

Taras Kermauner

SLOVENSKA POVOJNA DRAMATIKA

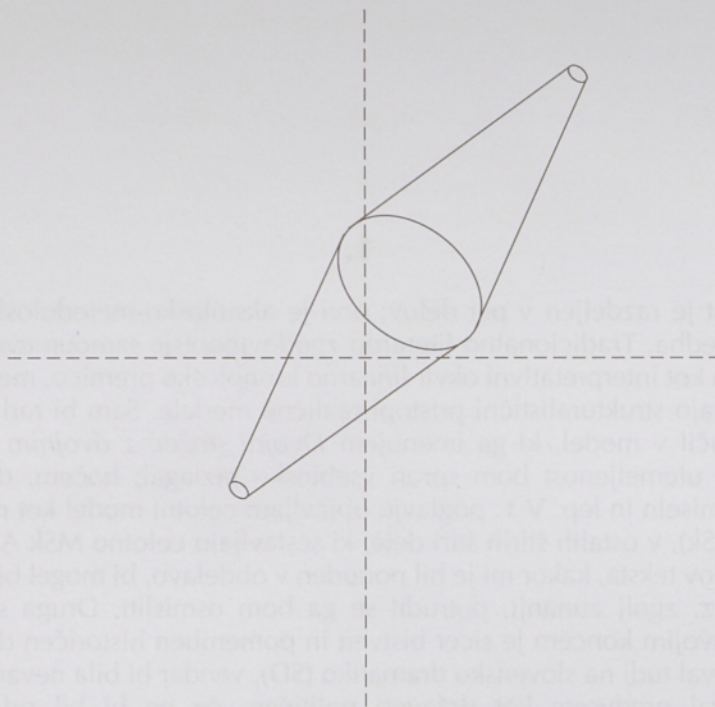
1.

Tekst je razdeljen v pet delov; prvi je aksiološko-metodološki, ostali štirje izvedba. Tradicionalno literarno zgodovinopisje samoumevno predpostavlja kot interpretativni okvir linearno kronološko premico, medtem ko konstruirajo strukturalistični pristopi različne modele. Sam bi rad linearni niz vključil v model, ki ga imenujem *Dvojni stožec z dvojnimi diskom*. Njegovo utemeljenost bom sproti vsebinsko razlagal; hočem, da bi bil model smiseln in lep. V 1. poglavju objavljam celotni model kot modelno skico (MSk), v ostalih štirih štiri dele, ki sestavljajo celotno MSk A.

Naslov teksta, kakor mi je bil ponujen v obdelavo, bi mogel biti samovoljen oz. zgolj zunanji; potrudil se ga bom osmisliti. Druga svetovna vojna s svojim koncem je sicer bistven in pomemben historičen dogodek, ki je vplival tudi na slovensko dramatiko (SD), vendar bi bila nevarnost, da bi deloval predvsem kot državno političen, če ne bi bil od znotraj osmišljen s stališča SD. Maj 1945 dejansko ni prelomnica, ki bi izhajala iz imanentne zgodovine SD; drame, pisane med vojno v partizanih in po vojni v Sloveniji, so istovetne. Torej bi bilo treba povojno SD premakniti in v izbrano obdobje vključiti tudi medvojno.

Na drugi strani je današnji trenutek, ki pomeni konec povojnega obdobja ali teme, še bolj samovoljno izbran, je naključen; če bi pisal razpravo čez leto dni, bi se obdobje končevalo tedaj; samovoljnost časovnega izseka - daljice, ki je z dveh strani natančno določena meja teme, je mogoče ukiniti le z izbiro modela, ki je sam na sebi konstrukt, a tak, da model vsebinsko osmišlja.

MSk A je sestavljena iz štirih delov. Sprednji (spodnji, v levo obrnjeni) in zadnji (zgornji, v desno obrnjeni) si simetrično ustrezata; prvi - začetni - stožec se širi proti največji širini obsega, drugi - končni - od največje k najmanjši. Meja med obema je večji disk, znotraj katerega je (tu še ni narisano-upoštevan) manjši disk (krog). Vsak od delov predstavlja določeno časovno obdobje, s tem časovnost, ki pa je v 1. in 2. stožcu linearna, v diskih krožna. Tako cirkularnost kot linearnost sta sestavna dela kompleksnega sistema: mreže ali medmrežja (micelija), ki pa ga na MSk A lahko predstavimo le aluzivno, tema je empirično prevelika, da bi na tej MSk omogočala podrobno jasno izdelavo več submodelov medmrežja; model mora ostati jase in pregleden, zato je močno reduciran. Pazil pa sem, da omogoča nadaljnjo izvedbo specifikacije in specializacije v (sub)modele; naredil jih bom v dodatnem tekstu, ki pa se bo držal osnove narisane MSk A.



MSk A - Dvojni stožec z dvojnim diskom

MSk A je risana postrani zato, da ne bi bravca-gledavca zapeljevala v samoumevno predpostavko koordinatnega sistema kot križa, v katerem imata točki zgoraj in spodaj že vsebinsko določen ali vsaj konotiran pomen. Lateralnost lege MSk A to onemogoča. MSk A leži prosto v prostoru, v nobenem vnaprejšnjem vrednostnem sistemu.

1945 |—————| 2002

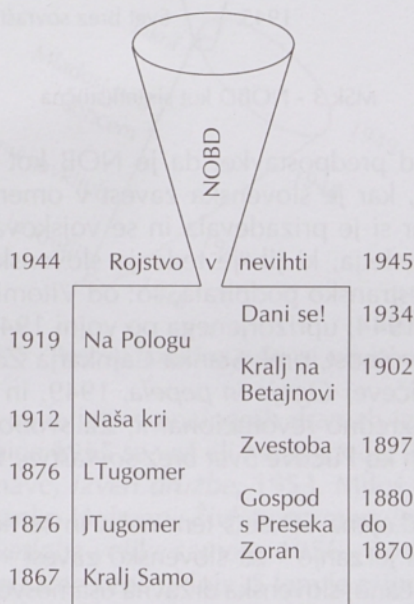
MSk 1 - SPD kot daljica

Vse MSk so računalniško narisali moji sodelavci dr. Alenka Goljevšček - Kermauner, mag. Ajda Kermauner Kavčič in dr. Stane Kavčič.

2.

Na dnu 1. stožca (korneta) - na MSk A - je luknja. Odprtina omogoča vezavo dogajanja SD v stožcu z dogajanjem v prejšnji SD. Med obdobji-modeli so meje, a enako okna, sicer SD ne bi mogla tvoriti nadrejene diferencirane celote. Skoz spodnjo luknjo prihajata v stožec tako energija kot pomenske strukture, tj., svetovi-vsebine posameznih dram, vizirani s stališča pomenov in smisla.

SD 1. stožca se sama imenuje NOBD (dramatika narodnoosvobodilnega boja); tako jo označujejo tudi literarna zgodovinarja. Mogli bi ji reči tudi antifašistična dramatika; izrazov je več, vsak poudarja en vidik kompleksne celote. NOBD se ima sama - to je njen vrednostno aktivistični, ideološko milenaristični projekt (samorazumevanje) - za sintezo predvsem dveh tendenc-platform, dedovanih iz SD oz. iz celotne slovenske zgodovine, zavesti, prakse: nacionalne in razredne; obe sta socialni. Osebnosti ne zanika, a jo tema dvema podreja. Hoče delati sintezo vseh - čim več - vidikov, a s poudarkom na historičnem in kolektivnem, personalno je tu drugostopenjsko.



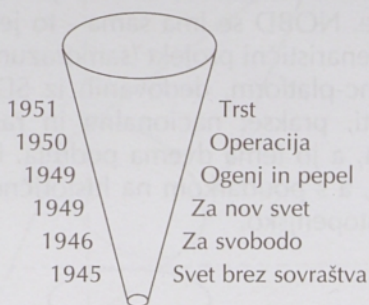
MSk 2 - Utemeljevanje NOBD na SSD

Kot referenčne točke, na katere se v SD veže, naj navedem le nekaj izbranih primerov. SD se že v 60-ih letih 19. stoletja, ko se dejansko začne njena kontinuirana produkcija, utemeljuje na nacionalnem, tj., na slovensko-slovanski državi, na vračanju k modelu in vrednotam slovenstva, kakršne so - naj bi - bile udejanjene v 1. tisočletju. Kot prva takšna drama fungira Franceta Remca *Samo, prvi slovenski kralj*, 1867, kot vrh oba *Tugomerja*, Josipa Jurčiča in Frana Levstika, 1876.

