

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Vid Snoj

Religioznost v dramatici Stanka Majcna

I

Kaj mora takoj na začetku pritegniti pozornost literarnega zgodovinarja, ki namerava v skladu s pravili svoje discipline obravnati delo Stanka Majcna pod določenim tematskim vidikom? Pravzaprav bi bilo povsem ne glede na to, katerega izmed možnih vidikov bi izbral, zanj vredno pozornosti tole dejstvo, ki nemudoma in hkrati merodajno vzpostavi literarnozgodovinski kontekst, celo, če pobliže pogledamo, literarnozgodovinsko obravnavo samo: da je Majcnovo zgodno delo skoraj od začetka tesno povezano s katoliško literarno revijo *Dom in svet*, ki jo je na pragu prve svetovne vojne začel urejati Izidor Cankar. Še zlasti pomembno bi bilo to dejstvo za vidik, naznačen v naslovu.

Za literarno zgodovino, kot smo je vajeni, bi utegnilo biti oporišče, tisto mesto sredi nekega življenjskega toka, ki daje prvikrat in hkrati določujoče uzreti avtorja skupaj z njegovim delom. To pomeni: uzreti v prvi spoznavni povezavi, ki avtorja potegne iz tega toka, iz poljubnega posamezniškega življenja, ter ga, vežoč ga vase, daje prepoznati kot avtorja tega in tega dela. Zato to ni preprosto dejstvo, saj odpira pogled na literarno okolje, glede na katero avtor z delom dobi svojo prvo določitev, ter omogoča, da ga vpnemo v širši okvir dobe. Kolikor tako vpeljuje literarnozgodovinsko obravnavo, je že samo literarnozgodovinsko.

Kaj nam torej to "dejstvo" utegne govoriti? Da je Cankar, ko je postal urednik revije, hotel uresničiti željo mladega katoliškega literarnega kroga,

da bi se slovenska katoliška literatura osvobodila domačijstva in dosegla raven literature, ki jo je ta krog v skladu s tedaj na Slovenskem že zakoreninjeno delitvijo duhov uziral v znamenju drugega, svobodomiselskega svetovnonazorskega porekla. Hkrati bi to Cankarjevo preosnovanje revije lahko spravili v literarnozgodovinsko pomenljivo zvezo s sklepom 23. mednarodnega evharističnega kongresa, ki je leta 1912 zasedal na Dunaju, češ da je krščansko vsebino mogoče izraziti v vseh, tudi najmodernejših slogih. Navsezadnje pa bi lahko sklepali, da je Cankar obetavnega sodelavca našel prav v Majcnu, saj je ta objavljial redno in izključno v Domu in svetu.

Od tod lahko zgodovino Majcnove literarnozgodovinske obravnave povzamemo takole.

Zaradi pripadnosti tej reviji in njeni novi literarni usmeritvi sta ga križarja Tine Debeljak in France Vodnik, literarna kritika naslednje generacije katoliških piscev, že v tridesetih letih označila za "katoliškega ekspresionista". A kot pripominja Goran Schmidt, osrednji raziskovalec in interpret Majcnovega dela, smemo v tej oznaki, ki jo je za nekatere katoliške pisce po moderni sprejela tudi literarna zgodovina, prepoznati le sinonim za "prenovitevno katoliško literaturo"¹. Oznaka "katoliški ekspresionizem" ni bila pravzaprav nič drugega kakor zaščitni znak, geslo za literarni nastop, vendar pomenljiva toliko, kolikor je izražala hotenje modernosti.

