

Tine Hribar:

**RESNICA
V
GLEDALIŠČU
VIDEZA
Filozofija
tragedije
in tragedija
filozofije**

Resnica tragedije je radovednost. Na kraju se izza videza mora pokazati resnica. Ljubezen do vedenja in resnice se razvija torej kot sovraštvo do videza. Zato se kljub očiščujoči ljubezni resnica lahko vzpostavi le v umazaniji sovraštva. Čista resnica je umazana resnica. Resnica tragedije je v tragediji resnice. Onstran borbe za resnico in proti videzu nahajamo prostor radoživosti. Kjer vlada radoživost, postaneta groteskni tako tragedija kot komedija. Moderna drama (Beckett, Lužan) je paratragična in parakomična. Tragični junak postane sam tragičen, tj. grotesken; toda groteskni položaj ni položaj groteske.

Čisto gledališče je gledališče molka. To je gledališče panto-mime, v katerem prihaja resnica na dan le skozi posnemanje. V običajnem gledališču se na ozadju molka in v območju posnemanja umešča beseda. Prek besede postane gledališče poslušališče rečenega in izrečenega. Izrečena resnica, ki jo je slišati tudi v temi, naj bi gledalcu povedala tisto, česar sicer ne vidi. Zato mora biti odrska izreka jasna in razločna.

Jasna in razločna beseda je temelj gledališča resnice, ki se je rodilo ob nastopu starogrške tragedije. Prizori, ki si sledijo v uprizarjanju zgodbe (mita), so usmerjeni k temu, kar se mora zgoditi: izza vsega, kar je navidezno, se na kraju mora pokazati resnica. Tedaj se izkaže tudi resnica navidezno resničnih besed; namreč to, da so bile laž. Ko se pokaže resnica, postane razvidno vse: resnica sama, navideznost navideznega ter razlika med resnico in navideznostjo. Obenem pa izpod vsega tega vznikne še nekaj: istovetnost resnice in videza. Na kraju izrečene in zato razvidne resnice med resnico in videzom ni več razlike. Kar gledalec uzre in *vidi* v tem trenutku, je *resnica* in nič drugega. Drugače rečeno: resnica sama je videz in razen tega nič. Do tega pa je prišlo le prek ločitve videza od navideznosti. Kajti nasprotje resnice ni videz kot tak, marveč zveza videza in navideznosti, tj. napačni videz. Brez razločitve med videzom in navideznostjo zato tudi razločitev med navideznostjo in resnico ni možna. Ker pa se resnica šele s to razločitvijo sprosti v videz, resnica vse dotlej, dokler ni opravljena ločitev videza od navideznosti, čaka izven gledališča. Običajno gledališče kot gledališče klasične drame se potemtakem šele vzvratno, iz prizora razodete resnice, se pravi iz uprizoritve resnice v videzu, dokazuje in dokaže kot gledališče resnice.

Za razliko od gledališča klasične drame je gledališče moderne drame že od vsega začetka gledališče resnice kot videza.¹ Toda do njegove dovršitve in dovršenosti pride šele v Beckettovi dramatici oziroma dramaturgiji. Na Slovenskem smo se z Beckettovo dramatikom srečali dokaj zgodaj;² delo, ki ga zares lahko vzporedimo s to dramatikom, npr. z dramo *Konec igre* (Fin de partie), pa najdemo šele med Lužanovimi dramami. Ta Lužanova drama se imenuje *Triangel*.

1. TRIANGEL

Izhodiščni mit Lužanove drame *Triangel*³ je mit vrnitve. Mož se vrne domov, k Ženi, in pri njej, v zakonski postelji, najde Moškega. Kaj se bo zgodilo? Zgodi se nekaj nepričakovanega: namreč to, da se nič ne zgodi. Kakor da zakonolom še ne zadošča za zlom zakona in

kakor da se v imenu zakona ne da nič več narediti. Vsaj nič usodnega ne. Nastopajoče osebe so brez prave osebnosti: so, kar pač so. So, kar so pod svojo vlogo: goli ljudje. V Možu ni nič možatega, v Moškem nič možkega. Žena je prej in bolj ženska kot žena. Med njimi zato ne more priti do tragičnega konflikta. A tudi do živalskega spopada ne pride. Gol človek ni gola žival. Še tudi pod vlogo, pod kožo nosi sledi obleke in imena. Človek tako pravzaprav ni nikdar čisto gol.

Biti gol pomeni za človeka biti slečen. Žena, Mož in Moški so brez lastnih imen. Vendar poudarek ni samo na tem dejstvu, temveč tudi na tem, da imamo vseeno opravka z nekakšnimi imeni, o čemer pričajo velike začetnice. Ko postanemo pozorni na to, da so nastopajoči skoraj nagi: Žena v prozorni spalnici, Moški v spodnjem perilu, Mož pa se namerava ravnokar razpraviti, se moramo najpoprej zaustaviti ravno pri „skoraj“. Čeprav je res, da vloga ni več podporni steber, tako da tudi sicer dokaj jasni poklici nastopajočih (gospodinja, zavarovalni agent, trgovski potnik) nekako obvisijo v zraku, to ne pomeni, da se liki Lužanove drame ne skrivajo pod nobeno vlogo. Skrivajo se na tako odkrit način, da ostane to prikrito. So skoraj nagi, a niso niti docela goli niti docela brezimni. Če bi bili goli in brezimni, bi bili morda pornografsko komični, ne pa groteskni. Groteskni so, ker so polgoli. Ker so samo pol tistega, za kar so poimenovani: polžena, polmož in polmoški. In ker samo napol vejo za resnico svojega imena. Mož: „Pa mi vseeno povejte, kako vam je ime!“ Žena: „Ne povej svojega imena! Moški: „Ne bom! Ko je zapisano, ni nikdar več zbrisano, ljudje so nori na imena in sploh...!“ In sploh?

Od kod ta norost v ljudeh, po kateri so nori na imena? Kako razumeti nevrotično željo Moža, da bi zvedel, kako je Moškemu ime? Kako razumeti histerično zahtevo, naj mu svoje ime izda Moški sam? Kako razumeti strah Žene pred tem, da se Moški nazadnje le ne bi izdal? Ter razodel svoje ime, na katero preži Mož. Na katero prežijo ljudje. Ljudje?!

Ljudje so nori na imena. Mož je nor od brezimne želje po imenu. Žena je nora od strahu, od neizrekljivega strahu pred izrečenim imenom. Moški je nor od zagrizene odločenosti, da ostane pri svojem imenu. In sploh: beseda izrečena ne vrne se nobena. Zlasti v dobi pismenosti ne: kar je zapisano, ni nikdar več zbrisano. Je večno. Toda mrtvo. Mrtva stvar, ki zaživi le v rokah drugih. Kdor je bil odkrit in se izpovedal, povedal svoje ime, ta je bil zapisan, in kdor je zapisan, ta se ne more premisliti. Ne more zbrisati svoje nepremišljenosti. Jo ne more pobrisati. Četudi se izpiše, ker se je samo vpisal, ne pa tudi zapisal, ostane, če nič drugega ne, sled izpisa. Kdo bi hotel biti pametnejši od črke, hotel bi sledi popolnoma uničiti, toda ostala bo neizbrisna sled uničenja. Tako bo resnica spet prišla na dan. Spet, kajti noč in tema izvržene resnice ne sprejmeta nazaj. Popolnega zločina ni; ne zato, ker bi bil to zločin nad popolnostjo, marveč zato, ker ni popolnosti. Vendar Moški ni nikakršen zločinec, še manj član kakšne tajne organizacije, da bi s svojim imenom utegnil razkriti in izdati tudi imena svojih tovarišev, samo organizacijo ter stvar samo, za katero mu gre. Nič takega. Svojega imena ne sme izreči, ne zato, ker bi kaj bil, temveč zato, ker nič ni. Ker ni nič. Tega niča se boji Žena: „Zato ne povej svojega imena! Ti si vendar — moj novi človek!“ To seveda ni resnica Moškega, ki pač ni nikakršen novi človek, temveč resnica Žene, resnica njene želje po novem človeku. Po človeku, ki bo res človek in

resnično moški. In ki bo samo njen. Ki se bo prepustil le nji. Če bi povedal svoje ime, pa bi se izročil tudi drugim. Se jim dal na razpolago ter se jim razkril. Jim odkril, da nima kaj skrivati. Da je njegova skrivnost v tem, da je brez skrivnosti. Njegova veličina v tem, da je brez veličine. Njegova novost v tem, da je brez novosti.

Zato mora vztrajati pri preprosti resnici videza: sem, kar sem. Na tihi ugovor Moža: vem, kaj ste, ne vem pa, kdo ste, ki ga izraža z glasno zahtevo: povejte mi svoje ime, bi Moški lahko odgovoril samo: sem, ki sem. Jahve. To božansko brezimno ime Boga, ime, ki ničesar ne pove, je danes – v dobi pobeglih, pregnanih in mrtvih Bogov – ime slehernika. Vsakdo je „bog bogova“, toda Bog ni nihče. Ker Boga realno nikdar ni bilo. Sem, ki sem. Je, ki je. To je edini videz resnice. Lastno ime, ki naj bi bilo po svojem nazivu ime lastnosti, ni moje ime. Vsakdo je lahko Peter. A samo Bog, brezimni Drugi, lahko reče: Peter, ti si skala . . . Ker tudi samo On na to skalo lahko nekaj zida. Dokler je On. Dokler ima Človeka, ki veruje Vanj ne glede na to, da je brez lastnega imena. Dokler torej ne postane bog filozofije in ne dobi svojega lastnega imena: Ideja. Tedaj nastopijo sumi, potem začne človek dvomiti najprej o lastnem imenu boga, nazadnje zdvomi o lastnem imenu sploh, torej tudi o svojem imenu. Kajti lastno ime kot ime je, čeprav lastno, vendarle zgolj eno izmed drugih imen. Beseda med besedami. Descartes, ki je o vsem dvomil, je še mislil, da dvomi, ker misli, in da zato, da je pamet brez pameti, tudi je. Namreč on, Rene, subjekt izjavljanja. Sam sebi je izjavljal in zatrjeval: mislim, torej sem skala biti svoje. Zmota vseh zmot. Usodna zmota, ki ni zakrivila le tragedije boga, ampak tudi tragedijo človeka.

