

Obnova mita (in rituala) v današnji slovenski dramatiki



Taras
Kermauner

Teza

1. Naciotvorni in sociotvorni mit; demitizacija

Pravega mita Slovenci nimamo. Zato črpa literatura iz narodnih pesmi, bajk, pravljic. Govorimo o nacionalnem mitu ali mitologiji, pri čemer imata ta dva izraza lahko pozitiven ali negativen pomen; kakršen odnos pač zavzemamo do nacionalnosti.

Vendar se v narodni pesmi med krščansko, obredno, delovno, plesno itn. motiviko vključujejo tudi mitski motivi, predelani in prepomnjeni; treba jih je iskati v skritem, v ostankih, v transformacijah.

Nacionalni mit je beseda in izraz moderne dobe; ustrezna narodna snov služi avtokonstituciji nacije. Z njim se dokazuje avtohtonost naroda, ki se predeluje v nacijo; naravna povezanost nacije s prednacionalnim, ki nujno teži ravno v to nacijo: v slovensko. Nacionalni mit mora biti kar najbolj specifičen, če hoče opravljati svojo socialno — katarktično itn. — funkcijo. Če nosi poleg te tudi estetsko vlogo, je nacionalni stvari samó v prid.

Zanimivo in nenaključno je, da se nekateri nacionalni miti, čeprav v različnih obdelavah, trdno ohranjajo skoz vso dobo slovenske literature; posebno celjski ciklus, motiv Lepe Vide, Petra Klepca. Zadnji motiv je pravljichen, prvi je celo zgodovinski. A za nastanek nacionalnega mita izvor motiva ni pomemben; važnejša je njegova naciotvorna uporabljivost. Klepec je slabič, ki postane junak — prav to pa je osnovna naloga ali želja formirajoče se, še nepriznane male nacije. Lepa Vida nosi obsežnejši pomen, ki zadeva bistvo želje, hrepenenja, transcendiranje danosti (ječe), prepuščanje dogajanju, nezvestobe normi itn., zato ni čudno, da se je pisatelji najčešče lotevajo; izjemna tematika jim omogoča izjemne učinke. Tema želje je najmodernejša. Celjski ciklus je najbolj socialno in institucionalno diferenciran; omogoča razpon od ljudske igre o Mlinarjevem Janezu, ki že v malo manj preprostih različicah ni brez nacionalne in razredne konotacije, glej, Hartmanovo knjigo o dramatiki na motiv celjskih grofov, prek direktnih iluzijsko samosilniških utemeljevanj imperialne državne nacije, pri Novačanu, prek direktnih iluzijsko-ideoloških zagovorov razredno ljudske perspektive, pri Kreftu, torej dveh konstruktivističnih samozavestnih optimizmov, do radikalne destrukcije vséga tega pri Rudolfu in Kmeclu. Rudolfova *Veronika* predstavi celotni kozmos kot potujoči teater, svet kot komedijo, družbo kot privatistično intrigo. Kmecl v *Frideriku z Veroniko* razpozna le migotanje nizkih živalskih instinktov, nemoč in zločinskost iz nemoči. V obeh primerih je svet v razpadu.

Očitno je nacionalni mit naciotvoren in sociotvoren.

Po ustanovitvi slovenske republike, po prvi zgodovinski državni institucionalizaciji slovenstva, dramatiki ne čutijo več potrebe, da bi obnavljali

naciotvorni in sociotvorni vidik nacionalnega mita. Kaže, da so imeli slovensko družbeno državnost za vzpostavljeno; tu se ločijo od hrvaških in srbskih. Ne poznam niti enega resnega slovenskega primera take obnove — kar govori o neverjetni enotnosti slovenskih pisateljev glede te zadeve. Očitno je enotno gledišče objektivno zgodovinsko utemeljeno. Nacionalna in razredno socialna formativnost literature je bila v zadnjih desetletjih s strani slovenskih kritikov, esejistov, filozofov tolikokrat, tako brezobzirno in jasno obravnavana, njena potrebnost za današnje slovenstvo tako brezprizivno zavračana, da o tej témi na ta način ta hip ni kaj bistvenega spregovoriti in kaj novega dodati. Novo bi moglo biti le premišljevanje o družbi zunaj državnosti oz. o ponovno najdenem območju učenjskega in svetega.

Destrukcija nacionalnega mita kot dodatnega utemeljitelja nacionalne države in nacionalizma, se pravi, tudi (posebnih) socialno moralnih vrednot institucionalizirane civilne nacije se je začela že davno pred letom 1945: že pri Ivanu Cankarju, v številnih povestih, v *Kurentu*, v *Potepuhu Marku in kralju Matjažu* itn.; po svoje tudi v dramatik (najbolj v *Pohuišanju* in *Lepi Vidi*). Ferdo Kozak Cankarjeve radikalnosti ni dosegel. Mitski motiv sicer modernizira, ironizira, ostreje sicer kot Alojzij Remec *Kirke*, a ga v temelju ne spodbije. S komedijskimi sredstvi izrazi pozitivno perspektivo in pove, da danes, v tridesetih letih XX. stoletja, slovenska realiteta še ni na ravni slovenske perspektive: ni še pripravljena na zmoglavno vrnitev kralja Matjaža, za ojunachenje Petra Klepca; tudi Lepa Vida se ne zmore socialno uspešno odpreti svoji želji in transcendirati meščanski kapitalistični zapor. Vendar so ponesrečeno vrnivši se kralj Matjaž, nebogljeni malomeščan profesor Klepec in zazidana Vida že demitizirani liki.

Nepolovičarsko ravna Rudolf in Kmecl, ki zavrneta sam mit; prvi v imenu edino obstojne — neobstoje — igre, drugi v imenu posmehljive skepse, oba v imenu moderne pozno meščansko laične brezperspektive, iz elitne enote sredneslojstva porojene negacije sleherne vere, iz negacije praznoverne magije (vero in magijo enačita), mitomanstva, možne sociabilnosti, v imenu zdravega razuma, hladne distance, nezavezanosti in načelne nevezljivosti. Oba pišeta v skladu z ideološko platformo posebno zadnjega poldruega desetletja, z ludizmom in karnizmom. Veronika in Friderik, nekdanja nosilca globljih pomenov, ljubezni, trdnosti značaja, nedolžnosti, naravnega zdravja, sta pri teh dveh dramatikih značilna človeka 60. in 70. let tega stoletja, ki s svojo pretikljivostjo, zgoljčutnostjo, površnostjo in ničvrednostjo podirata ideološke temelje slovenske nacionalno socialno moralne stavbe; varno se zibljeta v naročju sodobnega nihilizma.

