

Kronika

Pregled sodobne slovenske dramatike

Ivan MRAK, *Igre sveta*,
Ljubljana, MK 1977

Književnost

Mrakova dramska dela, zbrana v tej knjigi in poimenovana kot »igre sveta«, oblikujejo mitološko in zgodovinsko snov, zajeto iz antike, svetopisemskih zgodb, renesanse in romantike; v tem se kaže njihova najbolj »konkretna« različnost, »abstraktna« istost pa se pokaže, ne glede na specifičnost časovnega okvira, v katerem se dogajajo, pa tudi ne glede na sam čas nastanka dram, v njihovem bistvu, v temeljnem Mrakovem problemu individualnega spoznanja, dojetja, oziroma razkritja sveta, človeka in transcendence, s tem pa sprevidenja osnovne resnice in vrednosti življenja in smrti.

Tako predstavlja vsaka Mrakova igra zaključen in celoten svet, kompleksen in za avtorja edino relevantni etični in eksistencialni problem človekovega načina bivanja, ki ga dokončno razvrednoti ali potrdi šele smrt; na njenem pragu je človeku dano zadnje in najvišje spoznanje. Od tod »igre sveta«, sveta, gledanega izključno s tragičnega življenjskega vidika, brez najmanjšega smisla in občutka za humor ali ironijo. Vse znane osebe, ki jih avtor uporablja za junake svojih dram, pa naj so mitološke, legendarne ali zgodovinske in imajo v naši vednosti neko »objektivno« priznano podobo in tudi vrednost, predstavljajo, skratka, nekaj določenega, lahko celo simbolno pomenskega, vse te osebe torej Mrak na novo problematizira, in sicer v smislu zviševanja, privzdigovanja in poglobljanja njihove usode.

Rekli bi, da uporablja Mrak natanko obraten postopek kot tisti (slovenski) dramatik v nekaterih igrach (prav pred kratkim smo govorili o takih primerih), ki znane figure — mitološke oziroma mitske — iz takega ali drugačnega izročila (tudi »zgolj« literarnega) demitizirajo, znižujejo in banalizirajo, jim jemljejo vzvišeno avreolo, znižujejo visoko in tragično, pogosto mučeniško vrednost. Mrak počne ravno nasprotno, celo tako imenovane negativne (junake) figure, za kakršne jih po njihovi uveljavljeni podobi imamo, prevrednoti v večplastno zakomplicirane, s tem pa tudi »boljše« in predvsem tragike »zmožne« osebe.

Potrditev tega, da gre za potenciranost, pridvignjenost oseb, v bistvu za nasilno in v posebnem smislu težno večvrednost njihove eksistencialne skušnje, ki zasluži posebno slavljenje, je mogoče videti tudi v zgradbi Mrakovih iger, ki ni naključno označena kot stopnjevanje, ki se z vse večjo intenzivnostjo in tudi patetiko vrtniči do končne apoteoze junakovega samospoznanja in doumetja »tistega najvišjega«, absolutnega. Tako postaja razumljivejša tudi Mrakova oznaka himnične tragedije kot hvalnice razpoznanju najvišje resnice, ki je v največjih duševnih mukah iskanja odgovora na poslednje vprašanje in v krčevitem trpljenju njegovih oseb spričo trdega in nenehno terjajočega etičnega imperativa podeljena tem osebam tik pred smrtjo. Mrakova tragedija torej ni vselej brezizhodna groza in Nič, temveč je — nasprotno — lahko tudi vstop v izpolnitev, v smisel, v Vse, je prihod junaka v »srečo«, vselej pa prihod v

stanje osveščenega (ali osveščujočega se) bivanja in obračuna s seboj, svetom in nadstvarnim.

Čeprav nekatere Mrakove drame govorijo tudi konkretnije o problemih in časih, v katerih so nastajale (npr. Gorje zmagovalcev, Rdeča maša, Razsulo Rimljanovine), pa avtor meni, da je za razreševanje temeljnih duhovnih problemov vendarle potrebna odmaknjenost v mitos ali zgodovino, ki avtorju že načelno omogoča abstrahiranje vsega »nebitvenega«, empirično preverljivega, konkretnega, celo psiholoških in vzročno-posledičnih zakonitosti, ter mu tako v toliko večji meri daje možnost lastne in zaželenе interpretacije problema (navidez) abstraktne narave.