Misel kot subjekt izjave, kot postavka stavka ni nikakršen temelj, temveč prazna jama biti. Čez prepad med mišljenjem in bitjo odslej ni nikakršnega mostu več. Še več. Kaj kmalu se bo pokazalo, da ga nikdar ni bilo. Bolj ko kadar koli bo ljudem manjkalo tisto, česar nikdar niso imeli. Nemogoča želja: biti in obenem imeti bit, bo postala neznosna. Nobenega, ne po drugem ne po sebi imenovanega in postavljenega Petra ne bo več. Nikjer nobene gotovosti, niti gotovosti dvoma; samo še tesnoba ter blazni izbruhi ponarejene veselosti in neponarejenega grenkega smeha, za katerim tiči režanje groze zgolj ničča. Pamet je boljša kot zamet, toda če je pamet brez pameti, potem nespamet ni nič slabša kot pamet. Zato ljudje so in bojo nori na imena, zakaj samo to jih rešuje pred imenom norca. Kajti neodpravljliva shizofrenost lastnega imena, ki jo je ne le izkusil, ampak tudi izpričal Hölderlin, je v tem, da lastno ime kot beseda ne napotuje k drugi besedi, marveč se v trenutku, ko je izrečeno, že tudi povrne vase. Ko je lastno ime zapisano, je kot lastno že tudi zbrisano. Kot tako lastno ime nekaj pomeni le lastniku imena, drugim pomeni nekaj, kolikor označuje nekaj več od samega sebe. Nekdo, gotovo ni brez lastnega imena, potrka na vrata. „Kdo je?“ Vprašanje izza vrat, kakor bomo takoj slišali, ne sprašuje po lastnem imenu. „Jaz sem!“ Takšen je odgovor nekoga, ki ve, da ni nekdo, temveč prav ta, na katerega so čakali, da bo prišel domov. Da se bo vrnil. Lastno ime je odveč in če ga je treba izreči in morda dodati še kakšna pojasnila, potem nekaj ni v redu.

Potem je nekaj narobe. Kajti identiteta je razbita. Da in ne postaneta enakovredna. Vrata zadobijo svojo nasebno dvoznačnost blagoslova ali prekletstva. Lastno ime torej ni označevalec identitete, marveč označevalec diference. Njegova samoistovetnost in popolna

samodomačnost se, ko je izrečeno, spremeni v nekaj popolnoma tujega in neistovetnost izdajajočega. Res je potemtakem, da se Moški, kakor nam je bilo iz razgovora takoj razvidno, boji za svojo identiteto; toda ne zato, ker bi jo imel, temveč zato, ker je nima. Da se ne bi izdal. In da ne bi izdal, česar se boji Žena, da med njima ni nič drugega kot razlika, kot razlika dveh spolov ali spolna razlika. Da sta se srečala samo na tej ravni primarne privlačnosti, iz katere nikdar ne more vznikniti njuna istost, se izoblikovati njuno poistovetenje. Sporazumno, čeprav prek vrste nesporazumov, se Žena in Moški zato delata, kot da spolni *odnos* je in kot da bi ga, če ga že nista, vsekakor lahko imela. Eno izmed osnovnih odkritij Lacanove psihoanalize, da spolni odnos ne eksistira, da ga *kot odnosa* ni, kljub temu oziroma prav zaradi tega najde pot do povedi.⁴ Na tistem mestu, kjer bi najmanj pričakovali in ki nam ga pokaže tisti, od katerega se česa takega sploh nismo nadejali: „V molku med besedami je izpovedljivost“, reče Moški in se skriva v besede. Nikakor ne v besedah samih ali izza besed, temveč prav med besedami.

V nobeni slovenski drami ni toliko začetih in nedokončanih stavkov, toliko povedanega v nepovedanem, zatrjevanega v izpuščenem, toliko hotenega nakazovanja. Vendar pa je vprašanje, ali je prav navedeni postopek glavna značilnost teksta in sloga, ali je svet *Triangla* res na drugi strani besed. Ker avtor ve, *kaj* je, ne pa, *kdo* je človek, pušča veliko, toda ne vsega, v popolni negotovosti, v besednih igrah, v nakazovanjih in namigovanjih. Ni obseden le od premaknjenih, bežečih, izgubljenih in razpomenjenih pomenov, ampak tudi in predvsem od lažnih pomenov, katerih resnico razreši bralec in še laže gledalec na nezaveden način. Tako, da mu je ugodno in nekako veselo pri duši, ko se pusti voditi za nos, čeprav se mu komično besedno nategovanje zdi čedalje bolj tragično, čim bolj se namreč začetna možnost tragičnega spopada oddaljuje in čim bolj se bliža pomirljivi konec vznemirljivega soglasja o nesoglasjih. Kaj ga serjejo, si misli in se čuti usranega, ker ve, da bi samo, če bi zblaznel, zmoget napraviti kaj drugega.

Tu vmes med besedami je namreč zmeraj praznina, prostor za tiste izjeme in za tisto izpovedljivost, ob katerih se polresnica povedanega prelamlja v laž in je tako prek tega nasprotstva resnice vseeno povedano, kar sicer ne sme biti izrečeno. Kar sme biti na prizorišču le molče pokazano. Ljudje so nori na imena in sploh . . . Moški ne ve, s katero občo resnico naj bi še pohitel, da bi čim uspešneje zakril svojo osebno resnico, kako je že skoraj nor od imena, ki mu kot tako nič ne pomeni; če mu kaj pomeni, mu pomeni nekaj kot njegovo lastno ime, mu pomeni njega samega, toda ta pomen je brez smisla, saj ne ve, kdo je. Če se s svojim lastnim imenom pred drugimi še lahko na videz legitimira, se pred seboj ne more in se ne bo mogel, pa če bi do konca svojih dni zrl v svojo osebno izkaznico. Ko Žena na vsak način skuša utrditi odločnost Moškega, da ne pove svojega imena, ima druge račune: „Če poveš svoje ime, ti vse pade v vodo.“ Kaj še, svet se zaradi tega ne bi podrli in če bi kdo padel v vodo, tedaj to ne bi bil Moški, temveč Žena sama. V vodo bi ji padlo njeno vse, tj. njena želja, njena želja po želji drugega, po tem, da bi si jo drugi zaželel; kar se ji oglašajo skozi njeno zahtevo, da bi imela svojega novega človeka, novega svojega človeka. Vse tako kaže, da Moški prav tako ne more zavreči svoje želje, da bi bil njen, se pravi, da bi bila ona njegova, in zato nikakor noče splavati iz vode. To bi namreč storil, če bi povedal svoje ime,

razbil s tem videz svoje identitete in se odprl nasproti drugemu; s čimer bi postal sicer bolj ranljiv, a obenem tudi večjega zaupanja vreden. Očitno si tega nobeden izmed nastopajočih ne želi, saj tudi Mož v svojem vztrajanju ni dovolj prepričljiv.

Glavna značilnost njihovega stila in s tem stila Lužanove drame ostaja zato nasprotstvo med z besedami izrečenim ter z molkom izpovedanim. Na odločilnih mestih, v trenutkih odločitve je izrečeno ravno nasprotno od tistega, kar je povedano v molku med besedami in kar si nastopajoči na tiho želi. Tako na tiho, da za to tiho željo še sam ne ve. Glasno, v obliki zahteve izpričana želja ni resnična želja. „Ne, nikar!“ To je mišljeno dobesedno. Dejstva so dejstva. Toda to ni želja. Želja govori in spregovori v podtaknjeni laži, v utemeljitvi in obrazložitvi, v laži, ki je dvakratno zadelana. Najprej z resnico zahteve, potlej z navidezno resničnostjo obrazložitve. Ker pa je tako zvita laž (prevara) preveč zavita, da bi bila lahko zavestna, učinkuje kot detektor resnice, katerega tresljaji najbolj narasejo ravno ob kratkih stikih.

Resnice kot take, čiste resnice, ni; kajti najbolj umazana je najčistejša resnica. Zaradi tega polgolost namesto čiste golote. Polgolost, ki se z drugega vidika kaže kot poloblečenost. Treba je poznati zgodovino, da bi lahko ugotovili, ali je bilo na pol poti pretrgano slačenje ali oblačenje. To nejasnost in nedoločljivost, ko je slačeče (oblačeče) se telo vmesna postaja, vmesna stopnja med telesom in obleko, resnico in videzom, zaznamo predvsem prek vloge enega izmed elementov skupinsko nastopajočega četrtega igralca, tj. celokupnosti stvari. Med temi stvarmi igra že kmalu na začetku igre izredno pomembno vlogo šal.