Med najstarejšimi in najmlajšimi dramami celjskega ciklusa se dogaja obračun. Ta obračun je razlika med dvema obdobjema meščanske družbe: med optimističnim in pesimističnim, med naciotvornim in svetizničujočim, med proizvodnim in kodantnim (ali strukturalnim); če hočete, med slovensko tradicionalnim in modernističnim. Ludizem kot literarna ideologija postproduksijske družbe nastopa zoper nacionalni in socialni humanizem kot literarni ideologiji produkcijske družbe.

Tudi o tem čistilno razkrajajočem postopku in njegovi ideološki naravi je bilo v zadnjih letih — čeprav predvsem iz modernističnih izhodišč — tako izčrpno pisano, da znanega ne kaže ponavljati.

Poleg zunajliterarno konstrukcijskih in destruktivskih nagibov se že ves čas slovenske literature oglašča močna potreba po mitu, ki ne bi bil niti

nacionalen niti socialno razreden. Obe tidve smeri konvergirata v pojmu-vrednoti naroda, pojmovanega kot ljudstvo; potreba, o kateri govorim, pa se nahaja onkraj totalitarnosti ljudstva: v razmerju med posameznikom in usodo. Že živahne Jurčičeve *Veronike Deseniške* ne moremo zvesti zgolj na nacionalno problematiko; ostane izrazita težnja k tragičnosti (Jurčičevo šekspiriziranje). Tragedija ni mit; tragedija je že negacija in predelava mita glede na namene in naravo laicizirajočega se razvitega polisa, ki se utemeljuje v metafiziki in v civilno politični družbi, polis pa je kulturno politizirani, debarbarizirani, etizirani kozmos. Župančičevo *Veroniko* moremo še manj zreducirati na zunajumetniške pobude; ostaja izjemna poetičnost, vilinsko tkanje — vendar ne izvirnejša mitičnost. Najmanj se nam more to posrečiti pri globoko zastavljeni Cankarjevi *Lepi Vidi*, ki s smrtno skušnjo sega v religiozno asketsko spiritualnost onkrajnega sveta — mitu precej tujo, v bistvu radikalno prakrščansko. Krščanstvo je najhujša negacija mita; etično transcendentni monoteizem se ne sklada s politeizmom tostranosti, s svetom državnih vladarjev.

Čeprav je res, da se v slovenski narodni pesmi oboje med sabo realno veže. Posebno v legendah. Če je dopuščeno slovenski dramatik kaj svetovati, potem recimo, naj si ogleda motive slovenskih legend, skoz katere najsilovitejše prodira arhaični mit. Dostikrat je krščanstvo samo preobleka; zato je Cerkev legende večkrat preganjala. Koristno si je prebrati Matičetovo knjigo *Sežgani in prerojeni človek* pa Keleminove *Pravljice in bajke slovenskega ljudstva*, Kuretovo *Praznično leto Slovencev*.

2. Poglobitev folklore v arhaični mit; mit in etos

Rudolf upodablja v *Koži megle* ne le folklorno (folklor je branje mita in rituala, kakor ga je bilo zmožno srednje meščanstvo med XIX in XX stoletjem), ampak obredno pogansko motiviko ptujskega okoliškega kurentovanja, ki je med vsemi slovenskimi arhaičnimi ostalinami gotovo najbližja mitskemu svetu oz. prvinskemu ritualu. Opozorim naj, da moramo previdno razločevati med mitom kot kompletno in samozadostno razlago izvirnega dogajanja sveta (kozmosa, družbe) in obredom (ritualom), ki formulira vrsto prepovedi, da bi v družbi mogel vladati red, jih podaja na sakralen, visoko obvezen in — z našega stališča represivno totalitaren — način. S tem, ko jih kultno, in polagoma tudi kulturno (kultura nastaja iz kulta, zato je v umetnosti dovoljeno marsikaj, kar je sicer prepovedano — danes recimo nekatere ideje, sodbe in slike) dopušča, s tem ko celo sakralno terja izživljanje vsebine prepovedanega, grozljivega, nevarnega, človeško in svetovno bistvenega, izvajajo praktično funkcijo socialne, psihološke higijene in katarze; vzdržuje svetovni red, ki je bil v predhodni krizi omajan. Zaradi takšnih temeljnih kriz sploh pride prvič do prepovedi, do obreda in do mita; in prihaja do prepovedi in do nastanka modernejših mitologij ves čas, tudi danes. Še zmerom živimo v obnavljajoči se in represivni družbi.

Rudolf se ne ustavi na meji med živopisno kmečko folklorno dramo in silovito tragedijo. Obrednost in mitskost teme vključi v tragedijo; čeprav je res, da bi se dali še primarneje razviti. Prepričan sem, da se bodo slovenski dramatik prav kmalu lotili z največjim pridom ravno kurentovanja, saj gre za edinstven in obenem izviren motiv, ki se je prenesel iz pred-

slovenskih in predneolitskih časov k Slovincem; ki je skoraj še povsem neizkoriščen (prvi ga je načel v drami Miha Remec); ki je med vsemi motivi slovenskih pokrajin najbolj arhaičen; ki najbolj neposredno, čutno, fantastično, dinamično obravnava temeljno krizo sveta in kozmično prerojenje. Vključuje žrtveniško simbolični motiv svetega kralja. Obnavlja mitsko kolektivno in globoko simbolično razsežnost sveta. Se vrača do osrednjega dogodka pradobe, okrog katerega je človeštvo sploh nastalo: do nedolžne naključne klavne žrtve (mrtvi kurent) in do posvečenja te žrtve v sveto, celo v božje. Kurentovanje ni tipično slovenski mit in ritual, torej mit z »nacionalnimi« posebnostmi razvite državne kulture, kot so grški ali mezopotamski. Je pa slovenski v diferenciranem pomenu besede. Morda bodo raziskovavci, ki se filozofsko znanstvene interpretacije te najhvaležnejše teme nerazumljivo zakaj ogibajo, in dramatik, ki so jo šele zaslutili, našli staremu obrazcu ustrezen današnji kurentovski peklenski in odrešilni svet. (Slikarji, Mihelič, in glasbeniki, Lebič, témo že nekaj časa izvrstno izkoriščajo.)