Nacionalno državno politično utemeljevanje slovenstva se prenaša nato na srednji vek, nato vse bolj na sodobnejšo zgodovino, prek boja s Francozi, Fran Saleški Finžgar: *Naša kri*, 1912, do boja z Nemci na koncu 1. svetovne vojne, Ivo Šorli: *Na Pologu*, 1919. Analognih dram je na desetine.

Enako je z razredno usmerjeno dramatiko: od Ivana Vrhovca *Zorana* in Franca Skofiča *Gospoda s Preseka*, obe sta iz 70-ih let 19. stoletja, prek Etbina Kristana *Zvestobe*, 1897, in Cankarjeve dramatike, Bratka Krefta

Velike puntarije, 1937, in Jožeta Moškriča *Lova*, 1937, oz. do Kreftovih *Kreatur*, 1935, in Moškričeve *Dani se*, 1934.

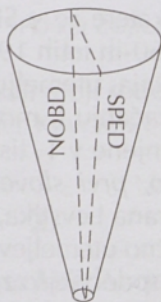


MSk 3 - NOBD kot sinteti(sti)čna

NOBD izhaja od predpostavke, da je NOB kot leva revolucija ure-
sničila vse temeljno, kar je slovenska zavest v omenjeni SD načrtovala,
želela, hotela, za kar si je prizadevala in se vojskovala. Osrednje drame
prvega povojnega petletja, ki jih je tedanja slovenska uradna družba in
obstoječa država vsestransko podpirala, so: od Vitomila Zupana *Rojstva v*
nevihti, napisanega 1944, uprizorjenega po vojni 1945, ta drama povezu-
je medvojnost in povojnost, prek Stanka Cajnkarja *Za svobodo*, 1946, do
Mire Pucove (Miheličeve) *Ognja in pepela*, 1949, in *Operacije*, 1950. Ti
dve sta predvsem razredno revolucionarni, *Za svobodo* predvsem nacio-
nalno bojna, medtem ko Pucove *Svet brez sovraštva*, 1945, oba vidika sinte-
tizira.

Nacionalno poudarjena SD se s tem neha in se ne obnovi niti v 90-ih
letih. SD sporoča, da je zanjo - za slovensko zavest - nacionaliziranje slo-
venske družbe dokončano; slovenska državna osamosvojitev 1991 je le zuna-
nja, državno politična izvedba vrednostno in ideološko že opravljenega.

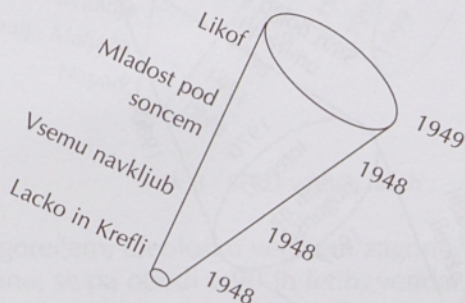
NOBD dobi svoj odsev v SPED.



MSk 4 - EDČ: NOBD-SPED

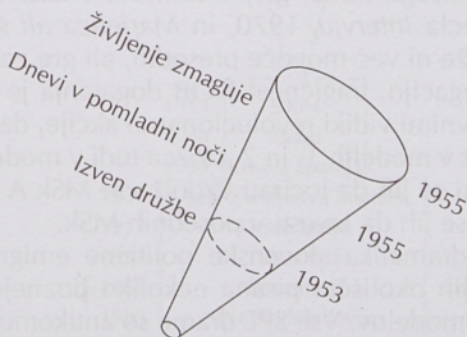
Se pa v prvem povojnem petletju stopnjuje razredni vidik; tega in
analogne rišem in komentiram s pomočjo submodelov oz. subMSk; dobi-

vam jih z odvijanjem-luščenjem MSk A stožca, ki si ga je treba predstavljati kot mnogoplastnega. Razredno zaostreno tematiko predstavljajo drame kot še na medvojno temo pisane Ivana Potrča *Lacko in Krefli*, 1948, Herberta Grūna in Dušana Željeznova *Mladost pod soncem*, 1948, Frana Žižka *Vsemu navkljub*, 1948, Antona Ingoliča *Likof*, 1949. Tema ni več sveta vojna zoper tujske vojaške okupatorje, italijanske fašiste in nemške naciste ter njihove slovenske sodelavce, ampak razredni boj ljudstva zoper bivše izkoriščevalce, ki si skušajo vrniti meščansko in kulaško oblast, ob tem propaganda za delovne akcije kolektivnega tipa. Takšna slovenska družba se razvija v stalinistično.



MSk 5 - Povojni razredno politični reduktivizem

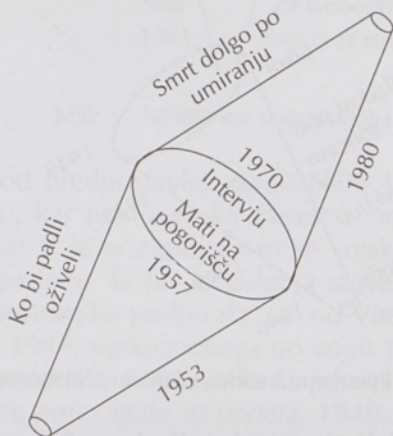
Ta submodel se nadaljuje v analognih dramah iz prve polovice 50-ih let; do prelomne letnice 1955 se več ali manj izteče. Predstavniki tega submodela so Janez Žmavc, *Izven družbe*, 1953, Miloš Mikeln, *Dež v pomladni noči*, 1955, Branko Hofman, *Življenje zmaguje*, 1955, tu pa - tudi v Hofmanovi drami *Svetloba velike samote*, 1956 - postaja tema že tako abstraktna, da sporočilo samo sebe ukinja. S tem je pripravljen prehod v novi model, iz stožca v disk.



MSk 6 - Samoizpraznitev

V *Dežju* in analognih dramah je ideološko razredno sporočilo že tako forsirano, pozunanjeno, če ga primerjamo s pristnostjo totalne vizije

Rojstva in Sveta, da je izpraznjeno. Tipičen paradoks: ko pride do največje družbene ekspanzije - do najširšega premera stožca, obseg zaznamuje radikalno pomensko slabitev. Če si na vrhu 1. stožca ne predstavljamo diska, ki veliko odprtino zapira, je treba razumeti to odprtino ne kot okno v naslednjo fazo ali v kakršno koli rešitev, ampak kot samoizgubo v zračno neobveznem, v ničesnem. Maksimalno silovita osredotočenost začetka stožca ob spodnji ozki luknji, ki ustreza goreči veri slovenskega nacionalnega in razrednega osvobajanja, dobi epilog v razredčenem in samoizgubljenem odprtega zgornjega trebuha.

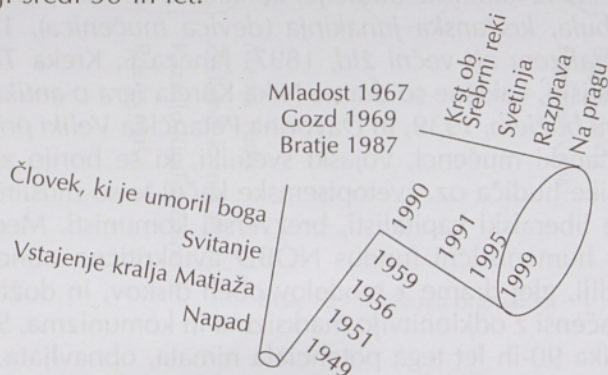


MSk 7 - Samozanikanje

Vendar se vsa energija začetka, simboliziranega v letu 1945, ne potroši na tako cenen način. Poseben submodel so drame, ki ohranjajo pristnost začetka ali se vsaj trudijo, da bi ga ohranile, od Vasja Ocvirka *Ko bi padli oživali*, 1953, do dram, ki kombinirajo NOBD in njen notranji razkroj, tematiziran v modelu širšega diska, glej Ocvirkovo *Mater na pogorišču*, 1957, ali Matjaža Kmecla *Intervju*, 1970, in *Marjetica ali smrt dolgo po umiranju*, 1980. V teh že ni več mogoče presoditi, ali gre za nadaljevanje NOBD ali za njeno negacijo; tragičnost NOB dogajanja je tako stopnjevana z mnogimi negativnimi vidiki revolucionarne akcije, da so omenjene tri drame vsaj toliko kot v modelih 1. in 2. stožca tudi v modelu diska. Gre za modele prehodov, ki se jih da locirati vzdolž vse MSk A v praznine in niše. Transformacijsko se jih da izvesti v posebnih MSk.