Po drugi svetovni vojni se o Majcnu ni obširneje pisalo; v dokaj dolgem obdobju je treba izvzeti samo Tineta Debeljaka med slovenskimi izseljenci v Argentini in Marjo Boršnik na Slovenskem. Kolikor skopo se je literarna zgodovina ukvarjala z njim, je v skladu z drugo opredelitveno možnostjo, ki jo je literarna kritika odprla že v dvajsetih letih, njegova dela večinoma postavljala v bližino literarnih smeri s konca stoletja in prepoznavala ekspresionizem samo na ravni posameznih prvin v njih.² Preučevanju Majcnovega dela je namenila več pozornosti šele v osemdesetih letih ter ga v skladu s svojim načelnim in poglobitnim zanimanjem skušala tudi in predvsem literarnosmerno temeljiteje opredeliti. Tedaj je Majcnovemu

¹ Goran Schmidt, *Oris življenja in dela Stanka Majcna (1888–1970)*, v: Stanko Majcen, *Kasija; Prekop; Revolucija*, Ljubljana 1988, str. 212.

² Seznam piscev navaja Schmidt, nav. d., str. 212.

delu izrecno odrekla, da bi kakor koli spadalo v ekspresionizem (oznako "katoliški ekspresionist" je tik pred smrtjo zavrnil tudi sam), in njegova dela opremila z natančnejšimi literarnosmernimi oznakami. Tista, ki je korenito pretrgala z uveljavljenim označevanjem Majcnovega dela in uvedla jasneje določene periodizacijske pojme, je bila primerjalna literarna zgodovina.

Na primer: Marja Boršnik poimenuje Majcnovo prvo ustvarjalno obdobje, ki naj bi doseglo vrhunec v letih 1920–1925, "realistični ekspresionizem", pri čemer prvotni oznaki odvzame konfesionalni predznak; zaobrnjeno, a glede na sodobno literarnosmerno pojmovnost enako nejasno označuje prvo fazo njegovega drugega ustvarjalnega obdobja (1942–1945) za "ekspresionistični realizem", drugo (1949–1956) pa za "moderni realizem".¹ V istem literarnozgodovinskem obzorju Franc Zadravec tudi še v osemdesetih letih vztraja pri tradicionalnem slovenističnem iskanju ekspresionističnih prvin v Majcnovem delu.² Drugačno obzorje pa v svoji primerjalni literarni zgodovini odpre Janko Kos. Glede na evropske zglede in literarni razvoj sploh preleti nekatere Majcnove zgodnejše drame, pri čemer jim podeli različne literarnosmerne oznake in sklepa, da je podlaga Majcnovi dramatiki tega časa "naturalizem, prepojen včasih z dekadenci, včasih s simbolističnimi prvinami".³ Prav tako tudi Lado Kralj Majcnove zgodne dramatike ne uvršča v ekspresionizem, ampak opaža kvečjemu posnemanje ekspresionistične metaforike v *Apokalipsi*, Majcnove drame pa razdeli na tiste, ki se po svoji dramski tehniki zgledujejo pri Maeterlinckovi simbolistični dramaturgiji, in one druge, zanimivejše s stališča današnje recepcije, ki se po svoji dramski zgradbi opirajo "na Ibsenovo analitično ali družbenokri-

¹ Marja Boršnik, *Stanko Majcen v drugi ustvarjalni dobi*, v: Stanko Majcen, *Izbrano delo II*, Maribor 1967, str. 477, 480.

² Franc Zadravec, *Ekspresionistične sestavine Majcnove dramatike*, Slavistična revija 31/1983, št. 4. str. 457–479.

³ Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 216.

tično dramaturgijo"¹.

