na Richarda III, na Macbetha, na Hamleta, na Ojdipa). Kaj živi naprej, ko ti propadejo? Nobena pozitivna ideja, nič mitskega (zdaj govorim o mitskem po vsebini; ostaja pa, kot sem že rekel, mitsko po formi: po naravi umetnosti kot posodobljenega mita: figura Hamleta ne glede na njeno vsebino). Za slovensko dramatiko je telo skoraj zanemarljivo; v nji vlada hud idealizem. Razumljivo: ker tragični heroj ne zastopa želje človeka, to je sebe, ampak razreda, grupe, družbe: ker zastopa idejo, ne pa želje. Njegovo — nacionalno, socialno — idejo nesejo po njegovi smrti njegovi nasledniki še bolj junaško in uspešno naprej.

Ko Krim ubije Harza, ni kriv, če Harz ni človek. Med območjem realnosti, kamor želi Krim priti, in njim samim so nastanjeni sami negativni ljudje, razredna družba: neljudje. Te ubijati je človekova pravica in dolžnost; za te vrste ubijanje človek ne plača. Zdaj smo se dotaknili skrajne meje slovenske ideologiziranosti in antitragičnosti. Drama se je spremenila v ideološko manipulacijo, kajti s stališča te ideologije ima prav ta, in lahko po mili volji ubija, celo mora ubijati, s stališča one ima prav oni. Bistveno za tragičnost pa je, da te pravice nima nihče, ker je vsakdo, ki živi, človek, človek sam pa je temeljno prepovedano območje, ki ga ni mogoče — brez kazni, brez najhujšega, smrtno kazni — prestopiti. Brž ko se in kolikor se uveljavlja znotraj slovenske dramatike ta zavest, nastopi tragičnost in tragedija. Napoveduje se, recimo, v Kristanovem *Katu Vrankoviću*; ta se ne more odločiti za — le simboličen — umor svojega adoptivnega očeta, čeprav mu vsa socialno moralna logika govori, da ga mora pokončati; tragična dilema.

Najbolj nazorno se obe logiki, evropska in slovenska, spopadeta in koeksistirata pri Cankarju. Jerman — čeprav spet le simbolično, a to ni bistveno — umori

mater, s tem ko izvršuje svoje dejanje (spopad z župnikom). Ob tem se zlomi, spozna svojo temeljno človeško nemoč: dve želji (po spremembi sveta in po ljubezni matere) sta se srečali in izključili; sledi nujni Jermanov zlom. Po tej plati je tragičen. Grešil je nad sočlovekom, nad sabo, nad človekom, ko je hotel doseči realnost. Na tej liniji nima Jerman nobene možnosti, da bi se mitsko rekreiral; stik z realnostjo (bil je dovolj radikalen: tragično radikalen) ga je izničil. Poleg te plati pa ima Jerman še drugo, ideološko. To zaupa Kalandru, in tudi sam se svoji ideologiji — spreminjanju sveta, doseganju realnosti — ne odpove. Zato postane mitski heroj, njegove besede o narodu hlapcev, njegov boj preide v splošno revolucionarno zavest slovenskega naroda: Jerman se obdrži kot simbol zmagovitega borca. In ne smemo reči, da Cankar tega ni hotel; igral je pač obenem dve igri: tragično in herojsko.

Nekaj podobnega lahko odkrijemo celo pri Levstikovem Tugomeru. Po eni strani je kriv, ker naivno zaupa Gripu, Frankom; s tem povzroči silno tragedijo, pokol najboljših slovenskih vojvod. Po drugi strani pa čuti prav, je pogumen, in ko spozna svojo zmoto, povede ljudstvo v junaški boj, v katerem pade. Kot tak — drugi, globlji, bistveni Tugomer — vstane od mrtvih in postane slovenski mitski heroj; v Ljubljani dobi ulico.

Vse drugačen pa je Jurčičev Tugomer; med vsemi slovenskimi dramami starejšega izvora, morda celo med današnjimi, je najbližji Shakespearu (kot je Jurčič sploh dramatik šekspirske in pisatelj — *Jurij Kozjak, Domen* — homerske evokacije, čeprav seveda z znanimi slovenskimi omejitvami, in to mesto znotraj slovenske literature mu bo treba enkrat priznati, ne pa ga imeti za folklorista in vzgojnika.) Njegov Tugomer je povsem negativen lik — in to znotraj ogroženega slovenstva; brezupen izdajalec, ki ga žene absolutna erotska strastželja. Kriv je in pika. Nikjer nobene možnosti za mitsko rekreacijo. Zato ni čudno, da je bil ta Jurčičev tekst do danes zapostavljen, ob nastanku pa ostro kritiziran in pri priči — po Levstiku — predelan v skladu s slovensko ideologijo. Zgodovina te Jurčičeve drame izpričuje zakonitost slovenske ideologije, o kateri ves čas govorim, in ki preprečuje razmah slovenske tragedije.

Prostor slovenske tragedije seže torej od Jurčičevega karseda »neslovenskega« *Tugomera* prek Levstikovega *Tugomera* in Cankarjevih dram do *Velike puntarije* in *Rojstva v nevihti*. Zdi se, da velika večina slovenskih tragedij sodi v to drugo polovico.