Vsakokrat, ko se Mož vrne domov, prinese Ženi „nov šal“. Gre torej za vsakokrat drug šal, ki pa je nekako vselej isti šal, saj je vselej šal in vselej nov. Vloga šala se v drami nenehoma spreminja. Ker ga Mož prinaša kot darilo, ga hoče Ženi podariti na najbolj preprost način, skuša jo z njim ogrniti. S tem ubije vsakokrat nekaj muh na mah: šal je odkupnina zaradi odsotnosti, podkupnina zaradi čim enostavnejšega zblizanja in – kar se bo ravnokar izkazalo – način, s katerim Mož na videz nevidno ali vsaj neopazno preveri, ali Žena nima kaj za bregom, tj. v postelji. Mož: „Pomagal ti bom, da boš vstala in si nadela šal!“ Besede o pomoči vsaj glede na fizično dejanje, ki bo sledilo, niso dvoznačne. Utemeljitev pomoči pa je že znana, v dvojno laž zavita resnica tihe želje. Ko bo Žena vstala, da bi si nadela šal, da bi jo pokril s šalom, se bo v resnici najprej razodela, jo bo v resnici najprej razkril, saj Žena leži v postelji, kjer pod rjuho gotovo ni bogvekako oblečena. Ženi je to dokaj jasno in ker ima pod odejo Moškega, se ji Moževa ljubeznivost s šalom takoj sprevrže v vsiljivost, nato stopnjuje v nasilnost in grožnjo. Čim bolj se ji Mož primika in kolikor bolj se mu svetijo oči od ljubezni, toliko bolj se Žena odmika in toliko večji je strah v njenih očeh. Napetost je zmeraj hujša, Mož pa zmeraj manj razume. Pravzaprav se dela, da ne razume: „Ne zdi se mi vendar, da bi se bala mene?“ To je kajpada že poznani stil laži kot detektorja resnice. Videz običajnega sprejema ob vrnitvi zmeraj bolj poka: „Žena se z grozo umika k stranici in drgeta.“ Kljub opozorilu, ki ga Žena z glasom Jokaste vrže nasproti Možu, naj se namreč ne igra z usodo, je Mož neomajen v svoji zagnanosti: „Misliš – da ne smem zahtevati, da bi ta čudoviti šal videl na tebi?“ V tem zgolj na videz

vprašalnem stavku je čudoviti šal samo še tančica za grozljivo čudni položaj, v katerem se mešata osuplo začudenje, še zmeraj navzoča pripravljenost na občudovanje Ženine lepote in brezpogojni ukaz, ki se čez kakršnokoli čudenje usmerja k nasilnemu dejanju. Ne želja, temveč zahteva ima zdaj besedo. Ljubezen, ki ne naleti na odziv, se pravi, ko ne naleti, se izkaže kot gola zahteva. Ljubezen do drugega je zahteva, da bi bil ljubljen. Zato se ljubezen kaj hitro lahko spremeni v polaščanje, o čemer si Žena ne dela utvar in kar ji je med besedami dovolj razločno dal vedeti tudi Mož. Njegov „misliš“ namreč pomeni: misliš, da mislim, da te ne mislim, če ne bo drugače, vzeti tudi na silo! Žena tega ne misli, ve, da ji v zakonu ni druge rešitve, in zato išče izhod samo za zdajle. Išče izhod v odlogu. Toda Mož Ženo kljub temu, da ji je obupno, da ji je „za umret“, da je že zmedena od groze, potegne iz postelje. In čeprav Žena „drgeta po vsem telesu, v grozi ihti brez solz“, Mož „uživa v pogledu na Ženo“. Uživa nad grozo žrtve. Nad grozo, za katero se sicer dela, da je ne vidi, in kar počne toliko laže, ker tudi žrtev, ki drgeta v grozi, ne pokaže, česa jo je pravzaprav groza. Morda je bolna in drgeta od mraza ali mrzlice, saj se Žena sama zavija v šal, ko Možu končno uspe, da ji ga ogrne okrog ramen; tako da Mož, ko Žena še kar naprej drgeta in v obupu brez besed odkimava, kakor da je šal nikakor ne more zadosti ogreti, hitro seže po rjuhi in jo s sunkovito kretnjo Ojdipa potegne s postelje, z Moškega, skritega pod rjuho. V tem trenutku resnice, ki ga je v svoji zagnanosti izzval Mož sam, po svoje, z nenehnim drgetanjem in nezaustavljivim obupom, pa tudi Žena, se nenadoma pokaže, da resnična žrtev ni Žena, temveč Mož. Ni bilo Žene groza predvsem pred grozo Moža? Vendar Mož ne izgubi tal pod nogami. Ujame se, še preden je sploh začel padati. A to, za kar se je ujel, ni nič trdnega; zato mu Žena in Moški ne zaupata, se ne moreta povsem otresti strahu pred njim. Mož skuša najprej razvednotiti svoj zakon, svojo ženo, o kateri je še pravkar govoril, da je lepa itd. Z njo da se lahko pogovarja samo o šalu. Torej ga je vsakokrat prinesel pravzaprav samo zaradi tega, mu je takoj pripravljena verjeti Žena; nakar si v živčnem izbruhu trga in strga s sebe „ta prekleti šal“. Že od nekdanj je sovražila ta zmeraj znova novi šal, kot ga je sovražil, čeprav ga je razglašal za čudovitega, tudi Mož. Ker sta oba z njim prekrivala sovraštvo, ki se je zažrlo med njiju. Zatem se igra s šalom nadaljuje. Mož ga počasi pobere, gre z njim za hrbet Moškemu, s pritajeno agresivnostjo in obenem z užitkom položi šal na vrat Moškemu, ki se najprej, kolikor se na stolu pač more, s strahom odmika, dokler ne otrdi v grozi, ko mu Mož v napeti tišini zavezuje šal okrog vratu. Nazadnje Mož spregovori: „Podarjam vam šal . . . Ker vas imava rada . . .“ Žena: „Torej mu boš dal – celo moj novi šal? !“ Potem tudi, potem . . . Mož: „Tudi – kaj? !“ Žena: „Nič, nič!“ Mož: „Seveda nič! (Se smeje.) Najbolje je, da nič.“ Ženi gre predvsem za tisto, kar je njeno: njen novi človek in njen novi šal sta na isti ravni. Če ji v tem trenutku šal, ta nestvarna stvar, ne pomeni celo več. Vendar ji tudi zanj ne gre smrtno zares. Zato nič ne napravi. Nihče ne napravi nič. Kajti najbolje je, da nič.

Da se ne napravi nič usodnega. Da se celo ne reče nič usodnega. In vendar se vsi trije že od začetka igrajo z usodo. V begu pred grozo zgolj nič. Zadnja Moževa izjava je pač spet v stilu . . . „Seveda nič!“ To je resnica dejstva. Nato sledi resnica dvojne laži. Od igralca je odvisno, koliko bo skozi smeh, ki mu ga predpisuje avtor drame, znal

uprizoriti resnico neresnice. Na tej točki se zaostri problem dramaturgije, problem razlike med dramo in mitom.⁵

Ker dejanje prehiteva besedo oziroma se njegova naravnost v hipu izkaže za povsem drugačno, kakor pa je naravnost (teleološkost) enakega dejanja v gledališču klasične drame, se nam zgodba prav tedaj, ko se nam zdi, da smo jo že zapopadli, vselej znova izmuzne iz rok.⁶ Nikakršnega algoritma za mit drame ni več.⁷ Na isto, čeprav ne na enako dramaturgijo naletimo že pri Beckettu. Beckett v svojih dramah *Čakajoč na Godota* (En Attendant Godot) in *Konec igre* (Fin de partie) namreč vpelje brezpogojno distanco med besedo in dejanjem, med pantomimo in foničnostjo. Vmes je trenutek tišine.

2. KONEC IGRE

V Beckettovi drami *Konec igre* (Fin de partie oziroma Endgame), katere nosilni mit je mit igranja na srečo, tj. igranja na vse ali nič, je trenutek tišine (v francoščini „un temps“, v angleščini „pause“) predpisan, kakor je sešteval v svoji študiji *Teater Samuela Becketta* (Das Theater Samuel Becketts) K. Schoell⁸, 400-krat. Ko je Beckett leta 1967 v Berlinu svojo dramo režiral sam, je neprenehoma, kakor poroča na osnovi protokola vaj M. Haerdter,⁹ opozarjal ravno na te trenutke tišine: gib – tišina! – beseda. Igra in beseda ne smeta nikdar sovpasti.

Znotraj gledališča samega mora jasno izstopiti razloček med gledališčem in poslušališčem. V tem razločku, ki ga zaznamuje trenutek tišine, lebdi temelj „čiste igre“. ¹⁰ Čista igra je igra izrečene resnice znotraj uprizorjenega videza. V trenutku tišine je gledalec neposredno soočen s samo videznostjo in tako pripravljen na vstop resnice v videz, tj. v gledališče. Kajti v trenutku tišine ne le vse obnemi, ampak vse tudi za trenutek zastane.

Razkosano dejanje drame se v glavnem odvija med obema glavnima igralcema. Igralca glavnih vlog, vloge hromege in slepega gospodarja Hamma ter vloge nemirnega, a podrsujočega služabnika Cloga, morata polagoma stopnjevati vzdušje medsebojne napetosti in tesnobe. Ker je svet zunaj zaradi nekakšne katastrofe izumrl, sta glavna lika obsojena na životarjenje v prostoru, ki je zožen na sobo in kuhinjo; še bolj stisnjeno – vsak v svojem smetnjaku, v odvisnosti od Hammove hrane in Clovove postrežljivosti – živita Hammova do kraja ostarela starša Nagg in Nell. Clov bi rad zapustil Hamma; toda to ne bi bila le smrtonosna poteza nasproti Hammu, ampak tudi samomorilna poteza nasproti samemu sebi.