Po inovativnosti in modernosti prijema je še pomembnejši Šeligov napor, da bi pesemski motiv *Lepe Vide* zvezal z mitom in z obredi. Dramatik razbija ozko omejenost na današnji privatizem, mikokozmos srednje-slovske sobe, na svet Jesihove *Brucke*, odpira neobvladljivo razsežnost kozmosa, kozmos oživlja, stika človeško in kozmično; brez tega stika ne more biti ne družbe ne sveta. Predstavlja današnjo hudo krizo družbe (zakona, institucij, države, vrednot, medčloveških razmerij itn.), vdor barskega kaosa v okosteneli represivni in konvencionalizirani red, izgubljenost individualnega, ki se skriva v anonimno. Dramatik se ne zadovoljuje s skeptično cinično gesto vzvišenega nihilizma ali s pretvorbo človeka v miselni in igrajoči se člen; napeto, zagrizeno išče svetovno moč, ki bi bila zmožna temeljno krizo premagati. Te moči ne najde niti v anahronistično regresivni obnovi nacional(istič)nega, kar bi bila najlažja, a najbolj zastarela pot; niti socialno razredno populističnega, kar bi radi nekateri fašistoidni predstavniki mladinskega levičarskega gibanja; niti moral(istič)nega in institucionalno zezanega, k čemur se nagiba Cerkev; niti znanstveno kodantnega; niti magično naturificiranega (energija zgolj kot energija), k čemur teži drugi, umetniški del mladinske fronte. Šeligo se mimo Scil in Karibd vrača k renesansi obredov, čeprav kulturno visoko formaliziranih, post-arhaičnih, baročnih in moderno potrošniških. Predvsem pa se ukvarja z mitom, ki ga sam pomaga sodobno rekonstruirati: Vida kot nazaj v življenje priklicani mitski junak, čigar življenjska zgodba je zgodba mita.

Motiv *Čarovnice iz zgornje Davče* je sicer Šeligova svobodno domišljjska tvorba, vendar narejena s preudarnim namenom, da bi se mit okrog *Lepe Vide* razširil, epiziral, diferenciral; če mit ni dovolj razčlenjen, mnogoplasten, zamotan, vseobsežen, je šibak mit. Šeligo se neutrudno zataplja v stari, v paleolitski čas; obuja tedanje obrede, molitve, zaklinjanja, verovanja; sposoja si jih iz slovenske narodne pesmi. Obenem analogično zgodbo in sheme rituala locira v hipermoderni čas koda, v potrošniško in označevalno družbo, v sistem združenih represij; vse to v paradoksnih promiskuiteti povezuje. Prav v tem je njegov posebni pomen, tveganje in čar; posebna arhaizirajoča inovacija. Šeligo je danes poleg Strniše in Zajca glavni mitotvorec in mitotvorec slovenske dramatike.

Ce je Smoletov *Krst pri Savici* v precejšnji meri destrukcija nekega umetnega in privarjenega nacionalnega mita, kulturno pomembne Prešernove pesmi in ideologije blage odpovedi, umika pred premočjo imanentno poklicno državnega sveta (ravno narobe kot Kristanova *Ljubislava*, ki *Krst* korigira, s tem da razvija njegov uvod in da vrne v nacionalni mit militantnost), pa je Smoletova *Antigona* poskus, priti do zunajnationalne in zunajsocialne pozitivitete. Poleg Tauferjevega *Prometeja* je *Antigona* eden redkih slovenskih primerov, da obnavlja grški mit. Zdi se, da v slovenski preteklosti grška mitologija ni ustrezala slovenskemu nacionalnemu samozaveščanju; kar je tudi razumljivo. Bila je preveč splošno evropska; uporabljali so jo tujci, Nemci. Mnogo primernejši so bili motivi iz praslovanske zgodovine (Tugomer). Smole razume grški mit v moderni evropski različici, kot skupen evropski, torej tudi slovenski mit, saj mora iz grškega kulturnega kroga temeljno črpati tudi slovenska kultura. Takšna usmeritev je protest zoper omejevanje na posebnost nacije. Smole sledi heglovski, iz krščanstva omogočeni preinterpretaciji Antigone kot etičnega upora zoper funkcionalno oblast, totalitarno državo, pritlehno tostranost, nereflektirano snov, zaporniško imanenco; zastavlja se v imenu utemeljujoče onstranosti, nenasilnega očlovečujočega Zakona, nezasužnjenga duha, odporiške etike, konkretnega človeka, svobode odločanja ipd. Te vrednote so izrazito nemške, nepoganske; še Sokrat, čeprav se jim bliža, jih podredi državi. Najdemo jih šele v stari zavezi, v *Knjigi prerokov* in predvsem v evangeliju.

Grški mit je v Smoletovi *Antigoni* skorajda navidezen, čeprav služi isti nalogi kot sleherni mit: vzpostavlja smiselni počlovečeni svet, ki naj sledi ali vesoljni osnovni krizi ali privatistično grupni zlorabi reda. *Antigona* sporoča: današnji red reproducira predvsem nasilje, kolektivno povprečje, veljavo ustanove, tradicijo nesvobode. Treba mu je reči: ne.

3. Mitiziranje tragedije

Dramatik, ki je svoje delovno življenje zapisal nalogi, da poveže današnjost z mitom, je Ivan Mrak.

Po eni strani svojstveno dopolnjuje sam antični mit; dodaja mu izvirno tragedijo; drama *Chrysispos*. Predvideva, da je grški mit za nas danes aktualen, resničen, zgovoren; v mitu je nekaj, kar ne le da ni zastarljivo, ampak je za nas bistveno: za nas še zmerom veljavni obrazec. Na drugi strani se dramatik obrača k biblijskim motivom, k Jezusovemu martiriju, drama *Proces*; k življenju apostolov in drugih posvečenih likov — kar sodi v bližino legende. Tretji sklop so zgodovinske drame, med katerimi obravnavajo nekatere takšne dogodke, ki sodijo v ideološko mitsko dediščino neposredne modernosti: predvsem francosko revolucijo; drame iz *Revolucijske tetralogije*. Kot se je francoska revolucija in njena številna dramatika skušala utemeljiti v rimski antiki (pa že Mazarinov in Ludvika XIV. čas s Corneillem), tako je kasnejše meščanstvo iskalo transutilitarno etiko v velikih dogodkih Vélike revolucije in kasnejše proletarsko gibanje v Oktobrski revoluciji. Mrak ta ideološki mit razbija; zamenjuje ga s tragedijo, ki je po opredelitvi destrukcija ideologije, agitke. Dramatik je pisal tudi drame, ki upodabljajo znamenite umetniške osebnosti (*Beg iz pekla* itn.);

te postajajo na moderen način mitske, posebno če so pomembne — kulturno-rotivorne — za slovenstvo kot Prešeren (*Spoved lučnim bratom*).

Nazadnje moramo upoštevati *Slovensko tetralogijo*, katere dramatični dekor je okupacija in odpor zoper njo. Nacionalni in socialno razredni pristop je Mraku že od začetka tuj. Predvsem mu je do obnovitve resniconosne tragedije; ker pa se ta nujno veže na mit kot njen predložek in na metafiziciranje mita, to je, na prestop iz mitskega v civilno pravno, iz talionskega prava v moderno, iz pretakajočega se sveta v urejeno konfliktno družbo, mora dramatik obnoviti tudi mit, čeprav v svoji negirani in obrnjeni perspektivi. *Blagor premagancev* podaja dobesedno oživetev od mrtvih. *Gorje zmagovavcev* slika kaotično krizo družbenega in osebnega razsula. Drame oblikujejo poudarjene junake predvsem v razpadu njihove čezmerne zahtevnosti in v naporu, kako razpad preprečiti; hybris, zlom in religiozni etos.