Prva Mrakovih »iger sveta« z naslovom CHRYSIPPOS, zasnovana na znanem dogodku iz sklopa Ojdipovega mita, se tako ukvarja z manj znanim homoerotičnim problemom kralja Laja, ki ga je — v skladu s prerokbo — na nekem cestnem križišču ubil lastni sin Ojdip. Temu mitu se pridružuje in se z njim prepleta precej bolj zakrit mit o Chrysipposu, izredno lepem dečku, (nezakonskem) sinu Pelopa iz Pise, v katerega se je zaljubil Laj in ga odpeljal s seboj v Tebe. Pelop mu je to ugrabitev odpustil, ko je videl, da je vzrok v pristnem čustvu, njegova žena Hipodameja pa je dečka zabodla z Lajevim mečem (bala se je za dedne koristi lastnih sinov); za umor bi osumili Laja, vendar je deček v zadnjih izdihljajih še uspel obtožiti mačeho; druga varianta pripoveduje, da se je Chrysippos ubil zaradi sramote. Poznavalci menijo, da je ta mit povezan z opravičevanjem homoseksualnosti pri Tebancih.

V Mrakovi himnični monotragediji o kralju Laju se v enem stopnjevanju pojavi najprej Glasnik, ki pove avtorjevo varianto te zgodbe, namreč, da je deček sam pobegnil od doma in šel z Lajem po lastnem nagnjenju; na

koncu pa obvelja, da je Laj ubil Chrysippos, zato Pelop izreče nad njim znano prekletstvo, ki ga potrdijo Delfi. V dramski obliki nato poteka srečanje med Lajem in Ojdipom, ki je res bolj monotragedija, saj gre za popolnoma novo Lajevo zaslepljenost, ko misli, da je pred njim nepozabni mladenič, ki se je čudežno vrnil iz Hada. Ojdip seveda nima pojma, o čem govori starec, ta pa vse bolj ekstatično doživlja muko zaradi fantovega izdajstva njune ljubezni in zaupanja, kakor si v svoji slepoti razlaga Ojdipovo vljudno zadržanost in zanikanje poznanstva. Laj je od vsega začetka vpet v nedoumljivo magijo, slutenja in privide in v njih se utaplja; od Chrysipposa — Ojdipa zahteva pričanje, da ga ni on ubil (o tem zdaj v svojem trpinčenju sploh ni več tako prepričan), saj bi to razklenilo kletev, ki usodno visi nad njim. Ne le Laj, tudi Ojdip čuti do tujca neko posebno privrženost, sorodnost (saj sta oče in sin), ki pa ji sam ne ve razloga; oba hočeta ubežati svoji usodi, pobegneta ji ne — lahko jo le sprevidita. Ko je Ojdipu nazadnje dovolj starčevih tožb in obtožb, ga odrine s poti, se zaplete s stražarjema in vse tri pobije; tik pred smrtjo pa Laja končno prešine, da se je izpolnila prerokba — ubil ga je sin Ojdip; volji bogov se ni mogoče izogniti, pa naj človek še tako deluje proti njej. Tu je njegova tragika, Lajeva fiksna ideja — zamenjava oseb — (tema fiktivnega izdajstva) pa s tem ni v zvezi, beremo le avtorjevo posebno osvetlitev usodnega srečanja in svojevrstno razlago njegovega izteka.

V dveh himničnih tragedijah uporabi Mrak svetopisemske motive Herodove in Kristusove zgodbe. HERODES MAGNUS, ki da pobiti vse novorojenčke in nosečnice in ki ukaže svojemu sinu Antipatru (napada ga božjast, a je prav zaradi tega obdarjen s posebnimi sposobnostmi videnj v neznano, zato ga lahko tudi srečanje z božjim

detetom tako presune in presvetli), naj gre in ubije otroka-Jezusa (ker tega ne stori, da ubiti tudi njega), se začenja pri Mraku spraševati o smiselnosti in bogudopadljivosti svojih dejanj. Ne ostaja torej le mogočni vladar, ki brezvestno, v strahu za svoj prestol, drvi svojo pot prek trupel, ampak postaja problematična in trpeča oseba, ki hoče od Njega izsiliti besedo, potrditev, odgovor; toda vse je molk, Herodes ostaja s svojo krivdo ves zmeden in nemočen v dvomih nad seboj in svetom in v tej nerazjasnenosti, v tej odprtosti traja njegova muka: »O Gospod, si mi Ti na svoj način odgovoril?« Stopnjevanje njegovega hotenja po dokončnem spoznanju se končuje v praznini in prepuščenosti samemu sebi, absolut se mu ne oglasi; pokaže pa se »čistemu« Antipatru, ki mora v smrt.