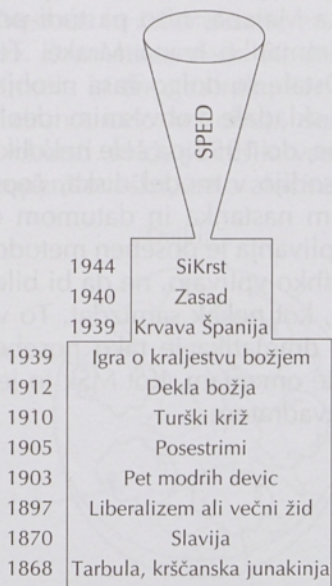
Ostane še SPED (dramatika slovenske politične emigracije), zaradi različnih, ne le zunanjih okoliščin pisana nekoliko pozneje kot NOBD. Tudi SPED ima več submodelov. Vse SPE drame so antikomunistične, to je njihova glavna karakteristika. Niso zopernemške in antifašistične. Nekatere so nacionalno vojaške bojne, celo desno revolucionarne, kot Nikolaja Jeločnika *Vstajenje kralja Matjaža*, 1951. Medtem ko so NOB drame bolj herojske, so SPE drame bližje tragedijam, kot Jožeta Vombregarja *Napad*, 1949, posebno *Razval*, 80. leta. Nekatere skušajo poglobljati, redke(jše)

odpirati tematiko, npr. Zorka Simčiča *Zgodaj dopolnjena mladost*, 1967, Marka Kremžarja *Živi in mrtvi bratje*, 1985. Za SPED je značilno, da ne omogoča avtokritičnega prehoda v avtonegacijo, kakršna se izvrši v Sloveniji sredi 50-ih let.



MSk 8 - SPED v obeh fazah

Po prvem gorečem, ideološko verskem zagonu v 50-ih letih SPED ustvarjalnost usahne; se pa obudi v 90-ih letih, vendar gre - povsem nasprotno od razvoja v domovini - za vračanje k pomenskim izhodiščem dram, kot so *Vstajenje* ali Branka Rozmana *Obsodili so Kristusa*, 1962, in *Človek, ki je umoril Boga*, 1959. Takšne agitacijsko enoumne zaostritve-redukcije predstavljajo dve drami Franceta Papeža, *Krst ob Srebrni reki*, 1990, in *Svetinja*, 1991, ter dve Kremžarjevi, *Razprava*, 1995, in *Na pragu*, 1999.

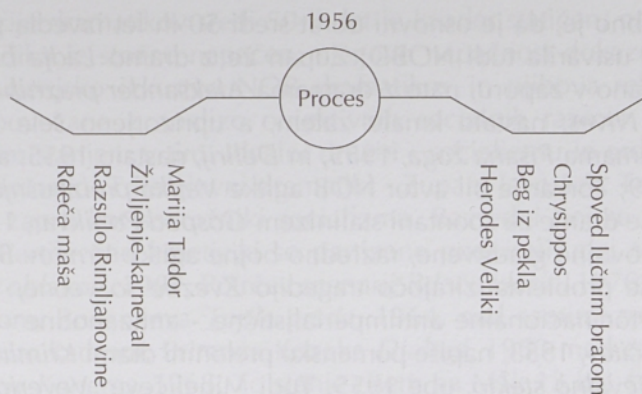


MSk 9 - Utemeljevanje SPED na SSD

Bistveno za SPED je, da oblikuje ekskluzivnega dvojčka ali direktno antitezo NOB dramatiki oz. veri-ideologiji. Medtem ko NOBD izhaja iz tradicije razsvetljenstva in humanizma, ki jo obrača v revolucionarni marksizem, izhaja SPED iz katoliške tradicije, konkretno iz dram, kakršne so Janeza Bilca *Tarbula, krščanska junakinja (devica mučenica)*, 1868, Josipa Debevca *Liberalizem ali večni žid*, 1897, Janeza E. Kreka *Turški križ*, 1910, in iz kasnejših, kakršne so drame Nika Kureta *Igra o antikristu*, 1935, *Igra o kraljestvu božjem*, 1939, in Davorina Petančiča *Veliki prihod*, 1937. Zgledi so krščanski mučenci, vojaški svetniki, ki se borijo zoper različne pojavne oblike hudiča oz. svetopisemske kače; te so muslimani, protestanti, nazadnje liberalski kapitalisti, brezverski komunisti. Medtem ko se razsvetljsko humanistični fundus NOBD avtokritično obnovi v avtorefleksivni tragediji, glej drame z modelov obeh diskov, in doživi tu neznanski razcvet, začeni z odklonitvijo marksizma in komunizma, SPED oz. katoliška dramatika 90-ih let tega potenciala nimata, obnavljata se v predpisani obliki miraklov, kakršna je Krekova *Sveta Lucija*, 1913.

SPE drame iz 90-ih let je mogoče umestiti tudi v zadnji - najožji - del 2. stožca, glej MSk 17, kjer pa ožina luknje ne pomeni intenzitete energetskega vrelca, ampak oslabitev cilja, ki je v današnji SD regres v posamezni(kov) avtizem, medtem ko bi se dalo reči za SPED iz 90-ih let, da gre analogno za kolektivni avtizem, ki je le medel posnetek žarečega začetka, Jeločnikovega *Vstajenja* ali drame *Simfonija iz Novega sveta*, 1954. Končna zgornja luknja v 2. stožcu je kot ožina zoženega grla pri davici. Kar spušča skoz, so le še narcistične želje, konstrukt blodnje.

Za izpopolnitev podobe modela 1. stožca ostane le še omemba dram, ki ne sodijo v tim. notranjo emigracijo v Sloveniji, kot Cesar Janez, 1952, in *Revolucija*, 1953, Stanka Majcna, niso pa tudi politično legalne; so z roba družbe; mislim na dramatiko Ivana Mraka. Te drame sodijo med najpomembnejše v SPD. Ostale so dolgo časa neobjavljene in neuprizorjene ravno zato, ker se niso skladale z obveznim ideološkim modelom vsaj do 1950 močno stalinistične, do 1955 pa šele nekoliko v stalinizmu popuščajoče Partije. Dejansko sodijo v model diska, čeprav so bile napisane prej. Razlika med datumom nastanka in datumom objave-uprizoritve, s tem pa možnosti javnega vplivanja je poseben metodološki problem, zlasti zato, ker nekatere drame lahko vplivajo, ne da bi bile objavljene, dostopne so v rokopisu-tipkopisu, kot nekaj samizdat. To velja za Mrakove, ne pa za Majcnovi. Mrakova dramatika je tako poseben pojav, da zasluži posebno obravnavo; tu jo le omenjam. Kot MSk jo je treba risati s posebnimi liki, ne s stožcem in kvadratom.

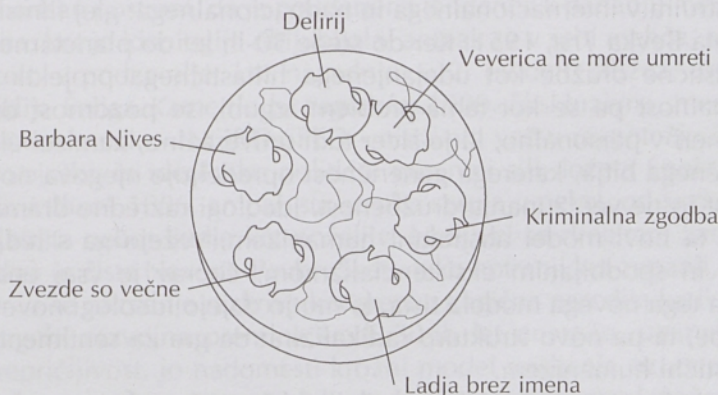


MSk 10 - Mrakova dramatika

3.

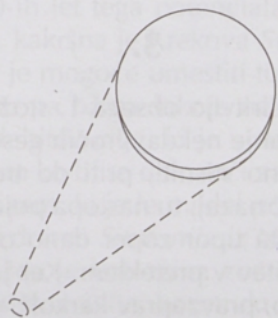
Praznina, ki nastaja s širitvijo obsega 1. stožca, ni ista kot praznina v nihilizmu. Je samoponavljanje nekdanj vročih gesel, ki so postala fraze. Da bi dramatik mogel praznino stisniti, priti do trdne(jše) točke, znova do smisla, se mora vrniti daleč nazaj, tu nastopa pojem re-evolucije, ne desne in ne leve revolucije, ki sta upor zoper dano oblast. Re-evolucija se ne upira, ampak išče utemeljitev v preteklem. Ker je preteklost obsežen fundus, se da najti v nji veliko, pravzaprav karkoli, vsako utemeljitev.