Vendar se zdi, da Majcen kljub temeljitejšemu literarnozgodovinskemu rešetanju in literarnosmernemu razvrščanju ostaja (četudi ne v vseh svojih delih in spet ne v vseh enako) katoliški ali vsaj krščanski pisec. Prav to pa upravičuje tekst, ki sledi: ne bo nam šlo za še izostrenejšo literarnosmerno opredelitev Majcnove dramatike, ampak bomo premislek, ki bo posegal po literarnozgodovinski in splošni literarnovedni pojmovnosti ter sezal tudi skozi njeno, usmerili v razbiranje tiste podobe religioznosti, s katero se srečujemo pri Majcnu. Pri tem bomo pozorni na delo, tj. literarno delo, v razliki do avtorja, ki jo literarna zgodovina navadno še zmeraj brez zadrege premošča v skladu s svojo tradicionalno metodologijo. To pomeni, da Majcnove krščanskosti (v ožjem smislu, ki zadeva avtorja, njegovo življenje in branje) ne bomo uzirali v določeni metodološki zapreži z religioznostjo, kot se kaže v njegovih dramah. Ta zaprega prisiljuje življenje in literaturo v kavzalno, ali, še raje, kavzativno, tj. povzročevalno zvezo, ki postavlja: kar je kdaj bilo v avtorju, to je tudi v delu, in hkrati: kar je v delu, to ima svoj vzrok v avtorju.

V resnici utegne biti vez med avtorjem in delom rahlejša ter se v takšnem pojmovnem zgrabljenju pogrobi. Zato se bomo skušali ogniti tudi "dvojnemu sklicu" na avtorja in junaka dela ter ločevati med avtorjevo izjavo in govorjenjem tekstov. Sicer si ne bomo mogli privoščiti nadrobnejšega branja Majcnovih dram, ampak samo kako interpretativno razprtje in presojo, morda kako razbirajoče prebranje. Zato bo tekst, večidel pisan v obliki komentarja, *commentatio* v smislu "priprave", "pripravljalnega premisleka", lahko ponudil predvsem napotila za nadaljnje interpretiranje in presojanje Majcnovih dram. Ta pa se utegnejo posrečiti toliko bolj, kolikor večja bo v njih mera razbora, kajti presoja se mora izrekati iz razbora v tekstu zbranega govorjenja, da ne bi oblebdela nad tekstom kot zgolj poljubno razsojajoča sodba. A ne nazadnje je za nas pomembno predvsem to, kako se v teh dramah kaže religioznost, se pravi: kdo je – med *dramatis personae* Majcnove dramatike – religiozni junak?

¹ Lado Kralj, *Majcnova dramatika, "Zeitgeist" in možnosti današnje recepcije*, v: Goran Schmidt (ur.), *Majcnov zbornik*, Maribor 1990, str. 108.

II

Religioznost se kaže kot problem v dejanju in še zlasti v besedi dramskih likov že v Majcnovi prvi dokončani drami, enodejanki *Čudež* (1915), najdeni in natisnjeni šele pred kratkim.¹ To, da je religioznost, način, kako biti religiozen, resnično *prikazana kot problem*, o katerem se misli in govori celo na način teološkega disputa, dela to dramo, kot v svoji interpretaciji ugotavlja Schmidt, za težno dramo. V njej prevladuje spopad mišljenj, in sicer tako, da nastopi likov v dramskem dejanju sem in tja zapadejo postaviti teze ali antiteze, zaradi česar vsi liki ne dobijo realnih psiholoških potez; najzgovornejši primer, ki ga navaja Schmidt, je dekla Beta, ki teološko razglablja o pravi veri. A čeprav Schmidt v teznosti te drame vidi pomanjkljivost, ji vendarle prisodi literarnozgodovinsko pomembnost, ko pravi, da "je ta dramolet med najzgodnejšimi slovenskimi bogoborskimi besedili"². Hkrati postavi dramo v bližino "krščanskega eksistencializma", ki ga "bolj v smislu osebnega prepričanja kot pa literarne usmeritve"³ opaža tudi v Majcnovem poznejšem delu.

Oznaka "bogoborsko besedilo" natančno zadeva to prvo Majcnovo dramo. Bogoborstvo pri tem poimenuje način, kako v razmerje z Bogom stopa glavni junak drame: to je način, v katerem religioznost odstopi od prave vere, ki jo v drami od začetka zastopa tezogovorka, dekla Beta. Ta način je torej odstop s pomočjo tiste *re-ligio*, "za-veze", prek katere se glavni junak sicer še vedno obrača na Boga in veže nanj utemeljevanje svoje tubiti, vendar tako, da Boga, ki se sam ne kaže in ostaja skrit, hoče prisiliti k odgovoru, k neposredni, odgovorni odgovornosti.