Mrak se vztrajno in programsko zavzema za vrnitev močnih, usodno-bojnih, odgovornih, svetovnozgodovinskih osebnosti v življenju in v literaturi. Te osebe morajo svojo usodo pogumno prenašati; v srečanju med veličino svetoosvajajočega zanosa in strahoto naloženega jim trpljenja, pričajo neukinljivo človeško odporniško kljubovalnost, željo po prehodu v posvečeno, v nadindividualno, v odrešljivo. V tem je dramatik bolj krščanski kot grški, saj nikdar ne stoji na strani urejene (državne) družbe zoper trpečega posameznika, ne sodeluje v tropu preganjavcev zoper nedolžno žrtev; spoznava, da je vsak posameznik nedolžna trpeča žrtev. Nove filozofske in historične, ne več evropocentrične in krščanske analize Sofoklejeve *Antigone* in drugih grških dram kažejo, da so bili grški dramatiki izrazito na strani polisa, zbora, legalne oblasti, to je linčarjev; da so sleherni individualno etični upor, od Ajshilovega *Prometeja* naprej, naj je bil še tako rodovno arhaično, v kultu matriarhata zasidran, recimo Orestov ali Elektrin, ali naravnani k monoteističnemu bogu, kot bi morda mogel biti Antigonin, odklanjali kot nedopusten hybris, kot kazen terjajoč prekršek, kot sicer razumljivo, a nedovoljeno podiranje zakonov polisa, ki je trdni mikrokozmos.

Mrakove tragedije se sicer dogajajo na izrazito besedni, pogovorni ravni, v tem so sorodne grškim. Zgrajene so izključno v dialogu, torej v izjemnem kulturnem redu, ki ga narekujejo zakoni govorne dialektike. (Ta pri Grških ni bila privatna čvekaška samovolja, kot je v današnji laično lingvistični nezmernosti, ampak zakon političnega kozmosa, zato v koinoniji obreden!) Vendar pa so zaradi svojih modernih potez individualne osamljenosti oblikovane v paradoksalni askezi retorike, v kateri se dialog spreminja v monolog. Sogovornik — sočlovek — je nedosegljiv. Beseda — logos — postaja hipermoderno avtistična. V subjektivizirani želji se izgublja predmet. Drugi — antagonist — postaja fantazem. Ravno skoz avtistično notrino vase vrženega Narcisa se uveljavlja radikalna kaotična kriza sveta, izguba osmišljujočih razmerij komunikacije. Logos je zlomljen, skozenj udarja krvavo hudodelski mitos; a tudi ta se izgublja v stopnjevani nemožnosti življenja do norosti in smrti. Retragedizacija je neposredno soočenje s smrtno.

4. Mit in medvojna tematika

Nova stopnja naciotvornega in razrednoljudskega slovenskega ideologiziranega, politiziranega, etiziranega mita je motivika enobe oz. medvojnega dogajanja, za katero, podkrepjen z nemalo razlogi, postavljam, da bi moglo postati prvi izvorni, paradokсно moderno arhaični slovenski mit v posebnem pomenu besede. Vendar bi takšno moglo postati šele tedaj, ko bi se izvilo iz dozdajšnih enosmernih, v osnovi antimitskih ideološko političnih razlag, narekovanih iz aktualnih in praktičnih državnih interesov. Morda je na tej točki prekršil nepristransko neredukcijsko mitskost teme Božič s končnim zasukom *Komisarja Kriša*, z njegovo prebeločrno poenostavitvijo. Sama drama pa sega izjemno globoko v razkrivanju kaotične krize, anonimizacije, anomizacije, nasilja, oblastniške manipulacije, vsesplošne zaslepljenosti; s tem je mitska kot taka. Božič pripaja temi celo nekatere narodne mitske motive: védomca.

Dokler ne bo medvojna tematika razumljena v šekspirsko temeljni, nadideološki, kozmično antagonistični luči, bo v nevarnosti, da jo bodo silili prestopiti v agitko; recimo v socrealizem revolucionarnega tipa (Višnjevskega *Optimistična tragedija*). Še hujše težave te vrste kažejo po namenu agitacijski teksti realistično meščanske oblike kot Miheličeve *Svet brez sovraštva* ali Zupanovo *Rojstvo v nevihti*. Čeprav je v njih mnogo elementov, ki so direktno mitski: zaostrena kriza bratomornega boja; razpad stare družbe; velika košnja žrtev, tudi nedolžnih; morda predvsem nedolžnih, ljudsko demokratične različice svetih kraljev; mitski junaki, rojeni iz malih ljudi; rojstva novih redov; krvava represija starega; torej kozmogonija, gledana skoz moderna ideološka očala. Eroika ni brez globoke zveze z mitskim.

Primož Kozak je vzel za témo kar najnovejšo zahodnoevropsko, deloma tudi slovensko mitološko snov: življenje, boj in smrt Che Guevare. S tem je navezal na svojo *Afero*, na témo iz enobeja; vendar je *Legenda o svetem Che* bližja pristni, depolitizirani mitskosti. Njegov Che je ljudsko revolucionarni junak, karizmatična figura, vzeta obenem iz kulturne zakladnice, drugo ime za pomlajenega kralja Matjaža. Ni individualiziran. Vendar je prav zaradi svoje revolucionarnosti toliko vezan na državno organizacijsko politične intrige, da je mit deloma zakrit in ideologiziran.

Predhodnica enobejevski dramatik je Kreftova *Velika puntarija*; njen model. Tudi kmečki panti spadajo v slovensko nacionalno in socialno mitsko motiviko, lotil se jih je, z etično sociotvornega stališča, že Medved, dramazirati jih je nameraval Cankar. *Puntarija* pozna vrsto mitskih prvin: neusmiljen boj, hierarhijo junakov in njihovega spremstva, svojevrstno sveto kraljevanje v mučeniški smrti nedolžne žrtve, težnjo po nadiskalni obnovi kozmosa (podobno kot *Che*), čeprav z ustanovitvijo pravičnosti.

Kreftovi *Kranjski komedijanti* so olajševanje nacionalnega mita. Ne le zato, ker so veseloigrski, poudarjeno slavnostno priložnostni, kulturificirani. Pomembni liki, vzeti iz začetka slovenske nacionalne zgodovine in kulture, doživljajo v družbi sicer težave, ne pa trpljenja, smrti, poveličanja. Tudi njihov projekt slovenstva ni dovolj kozmičen, radikalen; ni enak (Levstikovemu) Tugomerjevemu. Manjkata boj in močna kozmična kriza. So stopnje uglajene demitizacije.