Za slovensko zavest sredi 50-ih let se kaže preteklost kot daljica, pravokotnik ali kvader. V njem sta med sabo pobijajoča se ekskluzivna dvojčka, NOBD-SPED, *Zvestoba* in *Liberalizem*, en in drugi konec daljice; a je v kvadru še vse ostalo. Dramatiko srede 50-ih let privlači predvsem tisto, česar NOBD ni zaje(ma)la in tematizirala, kar je celo odklanjala - personalno kot problematizirano, celo kot obup, dezorientacijo, samomor, ker je imela to s stališča oblasti, ki da je rešila vse temeljne probleme človeštva, za preseženo, zoperčloveško, celo zločinsko.



MSk 11 - Čreva

Pomembno je, da je osnovni obrat sredi 50-ih let izvedla generacija-grupa, ki je ustvarila tudi NOBD: Zupan že z dramo *Ladja brez imena*, 1954, napisano v zaporu, nato z dramama *Aleksander praznih rok*, 1955, in *Barbara Nives*, nastalo kmalu zatem, a uprizorjeno šele 1962; Igor Torkar z dramama *Pisana žoga*, 1955, in *Delirij*, nastalo 1955, a uprizorjeno šele 1959; Torkar je bil avtor NOB agitke *Velika preizkušnja*, 1946, in propagandne drame za spontani stalinizem *Gospod Ponikvar*, 1948. Matej Bor, avtor povojne graditvene, razredno bojne agitke *Vrnitev Blažonovih*, 1948, napiše problematizirajočo tragedijo *Zvezde so večne*, 1959; Jože Javoršek, avtor nacionalne antiimperialistične - antizahodne - agitke oz. eroike *Odločitev*, 1953, napiše pomensko prelomni drami *Kriminalna zgodba* in *Povečevalno steklo*, obe 1955. Tudi Miheličeve; *Veverica ne more umreti*, 1961, je drama sentimentalnega humanizma.

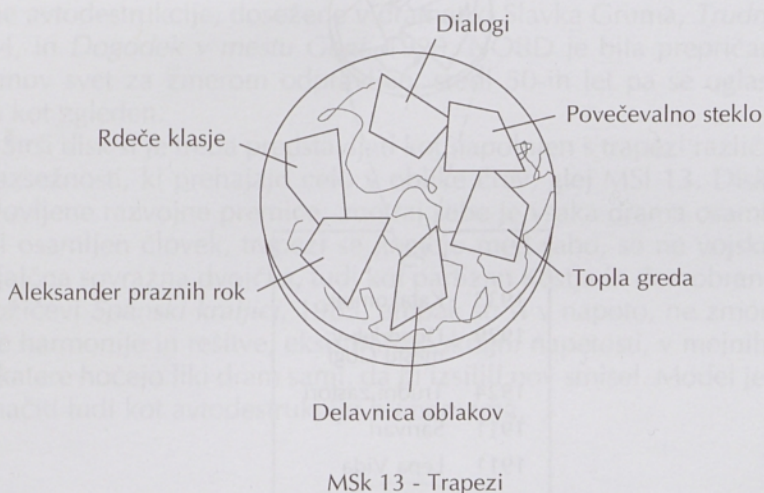


MSk 12 - Zunanji disk

Na MSk 12 rišem(o) ta prelom kot večji disk, ki zapira - največjo - odprtino 1. stožca. Struktura NOBD in stožca je linearna, kar pomeni, da napreduje, se širi, kot terja mesijanska zamisel komunizma; širi se do maksimalne mogoče meje, ko (naj) zavlada na vsem svetu. Kot marksistični razredni humanizem je univerzalna, v tej točki se nacionalni vidik rekonstruira v internacionalnega in nadsacionalnega: glej filmski scenarij Franceta Bevka *Trst*, 1951. Ker do srede 50-ih let do planetarne razširitve marksistične družbe kot udejanjenega hiliastičnega projekta ne pride, nacionalnost pa se kot tema-problem izgubi, se pozornost dramatikov preusmeri v personalno, ki je sicer tudi univerzalno, zamisel človeka kot generičnega bitja, katerega generičnost opredeljuje njegova notranja duševnost in ne več zunanja družbenost. Ideologi razredne dramatike imenujejo ta novi model abstraktni humanizem, vežejo ga s tedaj osovraženim in spodbijanem eksistencializmom, čeprav je vsaj enako točna oznaka tega novega modela tista, ki mu jo dajejo ideologi nove generacije-grupe, ta pa novo strukturo radikalizira: da gre za sentimentalni in/ali intimistični humanizem.

Mogoče si je predstavljati spodnji del 1. stožca, da je z ozko odprtino vezan na kvader celotne prejšnje SD kot depoja pomenov. Z vidika nove

zamisli-akcije dramatikov sredi 50-ih let je kvader statičen, na razpolago. Z istega vidika je stožec napačen; njegovo napačnost dokazuje tragično osebno življenjsko izkustvo NOB dramatikov in njihova refleksija tega izkustva, povezana z analizo objektivnih socialnih razmer, razlik med obljubljenim stanjem v tim. idealni družbi - socializmu in grdo, celo zločinsko stvarnostjo. Trije glavni dramatik - Zupan, Javoršek, Torkar - so za dolga leta zaprti kot sovražniki socializma. Razredni boj se spreminja v krut teror Partije nad kmeti, ki so partizane podpirali, glej Mihe Remca *Delavnico oblakov*, 1967, Potrčev scenarij *Rdeče klasje*, 1970, nad samim proletariatom, Rožančeva *Topla greda*, 1964, nad samimi revolucionarji kot partijskim kadrom, Primoža Kozaka *Dialogi*, 1960, nad celotno družbo, Kozakov *Kongres*, 1968. To stanje rišem na MSk 13 kot čreva in smetišče znotraj psevdoidealnega sistema kot kroga.



Razvojna premica, ki je osrednja os 1. stožca, se konča v megli, blodnji; SD že tedaj vidi ponesrečenost marksističnega projekta. 1. stožec je tudi zato narisano postrani, da je poudarjena tendenca k padanju; ne dosega neba-zenita, kot je ideologija obljubljala, ampak se v sebi mehča, pada na zemljo, celo v podzemlje, kot nazadnje, v 2. modelu stožca, ugotavlja drama Rudija Šeliga *Kamenje bi zagorelo*, 1999. Ekskluzivna, med samo pobijajoča se dvojčka - NOBD-SPED - nista niti več v ravnotežju kot dve socialno, vojaško in ideološko politični potentni sili, Jožeta Snoja drama *Gabrijel in Mihael*, 1986, ampak sta se oba sesula v pekel, od koder avtiščno sanja(ri)ta nebo; ljudje kot poželjivi Hotljivci se drogirani zamišljajo kot nedolžne in čiste Neveste-Pevke. Svet - tako notranji kot zunanji, osebni in družbeni - se nazadnje razkriva kot grenka tragična parodija-karikatura.

Ker izgubi razvojna premica sredi 50-ih let energijo, utemeljenost, smisel, prepričljivost, jo nadomesti krožni model mišljenja oz. percepcije sveta. Krožnost je dana že v modelu stožca; zato sem izbral stožec in ne črte-premice, kakršno je terjala NOBD. V praznini neuresničenega NOB-

razrednega projekta se človek vrne k sebi kot posamezni osebi, *Ladja*, k svojim željam-hrepenenju, s čimer se nasloni na Cankarjevo *Lepo Vido*, 1911, a brez utopične krščanske in socialistične vizije. Vrnitev v neko že dano točko v SD - obstoječo v fundusu-kvadr - zarisuje model pentlje, elipse ali kroga. Analognih vračanj je več: *Veverica* se vrača k vrednosti malega človeka, k Jožeta Kranjca *Katakombam*, 1933, *Zgodba* celo k začetnemu ludizmu, k Frana Govekarja drami *Šarivari*, 1911, *Zvezde* k *Zoranu*. Starejša SD - slovensko izročilo - daje vsaj začasno trden temelj, da bi povsem (samo)spodbiti človek lahko obstal. Krožnost tega modela je vsebovana v širšem disku, konkretno zvezo pa kažem kot izhajanje stožca iz kvadra (depoja).