Glavni junak Vazil se na vojsko odpravi zato, da zaveže Boga, da bi zaradi te žrtve povrnil njegovi hromi hčeri in storil, da shodi. Bog čudež

¹ Primerjaj o tem uvodni del teksta Gorana Schmidta *Eksistencialistične prvine v Majcnovem prvem celotnem dramskem besedilu "Čudež"* (1915), Dialogi 26/1990, št. 4-5-6, str. 66-69.

² Nav. d. str. 72.

³ Goran Schmidt, *Oris življenja in dela Stanka Majcna (1888-1970)*, str. 244.

res naredi, kot to izpričujeta delovanje in vera drugih likov, a ne zato, ker bi ga k temu zavezovala Vazilova žrtev, ampak zaradi vere, ki ve, da sama ne zmore ničesar, pa še to po posredniku, duhovniku Martinu. Toda Vazil ta čudež zavrne in s tem zanika tudi Boga: "... to vse da bi bila igra enega samega bitja z nami, ki je toliko večji in močnejši od nas, da se z nami igra, dela, kadar se mu zazdi, take 'čudeže'? Ne, nikdar!"¹ S "Čemu?", torej brez prvotnega motiva, pa vendar – kljubovaje – se vrne na bojišče.

Bogoborstvo se v drami konča z bogotajstvom. Vendar iz konca laže prepoznamo začetek: če se boj z Bogom konča v tajeju Boga, ki se bogoborcu ni razodel, ampak je zanj na bojišču, kamor ga je hotel zvabiti, ostal skrit, se je moral začeti z *izzivom*. Takšen izziv, izziv Boga k razodetju, s katerim bi bil izzvan odgovor, pa je prav tisto dejanje, ki vzpostavlja *zavezanost človeka Bogu s človekovo za-vezavo Boga*.

Ta *re-ligio* se mora končno razdreti. Kajti kar ni neposredni odgovor na izziv, za to religioznost, ki je v temelju zavezovalna, za-vezanost s tistim za-, ki najprej in predvsem iz človeškega izziva veže Boga na človeka, ni odgovor: čudež ni čudež. Čudež se odklanja zahtevi, ki jo na domnevno zavezljivo stranko naslavlja enostranska pogodba, ter se naklanja in je čudež samo za vero, ki se ne poskuša odkupiti z ničimer drugim kakor s samo sabo. Za-vezanost, ki je zavezovalna in je torej to, kar je, prav po svoji lastni za-vezavi, ne da bi bila sama kako drugače *zavezana*, se tako v globini temelja razkrije kot nereligioznost.

Ostrina izziva Boga je v Majcnovi drami sicer ublažena s tem, da ima bogoborstvo vseskozi uspešno protiigro v pravi veri; vanjo končno prestopi tudi hroma deklica. Izziv Boga, če se ozremo na druge slovenske bogoborske tekste, pa ostane brez takšne protiigre šele v Mrakovi "himnični tragediji" *Herodes Magnus* (1977).

Ta drama je tudi širše literarnozgodovinsko zanimiva, ker v njej Herod kot izzivalec Boga nadomesti Judo Iškarijota, ki ga moderno izročilo evropske literature z "biblično snovjo", od Klopstockovega epa *Mesija* (*Messias*, 1748–1773) naprej, ne prikazuje več kot pohlepnega izdajalca, ampak kot prisiljujočega izzivalca judovskega mesije ali celo kot žrtvujočega se pomoč-

¹ Stanko Majcen, *Čudež*, Dialogi 26/1990, št. 4–5–6, str. 66.