Podobno je s trilogijo PROCES: (duhovna) navzočnost Jezusa Kristusa (v dramah se sam ne pojavi) prisiljuje tiste, ki so v odnosu do njega krivi, da to krivdo spoznajo, priznajo, jo vzamejo zavestno nase in z njo živijo, na skrivnostni način pa tudi privlači ljudi, da postajajo njegovi najgloblji privrženci, tako na primer mladi levit Natanael, čudne sanje in komaj nakazane pomisli pa ima že kar na začetku tudi duhovnik Kajfa. Mrak svetopisemskim figuram spet dodaja dimenzijo zavesti tragične krivde, ki jih plemeniti in stori vredne doumetja principa Najvišjega.

Prvi del, ČLOVEK IZ KARIOTA, prikazuje konflikt med člani sinedrija, ki zahtevajo Ješuovo smrt, in Poncijem Pilatom, ki pri njem ne najde krivde in ga noče obsoditi. Tudi po nenavadnih sanjah Pilatove žene Claudie se Ješui ne bi smelo nič zgoditi. V ospredju je Juda Simonov, ki se muči zaradi svojega izdajstva in zavesti, da je Ješua ves čas vedel, kaj se bo zgodilo in je to tudi dopustil in celo hotel, da se Juda sam odloči; Iškarijot spoznava, da je Ješua res tisti Pričakovani in Obljubljeni in iz koristolovca, kakršen se mu

je pridružil, postaja njegov največji častilec — odvrže denar, ki ga je dobil za izdajo, in zbeži s skelečim ognjem v duši. Ve, da ga nič ne odreši — gre se obesit.

Kot se je že nakazovalo, je v drugem delu z naslovom VELIKI DUHOVNIK KAJFA ta tisti, ki doživlja prej neznane duševne muke in se mora odločati in zavreči objektivne, »družbene« razloge, ki naj bi v določeni situaciji obveljali. Poncij Pilat kot zastopnik rimske moči in oblasti se hoče držati zakonov in resnic-dejstev, ne pa se podvreči nekim nadzemskim resnicam, v imenu katerih govorijo duhovniki. Ker pa mora vzdrževati red v Judeji, privoli tudi na Ješuovo smrt, če bo tako razsodilo ljudstvo. Mladi Natanael se zdaj dokončno približa Ješui, a tudi Kajfa se začenja spraševati, kaj pravzaprav tiči za dejstvi, kaj je zadaj, kakšna je tista resnica, ki jo bo Ješua s svojo smrtjo prostovoljno potrdil in si odgovarja: »Nekaj ve, nekaj ve! Zavest je v njem, spričo katere je majava naša trdnost, čast, oblast —«. Vse bolj ga vrtinči nedoumljivost tega človeka, njegova skrivnostna (vse)vednost in pomilovanje, tako da ostaja nazadnje z občutkom nesmisla in popolne praznine, v katero je ujet brez izhoda.

V tretjem delu — PROKURATOR PONCIJ PILAT — se spet dogaja podobno, tokrat z racionalistom Pilatom, kljub dopovedovanju, da ni on zakrivil te smrti; ženo Claudio vse bolj preganjajo težke slutenjske sanje in strahovi — prikazuje se ji križani, postoterjen, sliši molitve, ki krivijo za to Pilata. Temu dejstvu, da ga je vendarle on poslal na križ, ne bo nikoli ušel, začno ga preganjati Erinije.