Začetek: tu je interier brez pohištva, motna svetloba. Proti zadnji steni sta visoko zgoraj dve okenci, tako na desni kot na levi steni po eno okence, s spuščeni zavesami. Spredaj desno so vrata. Blizu vrat visi narobe obrnjena slika. Spredaj levo sta oba smetnjaka. Na sredi sedi v fotelju Hamm. Clov stoji pri vratih in gleda proti fotelju. Nato gre s podrsujočo hojo pod levo okence in se zazre vanj. Obrne se k desnemu okencu, se zazre vanj, gre proti njemu in se pod njim ustavi. Potem se spet obrne k levemu okencu, nakar gre ven, se vrne z manjšo zločljivo lestvijo, jo postavi pod levo okence, se povzpne, odgrne zaveso in pogleda skozi okno. Na kratko se zasmije. Sestopi, postavi lestev pod desno okence in napravi isto. Gre k smetnjakoma, odgrne rjuho, s

katero sta bila pokrita, dvigne pri enem izmed njiju pokrov in pogleda noter. Isto napravi pri drugem. Gre k fotelju, vleče za sabo rjuho s smetnjakov, potegne rjuho s fotelja in odkrije Hamma, ki ima „čez obraz razprostrt velik, umazan robec“;¹¹ Clov privzdigne še robec in opazuje obraz. Na kratko se zasmije. Gre k vratom, vleče za sabo rjuho, se pri njih ustavi ter se obrne proti dvorani z otrplim pogledom in monotonim glasom:

„Končano, končano je, h koncu gre, nemara gre h koncu. *Pavza*. Zrnce do zrnca in nekega dne, nenadoma, je to kupček, majhen kup, nemogoči kup. *Pavza*. Ne da se me več kaznovati. *Pavza*. Grem v kuhinjo, tri metre krat tri metre krat tri metre, čakaj, dokler mi ne zažvižga. *Pavza*. Luštkane dimenzije so to, naslonil se bom na mizo, gledal v steno in čakal, dokler mi ne zažvižga. *Za trenutek ostane negiben. Nato gre ven, se takoj vrne, vzame leste in jo nese ven. Pavza. Hamm se premakne. Zazeha pod robcem. Robec potegne dol. Črna očala. HAMM . . . Ah . . . zeha . . . Ja. Pavza. Jaz igram! Pred sabo drži z iztegnjenimi rokami razprostrt robec. Cunja stara! Sname očala, si obriše oči, obraz, čisti očala, si jih spet natakne, skrbno zgane robec in si ga pozorno namesti v zgornji žep svoje halje. Odkušlja se in preplete prste. Je sploh lahko . . . zeha . . . še kdo bolj ubog . . . od mene? Gotovo. Poprej. Toda danes? Pavza. Moj oče? Pavza. Moja mati? Pavza. Moj . . . pes? Pavza. Oh, prav dobro vem, da trpijo toliko, kolikor taka bitja sploh morejo trpeti. Toda naj to pomeni, da so naša trpljenja enakovredna? Gotovo. Pavza. Ne, vse je . . . zeha . . . absolutno, *ponosno*: kolikor si večji, toliko polnejši si. *Pavza. Turbno*: In toliko praznejši. *Zasope*. Clov! *Pavza*. Ne, sam sem. *Pavza*. Kakšne sanje! . . . Ti gozdovi! *Pavza*. Dosti, čas je, da se to konča, tudi v zatočišču. *Pavza*. Pa vendarle oklevam, še se oklevam . . . končati. Ja, za to gre, čas je, da se to konča, pa vendarle oklevam, še se oklevam . . . zeha . . . končati. *Zeha*.“*

Samo v teh dveh monologih lahko naštejemo, mimo Hammovega zehanja, petnajst trenutkov tišine oziroma pavz. Pavze določajo ritem. So element implicitne glasbene strukture (kvartet!) drame *Konec igre*, ki je strukturirana po pitagorejskih oziroma matematičnih načelih: štiri dramatis personae, katerih imena so sestavljena iz po štirih črk, zaigrajo v tej igri s šestnajstimi fazami štiri stadije simultane scene itd. V Hammovem monologu se na zaključku, tako kot na začetku Clovovega monologa, štirikrat pojavi beseda konec. Premalo je v tem, četudi gre tudi za to, videti le parodijo na pitagorejsko pojmovanje števila štiri kot svetega počela sveta; kajti to je število klasičnih elementov in letnih časov. Število tri je pitagorejski (potem pa tudi krščanski ali heglovski) simbol celovitosti in pravnje zaključenosti. Clov sicer govori o „luštkanih dimenzijah“, toda očitno je, da cika na zapor: $3 \times 3 \times 3$ je zaporniška zaključenost.¹² Vsekakor pa že samo na osnovi citiranega razberemo glavna načela Beckettove dramaturgije: ritmika, melodična in pantomimična simetrija. Vozlišča te simetrije in ritmike so pavze.

Vendar pavze nimajo samo te formalne funkcije. Pomembnejša je tista njihova funkcija, po kateri predstavljajo trenutek vstopa resnice. Katere resnice? Katerih resnic? Lahko bi rekli: življenjskih resnic. A te so že zdavnaj povzete v religiozne, estetske, moralne in filozofske resnice. In Beckett kot najbolj oziroma vsestransko izobražen med dramatikami – tudi filozofsko, o čemer priča že njegova prva knjiga,

pesnitev *Whoroscope* (1930), ki se nanaša na Descartesa¹³ – parafrazira, parodira in ironizira tako formirane resnice. Jih demitologizira in sekularizira, ne da bi jih uničeval; narobe: napravlja jih vidne. Vrača jih v videz.

Beckett je izjavil,¹⁴ da v *Koncu igre* ni prav nič naključnega. Dejansko si od prvega Clovovega stavka dalje sledi parafraza za parafrazo. Zadržali se bomo pri drugem stavku, ki se nanaša na sofista Zenona in njegov logični paradoks. K temu paradoksu se v *Koncu igre*, pač glede na implicitno simetrijo, vrne še dvakrat. A vsakokrat prek nove predelave. Sredi igre poteka naslednji dialog: Hamm: „So tvoja zrna zrasla?“ Clov: „Ne.“ Hamm: „Si vsaj malo pobrskal, da bi videl, če so vzkli?“ Clov: „Niso vzkli.“ Hamm: „Morda je še nekoliko prezgodaj.“ Clov: „Če bi hotela vzkli, bi bila vzkli. Nikdar ne bojo vzkli.“ To je parafraza na priliko iz svetega pisma. Nazadnje pa Beckett parafrazira Hegla in Kierkegaarda. Hamm: „Konec je v začetku pa se vendarle nadaljuje . . . Trenutek za trenutkom, pluf, pluf, kakor prosena zrnca . . . pomisli . . . onega starega Grka, in vse življenje se čaka na to, da se iz tega naredi življenje.“ Toda: ali bo prek trenutkov življenja nastalo kaj drugega kot kupček . . .? Kajti prosena zrnca ne delajo pluf, pluf.

Paradoks logike izhaja iz alogičnosti življenja. Vse življenje, od njegovega začetka dalje, čakamo na konec življenja. Na koncu življenja pa ni življenje, marveč smrt. Smrt, ki ni nikakršna dovršitev življenja. Kar nikakor ni samoumevno, saj v življenju ne dosežemo smisla življenja. Je to nesreča? Moramo zato zapasti v pesimizem? Nell: „Nič ni bolj komično kot nesreča, strinjam se. Toda . . . „Nagg (*prizadeto*): „Oh!“ Nell: „Ja, ja, to je najbolj komično na svetu. Pa se smejemo, smejemo se temu, iz vsega srca, na začetku. A vselej je isto. Da, to je tako kot s šalo, ki smo jo že prevečkrat slišali in jo imamo za dobro, toda ne smejemo se ji več.“ Ker je po Beckett¹⁵ stavek, ki ga izreče Hammova mati Nell, da ni nič bolj komično kot nesreča, najpomembnejši stavek *Konca igre*, se bomo osredotočili prav na njegovo razlago. Prvo razlago tega stavka poda že Nell sama.

Na začetku, v katerem je po Hammu že tudi konec, se iz vsega srca smejemo nesreči svojega življenja. Zrno na zrno pogača, dinar na dinar palača. Trenutek za trenutkom . . . Nikakršna analogija ni več možna. Trenutek za trenutkom . . . Življenje ali smrt? Smrt. Zakaj vse življenje je že v trenutkih. Tudi sama večnost, pravi Kierkegaard, je v trenutku in nikjer drugje. Vse življenje iz vsakega trenutka raste življenje, toda po trenutku za trenutkom nastopi smrt. Na začetku, ko smo še polnega srca, se za ta paradoks ne zmenimo. Življenje je veselo. Življenje je vendarle nekaj veselega, še zmeraj trdimo, ko že zaslutimo praznino v srcu. Dokler na dnu veselosti in sreče ne prepoznamo nesreče in poroga. Dokler se nam nekaj ne zareži v obraz, kajti srečali smo se z grozo zgolj nič. Tedaj nam smeh zamre.¹⁶ Že takoj na začetku Hamm ponosno napove: kolikor večji si, toliko polnejši si in, turobno povzame, toliko praznejši. Ker je prestal že vse stopnje življenja oziroma sveta, mu ni več do šale.