Komedijanti so prehod k Zupanovemu *Aleksandru praznih rok*, tej po vojni prvi radikalnejši, socialno, nacionalno in moralno destruktivni drami. *Aleksander* je ubran na kultno antično témo, ki jo parodično demistificira. Kriza družbe je spoznana, imenovana. Karizmatični junak umre, ko se sam dekarizmatizira, pretopi v moralno povprečnost. Družba ni več zmožna politično državno revolucionarne renesanse. Oblastniški sistem se reproducira v nasilni policijsko imperialistični instituciji, ta pa za svojo ohranitev proizvaja mitomanska ideološka slepila, lažne legende. (Na manj bistveni antiklerikalni ravni je to ponovil dvajset let pozneje Fritz z *Miraklom o sveti Neži*; mnogo duhoviteje in relevantneje pa s *Kraljem Malhusom*.) Mistifirantna mitomanija je nasprotje arhaičnemu mitu: je sredstvo zakrivanja resnice: zločinskega poroda človeške družbe. Je glorifikacija njenih ustanoviteljev: Romulusa, Kajna, morivca. Zato je destrukcija takega mitiziranja nujna.

Aleksander praznih rok je tudi destruktivna resnica, porojena v pojavnem času, vélikega, dozdam še nepriznanega Medvedovega poskusa, dramatično vzpostaviti nacionalno mitsko slovensko zgodovino in njene junake; glej *Kacijanarja*, *Za pravdo in srce* itn. Medvedu se namera ni mogla posrečiti, prišla je pol stoletja prepozno, že v času naturalizma, Cankarja in srednjega meščanstva, se pravi že v dobi prvih demitiziranj. Ni se posrečila niti prilagodljivejšemu Finžgarju, z *Našo krvjo*, tudi predhodnico enobejske dramatike, v kateri dramatik oživlja navadno obrambne boje s tujci Francozi. Teksti obeh dramatikov so premalo razredni, da bi učinkovito ustvarjali novi ideološki mit; razredno nediferencirana naciotvornost se je tedaj že umikala. Preselila se je v slovenski polmeščanski salon kot veseloigra z rahlo dezangažirajočimi, senzualnimi elementi. Destrukcija se je kazala le v formi, v lahkotnosti obravnave. Mislim na Govekarjev cikel »narodnih iger« z nacionalno, že napol masovno kulturno mitsko témo (*Rokovnjači*, *Deseti brat* itn.).

Ena končnih stopenj tega loka je Hiengova dramatika, ki polzi od mogočne, resnobne, tragične dekonstrukcije (njen predmet je metaforizirana medvojna téma in téma naše sodobnosti v *Osvajavcu*, kjer svet razpada v strahotni družbeni krizi, junaki se razkrivajo kot slabiči in privatisti) do *Lažne Ivane*, kjer je téma junaško mitsko zgodovinska, spet parabola medvojnega heroizma, a jo dramatik do kraja razdre v imenu nemožnega obstoja kakršne koli junaške, na božjem utemeljene svete družbe. Spuščajoča se smer Hiengovega opusa je skladna z večino drugih povojnih dramskih opusov: je podoba nezadržnega zloca vrednot, vsestranskega kaosa in človeške nemoči.

Z druge plati se je dogajanje medvojnega časa približal Zajc v *Vorancu*. Privlačujejo ga predvsem primarne značilnosti človeške družbe kot že v zasnovi zle tvorbe. S tem obnavlja svetopisemski motiv določanja izvirnega greha; odklanja pravičnost in humanost družbe, ki temelji na nujnem žrtvovanju (nedolžno krivih). Zanj žrtev ni družbotvorna, odrešujoča, kot je za totalitarno stališče. Ne more gledati sveta z vidika žrtvujočih. V *Otrocih reke* se Zajc enači s posameznimi konkretnimi ljudmi. Odkrije, da s(m)o vsi grešni, krivi, zlodelni, ker drug drugega žrtvujejo; ker ne morejo postati drug drugemu cilj. Za kazen ostajajo zaprti vsak vase, v svojo nesocializirano željo. Ta drama je različica surrealistično poetiziranega pravljicega mitskega motiva, blizkega recimo finski *Kalevali*. Smrt v nji je neodrešljiva.

5. Dva modela mita; alternativa

Prakrščansko odporniško stališče do državnosti in etizem utopije je tesno pretkalo celotno slovensko zavest; zato se je do čistejših oblik in narave mita težko dokopati. Treba bo postopoma odkrivati tiste plasti, ki jih je Cerkev preganjala (kurentovanje in druge poganske obrede), a so se transformirane ohranile. Če bi medvojno dogajanje brez ostanka poravnali s horizontom kurentovanja, bi se znašli v nevarnosti, da z interpretacijo in njenim ciljem regrediramo v barbarstvo, to je v prakso med metafiziko in krščanstvom. Fašistoidna različica vračanja mita kot vračanja fanatičnega občestva, ljudske države (Volksstaat), neposušljive enote bratstvo-teror, družbene zaveze, ki ukinja individualno, kolektivne fascinacije, ki briše etično v estetičnem in čutno participativnem (pop kultura) ipd. je že lep čas aktualna.

Zastavlja se vprašanje, ali smo pripravljeni sprejeti novo občestvo, ki se v državno zgodovinski realiteti niti ne kaže kot preveč varno, a pri tem izgubiti tako imenovani pozitivni del evropskega meščanskega izročila, človeške pravice, osebno svobodo, kulturne norme, demokracijo, merilo resnice itd. zadnjih sto ali nekaj več let. Nič manj težko ni vprašanje, ali je to izročilo mogoče obdržati; ali si ga je, v primeru zaostalih družb, mogoče pridobiti. V teh vprašanjih se znova soočata mit kot estetizirana arhaična resnica in mit kot propagandno utilitarna, kot iracionalno magična projekcija.

Nihilistični ludizem in populistični ideologizem — populizem v lumpenproletariat težkega razreda — posebno v svoji zadnji punk ali pankrski različici zavzeto obnavljata mit z dezindividualizacijo, z depersonalizacijo, z izbrisom krščansko levo marksističnega izročila, čeprav pobujata odpor do neke danosti: do razredno meščanske družbe in njene lažne resnice. Oba sklopa, pri nas formal(istič)no poimenovana kot modernizem in tradicionalizem, si stojita danes v zavestni sferi sovražno nasproti, v konkretnih tekstih in vizijah pa se mešata in prelivata, čeprav se zdi to načelno nemogoče; težava izvira predvsem iz tega, ker nosi meščanstvo dvojen pomen: razredne nepravilnosti in humanističnega izročila, propagandne laži in osebnih svoboščin, brez katerih umetnost ni mogoča. Sta današnja osnovna slovenska in evropska dilema; a je ta dilema zelo zaraščena, orientacija v nji pa prav nič lahka.