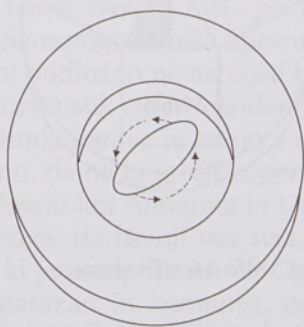
MSk 14 - Utemeljevanje zunanjega diska na SSD

Če se stožec odvija-lušči, dobimo več modelov: najprej različne trikotnike, nato trapeze, nazadnje polkrog, tudi pravokotnik, ki ima zgoraj polelipso. Stožec v osnovi nastaja z zavijanjem pravokotnika. Da bi dobili zgoraj pravilno prirezan rob stožca, je treba pravokotnik odrezati. Odloča, da so v stožcu dani temeljni modeli. Dve polovici kroga sestavljata celoten krog, v katerem se dopolnita 1. in 2. stožec. Krog je idealna oblika likovnosti, predstavlja svetišče, vendar ga je mogoče ininterpretirati tudi kot mejo, ki preprečuje popolno razpršitev utopičnih sanj v ničes; krog je trden okvir. Trapez je znamenje-simbol za smetišče, za pekel, za stanje človekovega obupa in izgubljenosti, v kar preide-cepne svet NOBD sredi 50-ih let. Trikotnik je znamenje za odprtino, ki vodi iz sveta imanence v transcendenco, v onkrajnost, ki jo je artikuliral že Cankar - ne le - v *Vidi*. A je trikotnik lahko tudi intenzivna zveza nemožnosti.

Sredi 50-ih let se odločnemu dejanju omenjene grupe dramatikov z Zupanom in Javorškom na čelu pridruži grupa dramatikov naslednje generacije, ki obup stopnjuje v nihilizem. Peter Božič v *Zasilnem izhodu*, 1957, in *Križišču*, 1958, v popolnoma zaprt svet-ječo, sanje v blodnje, v *Človeku v šipi*, 1955. Vizijo v radikalno fantastiko pravljичnega surrealizma, Gregor Strniša, *Mavrična krila*, 1957. Dominik Smole v *Potovanju v Koromandijo*, 1955, preosmisli marksistični Novi svet, glej Kristanovo dramo *Za nov svet*, 1949, v svet, ki povezuje posameznikovo osebno dušo z neujemljivo transcendenco.

Gre za dve grupi dramatikov, ki skupaj zaustavita izpraznjevanje sveta in vzpostavljata svet-človeka na novi bazi, neodvisni od razredne in nacionalne družbene tradicije SD v 30-ih in 40-ih letih. Svet te dramatike, ki sega od intimističnega humanizma že do reizma-ludizma, glej Javorškovo *Vesetje do življenja*, 1958, in *Manevre*, 1960, se veže na tradicijo radikalne avtodestrukcije, dosežene v dramatici Slavka Gruma, *Trudni zastori*, 1924, in *Dogodek v mestu Gogi*, 1929. NOBD je bila prepričana, da je Grumov svet za zmerom odpravljen, sredi 50-ih let pa se oglasi znova, celo kot zgleden.

Širši disk si je treba predstavljati kot napolnjen s trapezi različnih oblik in razsežnosti, ki prehajajo celo v oblike črev; glej MSI 13. Disk je meja izjalovljene razvojne premice; znotraj sebe je vsaka drama osamljen svet, v nji osamljen človek, trapezi se gnetejo med sabo, se ne vojskujejo kot enojajčna sovražna dvojčka, tudi kot partizan Kostja in domobranec Vanja v Božičevi *Španski kraljici*, 1985, ampak so si v napoto, ne zmorejo najti nove harmonije in rešitve, eksistirajo v skrajni napetosti, v mejnih položajih, katere hočejo liki dram sami, da bi izsilili nov smisel. Model je mogoče tolmačiti tudi kot avtodestrukcijo humanizma.

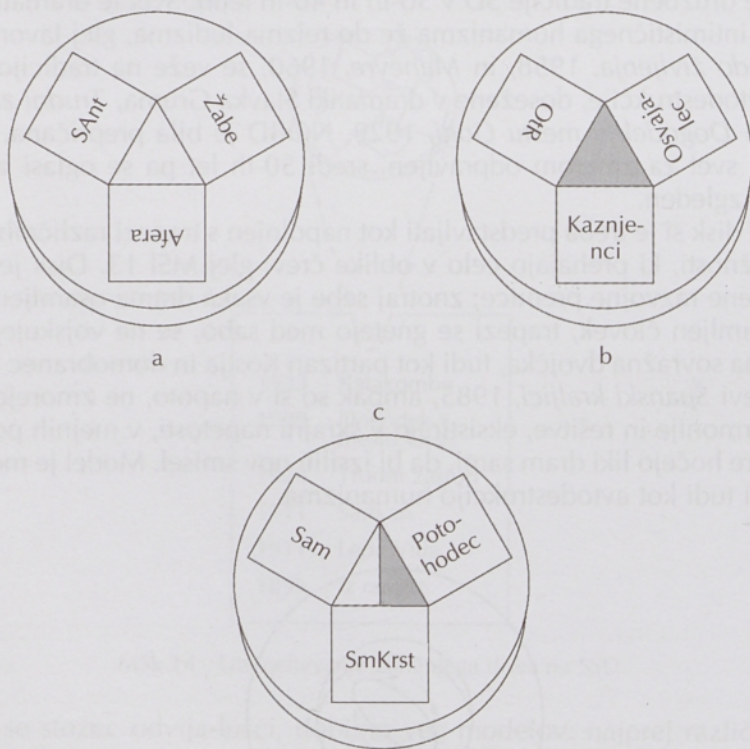


MSk 15 - Notranji disk v zunanjem

4.

Širši zunanji disk obkroža ožjega, notranjega. Intenziteta znotraj širšega diska se stopnjuje v dve smeri, v eksplicitno odrešilno in radikalno

nihilistično. Kronološko je ta vrh modela (*dvojnega stožca z dvojnim diskom* oz. obdobja SPD) dosežen v 60-ih letih. Medtem ko je širši krog nabit s trapezi, ki vodijo v smetišče, glej MSk 13, je v središču ožjega kroga mogoče narisati trikotnike; tri kroge s po tremi trikotniki kot variantami. V širšem disku je obup velik, a ne dokončen. Ko se stopnjuje, nastaja dilema: ali absolutni nič ali absolutni smisel. Absolutni smisel doženeteta Smole v drami *Antigona*, 1960, in Strniša v dramah *Samorog*, 1966, in *Žabe*, 1968, na svoj način tudi Kozak v *Aferi*, 1961. Skrajni nihilizem uprizori Dane Zajc v *Otrocih reke*, 1962, in *Potohodcu*, 1968, Božič v *Kaznjencih*, 1962, po svoje tudi Andrej Hieng v *Osvajalcu*, 1970.



MSk 16 - Tri vetrnice

Ožji disk rišem(o) v treh različicah. Prva je odrešenjska, sredica trikotnika je bela. Druga je diabolična, sredica trikotnika je črna. Tretja kombinira obe usmeritvi. Pod trikotniki narisane drame predlagajo socialno moralne rešitve. *Afera*, lik Kristijana, personalizacijo leve revolucije. *Kaznjenci* kažejo, zoper kaj so ljudje grešili, da so bili kaznovani. *Smoletov Krst pri Savici* utemeljuje kompletno slovensko samostojno nacionalno državo oz. avtonomno družbo, daje platformo, ki je bila 1991 udejanjena natančno po Smoletovem programu, le da je problematika v Smoletovem

Krstu diferencirana in kompleksna, medtem ko je v vojaško državni izvedbi reducirana.