Toda tudi to je dobro. Četudi dialektika logične šale, ta paradoks logike, ki vznikla iz alogičnosti življenja, Hamm ne zabava več, je šala vendarle dobra. Komična je prav zato, ker iz nje zveni porog. Hamm: „Veš kaj, ni veliko, ni veliko, toda vseeno, bolje kot nič.“ Clov: „Bolje

kot nič! Presenečaš me.“ Vse, kar je izrečeno, je treba vzeti zares. Clov, ki hoče zapustiti Hamma, izstopiti iz njegovega sveta in ga preseči, ki je po duši torej metafizik, je zares začuden in presenečen. Leibnizovo vprašanje se glasi: zakaj je bivajoče in ne raje nič? Kot zakoniti dedič onto-teologije odgovarja: ker obstaja zadostni razlog vsega bivajočega. Namreč prvo in najvišje bivajoče: bog. Vse je, ker je bog. Če ne bi bilo boga, ne bi bilo nič. Brez boga življenje ne bi bilo le ničevno, ampak ga sploh ne bi bilo. Hamm Leibnizovo metafizično vprašanje postavi na realna tla svojega zatočišča: ali je bolje malo ali nič? Kakor je banalno vprašanje, takšen je tudi odgovor: vseeno je bolje malo kot nič.

Samo ta „vse-eno“ še predstavlja sled metafizične globine. Veliko je seveda bolje kot malo. Še bolje bi bilo vse. Toda tudi malo je še vseeno bolje kot nič.¹⁷ Groza zgolj nič je premagala željo po vsem. Vse ali nič, to je dilema, ki je v obstoječem svetu smrtno nevarna. Kdor želi živeti, čeprav morda ne ljubi življenja, bo zato zatrl željo po vsem. Vendar želja, ki je potisnjena in zatrta, še ni uničena želja. Tudi ne more biti. Kajti nič ne more uničiti groze zgolj nič. Nekaj, malo ali veliko, nas lahko ščiti pred njo; toda vse ni v naši moči, zato pred njo nismo zaščiteni. Zato se nam smrtna nevarnost še zmeraj reži v obraz. Se nam *bo* režala. To Hamm ve in zato Clovu malo kasneje predlaga, da naj bi se malo nakrohotala, narezala, nasmejala na smrt. Ker ve tudi to, da ju je na dnu srca na smrt strah. Clov odgovori, da mu danes ni do smeha.

Ni še pripravljen na to, da bi smeh iz vsega (polnega) srca zamenjal s smehom onstran smeha. Ne zmore, čeprav je tik ob njej ali že kar na njej, prestopiti meje, izza katere bi se na nesrečo svojega (človeškega) življenja ozrl kot na nekaj najbolj komičnega na svetu. Dovolj ima ironične distance, a za ta korak ta distanca ne zadošča. Le kdor se poslovi že tudi od te distance, lahko z nasmehom stopi nasproti režanju groze zgolj nič ter sprejme tragedijo življenja kot edino pravo komedijo človeka. Navsezadnje, ta šala, čeprav vselej ista, je dobra šala, saj je šala našega lastnega življenja. Nihče se ni pošalil z nami.

Resnica ni za videzom, marveč v njem. Za videzom ni nič. Res je, da je tragedija postala vsakdanja, ker je vsakdanost postala tragična.¹⁸ To se je zgodilo v tem stoletju. Kar ne pomeni, da nesreča poprej ni bila tisto najbolj komično na svetu. Bila je; toda človek si je, dokler se je, po začetku, še lahko smejal ali jokal iz polnega, tj. vsega srca, tragedijo na imaginaren način potisnil v območje nevsakdanosti. Preden začne pripovedovati o trenutkih, ki da delajo pluf, pluf in spreminjajo življenje v kupček . . ., Hamm zadihano pove: „Vse mogoče fantazije! Da nekdo preži name! Vlomilec! Koraki! Oči! Dih, ki ga nekdo zadržuje in potem . . . *izdihne*. Potem govoriti hitro, besede, kot samotni otrok, ki se razcepi na več, na dva, na tri, da bi bili skupaj in skupaj govorili, v noči.“ Tako je moč strah in grozo zriniti vse do roba.

Vendar samo zriniti. Čez rob se ne da potisniti. Zato tragedija kot oblika umetnosti, kot imaginacija nevsakdanosti človekovega življenja, človeka ne more za vse večne čase ubraniti pred grozo zgolj nič. Niti ga z njo sprijazniti. Filozofija, ki tragedijo radikalizira v smeri nevsakdanosti, pripelje nazadnje v katastrofo ne le tragedijo, ampak tudi samo sebe.

3. TRAGEDIJA IN FILOZOFIJA

Platon kot utemeljitelj filozofije v pomenu metafizike namreč ni niti zoper vsako poezijo niti zoper vsako tragedijo. Narobe. Mimetično poetična umetnost tragedije naj bi imela v svetu, ki si ga je zamislil, še prav posebno vlogo. Kar zahteva, je le to, da naj tragedijo videzov in navideznosti zamenja resnična tragedija. Resnična tragedija pa je himnična tragedija, tista, ki očiščuje. Ki dviga k božanskemu, ne pa tlači k zemeljskemu.

Katarza, ključni termin, ki že stoletje in več dela različnim strokovnjakom toliko težav pri razlagi Aristotelove poetike, ni samo termin, ki je skrajno redek v Aristotelovih spisih, ampak predvsem termin, ki v Platonovih spisih zavzema eno izmed osrednjih mest. Po pomenu pa je ta termin za Platona odločilen: „Kdor želi biti res srečen, mora biti najčistejši in najlepši“ (Sofist 230 e). KATHAROTATON KAI KALLISTON. Resnica, čistost in lepota so za Platona eno in isto: tisto božansko.

Umetnost sicer posnema naravo, kar potem v obliki formule postane Aristotelova iztočnica, toda narava posnema božansko umetnost. V sholastiki, najbolj jasno pri Tomažu Akvinskem, zadobi ta ontološka resnica videz ontične konkretizacije: svet je umetnina Boga. Če je človekovo vedenje, če je človekova resnica odraz stvari, je to lahko zato, ker so stvari poprej že odraz božje resnice, božjega vedenja, božjega umetnostnega zasnutka. Ko se človek začuti poklicanega, da postane nadčlovek, in se poda, da bi zavzel mesto Boga, mu še na misel ne pride, da bi podedovano strukturo kaj spremenil. Samo-umevno se mu zdi, ko se vzpostavlja na izpostavljenost mesto Najvišjega, da bo pač vse skupaj obrnil sebi v prid. Stvari naj bojo odslej njegova podoba, svet njegova umetnina. Takšna je zapoved „tragičnega patosa“ po Nietzscheju terjanega velikega dionizičnega stila novega življenja, na novo rojene tragedije.

Umetnost nove tragedije naj bo zgled, ukaz novega in novemu življenju. Prepoznanje, da je bila filozofija že ob svojem rojstvu grobar prave tragedije, na osnovi katerega terja Nietzsche prevrednotenje filozofije in ponovno rojstvo tragedije, torej njeno vstajenje od mrtvih, je kajpada prepoznanje še zmeraj žive filozofije. Skozi takšno samo-prepoznanje se je filozofija znova prebudila v to, kar je zmeraj že bila: resnica tragedije. Resnica tragedije je do kraja brezobzirna rado-vednost (philo-sophia). Na kraju se izza videza mora najti resnica. Torej se ljubezen do vedenja in do resnice razvija kot sovraštvo do videza in nevednosti. Zato se kljub očiščujoči ljubezni resnica lahko izpostavi in vzpostavi le v umazaniji sovraštva. Čista resnica je umazana resnica.

Resnica tragedije je v tragediji resnice. Platon zasnuje filozofijo (himične) tragedije na starodavnem sporu med filozofijo in poezijo, med resnobno ljubeznijo do resnice in igrivo ljubeznijo do očarljivega videza. Zdi se, da gre potemtakem za razpor in nasprotstvo v ljubezni sami, za spor med dvema vrstama ljubezni. Toda ljubezen do resnice se lahko uveljavi in ohrani samo prek nasilja. In kot nasilje. Ko se je Platon glede na starodavni spor postavil na stran filozofije in zoper poezijo, je moral – kakor v *Državi* (Politeia) pripoveduje sam o sebi – na silo zatreti svoje mladostno čustvo spoštovanja in ljubezni do tragedije oziroma do tragiške mimetične poezije sploh. Ker je izmed vseh tragipoetov najbolj spoštoval in ljubil Homerja, se prav iz spremene-

njenega razmerja do njega pokaže prava resnica: resnica o nasilju resnice. Da bi opravičil sprevrženje nasilno potlačene ljubezni v sovraštvo, Platon izjavi: nobenega človeka ne smemo bolj ceniti od resnice. Resnica je več vredna, je vredna več kot človek.