En del tradicionalističnega tabora podpira tendence totalitarne, to je po definiciji fašistoidne oblasti in ji daje evropsko kulturno svobodoumni moralni alibi; gre za hudo sprevrženo sodelovanje. Drugi del ostaja pri iskanju tiste neosvojljive človeške — žive, konkretne, individualne — točke, ki je nobena odtujena oblast splošnega, splošnih interesov — država itn. kot osamosvojeni in vse bolj zoper človeško obrnjeni red stvari, blagovne proizvodnje, militarizma, razraščanja in samobitnosti institucij — ne bi mogla brez ostanka totalizirati. Morda je ta točka trpljenje, morda celo ljubezen. Zdi se, da se je že pred vojno polarizirala v nasprotju Vidmar — Juš Kozak, po vojni pa Ziherl — Vidmar; Vidmar je ne za dolgo prevzel Juševo vlogo. V osnovi je to nasprotje Vidmar — Kocbek. Nosivci platform so v različnih dobah različni, nasprotje ostaja odločilno.

Enako je na strani modernizma. En njegov del podpira populizem, s tem intenzivira kolektivno represijo in teror, pa čeprav gre za strahovlado povprečja ali igre. Podpira tehnokratizem in birokratizem, spremembo človeka v računalniški člen, njegovo zamenljivost, pretikljivost, neavtonomnost, prilagodljivost. Čeprav se navidez zoper tehnobirokratizem bori, ga dejansko ali s čutno antirefleksivnostjo ali s tribunaškim barbarskim stalinizmom prikriva ali alibizira. Drugi del išče, s pomočjo refleksije in načelne antitotalitarnosti, ravno v razbitju evropske metafizične, to je preveč formalizirane in celotne neolitske akumulacijske imperialistične tradicije tiste skrite človeške in družbene osnove, odkoder bi se mogla današnja oblastniška razredna reificirana itn. družba destruirati in se utemeljiti ne spet na izvirnem nasilju, pač pa na neodtujljivi osebi, svobodi in ljubezni, a prav tako v narodu. Priznava odrešilnost trpljenja in nepresežnost smrti. Zdi se, da se je v zadnjem času izkristalizirala v polemiki Mastnak — Spomenka Hribar; pred tem pa v kontroverzi Debenjak — Pirjevec.

Ali je nazadnje omenjena vizija slepilo, je posebno vprašanje; nemalokrat so prav dobronamerna slepila najbolj životvorna. Dokler priznava dejanskost nasilja in nujnost trpljenja, je njena utopičnost preprečena; išče se nova zveza med osebno svobodo in arhaično mitskim. Je ta zveza mogoča? Se da združiti etos in ritual? Je smiselna povezava racionalne analize s pristankom na tragično razsežnost življenja?

Vprašanje naj ostane odprto. Paradoksalna želja, ki se ji pridružuje avtor tega eseja, naj se postopoma preveri.

6. Temeljna vprašanja o mogoči vrnitvi mita

Pritrudili smo se do bistva vprašanj, za katera kaže, da se bodo v osemdesetih letih ali v bližajočem se koncu drugega tisočletja najsiloviteje zastavljala tako umetnikom kot tistim, ki o umetnosti mislijo. Najbrž ne samo tem. Bojim se, da bo prav kmalu téma mita, v poenostavljeni in mistificirajoči izvedbi, postala modno geslo dneva, potrošno blago sredneslojske množične kulture v jeziku njenih elitnih predstavnikov. Ta verjetna perspektiva se mi upira.

Prvič, odkod čedalje vztrajneje oglašajoča se potreba po remitizaciji slovenske preveč institucionalizirane, preveč privatistične družbe? Drugič. Odkod potreba po hitrejšem, obsežnejšem in usodnejšem vračanju mitskosti v slovensko literaturo?

Obe vprašanji sta plati iste celote. Umetnost in družba potekata iz istega izvora v daljni preteklosti, saj je umetnost že socializacija, to je laicizacija, civiliziranje, prvotna individualizacija rituala, svetega; tudi družba kot družba (kot različnost od sveta) je že negacija transcendentno — sveto — utemeljenega človeško božje naravno magičnega občestva Vsega. Ravno mit njun skupni izvor pojasnjuje; odkriva celo nastanek svetega občestva in s tem nas samih. Tekst umetnosti in kontekst sveta se ujemata kot izvorno eno.

Da bi se obranil pred totalitarno ideologijo, zastopnico družbenih, to je splošnih interesov, ki z umetnostjo in posameznikom manipulira, larpurlaristični znotrajtekstualizem črta svet (vir, sveto), družbo kot eksterno splošno. Zato je njegova umetniška avtonomnost kratke sape, nujno se konvencionalizira, ker živi le od — parodične ali formalistične — izrabe že dane

snovi, tém, pomenov, temeljnih obrazcev. Torej mu je prej ko prej usojeno epigonstvo. Svet v zgolj jeziku se posuši. Politizacija umetnosti kot njegovo nasprotje pa črta umetniško avtonomijo, saj more ta izhajati le iz svobodnega, s stališča družbe nedoločljivega razmerja med človekom in družbo, to je, iz zakonite pravice in iz realne, čeprav ilegalne možnosti, da posameznik — umetnik — vizira, dojema, obravnava, podaja, ocenjuje sebe in družbo — ves svet — na način, ki ni odgovoren ne družbi ne njenim državnim ali skupnostnim predstavnikom, torej ne ljudstvu ne ustanovi, pač pa nečemu temeljnejšemu — drugemu — v sebi oz. v svetu.

Zastavljajo se nadaljnja vprašanja:

Čému je odgovorna?

Kaj je ta svet? So to ostanki svetega in je brez svetega svet nemogoč? Ali pa je svet lahko tudi kaj drugega? Kaj? Zgolj laično racionalno?

Kako svet misliti? Kako ga upodabljati v jeziku?

Če sta mit in ritual topos, ki nujno avtonomijo umetnosti, njeno osnovno brezinteresnost glede na praktični svet pomirja z družbenostjo, ki ni total(itar)na institucionaliziranost, a je predvsem katarza, potem sta mit in ritual tudi danes realna, čeprav sta skrita v racionalizirane forme. Kje ju najti?

Sploh moremo obnoviti stari mit, ki gleda in razsoja s stališča družbe in njenega opravičljivo neopravičljivega nasilja nasproti nedolžni žrtvi, ne da bi padli v fašistoidno remitizacijo ljudske države? Ali pa je nujno, da se današnji mit, če se noče podrediti barbarstvu, ne sme odreči svetopisemskega izročila na (ne)pravičnost družbenega nasilja, zločinstva in zla?

Je takšna kombinacija etosa in mitosa še mitska?