Tudi z MARIJO TUDOR je problem v bistvu isti: v predsmrtni agoniji, ko stori še zadnje »krvavo« dejanje — protestantskega nadškofa Cranmerja (njegova pot je bila do zdaj polna zmot in zablod) pošlje na grmado, ker se ji noče ukloniti — jo nepričakovano pre-

sune spoznanje, da je šel ta človek v smrt z najglobljo vednostjo o svoji resnici, ki jo je s tem potrdil, čeprav bi se ognju lahko izognil; to jo porazi in zbudi v njej zavest tragične krivde, zavest o zgrešenosti in brezsmiselnosti celotnega lastnega življenja, ko je skušala s stoterimi smrtmi v imenu katoliške cerkve angleško kraljestvo »na vekov vek na nebo prikovati«; šele zdaj, ko spregovori njen molčeči sluga Thomson, ko ujame Cranmerjev zadnji pogled, v katerem vidi »nam neznan, netopljiv, našim čutom nezaznaven res«, na pragu lastne smrti se ové relativnosti resnice in obenem osrednje vrednote — posameznikovega iskanja Pravega; isto spoznanje velja tudi za Cranmerja (torej ne glede na ideologije) in Thomas ga izrazi takole: »...bolj in bolj vem, za karkoli pod soncem si se od srca in zares razvnel, po pravi stezi si jo mahnil... Za slehernim posebej, ki je šel svojo resnico na grmado potrdit, bi se od sreče razjokal.« Marija Tudor umira z »najslajšim obetom onstranskih spoznanj« in v prepričanju, da nič v življenju ni brez smisla in zaman.

V himnični tragediji HEINRICH VON KLEIST slavi Mrak tega »osamelega iskalca absolutnega, brezpogojnega terjalca čudežnega«, nemškega romantičnega pisca, ki kljub vsem škandalom, porazom in neuspehom vztraja v svoji neprilagodljivosti družbenim normam: zavrne uspešno kariero, pretrga z meščansko zaročenko, razočaran uvidi Goethejevo diplomatsko prilagodljivost in dvorno priliznjenost, njegov konformizem. Goethe pa tudi takoj zagleda Kleistovo pogubno pot. Na njem je, kot pravi avtor, »znamenje nepomirljivosti z danim, obstoječim in privajenim«, ki ga končno, po neuspehu njegove igre Princ Homburški v Weimarju in po njeni odklonitvi na pruskem dvoru (kljub kraljičini zavzetosti in globokem razumevanju dela in pisca — sama je namreč na smrt bolna), po

izobčenju iz družine (večno ostaja pri njem le sestra Ulrika) — požene v samomor. Že od vsega začetka je jasno postavljeno in tudi v besedah naravnost izraženo nasprotje med samostojnim, sebi zvestim Kleistom in puhlostjo obdajajočega ga sveta. Če se mu noče prilagoditi, je edini izhod smrt. Igra se sklene z dogovorom skupne smrti Kleista in gospe Vogel (bolna je in ve, da bo morala umreti), ki ga je že dolgo vabila v ta končni mir. V ospredje stopa njena »sreča«, ne Kleistova tragedija. Občutje pomiritve in celo veselega pričakovanja je v skladu s Kleistovim nazorom o smrti, ki je, »kot da si prestopil prag sobe in stopil v drugo.«

Čeprav so obravnavane Mrakove drame ob primeru marsikatero osebe tudi strastno vrtajoče psihološke študije, pa o tej dramatiki v celoti ni mogoče govoriti v okvirih psihologije in realizma; dogodki in dejanja oseb se sicer večinoma odvijajo po logiki (realnega) sveta, vendar pa posegajo (in predvsem na koncu izrazito posežejo) vanje elementi slutenj, prividov, sanj, čudežev in razsvetljenj, kar v sklopu Mrakovega pisanja samo dokazuje, da najvišja dognanja niso stvar (zgolj) racionalnega načina spoznavanja.

Njegove osebe so ljudje, ujeti v nedoumljivo usodo (Laj, Ojdip) ali v sovražni svet (Kleist), so veliki krivci in pravi zločinci (od Jude, Kajfe, Pilata do Heroda in Marije Tudor), so »bolniki«, »norci«, (spre)vidci (Antipater, Natanael, Claudia), vsi pa tako ali drugače (bogo)iskalci, ki se v dramatičnem stremljenju po samospoznanju vzpenjajo v že halucinantne duševne boje z etičnimi in ne s popolnoma tematiziranimi absolutnimi, božjimi principi. Konflikti med osebami so tako potisnjeni v drugi plan, v ospredju so vedno konfliktna stanja v notranjosti posameznikov in v njihovem odnosu do Najvišjega, Pravega, Resničnega, ko se znajdejo v neki mejni, odločilni situaciji. Nedvoumna je Mrakova zavzeta na-

ravnost v tragedično občutenje sveta, ostaja pa tudi vprašljiva tragičnost konkretnega, v posameznih igrah prisiljeno preveličanega, patetičnega duševnega vrtnčenja in trpljenja, ki naj prinaša očiščenje.