Maščevanje je prišlo kmalu. V imenu resnice se Platonu odreče učenec Aristotel; kajti ljubezen do resnice je več vredna od ljubezni do prijatelja. To je kasneje postalo tako samo po sebi razumljivo, da se je enostavno uveljavilo reklo: *Amicus Plato, sed magis amica veritas*. Od kod ta presežna vrednost resnice? Presežna vrednost resnice izvira iz manjvrednosti človeka in iz žrtve, ki jo mora dati človek, da bi bil vreden resnice. Ta zakon velja skozi vse epohe filozofije. Brez žrtvovanja človeka tudi totalnega človeka ali nadčloveka ni. Vendar v katastrofi, ki se zdaj zgodi, ni presežen v svoji manjvrednosti – še enkrat – le človek, ampak je presežena tudi presežna vrednost resnice. V večnem vračanju enakega, namreč same sebe, si nadčloveška volja do moči vzame resnico v svoje roke. Odslej resnica ni več nekaj najvišjega in največ vrednega. Kolikor je zdaj resnično tisto, kar je prav nosilcu volje do moči, resnica ni nič drugega kot pravica, katero si je treba zmeraj znova izoblikovati in izbojevati. Tragedija resnice, ki je v tem, da si mora navsezadnje bolj ali manj prikrito, vsekakor pa nasilno sama vzdrževati videz resnice, je brezmejna.

Ni več videz odvisen od resnice, marveč je resnica odvisna od videza. Videz je več vreden od resnice. Sicer že v horizontu Heglove absolutne ideje, ki da je edina in vsa resnica, sebe vedoča resnica, videz na določen način prevzame vodilno vlogo. Sebe vedoča resnica, tj. resnici raz-vidna resnica, je resnica svojega lastnega videza. V perspektivi volje do moči pa videz pred resnico nima nikakršnega respekta več. Zato spekulacija izven spektakla odslej ostaja brez moči. Teorija brez teatra ni nič.

Tragedija filozofije, ki se je začela pred več kot dva tisoč leti, tako še ni končana. Čeprav v fazi katastrofe, se filozofija le stežka podaja na pot katarze. Kakor da breme anagorizma, pod katerim se je zrušil Nietzsche, terja previdnejši sestop k studentu čiste resnice. Starodavni spor med filozofijo in poezijo je bil z Nietzschejem razsojen v korist poezije kot mimetično poetične tehnike. Ker je videz pred resnico, je tudi poezija pred filozofijo. Prevrat platonizma pomeni seveda tudi za tragedijo neizbrisno peripetijo. A v njeno vstajenje od mrtvih, če kajpada nismo nietzschejanci, ne moremo kar tako verjeti.

Je patos velikega stila, ki si ga je prisvojila volja do moči, res tragični patos? In če je, kaj je tedaj s smrtnim sovražnikom tragedije, s filozofsko ironijo? Vse kaže, da se je usmerila vase, se izgubila v avtoironiji. Vprašljiva sta tako neopatos kot neoironija. Kakor napihnjeno in nabuhlost velikega stila še ne pomeni ponovnega rojstva tragedije, tako zaradi takšnega ali drugačnega umetnega dihanja tudi duh filozofije še nikakor ne bo oživel. Kljub temu se trmoglavosti neofilozofov in zanesenosti neotragikov ne da izmakniti. Lahko pa se odmaknemo od njih in od njihove čedalje hujše medsebojne podobnosti.

Dosleden realizator neotragedije je bil že Artaud. Njegov teater grozljive krutosti (le théâtre de la cruauté) nima namena – piše Paulhanu 25. januarja 1936 – dublirati življenja, marveč naj življenje dublira teater: pred ničimer zaustavljajočo se strastno silovitost. Do kraja privedeno intenco tega teatra nahajamo v takšnih poskusih, kot je

bil Brusov Poskus samorazrežanja,¹⁹ ter v načrtih nekaterih režiserjev, po katerih naj bi zaklana žrtev igrokaza ne bila le kaka kokoš, marveč igralec, resnično živ človek. S tem med tragično silovitim življenjem in med življenjem silovite tragedije dejansko ne bi bilo nobenega prepada več. Žrtev bi se v tragični igri tragedije potrdila kot svoja lastna žrtev, kot svoj lastni zgled. Potrjena bi bila torej brezpogojna istovetnost umetnosti in življenja. S smrtjo in v smrti.

4. BECKETT IN LUŽAN

Teater absurda, iz katerega izhaja in ga hkrati prehaja Beckett, nima drugih izvorov, ima pa drugo težnjo kot gibanje, ki smo ga pravkar opisali. Nasproti močno prednietzschejansko obarvani tendencioznosti Brechta in Sartra nahaja že Camus, ko razmišlja o prihodnosti tragedije,²⁰ ne le sledi Artauda, ampak tudi sledi, ki jih skuša šele dešifrirati.

Po Camusu – v tem sledi Heglu – se v tragediji spopadejo enakovredne sile, sile, ki imajo vsaka zase enako prav. Vsaka je dobra in zla obenem. Antigona ima prav, toda o Kreonu ni mogoče reči, da nima prav. Vsakdo ima upravičilo, a pravice nima nobeden; zato ne sme prekoračiti meje, ki jo nakazuje dvolična maska dobrega in zlega, nedolžnosti in krivde. Če prekorači to črto, če se upre božanskemu redu, se začne tragedija, in ta je toliko večja, kolikor bolj je božanski red nujen in kolikor bolj je človekov upor upravičen. Če red ne dopušča nikakršnega upora, tedaj je mogoč le misterij, sta mogoča le moraliteta ali parabola. Tragedija se torej ne rojeva niti zgolj iz pristajanja na red niti zgolj iz upora, marveč v uporu zoper red, ki ga tragični junak sicer priznava. Rojeva se vmes med brezmejnim obupom in neskončnim upanjem. Moderni človek se po Camusu te vmesnosti ni rešil, temveč jo je kvečjemu poglobil. Ko je vzpostavil boga, katerega kraljestvo je na zemlji, se je hkrati obrnil zoper tega boga. Samega sebe zanika. Je hkrati bojevit in izgubljen. Hkrati poln dvoma in obupa, pa tudi upanja in zaupanja. Išče red in zahteva svobodo. Zato je razcep-ljen, raztrgan na dvoje, skratka: tragičen. Sodoben človek je torej tragičen, ker je shizofreničen.

Vso to tragiko sodobnega človeka, ki jo Camus skuša tudi uprizoriti, Beckett sprejema že kot predpostavko.²¹ Zato v njegovih dramah ni več konflikta oziroma takoj, ko se pojavi, že tudi izgine. Junaki njegovih dram niso nikakršni junaki več. Se ne bojujejo z ničimer in za nič, marveč čakajo. Na kaj? Na kaj čakata Hamm in Clov?

Na isto, na kar čaka Kafkov K. pred zmeraj odprtimi vrati postave, pred vrati Zakona. Čaka odgovor na vprašanje, ki ga ni zastavil, in dočaka smrt. Čaka na zapoved brez prepovedi; na to, da se mu bojo odprla zmeraj odprta vrata, dokler ob smrtni uri od čuvaja vrat ne zve, da je bil vhod pripravljen izrecno zanj, da so odprta vrata čakala torej samo nanj. V Beckettovih dramah tudi kakega čuvaja vrat, ki bi na koncu igre povedal, zašepetal (resnico) na uho umirajočemu, ni več. Beckettova dramaturgija ne pozna ne katarze ne katastrofe ne hamartije.²² Če je prišlo do usodne zmote, je bilo to že prej, poprej je bil usodni preobrat in poprej se je zgodila usodna nesreča.

Sicer pa tista nesreča, ki je najbolj usodna in hkrati komična, človeka vselej že vnaprej čaka. Se torej ne dogaja ravno ta nesreča kot sreča človeka? Ta sreča ni sreča v nesreči, marveč prav sreča nesreče. Srečo prinašajo trenutki nesreče sami. Clov: „Tako veliko grozljivih stvari je.“ Hamm: „Ne, ne, ni jih ravno tako veliko.“ Estragon, ena izmed postav drame *Čakajoč na Godota*, bolj ali manj brezbrizno ugotavlja: „Nič se ne zgodi, nihče ne pride, nihče ne gre, grozno je . . .“ In vendar ni grozno. Imamo namreč opravka z isto dvojno lažjo kot detektorjem resnice, na katero naletimo pri Lužanu. Ni res, da se nič ne dogaja, saj so v tem trenutku, ko Estragon to izjavlja, tako rekoč vsi na odru. Vseeno: v vsem tem je nekje groza. To je groza zgolj nič: groza, da ni groze. Zato nesreča ni nekje izven, nekje izza, marveč je vsa sreča edinole sreča te nesreče tu.