Kaj pa če se ravno v hipermodernem, ultrascientističnem in navidez najbolj nemitskem sistemu koda, katerega teorija je semiotika, ne skriva že realna, zgodovinsko izsiljena obnova mitskosti, to je a-racionalnosti in a-historičnosti? Kajti kako bi sicer danes mogli s tako bližino in urgentnostjo misliti, želeti mit, če naša težnja ne bi izhajala iz usojenih razmer, primer-nih zanjo? Ni vrsta bistvenih značilnosti hipermoderne družbe nenavadno sorodnih značilnosti mitske družbe? Recimo težnja po dezindividualizaciji člena kot podrejenega sistemu? Niso stari mitski junaki takšni nesvobodni člani, saj uravnavaajo njihovo pot in dejanja bogovi? Vendar — če junakove čezmernosti ne razumemo kot svobodne volje individua, je junak potem sploh še junak v meščanskem pomenu besede, kot Smoletova *Antigona* ali Levstikov *Tugomer*? Kakšno je razmerje med individualnostjo in neindividualnostjo mitsko tragičnega junaka? Kakšno je razmerje med svobodo in naključnostjo kodiranega člana?

Ali recimo: ne vodi težnja po zamenjavi zakonov, po naravi metafizičnih, z dogovorom, ki je navidez svoboden, saj predpostavlja pravno svobodo državljana, v rezultirajočem povprečju dogovarjanja pa postane naravno dejstvo (sociometrični zakon), v totalitarnost, večjo od zgolj zunanje represije, saj sem do te upravičen zavzeti negativen odnos, dogovarjanju pa se iz lastne volje podredim? Ni ta totalitarnost najnovejša oblika mitske usode? Ne omogoča s tem nove oblike tragedije?

Ali je danes obnova mita mogoča, saj manjka zanj osnovna nereflektiranost, analogičnost mišljenja? Si lahko odmislimo znanstveno védenje in um? Če je interpretacija sveta racionalna, potem je mit nepotreben in neobnovljiv; mit namreč interpretira isti predmet kot znanost, a na način, ki je današnjemu človeku neustrezen in nedostopen. Tako se vsaj v glavnem

sodi. Kaj pa če ta postavka ne drži? Če ravno sistem koda obnavlja analo-
gičnost, ker so si členi analogni in jih reflektira le sistem kot vseobsežni lo-
gos?

Kaj pa če izvira neodjenljiva potreba po remitizaciji iz čedalje mogoč-
nejše izkušnje, iz bridkega spoznanja, da je znanstvena interpretacija sveta
prekratka? Da je znanost kot taka v načelu prekratka, da bi kompletno —
zadovoljivo — razložila svet in omogočila ljudem v njem živeti na znanstven
način? Če se nekaj v nas tej racionalni znanstvenosti upira? Če je ta znanstve-
nost nova oblika nasilja in smo njeni podložniki nedolžne žrtve? Kaj pa če
znanost sploh ne more priti do iskanega vira, do dovolj trdnega temelja, na
katerem bi bilo mogoče sezidati nenasilno, torej od mitske bistveno boljše
človeško družbo brez vladarja, kar je že obljubljal in ne udejnilo krščan-
stvo in pozneje meščanstvo, nato pa še različna gibanja, ker je njena os-
nova, njen zidak sintematični člen, ne pa ljubezensko in upajoče bitje, lju-
bezen in upanje pa sta posledica trpljenja in smrtnosti, to dvoje pa spet po-
sledica osnovnega zločinskega nasilja nad nedolžno žrtvijo? Odprava te-
meljnega zločina bi pomenila temeljno spremembo človeške narave — v
duhu znanstveno-fantastične imaginacije. Si takšno spremembo želimo? Ni
sama želja posledica izvirne travme? Kako misliti človeka brez želje? Je
sploh mogoč jezik brez izvirne želje?

Poleg tega znanost vse čedalje bolj ločuje, razmnožuje in razpršuje;
zato načeloma ne more dospeti do nobene trdne točke, do nobenega varnega
naročja. Potreba po vrnitvi v pratradicijo bi bila potemtakem tudi posledica
nezadostnosti najvišjega uma; s tem vsaj razumljiva, če že ne realna.

Kaže, kot da novi pojem mita (kar je protislovje, mitos in logos se iz-
ključujeta, čeprav tvorita danes mitologijo) ali bolje rečeno nova mitska po-
doba (kar je premoderen izraz, ustvarjen preveč po modelu imaginacije,
medtem ko je mit obenem razlaga in lik in realiteta in sveto in praksa) ali
preprosto novi mit bi moral od starega mita, ki ga slovenska dramatska
praksa po svojih (z)možnostih reaktualizira, določene prvine, pri tem pa se
ne bi, kot bi rada akefalična barbarska težnja, odpovedal umu in znanosti,
ki samemu sebi skrito naravo mita (njegovu preganjavstvu žrtve) šele raz-
lagata, niti ne bi smel odvzeti posamezniku avtonomijo nasproti totali(tari)zi-
rajoči družbi in človeški praksi, niti ne bi smel ukiniti sanjo o svetu onkraj
razredne itn. — to je oblastniške — družbe. Je ta idealni spoj mogoč? Se
drugo z drugim ne izključuje? Ali se odločimo za mit ali za utopijo.

Je mogoča vrnitev nenavadno močne čutnosti, vznemirljive fantastike,
žehteče imaginativnosti, mnogomiselnosti oziroma zunajsmiselnosti, analo-
gičnosti, anafoničnosti, fascinantnosti neumskega itn. ne da bi izvršili nedo-
pustno redukcijo na predracionalnega človeka? Se sploh da z neko celoto
postopati, kot da je le neorganski zbir?

Je ta spoj mogoč, ne da bi že prej obnovili osrednje območje svetega,
ki ga je božansko ali božje, najprej in posebej pa še magično polagoma za-
strlo, izrinilo, ukinilo in smo se s smrtjo bogov in nazadnje boga znašli v
povsem nesvetem prostoru, v krizni izgubljenosti, ne da bi našli novo do-
movino človeka-boga? A kako obnoviti sveto, ki ga niti dobro ne razpo-
znamo več, ne da bi sveto vzela takoj v zakup totalitarna država in stranka
ali klasična univerzalna cerkev ali mesijanska gnostična sekta, in ga s tem ne
le zmanipulirala, ampak že vnaprej onemogočila? Naštete sile instrumentalizirajo videz svetega, ustvarjajo nadomestek, slepilo, čeprav ali morda prav

zato, ker so utemeljene na zločinu. Se da priti do takšnega svetega, ki je le žalostinka nad zločinom, objokovanje usode? (Sakta ali njen analogon: gibanje omejene skupine je danes med umetniki najbolj razširjena — seveda začasna — rešitev, v kateri pa se sveto očitno zamenjuje z avtomagičnim.)