nika v odrešenjskem dogajanju, ki Jezusu omogoči, da se pokaže v božji slavi.¹

Evangeljska pripoved o Herodovem pomoru otrok iz bojazni, da se je rodil prihodnji kralj, je v Mrakovi "himnični tragediji" predelana v dramo Herodovega izziva Boga: naj se skriti Bog, če bo umorjen Božji Sin, končno vendarle izkaže in odgovori, pa čeprav s kaznijo, ki bo zadela storilca. Pri tem protiigra izzivu ne prihaja iz drže, ki bi bila od začetka čelno nasprotna izzivalski, ampak se ji med dejanjem postavlja nasproti toliko, kolikor izziva ne vzdrži.² A če beremo dramo v njenem izvornem literarnem kontekstu, v katerem je okvirjena z drugimi dramami *Bibličnega ciklusa*,³ ostrina izziva tudi v njej otopi. Izzivu namreč, ki mu v tej prvi, uvodni drami daje ostrino pravi pascalovski molk veseljstva, kontekst ne vrača odmeva. Drame, ki sledijo, se sredotežno nanašajo na velikonočno žrtvovanje Božjega Sina, učlovečene Božje Besede, ki kot še kako jasno Božje sporočilo preobrača smer celotne zgodovine, ne da bi bilo tragično v grškem smislu.

Še tale pripomba: brez pridržkov lahko sprejememo Schmidtovo ugotovitev, da Majcnov *Čudež* spada med zgodne slovenske bogoborske tekste, to pa ne velja za njegovo vzporejanje glavnega junaka Majcnove drame s starozaveznim očakom Abrahamom v tistem smislu, kot je Abrahamovo ravnanje, žrtvovanje sina Izaka, razumel danski religiozni mislec, "eksistenecialist" Søren Kierkegaard, s tem ko ga je vzel za davni pričevalski zgled

¹ Primerjaj geslo *Judas Ischarioth* v Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1988 (7., izboljšana in razširjena izdaja), str. 375–378.

² Tomo Virk v tekstu *Izziv iz obupa. Herodes Magnus Ivana Mraka* (Revija 2000, 17/1985, št. 29/30, str. 25–26) interpretira izid te igre in protiigre takole: "S tem, ko navkljub očetovemu ukazu ne ubije Jezusa, Antipater izbriše Herodov izziv. Antipater bi moral Jezusa ubiti in tedaj bi se Bog po Herodovi logiki moral dvigniti, moral bi pobrati rokavico, s katero ga izziva Herod, in se izzivalcu – v obliki kazni – neizbrisno in nepozabno pokazati. Vendar sedaj Bogu tega ni treba – pomorjeni otročki zanj niso dovolj velik razlog, da bi se moral pokazati. In ravno zato šele postane Herodov pokol strašen zločin, najgroznejši zločin, kar si ga je moč zamisliti, saj je popolnoma nesmiseln, popolnoma absurden."

³ Mrakov *Biblični cikel* zajema še "himnično trilogijo" *Proces* (Človek iz Kariota, Veliki duhovnik Kajfa, Prokurator Poncij Pilat), "himnični misterij" *Janez Evangelist* in "himnično tragedijo" *Apostol Peter*.

– drznemo si reči "moderne" – religioznosti. Schmidt povezuje imenovana lika prav v njuni *religiozni* odločitvi za nasilno, neetično ravnanje, ki krši zapoved "Ne ubijaj!": kakor gre Majcnov Vazil na vojsko ubijati, tako Abraham dvigne nož nad sina – iz religioznega nagiba. Tudi v Majcnovi drami naj bi bil zato "moralni imperativ pred vero suspendiran, v čemer lahko slutimo Kierkegaardovo stališče"¹.

Vendar gre tu za temeljno različni religioznosti: v Majcnovi drami za zavezovalno za-vezanost, iz človeškega izziva vežočo proti Bogu, v starozavezni pripovedi pa za zavezanost, ki prihaja iz *Božjega klica človeku* in je, ko ta klic doseže človeka, vselej že zavezana od Boga.