Sreča je v tem, da je človek tu, da je tu. Robbe-Grillet v eseju o drami *Čakajoč na Godota* zato zapiše,²³ da je najvažnejša lastnost nastopajočih figur v tem, da so tu, da so prisotne. Njihova vloga da je v tem, da nas zavajajo, kar je razvidno že iz tega, da je kratkočasnost tri ure trajajoče drame sestavljena iz samega dolgočasje. Namesto da bi igrali svojo vlogo, se nastopajoči obnašajo, kot da bi bili brez vloge; ker so vloge. Ker so tu, čakajo in morajo čakati. Ne morejo ulti. V tem je resnica Clovovih poskusov bega. Videz čakanja je inverzija resnice o begu:²⁴ o iskanju, o zagnanosti, o napredovanju, o zavzemanju, o pollaščanju, o odpiranju vrat, ki niso zaprta. O boju zaradi boja. O resnici zaradi resnice. Je torej ta videz z inverznostjo v sebi prikaz resnice o resnici? Ne. Resnica je videz in razen tega nič.²⁵

Toda prav zato resnica ni nič in nič ni resnica. Nič, katerega je človeka groza, ta zgolj nič ni rezultat uničevanja. Ni nasprotje biti ali smisla, ni manko vsega, h kateremu se zateka in se je vseskozi zatekal nihilistični gon filozofije kot metafizike. Nič kot manko biti označuje Beckett z „zero“. Ko se Clov z daljnogledom povzpne po lestvi do okenca, pravi: „Bomo videli . . . *Pomika daljnogled sem in tja in gleda. Zero . . . gleda . . . zero . . . gleda . . . in spet zero. Spusti daljnogled in se okrene k Hammu.* No? Pomirjen?“ Hamm: „Nič se ne gane. Vse je . . .“ Clov: „Zer.“ Hamm (*silovito*): „Ne govorim s tabo!“ Govori torej s seboj. Clov in Hamm torej ne govorita o istem. Zato govorita drug mimo drugega. Clov govori o manku biti, o odsotnosti vsega, ki jo je nekako – glede na spomin – moč videti. Hamm govori o nič, ki se ga ne da ugledati in videti ne tako ne drugače. Da bi človek prenesel grozo tega zgolj–nič, jo je skozi vso zgodovino tragedije in filozofije prenašal v boj na življenje in smrt za to ali ono čisto resnico. Zato je tragičen oziroma metafizičen človek smrtonosno bitje. To je bitje, kakršen je človek od kralja Ojdipa do Zaratustra. In če Nietzsche s sedmimi pečati zapečati „pesem o ja in amen“, o ja-in-amen k večnemu vračanju enakega, tj. biti kot volje do moči, Beckett, ki na to pesem ne more in noče več plesati, takole komentira Hammovo početje: „Hamm izreka ne zoper nič.“²⁶ Ne ja k biti, marveč ne zoper nič.

S to precizno distinkcijo Beckett izstopa iz sveta tragedije in metafizike. Ga napravlja za grotesknega in vnaprej osmeši vsak možni izgovor, po katerem – četudi se sklicuje na čisto resnico – bi si kdo skušal vzeti pravico do ubijanja in uničevanja.²⁷ Lužan, ki podobno kot drugi slovenski dramatik ne razpolaga z Beckettovo izobrazenostjo in razgledanostjo, takšne preciznosti ne zmore. Toda v zameno iz

njegovih dram raste neka rado-živost, ki je v Beckettovih dramah ni oziroma je potlačena.

Ta radoživost se v Lužanovi drami *Triangel* kaže že v dramaturgiji. Medtem ko v Beckettovi drami *Konec igre* besede, ki sledijo kretnji, kretjno komentirajo, jo v Lužanovi drami pervertirajo. Zato so samostojne na svoji sledi. Medtem ko Hammov robec igra dokaj običajno igro odstiranja in zastiranja oziroma reprezentiranja, se Možev šal v svoji igri sproti transsubstancializira: iz sredstva davljenja in smrti se zaobrne mimogrede v sredstvo izražanja naklonjenosti, v darilo, v glasnika življenja in podobno.²⁸

Če je Beckettov svet še zmeraj prežet z zavrto rado-vednostjo, ki je lastna čakanju, pa se z Lužanom že najdemo v odprtem prostoru rado-živosti. Pri obeh pa smo sredi igre kot take. Pri čemer iz igre izvrženi, ki trdijo, da je igra le nekaj igrivega (ludističnega), ni verjeti že kar na besedo. Igra sama ni nič igrivega. Kolikor je sreča v igri na srečo, tudi tu, v igri, nesreča nikoli ne počiva. Saj se nesreča na koncu, ko zmaga, izkaže, da je bila zmagovalka že v začetku. Prav zato pa ob njej in radoživosti, ki se opira nanjo, postaneta groteskna tako slepa zagnanost kot previdno životarjenje. Tako smrtno resna tragedija kot živo smešna komedija. Kajti najbolj komična je že tragedija življenja sama.

Paratragična in parakomična, če naj si termina napol sposodim od Schadewaldta, je sodobna – že prej postmoderna in postavantgardna²⁹ kot pa moderna in avantgardna – drama, v katero se uvrščata *Konec igre* in *Triangel*, glede na tragedijo in komedijo groteskna; vendar ni groteska.³⁰ Tragedijo in filozofijo, ki sta se rodili pred oltarjem Apolona, na tleh pred božanstvom Resnice in Reda, žene demonska radovednost v prepoznanje, da je naličje Apolona Dioniz, božanstvo mitične silovitosti, vesele Navideznosti in pošastne Zmede. Tragedija obeh, tako filozofije kot tragedije, je v tem, da sta z isto slepoto usodne zmote, kakršna je radovednost (Ojdipa) gnala v katastrofalno prepoznanje, vednost tega prepoznanja sprejemali in prikazovali kot vednost o resnici, kot resnico o resnici. Spoznaj samega sebe (gnothi seauton)! Ničesar preveč (meden agan)! Se pravi: spoznaj samega sebe, toda ne prestopi črte, ki je ne smeš prestopiti. Sicer božanskega, ki je onstran prepovedane božanske črte, ne bo več. Bogovi izginejo, kakor zagrozi zbor na kraju drugega prizora Kralja Ojdipa. Toda: da bi prikazala prepovedano črto, jo mora tragedija najprej sama prestopiti.

Ta prestop, ta usodni prestop, ki ga v imenu filozofije demonstrira v vsej ostrini šele Nietzsche, je zločin, s katerim si je človek zapravil ne le zemeljski, ampak tudi nebeški raj. Nebeško kraljestvo na zemlji je pekel v nebesih. Začetek te skušnje je zbudil sum v resnico o resnici. Resnici odstrta resnica, resnica zaradi resnice, je slepa resnica. Ne vidi nič. Če je upor zoper pripoznani red pripoznan s strani reda samega, če ima vsakdo odprta vrata postave pred seboj, če je zapoved hkrati prepoved, torej pripoved o tem, da šele zločin omogoči dejanski nastop zakona in s tem oblasti, kajti zločin nad zločinci ni zločin, tedaj sredi vsega tega tragični junak sam postane tragičen. Paratragičen torej: grotesken.

Priznati si moramo, da se nam danes zdi kralj Ojdip v svoji začetni brezobzirni zagnanosti in končni grozljivi nesreči, če že ne komičen, pa vsekakor grotesken. Torej se nam klasična tragedija pred očmi

spreminja v grotesko. Nenadni preobrat iz sreče v nesrečo nas ne zmore dovolj presuniti, tako da kljub sozgroženosti in sočutju odhajamo brez resničnega očiščenja. Vendar pa položaj, v katerem tragični junak sam postane tragičen, torej paratragičen in s tem grotesken, ni položaj groteske. Tostran boja za resnico in zoper zmoto, tostran protiblastniškega boja za oblast, je položaj brez položaja. Prostor radoživosti, ki je toliko bolj neugnana, kolikor jasnejša je človeku komičnost njegove tragedije. V jasnini tega, da je edina sreča prav nesreča življenja, ki gre že v svojem začetku h koncu, da je edina sreča v igri na srečo, od trenutka do trenutka, življenje zavrže svojo smrtonosno ost. Je življenje z darili in z žrtvami, toda brez žrtvenikov.

Damoklejev meč glasu, ki mu je poslušno sledil Abraham, še zmeraj trepeta in srcu križa, toda glasniki zapletenih poti zvezde vodnice niso več angeli. Tudi preroki ne. Brez svobode v svoji obsojenosti na svobodo se, ko jo jemljemo v svoje roke, usodi že tudi izročamo. In ko zastavimo svoj glas, zastavimo tudi same sebe. Je resnica drugega, a druge resnice, kot je resnica izrečene besede, ni. Ker pa je tudi laž detektor resnice, ker resnica kot videz ni nič navideznega, si poslušališče resnice gledališča seveda ne more več podrejati. Zato neizogibno pride do izraza prav gledališče kot tako. Gledališče kot tako namreč ni nič drugega kot gledališče videza. Izpostavljeni drami Becketta in Lužana pričata, da se resnici v gledališču videza morda godi bolje kot pa v samozvanem gledališču resnice. Vsekakor pa ne slabše.

OPOMBE

¹Za rojstno leto moderne drame šteje J. M. Domenach (*Le Retour du tragique*, Paris, 1967) leto 1888, ki da je leto tako Jarryjeve drame *Ubu Roi* kot tudi Claudelove drame *Tête d'Or*.

²Po podatkih, ki jih navaja A. Berger v svoji uvodni študiji k Beckettovemu romanu *Molloy* (*Roman Molloy* ali pot v negibnost in govorjenje, CZ, Ljubljana, 1975, Zbirka „Sto romanov“), je Eksperimentalno gledališče v Ljubljani uprizorilo Konec igre leta 1960, torej le tri leta po nastanku te drame.