Smoletovo *Antigono* se običajno razlaga politično-ideološko kot tragedijo dekleta, ki se zavzema za spravo med sovražecima se bratoma - ekskluzivnima dvojčkoma - in ne pristaja na diktat totalitarne oblasti, ki razglasi enega brata za čistega, nedolžnega, zmagovalskega heroja, drugega za zločinca-poraženca. Za Smoleta je ta tema sekundarna. Pomiritev med bratoma je pogoj za nastanek liberalne družbe, v kateri ni več ene popolne Resnice, in tisti, ki mislijo drugače, niso več demoni. Sporočilo *Antigone* je globlje. Ko se Antigona zavzema za enakopravnost bratov - vseh med sabo ideološko različnih ljudi, odkrije, da sta oba malovredna, ne pa oba sijajna. To odkritje bi jo peljalo v skepticizem, amoralizem, nihilizem, v radikalni obup, izgubljenost in na rob samomora *Otrok reke*, če ne bi sprejela vrženosti v puščavo nič ne le kot osebno moralno eksistencialno preizkušnjo, ampak kot tisto edino pravo mesto - brezdnost, praznino, ki šele omogoči človeku potovanje k smislu in absolutnosti. Zajc v svoji dramatiki, ki je vsa opozicija *Antigoni*, dokazuje, da ne v puščavi ne nikjer, glej tudi zadnje *Grmače*, 1989, transcendence ni mogoče najti. Človek (da) praznote ne vzdrži, zato lahko le sanjari o nemožni vrnitvi v nekdani arhaični dom, ki je nepopravljivo podrt; s tem Zajčeva dramatika regredira v model širšega diska, k intimističnemu humanizmu, stopnjevanemu v desperatstvo. Zajc v *Potohodcu* puščavo poglablja v pekel-podpodje, kjer se navezuje Šeligo s *Kamenjem*. Teza tega sporočila je, da se nahaja človek ali v nerešljivi samozavrtosti ali v peklu.

Strniša jemlje to tezo za izhodišče *Žab*. Človeka njegov pohlep po denarju in užitkih, po (ob)lasti in (s)lasti pripelje v sužnost željam-fantazmam, ki ne vodijo le v avtizem droge, ampak na mejo med tem svetom, v katerem ima človek še svobodo odločati se in (po)iskati transcendenco, in svetom, ki je močvirje - barje, svetom žab - pekla, ki pomeni pristanek na odpoved onkrajnosti. V *Samorogu* Strniša upesnjuje onkrajni svet kot ptičje mesto, kot model, ki ni podložen ne težnosti blata ne lažnim fantazijam blodenj. Kozak v *Aferi* locira stik s transcendenco v dušo-vest posamezne osebe, katere transcendentna narava je ravno v njeni svobodi, v možnosti, da izbere človek celo smrt, da ne bi grešil zoper svojo radikalno etično vizijo; Kristijan ravna analogno kot Antigona in Uršula iz *Samoroga*.

Človeku nič ne pomaga, da osvoji ves svet; to je dognal že Zupan v *Aleksandru praznih rok*, ki je predpriprava na *Osvajalca*. Heroj, ki zmaga - tudi tisti iz leta 1945, partizan in komunist, ostane jalov zamah, ko se zmagovalec zave, da lahko osvoji le telesa in zemljo, države in nacije, ne pa smisla. Hieng pokaže v svoji drami, da tudi regres v intimo, v intimni humanizem, ne pomaga; tudi družina, v katero se družbeni konkvistador zateče na begu pred družbeno historično praznino, je plehka, prazna, ničesna. Konec *Osvajalca* je analogen koncu *Otrok reke*: nemoč, fragmentiranje, polom vizij, prah, nič. *Kaznjenci* dodajo le še kazni zaradi napačnega življenja; a kazni ne naloži človeku gospodar, ki je zunaj njega, ne partijska zgodovina ne katoliški bog. Zmedenec si jo zasluži - priskrbi - sam.

V ožjem disku je osredotočena resnica celotne in povojne SD, resnica človeka, kakršen se je razvil v tisočletjih. Grenka izkušnja s komunistično oblastjo na eni strani in avtorefleksija regresov v liberalski humanizem, ki so se skazali za iluzije, na drugi strani sta dramatikom omogočili edinstven razgled na objektivnost in nase, na zgodovino in družbo, na osebo in za-vest. Avtorji, katerih drame uvrščam v vse tri različice ožjega diska - a, b in c, so rojeni med letoma 1925, Hieng, in 1932, Božič (Smole in Zajc 1929, Strniša 1930); v 60-ih letih so doživeli svoj ustvarjalni akme. Tvorijo sintezo in obenem notranjo opozicijo samim sebi. Vsi si zastavljajo radikalna vprašanja, doživljajo-izkušajo-mislijo radikalni nihilizem; nazadnje se mu preda tudi Smole v dramah *Zlata čevljička*, 1983, in *Igra za igro*, 1985. (Tudi Hieng, čeprav v bolj suvereni, distančni obliki, *Lažna Ivana*, 1972). Jasno se zavedajo, tudi če ne najdejo izhoda-rešitve, kar je Zajčev primer, kaj pomeni ujetost v nemoči in opustošenosti, Zajčeva *Medeja*, 1988. Dilema, kakor je razvita in uprizorjena v omenjenih devetih dramah, ki pa se jim da dodati še kako drugo, Strniševe *Ljudožerce*, 1972, Zajčevega *Voranca*, 1978 itn., ostaja obvezna za celotno SD, za človeka kot takšnega.

Medtem ko so drame iz modela širšega diska še nemalo v opoziciji do NOBD, recimo *Steklo* in *Delirij*, se pravi, da so še opredeljene po modelu 1. stožca, so mu antiteza, so drame iz ožjega diska bistveno suverenejše. Ne *Afera* ne *Osvajalec* ne odklanjata na preprosto direkten način NOBD sveta, kakor ga kasnejša antikomunistična dramatika iz 80-ih let, ampak ga ponotranjata in od znotraj iz njega samega kažete njegovo ne le nezadostnost, ampak tragično zaslepljeno zločinskost. S tem ne padata v demonizacijo dvojčka, v kar zapadata NOBD in SPED, ampak vidita vizionar-sko: omogočata ugledanje transcendence.

Drame širšega diska ustavijo razpršenost v sebi izjalovljene zgodovinske razvojne premice; disk je pokrov nad praznim prostorom v nič(es) odprtega 1. stožca. Širši disk začepi padanje v razmazan ničes, medtem ko ožji disk ta čep reinterpreterira kot mejni položaj, kjer se šele začne dogajati obveznejša in usodnejša resnica. Z MSk se da narisati razmerje med obema diskoma tako, da je širši statičen pokrov na 1. stožcu, ožji pa se obrača okrog sebe v vse smeri, je usrediščen v luknji sredi širšega diska; njegovo obračanje nakazuje možnost izhajanja tako iz - izjalovljene - premice kot iz - začepljenega - kroga: ven iz identitetnih geometričnih modelov; v transcendenco. Glej MSk 15.

5.

Časovno najobsežnejše je obdobje od začetka 70-ih let do danes; obsega več kot prejšnja tri skupaj. To ni naključno. Vrhunska koncentracija smisla oz. dileme med ničem in smislom traja omejen čas. Ljudje je ne vzdržijo, prej ko prej se začne silovitost milostne vizije znotraj sebe krhati. To popuščanje je strukturno drugačno kot tisto v 1. stožcu. Tedaj se je človekova vizija končavala v ničesu zaradi napuha, preforsiranja,

nadomeščanja vere s terorjem. Marksistična partija ni dopuščala avto-refleksije, zato je člane lastne grupe-ideologije namamila v prazni tek. SD, ki se nahaja v 2. stožcu, pa izhaja iz radikalne dileme med ničem in smislom, torej iz jasnega samozavedanja, za kaj gre. To samozavedanje traja še precej časa, vendar se postopoma tudi ono izgublja, kajti če se hoče človek rešiti, ne da bi volil pot Antigone, Uršule in Kristijana, se trudi preslepiti se z vrsto nadomestnih ideologij, ki skrivajo celo svojo ideološkost - skrivanje se dogaja pod parolo odprave ideologij, ideologijo zamenjuje magija; vse bolj se uveljavlja magizem.

Ne le ta. Nastaja vrsta platform-praktik, ki se dopolnjujejo kot poskusi ohraniti vse bolj izmikajoči se smisel. Smisel se izmika, ker dramatik niso več pripravljeni čutiti ga v transcendenci, spet ga želijo videti ostvarjenega v tem svetu, čeprav ne več na politično družben način.

Tudi Slovenci prehajajo v novo etapo zgodovine; v 70-ih letih mentalno - v kulturi - osvojijo model postmoderne, simulacionizma in virtualnosti, ne glede na oblast Partije, ki postaja vse bolj zunanja, le v politično socialnem, ne pa v zavesti ljudi, posebno kulturnih elit.