Erich Auerbach s pretanjenim čutom za edinstveno religiozno uglašenost starozavezne pripovedi opozarja, da ta ne daje nobene navedbe in opisa kraja in časa ter opušča vsakršno notranjo in zunanjo, telesno in značajsko karakterizacijo lika. Zato v ospredje stopita Božji klic in Abrahamovo zaslišanje klica: Bog "iz neznanih globočin oziroma visočin nenadejano in zagonetno poseže na prizorišče in vzklikne: Abraham! (...) Kje se nahaja (Abraham – op. V. S.)? Tega ne vemo. Sicer pravi: Tukaj sem – toda hebrejska beseda pomeni zgolj 'glej me' ali, kakor prevaja Gunkel, 'poslušam' in nikakor ne bo pomenila resničnega kraja, na katerem stoji Abraham, ampak njegov moralni kraj v razmerju do Boga, ki ga je poklical: tukaj sem v pričakovanju tvoje zapovedi [*deines Gebotes gewärtig*]." ² Auerbach ugotavlja, da lik tudi v nadaljevanju ostaja *hintergrundig*, "ozadnji", medtem ko se pripoved osredinja na izvršitev zaklicanega Božjega povelja.

V tej pripovedi, ki torej v nobenem pogledu ne osvetljuje lika, ampak s poudarjanjem klica, zaslišanja klica in izvršitve zaklicanega povelja podaja izvorno religiozno dejanje kot dejanje zaveze med Bogom in človekom, je judovsko, krščansko in celo muslimansko izročilo razbiralo Abrahama kot "očeta vere". Vendar tudi Kierkegaard ne presliši Božjega klica Abrahamu, prvaku v veri, ampak je ta klic zanj predpostavka za religiozni stadij kot prekoračenje etičnega, ki mu, nasprotno, prvi in zadnji kriterij

¹ Nav. d., str. 70.

² Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, str. 12–13.

postavlja človeška racionalnost. Kierkegaard namreč navede prav ta Abrahamov "Tukaj sem", še prej pa kot refren dvakrat ponovi: "Toda Abraham je verjel," namreč v Božje povelje, ki ga je zaslišal, in pristavi: "Verjel je v nesmiselno."¹

Razlika je torej druge. Etika, kot jo od starozavezne pripovedi predaja judovsko-krščansko izročilo, je vselej že v religioznem izkušana in s tem *religiozna* etika. Njen izvor ni nič drugega kakor *poslušnost*, prvič izpričana pri Abrahamu: ne pokorščina zaradi kake "psihološke" poteze v značaju, recimo suženjske nagnjenosti k odvisnosti, ampak poslušnost, ki je najprej in predvsem zmožnost zaslišati Božji klic, poslušnost, v kateri potem pravično dejanje sledi Božjemu navodilu, ne da bi imelo kakršno koli upravičenje v zgolj človeški modrosti; tako je Abrahamovo dejanje upravičeno v Božjem navodilu in pravično, na pravi način uravnano, samo po njem oziroma, ko deluje v človeško nedogledanem, vzdolž njega. Nasprotno Kierkegaard kot moderni religiozni mislec izhaja iz že izvršene *novoveške ločitve etike od religije*, ki je etiko postavila v območje samozakonodajstva racionalnega uma. Prav takšno etiko želi hkrati preseči s tem, da v starodavni pripovedi o Izakovem žrtvovanju, ki si je v rabinskem spisju zaradi svoje religioznoetične utemeljevalnosti prislužilo celo tehnični izraz *akeda*, vnovič prisluhne Božjemu klicu. Vendar ta zdaj v njegovem ušesu prav iz zornega kota posvetovljenega etosa kliče k povsem "nesmiselnemu", protiracionalnemu dejanju. Pri tem se mu v prisluškovanje oglašja in razbrano souglašuje ena izmed temeljnih sestavin protestantskega kredo, Luthrova teologija Božjega klica, z njo pa tudi vzklik, ki ga je Luther vzel iz obtoževalnih govorov starozaveznih prerokov in ga naobrnil na človeški um: *Die Hure!*, "Vlačuga!"