In še: kaj z obnovo svetega umetnost ne bo izgubila avtonomije, saj se umetniško kot umetniško in ne več kot obredno rojeva šele iz krize svetega?

7. Mit in dramatika

Ni mogoče že vnaprej zanikati nekaterih možnosti, da bi težnja po reinitizaciji in reritualizaciji, ki je danes v slovenski literaturi čedalje bolj prisotna, mogla v umetnosti in še posebej v dramatik izpostaviti izvorno dogajanje temeljnega človeškega in kozmičnega dogodka: krvavo rajanje okrog nedolžne, klavne, svete žrtve. Oris tega dogodka usklaja znanstveno resnico in mit. Posebej ustrezno pa je, da je ta téma že od nekdanj — od časov egipčanskega rituala in grške tragedije pa prek šekspirske in ionescovske tragi-komedije, glej *Učno uro* — bistveno dramatična; da se jo da elegantno zamisliti v zvezi z obnovo tragedije — težnja po obnovi tragedije pa je danes na Slovenskem hudo živa, kar vsiljiva. Naravi dramatičnega se prilega tudi čimbolj energično podajanje družbene krize, razbrzdano zločinskega kaosa, propada kulturnih vrednot na vseh ravneh, od splošno družbene prek grupne in družinske do individualne.

Temeljna kriza se kaže v konfliktu neusmiljenega boja vseh zoper vse, kar je eminentno dramatična struktura. Iz bakhantsko dionizičnega ilynx-a se dramatičnost zožuje na spor družbe linčarjev s posamezno osebo. (Glej Evripidove *Bakhantke*, Shakespearovega *Julija Cezarja* ali v obrnjeni obliki Smoletov *Krst pri Savici*.) Dramatika izolira določene paradigmatične spore in profilirane dogodke; dramsko dogajanje komponira okrog njih kot okrog kristalizacijskih jeder. Čas med nastopom krize in končno odrešilno spravo, ki je čas nastajanja svete družbe, je čas drame. Drama ni mogoča brez (zunaj) časa, brez trajanja in spreminjajočega oblikovanja sveta. Kriza in sprava sta nujno povezani kot dva nasprotujoča si dopolnjujoča se dela istega. (Je pa mogoča in povsem realna drama zunaj zgodovine. Tragedija živi v temeljnem času od zgodovinskega.) V drami, se pravi v tragediji in komediji, antagonisti dialogizirajo, konfliktirajo in se urejajo okrog razpadanja starega in porajanja novega sveta, družbenega, individualnega.

Obenem z dramatično naravnostjo mogoče in zaželene, čeprav problemske reinitizacije in reritualizacije umetnosti bi mogli predvideti tudi njeno resocializacijo, če nam topos socius ta hip ne pomeni zgolj terorja družbe kot institucije, ampak ljubezensko sodelovanje v svetu, željo po harmonizaciji z bližnjim, odpoved odnosu klavec : žrtev. Tudi njeno deprivatizacijo, v katero se je zapletla kot zrcalna slika vsesplošne privatizacije; iz le-te je mogoča predvsem burkaška komedija. Njeno dezanomizacijo, ki vodi v ludistični hepening. In, če hočete, tudi vrnitev njene resnobnosti — odgovornosti, zavezanosti svetu — brez katere se dramatika kmalu izrodi v cirkus in kabaret, saj naredi iz kozmičnega boja ali iz boja za kozmos predmet barbarskega ali privatniškega užitka. Svoboda, ki nastaja v visoki komediji, se v kabaretu potroši, postane svoboda, da se v življenju ne odločam za nič bistvenega in da se prepuščam naključni danosti. Torej je nesvoboda. Svo-

boda, ki ni ne naključje ne nujnost, je odgovorno tveganje odločanja. Z odločanjem se svet vzpostavlja in propada, a na ravni, kjer so ga bogovi prepustili človeku, ne da bi človek odstranil sveto.

Treba je poudariti, da remitizacija dramatike vrača užitek v umetnosti, stopnjuje njeno čutno razsežnost, le da je ta užitek povezan s temeljno martirično témo, ne s potrošno nemoči. Uživanje na svetotvoren način. Katarza v tragediji je trpeče sočutje s ponesrečencem, ker je tragični junak isti kot gledavec; je užitek v zavesti, da je junak le gledavčev izmišljeni dvojnik, zato gledavčevo trpljenje ni resnično; užitek v samem izmišljenem — imaginiranem, estetskem — trpljenju. Ta užitek je izjemna svoboda. V njem se svoboda in zločin (smrt, trpljenje) uskladita. Užitek v trpljenju te vrste etično očiščuje.

Naj sklenem:

Zelje in potrebe po obnovi mita in rituala v slovenski dramatiki je treba vzeti zares. Nekateri pogoji za to obnovo so dani. Refleksivna misel o umetnosti te pogoje ugotavlja; dramatika obnovo skuša v svetu, jo prenaša v literaturo; gledališče jo udejanja. Šele polagoma, v počasnem, v težko preglednem teku dogajanja slovenske in svetovne usode in usode umetnosti v nji se bo teza, podana v tem eseju, preverila, razvila, se preoblikovano uresničila. Ali pa jo bo spodneslo.

Slovenska likovna kritika 1950—1960



Jure
Mikuž

Za ilustracijo načelnih izhodišč in kulturno-politične situacije, v okviru katere je delovala slovenska likovna kritika v obravnavanem času, nam najbolj služijo zapisi ob konfliktnih situacijah, ki so jih spodbudile razne razstave in polemike. Glavna vprašanja so bila: problem slovenske umetnosti v novi družbeni ureditvi in njen odnos predvsem do zahodne umetnostne dediščine ter sedanjosti, prob-

lem realistične, figuralne in abstraktne, nepredmetne umetnosti oziroma modernizma, vprašanje tendence, opredelitev statusa in kompetenc likovnega kritika oziroma kritike itd. Če imamo vprašanje vrednotenja slovenskega impresionizma tedaj za že razrešeno, je prvi pomembnejši prizkus za načelnost in ideološke ter strokovne opredelitve slovenske likovne kritike pomenila razstava sodobne francoske umetnosti maja 1952 v ljubljanski Moderni galeriji. Ob njej je Rado Bordon ugotovil, da ima ta umetnost »v sebi vse lastnosti, ki so značilne za deželo in dobo... (kjer) poteka propadanje določenega družbenega razreda«. Zato išče vsa kultura »pogosto izraz v reakcionarnih, bolnih ter zdravemu človeškemu čutu popolnoma tujih umetnostnih oblikah. Nobena umetnost ne sme biti sama sebi namen, ampak mora služiti ljudem, ne le izbrancem. Abstraktna umetnost se vrti v začaranem krogu, njena idejna podlaga in družbeni vzroki so neraziskani in motni... (zato pomeni) osiromašenje in po-