V gledališkem življenju - kot uprizoritev - je bila za novo pomensko megastrukturo, za model 2. stožca, simbolična drama Dušana Jovanovića *Znamke, nakar še Emilija*, 1969, čeprav je napisal isti avtor prvo dramo v tem duhu, *Norce*, že l. 1964, a je bila natisnjena šele 1968.

Jovanović je odprl-utemeljil zamisel ludizma, tj., smeri, ki pretvarja trdo krvavo stvarnost v virtualnost tipa igre. V *Norcih* je celo tema drame pretvorba revolucije v blodnjo pravih norcev, pobeglih iz psihiatrične klinike, in študentov, ki vzamejo zadevo za igrivo zabavo. Tako je resnobni-usodni svet NOBD - marksističnega utopizma - najbolj radikalno spodkopan; ne z antitezo spodbijan, ampak osmešen kot maloumna blodnja. S svetom NOBD tudi svet SPED, ki se zdi tako brezpredmeten, da v SD ni niti omenjan; odtod toliko večje presenečenje, da se znova pojavi v 90-ih letih, čeprav na obrobju.

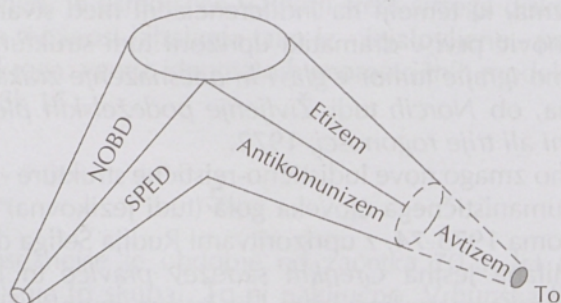
Jovanović je verjetno glavni inovator v 2. stožcu, ki ga lahko rišemo tudi kot spuščena na tla, analogno kot padel ali sklonjen dimnik. Poleg uvedbe ludizma, ki temelji na indifferenciaciji med stvarnim in izmišljenim, je Jovanović prvi v dramatik uprizoril tudi strukturo magizma, glej njegovo dramo *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, 1971, in strukturo seksizma, ob *Norcih* tudi *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali trije rogonosci*, 1972.

Dokončno zmago nove ludistično-reistične strukture - reizem zato, ker nadomesti humanističnega človeka gola (tudi jezikovna) reč - je mogoče določiti z letoma 1973-74, z uprizoritvami Rudija Šeliga drame *Kdor skak, tisti hlap*, Milana Jesiha *Grenkih sadežev pravice* in Frančka Rudolfa *Pegama in Lambergarja*; lingvizem kot še ena dopolnitev iste paradigme prodre s 1975. uprizorjenimi *Srebrnimi nitkami* Pavla Lužana. S temi dramami - do srede 70-ih let - je nova pomenska megastruktura dana in kompletna.



MSk 17- RMg

Lingvizem pretvarja stvarnost iz reči v jezik, v znotrajtekstualnost, magizem utemeljuje človeka na kozmosu in sanjah, navidez izhaja iz *Samoroga*, dejansko pa se sklada s Strniševu lastno redukcijo, z regresom, narejenim v *Driadi*, 1976, kjer dramatik izgubi stik s transcendenco, transformira jo v nadomestno fantazmo. Šeligo je storil to že v kratkem romanu *Triptih Agate Schwarzkobler*, 1968, ki ga je kasneje priredil z režiserjem Matjažem Klopčičem kot filmski scenarij. Seksizem postane magična ideologija, ki - je prepričana, da - edina povezuje jezik, igro in magijo s telesnostjo kot edino preostalo stvarnostjo. Rudolf bistro pokaže, da je tudi stvarnost spolnega telesa predvsem fantazma, *Xerxes ali strah ali diktatorjeve seksualne težave*, 1974. Dimitrij Rupel razširi model tudi na politično družbo-elito, prikaže jo kot bebasto fikcijo, *Mrzli viharji, jezne domačije*, 1974.

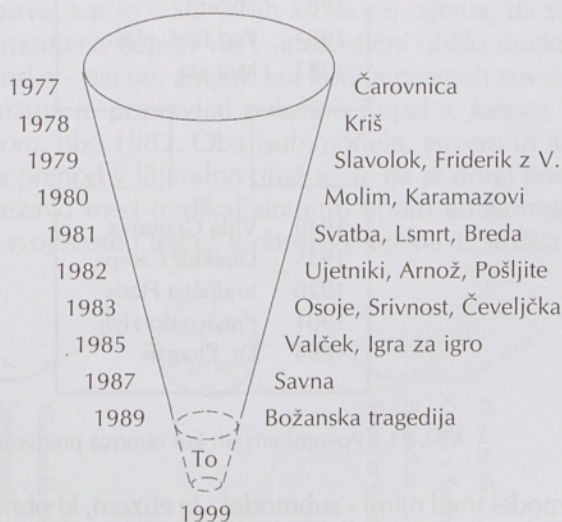


MSk 18 - Zlomljeni lok

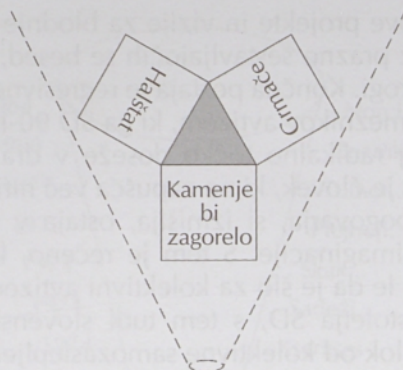
Razlika med 1. in 2. stožcem je v tem, da je SD v 1. stožcu verovala v uresničenje utopije, se nazadnje silila k temu verjetju, SD v 2. stožcu pa

ima vsakršne človekove projekte in vizije za blodnje-fantazme, vredne le posmeha, narejene iz prazno sestavljajočih se besed, vezane le na užitek v telesni in duševni drogi. Končna postaja te regresivne poti - na nos padlega 2. stožca - je posameznikov avtizem, ki ga SD 90-ih let jasno in zavestno artikulira. Najbolj radikalno točko doseže v dramah Roka Vilčnika, posebej v *To*. To-maš je človek, ki ne zapušča več niti svojega stanovanja, ljudi, s katerimi se pogovarja, si izmišlja, ostaja v svetu, ki je povsem odvisen od njegove imaginacije. S tem je rečeno, kot da je imela tudi NOBD isto strukturo, le da je šlo za kolektivni avtizem namesto individualnega. Razvoj pol stoletja SD, s tem tudi slovenske kulturne zavesti, pomeni - zlomljeni - lok od kolektivne samozaslepljenosti k individualni.

Osrednja linija 2. stožca je osredotočena v Šeligovi dramatiki. Šeligo z dramama *Čarovnica iz Zgornje Davče*, 1978, in *Lepa Vida*, 1979, z velikopoteznim zamahom razširja človekov svet v dežele onkraj morja, onkraj banalne stvarnosti, v kozmos, kjer sta med sabo istovetna kataklizma in videnje. Prav Šeligo v *Svatbi*, 1981, ugotovlja, da gre za same blodnje, ki si jih izmišljajo ponesrečenci. Ponesrečenci niso posebni ljudje, ki bi odpadli od povprečne ali uspešne družbe, ampak je ponesrečenec človek kot tak. Beg v igro in magijo je človekov poskus, da bi si prikril svoje bistvo, ki je nemoč, nezmožnost, polom. Šeligo variira in dopolnjuje Zajčevo dramatiko, *Mlada Breda*, 1981, Smoletovo, Božičevo, *Panika*, 1976, Borivoja Wudlerja *Odprite vrata*, *Oskar prihaja*, 1980, Rudolfa, *Veronika*, 1976, Kmecla, *Friderik z Veroniko ali grof Celjski danes in nikdar več*, 1979, Ruplovo, *Kar je res, je res*, 1984, Jovanovićevo, *Osvoboditev Skopja*, 1979 itn. Šeligo sam se vrne k ugotovitvam *Svatbe* še enkrat, dve desetletji kasneje, v *Kamenju*. V njem je avtizem razširjen na nekaj ljudi, v vmesno obliko med gibanjem in osamljencem.