Ozrimo se še na drugi Majcnovi zgodni drami, ki s svojim dejanjem segata v religiozno. Napisani sta bili nekaj let pozneje, a sta kljub temu iz istega pisateljskega obdobja, ki ga je Majcen leta 1925 – med drugim tudi zaradi spremenjene uredniške politike Doma in sveta, kot ugotavljajo literarni zgodovinarji – sklenil z molkom, trajajočim vse do druge svetovne

¹ Seren Kierkegor, *Brevijar*, srb. prevod, prevedel D. Najdenović, Beograd 1990, str. 44.

vojne. Literarnovedno bolj poglobljeno pa je dognanje, da ti drami po svoji zgradbi ne izpolnjujeta načel aristotelske dramaturgije, a da to ni posledica premišljene kršitve,¹ ampak ne povsem presnovljenega, iz raznorodnih virov sestavljenega vpliva.

Nadaljujmo od tod: navezavo na pravkaršnje poskuse modernizacije pri razvijanju dramskega dejanja je vsekakor mogoče opaziti v *Dedičih nebeškega kraljestva* (1920); s podnaslovom *Sanjska igra v treh dejanjih* namreč posnema znamenito Strindbergovo delo, a nas, če upoštevamo sklop prizorov v drugem dejanju, napotuje tudi na Hauptmannovo dramo *Hannele gre v nebesa* (*Hanneles Himmelfahrt*, 1894),² ki nosi podnaslov *Traumdichtung in 2 Teilen*, *Sanjska pesnitev v dveh delih*. Prav tako lahko željo po slogovno sodobnem oblikovanju dramskega dejanja prepoznamo v *Apokalipsi* (1923), ki je kot enodejanka še bliže *Čudežu*, pri čemer v njej, tako kot v *Dedičih nebeškega kraljestva*, za povrh naletimo na še bolj skope didaskalije, ki ne dajejo niti enega samega podatka o konkretnem času in prostoru, v katera je postavljeno dramsko dejanje (v *Čudežu*: Galicija, 1905).

Glede na to, kar teorija drame pojmuje pod nazivom "dramski motiv", je izmed vseh predlog vsekakor najpomembnejša Hauptmannova drama: motiv (predsmrtnega) videnja (deklice, ki je predtem šla v vodo) se pojavlja v več Majcnovih dramah, vsakič v drugače odmerjenem deležu. Nanj je najtesneje vezano sanjsko videnje v drami *Dediči nebeškega kraljestva*, v katerem se glavni junakinji Dani, tako kot Hannele, zapovrstjo prikažeta mati in Jezus, le da Jezus v Daninem videnju privzame podobo zdravnika in da njeno videnje ni predsmrtno. Na različici istega motiva pa naletimo tudi v Majcnovih dramah iz medvojnega časa: v dramatizaciji naslovne zgodbe prozne knjige *Bogar Meho* (1944), ki nosi naslov *Bogar Meho in Marija* (1944), in drami *Brez sveče* (1944). Za obe velja, da sta tako kot nekatere druge njegove poznejše drame pisani nekje na obodu moderne

¹Primerjaj Lado Kralj, nav. d., str. 107.

²To navezavo omenjata dva literarna zgodovinarja: Franc Zadavec v *Zgodovini slovenskega slovstva* (VI: *Ekspressionizem in socialni realizem*, Maribor 1972, str. 257) in Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (str. 216).

psihološke in družbenokritične dramatike,¹ v kateri se je na Slovenskem po Ibsenovem zgledu sicer prvi preizkusil Ivan Cankar. Vendar sta še zlasti pomembni pod vidikom religioznosti. Prva nam čisto na koncu uprizori predsmrtno videnje, v katerem se vaškemu umetniku Mehu namesto matere in Jezusa prikaže Božja mati Marija, medtem ko nam druga pred oči ne pripelje videnja, ampak smo malo pred koncem priča predsmrtnemu izpovedovanju v otroških letih domnevno karizmatične Viktorije, in to po njenemu poskusu, da bi se utopila.