Ervin FRITZ, Mirakel o sv. Neži, DZS, Ljubljana 1977

Svojevrstna demitizacija, ironizacija in parodizacija se godi tudi v Fritzovi igri z zgodbo o devici in svetnici Neži; ob njeni oficialni podobi se razkrije njena 'resnična' štorijska, ki je seveda s prvo v kričečem nasprotju, vse vzvišeno in sveto je znižano v duhovito, radoživo, posvetno, naravnost frivolno dogodivščino živahne in neučakane Nežice.

Mirakel oziroma antimirakel vpelje, izpelje in se vanj večkrat vmeša pripovedovalec, namreč slovenski kaplan »iz še ne čisto pozabljenih časov«; govori v prozi z arhaizirano sintakso in daje dekletom v dvorani sv. Neže za zgled deviške čistosti. Njena zgodba se nato odvija v dramski obliki in večinom v klišejskih, znano zvanečih, preprosto rimanih verzih, ki simplificirano in poučno nizajo nauke in dejanja krščanskih vrlin. Avtor pravi: »zgodba, osebe, sentence, nauki, pesmi, sploh večina tega, kar tvori tkivo dela, je preplonkano in pokradeno.« Vse to je namreč storjeno hoté, Fritz se iz Nežinega čudeža in zlaganega moralizma norčuje; dodal je le »brezbožni materializem in nekrščansko hudobijo«, kar je razvidno iz kvantaško zbanaliziranega popisovanja posledic Nežine seksualne izkušnje (doživi jo, naivna kakor je, s sinom cesarjevega namestnika, preoblečenim v Kristusa) oziroma iz predlogov in ukrepov, ki sledijo, da bi ji »vrnili« devišstvo, pa tudi iz moralnopolitičnih razpravljanj o krščanstvu, ko v Rimu še ni bil državna religija; namestnikova hetera Lavinija

prepričuje Nežo, naj postane žena njegovega sina, vendar se ta ne da speljati, s pomočjo angela varuha se reši vseh nevarnosti, ki ji pretijo — posiljevalca celo udari smrt. Katehet s svojim manipuliranjem vere poskrbi, da Neža postane še mučenica, z manjšimi »čudeži« pred njeno smrtjo pa pridobi še nove vernike.

Bolje bi bilo, ko bi ta igrice ostajala res zgolj popevajoča in igrakasta, nekoliko lascivna zabava ob (s)preobrnjeni podobi deviške svetnice, to pa seveda ni nič usodnega, saj ves dogodek razglase za apokrif, uradno je Neža še vedno devica, čeprav lažna; v čezmerni in prereseo zagnani avtorjevi ogorčenosti nad spolzkim cerkvenim moralizatorstvom pa je v pretiranem sorazmerju z lastno snovno malopomembnostjo, zlasti še, ker danes ravno področje erotike in seksa v literaturi in nasploh ni posebno omejevano in zatirano.

Jože JAVORŠEK, Improvizacija v Ljubljani, ZO, Maribor 1977

Če so obravnavane igre Kmecla in Fritza znane osnove, ki so jih uporabljale, varirale v drugačnost, se od njih distancirale in jih obrnile tako rekoč na glavo, jih predvsem iz duhovno vzvišenih sfer prenesle in vsaj deloma »znižale« na »manjvredno« telesno, mite razvrednotile oziroma relativizirale, pa uporablja Javoršek pri svoji igri analogijo; znanim primerkom improvizacij v Versaillesu, Parizu in na Almi (Molière, Giraudoux, Ionesco) je dodal še ljubljansko. Gre za istosmiselno varianto že uveljavljene strukture, vsebine in oblike, ne za kakršno koli rušenje, parodiziranje ali ironizacijo.

Igra je napisana kot »obračun« s krizo ljubljanske Drame v šestdesetih letih in v njej nastopajo igralci tega gledališča s svojimi praviimi imeni (in morda celo z lastnimi razmišljanji), ki