Na koncu lahko slovensko tragedijo presodim takole: želela se je sicer spopasti z zadnjimi vprašanji človeka, upodobiti dotik k absolutnosti stremečega človeka z realnostjo, a se je — v pretežni meri — umaknila pred konsekvencami, ki iz tega dotika slede. Največkrat je pri priči tragičnost preklopila na mitskost in človeka — ki je zmerom slovenski človek, borec za slovenstvo — rešila nemoči, mu podelila grupno, občestveno, zgodovinsko moč. Ta hip je seveda preprečila, da bi se vprašanja, ki se odpirajo ravno ob tragičnem dejanju in njegovih posledicah, radikalizirala, eksplicirala; tako ni mogla dospeti v območje onkraj tragičnosti, ampak je ostala tokraj, v tako imenovani herojski tragediji, ki je v resnici bolj malo tragedija in precej več herojska agitka, ali pa — v inteligentnejših primerih — drama, ki se ustavlja pred tragičnim dejanjem (tak je pravzaprav Kato Vrankovič). Ne more dopustiti takšne anagnosis, kakršna je nujna v tragediji pri Sofokleju. Ta bi mu preveč načela monolitnost naroda, ki

se bori za svojo avtonomijo, za svojo začetno subjektivizacijo. Socialni (politični in moralni) vzroki so zavrli prosto odvijanje umetnosti.

Kot vidimo, je tragedija mogoča le pod praznim nebom ali pod nebom, na katero so se bogovi umaknili, ne da bi se za človeka še kaj zmenili. Človek ne doseže realnosti, ampak nič: se pravi sebe in sočloveka, a to na destruktiven način: z umorom. Dokler smo Slovenci imeli trdnega boga, ki nas je vodil (imenoval se je absolutna prihodnost — v krščanski in drugih izvedbah), smo morali biti za tragedijo »nenadarjeni«; šele s somrakom bogov je postala prava tragedija mogoča (Smolej v *Antigoni*, Mrak v *Begu iz pekla*, Strniša v *Samorogu*, Kozak v *Legendi*), čeprav se zdi, kot da je trajal ta položaj le hip v začetku šestdesetih let; pri priči je tragedijo zamenjala komedija v svoji najbolj tragični obliki: z grotesko. Prazno nebo se je namreč sesulo, danes v slovenski dramatikki sploh ni več neba, ampak samo prešernovski ne-bo: negacija kakršne koli možnosti, celo možnosti tragičnega dejanja. Tragedija zahteva centriran svet. Človek sam mora biti koncentriran nase, tako dobimo osredotočene protagoniste in antagoniste: agon. Brez takšnih jeder agon — torej tudi tragedija — ni mogoč. Vse se razprši. Vse je sanja, želja, ki pa ne želi priti do konca, do telesnega stika z realnostjo, do njenega obvladanja, do moči, ampak ji zadošča mistična meditacija; ves svet je donkihotska izmišljija, nasprotnike si groteska le ustvarja, zamišlja, in jih zato lahko pri priči odstrani (kot zrak iz balona); vse je artizem, vse narcizem: igra beseda (ludizem), ki absolutno le magično-drogistično nadomešča s fantazijo (Šeligova drama *Kdor skak, tisti hlap*, Rudolfov *Pegam in Lambergar*). Misticism današnje groteske preprečuje tragičnost, ker ne dovoli dejanja (antiaktivizem). Naravno je, da junak v groteski sploh ni več noben junak; vprašanje je, koliko je še človek, koliko ni samo vloga in zamisel. Kot vloga je lahko do kraja osmešen, a njegova nemoč ni tragična, ker ni rezultat vélikega spopada, pač pa odnehanja pred spopadom, mačka pred krivdo. Čas in zaporedje opravil sta zamenjana. Groteska je rezultat — otrok — tragedije. Tragedija je antiherojska, ker pokaže, kako je dejanje neučinkovito, neodrešljivo, nično. A bistvo tragedije je ravno v tem, da ta splav, to ponesrečenje nazorno pokaže. Groteska začne, kjer se tragedija konča: zida na ponesrečenosti in ničnosti. A kaj lahko sezida na takem temelju, na načelni breztemeljnosti? Posmeh človeku, ki ga ni. In iskanje nove možnosti za ujetje absolutnosti; to iskanje imenujem misticizem. Vendar je metoda misticizma v tem, da ujame odsev v zrcalu, je srečna, ker ta odsev nima svoje realnosti, snovnosti, težnosti, smrtnosti; ker je neuporabljiv; ker je zgolj estetski; ker je s tem nesmrten. Dosežena je nova stopnja mitskosti — vendar na poseben način: z radikalno in zavedno človekovo avtokastracijo, z načelno zadovoljitvijo z zgolj kulturnim, avtističnim, formalnim. Meditacija z absolutnostjo, vonj po realnosti je v tem primeru le svet, ki ostaja znotraj človekove glave ali duše. Je pa treba — in to je izjemno veliko — slovenski groteski priznati, da je suverena, formalno izdelana, radikalna, Evropsi sodobna; najbrž je današnja slovenska dramatika prva na Slovenskem, ki ji lahko te znamenite lastnosti pripišemo.

Naj zaključim s tole mislijo: že v začetku evropske tragedije, pri Sofokleju, Evripidu in Shakespearu, sta rajali tragedija in groteska z roko v roki: vsaka je odsevala moč in nemoč druge. Ne bi bilo lepo, če bi se kaj takega dogodilo tudi na naših domačihelih?