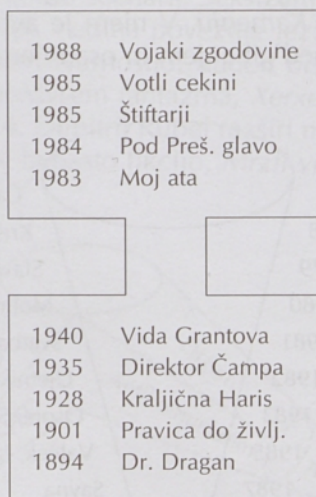


MSk 19 - Drugi stožec kot padajoči



MSk 20 - Črna vetrnica

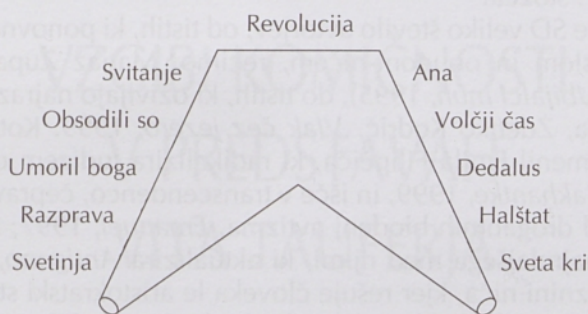
Točka dokončnega avtizma je kritična resnica praznine, ki jo doseže forsirana NOBD sredi 50-ih let, v uničenjenem 1. stožcu, in resnica slovenskega izročila-temelja, pa naj je nacionalen, razreden ali katoliško versko konfesionalen. Vse zajame ničes. Luknja na koncu - na najožjem delu - 2. stožca vodi v brezno entropije, tj., sistema, ki niti sistem ni več, saj se ne da o njem ničesar reči. Vodi v kaos. Ker pa je človek še toliko vitalno bitje, da hoče živeti, in ker odriva v sebi težnjo po osmišljanju, ne zmore je niti ustrezno artikulirati, kot jo je SD v ožjem disku, se pojavijo od 80-ih let naprej trije poskusi ali smeri, ki se skušajo ogniti regresu v avtizem; skušajo utemeljiti lastne svetove.



MSk 21 - Povojni etizem kot obnova predvojnega

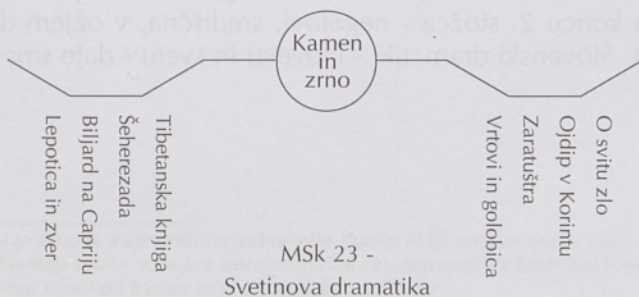
Prvi model med njimi - submodel - je etizem, ki obnavlja predvojni in tradicionalni socialno kritični in personalno moralni humanizem. Deluje v 80-ih letih, intelektualno-vrednostno pripravi prehod Slovenije od partijske

družbe v liberalno, a v 90-ih letih usahne, saj (se) odkrije, da je realna slovenska liberalna družba s svojo zavestjo že v fazi virtualne postmoderne, sledi svetu *Sadežev* kot gole igre vlog; ne potrebuje ponotranjenosti in personalizacije. Za etizem so značilne nekatere drame Toneta Partljiča, *Moj ata, socialistični kulak*, 1983, in *Kakor pečat na srce*, 1991, Žarka Petana, *Votli cekini ali popotovanje od očeta in nazaj*, 1985, Denisa Poniža, *Škof Tomaž Hren*, 1983, in *Štifterji*, 1985, Alenke Goljevšček, *Pod Prešernovo glavo*, 1984, in *Lepa Vida ali Otroci, družina, družba*, 1985, in Borisa A. Novaka *Vojaki zgodovine*, 1988. Nekatere teh dram so radikalno kritične do slovenske politične družbe, zato prehajajo na mejo, kjer se stikajo z naslednjim (sub)modelom. Na MSk 21 je narisana tudi zveza s predvojnim etizmom.



MSk 22 - Skladnost med SPED in AnK SPD 80-ih in 90-ih let

Tega bi mogel imenovati antikomunističen; zanj so posebno značilne drame Draga Jančarja, *Veliki briljantni valček*, 1985, *Dedalus*, 1988, *Halštat*, 1994; tudi Šeligove, *Ana*, 1984, *Volčji čas ljubezni*, 1988, *Sveta sarmatska kri ali Razveza*, 1995, v kateri se antikomunizem veže s kritiko poblaznelega mitomanskega srbstva, kar je v SD 90-ih let skoraj izjema, da se namreč obnavlja nacionalni moment, čeprav ne v apoteotični obliki direktnega zagovora lastne - slovenske - nacije, ampak kot kritika-posmeh sovražni naciji. Model antikomunizma je pripravljala posebno Rupel z *Jobom*, z dramo *Pošljite za naslovnikom*, obe 1982. Oba (sub)modela, etizem in antikomunizem, sta omogočila prehod v liberalno družbo, le da je drugi postal poleg tega še osnova za vezavo med (radikaliziranim) tipom antikomunizma in obnovo SPED, s tem svojevrsten regres k obnovi projekta 1. stožca.



MSk 23 -
Svetinova dramatika

Zunaj teh dveh smeri-modelov je dramatika Iva Svetine, ki se ji z obnovo antične teme pridružuje tudi Boris A. Novak, *Kassandra*, 1999, medtem ko je Novakova *Igra kart*, 1988, spoj ludizma in iskanja trdnih temeljev onkraj postmoderne. Svetina utemeljuje tragizem, ki ni brez zveze z Mrakovo dramatiko, mislim na Svetinovega *Ojdipa v Korintu*, 1999. Svetina je širokokoten dramatik, njegov svet sega od dram, ki podajajo začetke slovenstva in človeka, *Kamen in zrno*, 1992, konce civilizacij, *Šeherezada*, 1989, *Vrtovi in golobica*, 1994, probleme nastajanja Evrope 20-ega stoletja, *Biljard na Capriju*, 1989, vzhodnjaško mistiko, *Tibetanska knjiga mrtvih*, 1992. V tem okrožju se da iskati nove možnosti za to, da se svet in človek ne iztečeta v prazno avtizma tudi na koncu 2. stožca, kot sta se na koncu 1. stožca.

Danes piše SD veliko število avtorjev, od tistih, ki ponovno ostrijo dilemo med smislom in obupom-ničem, recimo, Matjaž Zupančič (*Slastni mrlič*, 1992, *Ubijalci muh*, 1995), do tistih, ki oživljajo najrazličnejše variante lingvizma, Zdenko Kodrič, *Vlak čez jezero*, 1999. Kot posebej pomembne bi omenil Emila Filipčiča, ki radikalizira ludizem do tragičnosti diabolizma, *Bakhantke*, 1999, in išče v transcendenco, čeprav je ne zmore razločevati od drogantičnih blodenj avtizma, *Emanuel*, 1997; Kristofa Dovjaka, najbrž najmlajšega med njimi, ki aktualizira *Antigono*, 1995, skuša vztrajati v praznini nič, kjer rešuje človeka le aristokratski stil, *Srečanje v Louvru*, 1999, a poskuša obenem tudi v onkrajnost, vizirano skoz gotsko katedralo, *Pipin Mali*, 2000. Kristijan Muck ustvarja enega najbolj veličastnih projektov v SD s tetralogijo *Imena igre*, nastajajočo skoz 90. leta. Muck izhaja iz ponotranjenega sprejemanja nihilističnih mejnih položajev, ki pa jih ne razume kot praznino in odsotnost biti, ampak kot žarečo magmo, kot energetski ogenj kaosa, ki ni entropija, ampak je v njem okno v transcendenco. Tu se Muck navezuje na dramatiko Ivana Mraka, ki je poseben primer in pomeni v SPD vzporedno os, od *Rdeče maše*, 1946, kot sinteze kritike komunizma, leve revolucije, zamisli magičnega kozmizma, neobudizma, novokrščanstva, new agea in tragedije, skoz variacijo na Jezusov pasijon, *Proces*, 1955, do čutenja transcendence v *Herodesu Magnusu*, 1967.

Mala odprtina v 2. stožcu omogoča tudi stik s transcendenco in smislom, tisti stik, ki ga je našla Smoletova *Antigona*. Vsaka točka tega sveta je možno okno ven iz ječe imanence. MSk kaže vsaj tri takšne generalne - posebej osredotočene - točke, od katerih sta prva in zadnja - na začetku 1. stožca in na koncu 2. stožca - negotovi, središčna, v ožjem disku, pa je orientacijska. Slovenski dramatiki - človeku in svetu - daje smer in smisel.