³Osnovno besedilo drame *Triangel* je izšlo že leta 1975 v sklopu besedila *Bumerang* (Problemi 150–151, str. 59–77); podnaslov: *Vesela igra v dveh dejanjih za štiri igralce*. Istega leta je „inkriminirani“ del besedila, predelan za radijsko igro, pod naslovom *Tercet* dobil drugo nagrado na natečaju ljubljanske radijske postaje; *Tercet* in še štiri druge radijske igre je letos (1978) izdala založba Obzorja: Pavle Lužan, *Igre naših dni*. V spremni besedi *Theatrum imaginationis* Pavla Lužana ugotavlja B. Trekman, da „*Tercet* nima vseh tistih radiofonskih značilnosti, ki smo jih skušali določiti in najti v obeh prejšnjih igrah in ki so le-te tudi povsem specifično opredeljevale: beseda in situacija sta si v njem dovolj enakovredni, čeprav je njegova besedna plast še zmerom izrazitejša in tudi bolj domišljena, očitno zavoljo zavezanosti grotesknim stilnim prvina, ki se v precejšnji meri kažejo tudi še znotraj besednega gradiva, zato pa je v besedilu opazen premik v komponiranju in funkcionalizaciji figur (in čeprav jih Lužan tudi topot označuje kot glasove, je vendarle treba opozoriti na njihovo izrazito figuratično, karakterološko zasnovano, ki jih, če se spomnimo igre *Taka* je ta zgodba, vrača spet nazaj k odrskim osebam)“. Ker so pač po svojem izvoru že take. Kar pa zadeva Trekmanove vsebinske formulacije in njegovo situiranje *Terceta* v situacijo, ki bi jo „lahko nemara poimenovali z opisno oznako *OD GROTESKE K INTIMI*“ (prav tam, str. 176), je treba pripomniti, da groteska in intima najbrž ne spadata med oznake istega območja in ravni. Posebno študijo ob odrskem besedilu *Triangel* je napisal T. Kermauner; izšla bo v sklopu drugih študij pri Slovenski matici. Imel sem jo na vpogled in pričujoči tekst je nastal med drugim tudi na osnovi soočenja s Kermaunerjevim spisom.

⁴Glej npr. J. Lacan, *Encore*, Paris, 1975, str. 36, 65, 102 in 131.

⁵Po svoji etimologiji pomeni drama dejanje; toda po definiciji (glej: J. Scherer, *La Dramaturgie Classique en France*, Paris, 1959, str. 91) klasične oziroma realistične dramaturgije, ki se opira na Aristotelovo poetiko, velja za pravo dejanje le teleološko dejanje, le k cilju usmerjeno ter z vnanjimi ali notranjimi ovirami spopadajoče se delovanje. Ateleološko dejanje zato znotraj te koncepcije velja bodisi za dejanje brez enotnosti (B. Gascoigne, *Twentieth Century Drama*, London, 1962), bodisi sploh ni priznано za dejanje (M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London 1961). Sami na to omejevanje seveda ne moremo pristati. Levi-Strauss in Barthes (*Mythologies*, Paris, 1957) sta dokazala, da vsaka predelava mita, vključno z negacijo, ohranja mitološko strukturo. Analogno tudi nobenemu dejanju ni mogoče odrekati dramatičnosti. Gre pa seveda kljub temu za problem vsakokratne RELACIJE med mitom in dramo, med zgodbo in dejanjem.

⁶Glej L. C. Pronko, *Theatre d'avant-garde*, Paris, 1963, str. 51.

⁷Obstaja struktura, ne pa algoritem; algoritma ne gre mešati s strukturo, kar počne B. Donat v spisu *Negve zbilje in sloboda parodije*, Delo 1977, Beograd, str. 1–21.

⁸K. Schoell, *Das Theater Samuel Becketts*, München, 1967, str. 67; za Čakajoč na Godota navaja, da se 150-krat ponovi režijsko napotilo „Silence“.

⁹M. Haerdter, *Samuel Beckett inszeniert das „Endspiel“*; v zborniku *Materialien zu Becketts „Endspiel“*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, str. 67 in 83.

¹⁰Prav tam, str. 58 in 69.

¹¹Samuel Beckett, *Endspiel (In drei Sprachen)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, str. 9.

¹²Kasneje (prav tam, str. 115) govori Clov o „celici“.

¹³Glej o tem v K. Birkenhauer, *Beckett, Rowohlt, Hamburg*, 1971, str. 33.

¹⁴H. Haerdter, prav tam, str. 54.

¹⁵Prav tam, str. 50.

¹⁶Tega se seveda ne da zvesti na „iracionalnost buržoazne družbe“ (Th. W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, v *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main, 1969, str. 192) oziroma na „patogenezo napačnega življenja“ (prav tam, str. 196).

¹⁷Lukacs trdi, da so ljudje pri Beckettu zato „reducirani na živalskost“ (*Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg, 1958, str. 31); a le z vidika povsem določene racionalnosti se nekaj lahko pokaže kot animalnost, torej iz nekega vnaprejšnjega vedenja, kaj da je človek kot animal rationale.

¹⁸To stanje tragedije ni stanje, v katerem bi imeli opravka z mrtvo tragedijo. O smrti tragedije (G. Steiner, *The Death of the Tragedy*, London, 1961), tako kot o smrti umetnosti sploh, se da govoriti seveda le, če izhajamo iz platonistično-aristotelovske poetike; z vidika te poetike je v Beckettovi drami možno kajpada videti le antidramo (*guignol*), katere avtor ni zmožen „ustvariti značajev, ki bi bili obdarjeni s čudovitim darom neodvisnega življenja“ (prav tam, str. 350). Opisnemu stanju bi na sledi Domenacha (*Le Retour du tragique*) lahko rekli infra-tragedija, toda kaj naj bi bila tedaj super-tragedija?

¹⁹Fotografije o Brusovem Poskusu samorazrezanja (*Aktionsraum 1 – Munchen*) so bile ponatisnjene v *Problemih*, 1970, št. 93.

²⁰A. Camus, *Sur l'avenir de la tragédie*; v *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, 1962, str. 1701.

²¹Torej sprejema kot predpostavko že tudi „zakone tragičnega“ (glej J. Monnerot, *Les lois du tragique*, Paris, 1969), heteroteleološkost človekovih dejanj itd.

²² Glej D. H. Hesla, *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1971.

²³ A. Robbe-Grillet, *Samuel Beckett ou la Présence sur la Scène*; v *Pour un Nouveau Roman*, Paris, 1969, str. 121.

²⁴ O problemu inverzije pri Beckettu ter o odnosu med besedo in dejanjem podrobno piše Th. Metscher (*Geschichte und Mythos bei Beckett*; v *Materialien zu Samuel Becketts „Warten auf Godot“*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, str. 32 in 52).

²⁵ Z vidika govornice v klasični literaturi, katere struktura se je nanašala na „ekstra-lingvistično realnost“ (O. Bernal, *Langage et Fiction dans le roman de Beckett*, Paris, 1969; citirano iz zbornika *Les critique, de notre temps et Beckett*, Paris, 1971, str. 85), zato moderna umetnost ni več „interpretet smisla“.

²⁶ H. Haerdter, prav tam, str. 75.

²⁷ Groteskno pomeni pervertiranost tragičnega; zato je Beckettove drame nesmiselno označevati za „groteskne tragedije“ (Olivier de Magny, *Samuel Beckett et la Farce metaphysique*; v *Cahiers Renaud-Barrault*, št. 44, Paris, 1963). Beckettove drame so groteskne, toda niso niti tragedije niti groteske.

²⁸ Zdaj je že bolj očitno, zakaj smo za primerjavo Triangla vzeli Konec igre, ne pa morda Beckettove drame *Komedija* (*Comédie*, 1963), ki je na zunaj Trianglu bližja: nastopajo Moški, Ženska 1 in Ženska 2 (M. F 1 in F 2), itd.

²⁹ Kakor je razvidno iz teksta I. Hassana: *Joyce, Beckett und die post-moderne Imagination* (v zborniku *Das Werk von Samuel Beckett*, Berliner Colloquium, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, str. 1–24), so se ti termini danes že tako relativizirali, da pravzaprav niso več uporabni.

³⁰ Če groteska temelji na „vzporedni navzočnosti tega, kar spravlja v smeh, in tega, kar je nezdružljivo s smehom“ (Ph. Thomson, *The Grotesque*, str. 3, Methuen Co., 1972; citirano po A. Karatson, *Le „grotesque“ dans la prose du XX^e siècle*, RLC, 1977, št. 2, str. 174), potem Beckettova drama *Konec igre* in Lužanova drama *Triangel* kljub grotesknim elementom nista groteski, kajti pri njima tisto, „kar spravlja v smeh“, ni vzporedno s tistim, „kar je nezdružljivo s smehom“ marveč se šele gradi na njem. Kriteriji klasične klasifikacije zato ne veljajo več.

Naturalistična literatura na Slovenskem zavoljo utečenih periodizacijskih postopkov doslej ni bila združena v posebnem in enotnem obdobju, saj jo literarno zgodovinopisje ločuje v dve fazi ali skupini, ki sta vključeni bodisi v različni obdobji ali pa skupaj v obdobje moderne, kjer nastopajo naturalisti kot njeni sopotniki. Po pretresu vprašanj, ki spremljajo periodizacijo naturalizma v nekaterih večjih evropskih literaturah, skuša razprava na podlagi predlogov, ki so jih oblikovali nekateri tuji komparativisti, zlasti pa Anna Balakian, v okviru bistveno spremenjenega periodizacijskega sistema konstituirati ustreznejše zasnovano obdobje slovenskega naturalizma.

Literarni naturalizem na Slovenskem kot sklenjen idejno-estetski pojav doslej še ni bil deležen meritorne obravnave. Natančno vzeto pa je položaj še mnogo bolj neprijeten, če ne že kar porazen, saj je število razprav, ki bi se posebej lotevale kake naturalistične raziskovalne teme iz slovenske literature, danes nasploh precej pičlo. Komajda bi moglo to stanje kaj bolj prepričljivo ponazoriti kot značilni zapis v Bibliografskem dodatku k Zgodovini slovenskega slovstva, kasnejši okrajšani in

Evald Koren:

**VPRAŠANJA
OB
PERIODIZACIJI
SLOVENSKEGA
IN
EVROPSKEGA
NATURALIZMA**