Toda poskusimo najprej zgodnejši drami prebrati v tistem, kar v njej pod vidikom religioznosti kaže naprej.

Apokalipsa prinaša lik bogotajca v Nasilnem človeku. Ta je v prevratniških razmerah z več drugimi, med katerimi se znajde tudi pop, zaradi suma zarotniškega sodelovanja s sovražnikom postavljen pred vojaško sodišče; potem ko ga doleti obsodba, z bogotajskim krikom "Ni ga!" umori popa, ki se je med čakanjem na zaslišanje ves čas skliceval in opozarjal na resničnost Božje sodbe, a se njegovo besedovanje, zastavljeno v govornem načinu starozaveznega preroka, večine ni dotaknilo in so ga zarotništva osumili celo nekateri izmed tistih, ki so bili po nedolžnem osumljeni tudi sami.

Nemara utegne zadeti tale presoja: za religioznost v Majcnovi poznejši dramatiki ni pomemben ta bogotajski lik, ki povrh tega čisto na začetku zakriči "Ni ga!" in je tako v svoji nedramatični enoznačnosti pravzaprav že na začetku dejanja tam, kjer je na koncu, ampak neki drug lik – deklica Dana v *Dedičih nebeškega kraljestva*. V tej drami, ki se godi v nekem zasedenem mestu med vojno, si deklica, čeprav tudi sama sirota, naloži materinsko skrb za šest begunskih otrok. Ko izbruhne nalezljiva bolezen, kljub ukazu vojaškega poveljnika noče oddati enega izmed njih, svojega brata, zanj pa se na koncu izkaže, da ni zbolel za to boleznijo.

¹ Majcen, recimo, ob svoji drami *Matere* (1945) v gledališkem listu ljubljanskega Državnega gledališča s pošteno skromnostjo pravi: "Slike so to iz življenja mojega kraja, napisane brez pretenzije, da sem zgradil dramo. Urezal bi se profesor, ki bi hotel ob tem delu dijakom razložiti zakone dramske arhitektonike, to je, tiste umetnosti, ki so jo utemeljili stari Grki in klasiki raznih literatur prignali do nekega vrha." (Navedeno po Marja Boršnik, nav. d., str. 466.)

Predvsem glede na to, da deklica brez vsakega pomisleka in omahovanja ščiti domnevno obolelega brata, bi se komu utegnila zazdeti moralen, nemara v tem že kar pretirano enoznačen, moralističen lik. Vendar se njene besede, ki so sploh zadnje v drami, glasijo: "Kajpak, sedem jih je bilo, sedem jih mora ostati. In sedmega imam najrajši. Nima človeških oči, ne more povedati, kar bi rad, vendar je ves... ves... (*Zamaknjeno.*) Moj... moj..."¹ Vse do sèm se zdi, da deklica skoraj kakor živa delujoča teza ravna v skladu z drugo največjo zapovedjo krščanske etike, zapovedjo ljubezni do bližnjega. Kljub temu ni povsem tako.

Druga zapoved ljubezni je po Jezusovi besedi v evangeliju enaka prvi, zapovedi ljubezni do Boga: "Na teh dveh zapovedih stoji [*krématai*] vsa postava in vsi preroki" (*Mt* 22,40).² Ista beseda tudi razodevajoče veleva, naj bo vsakdo, ki se spreobrne in zaživi v skladu z novozapovedanim, kakor otrok: tedaj bo "največji v nebeškem kraljestvu" (*Mt* 18,3–4). Otrok je v evangeliju ta, ki ga Jezus najbolj ljubi in čigar delež je nebeško kraljestvo. Toda: tisti sedmi izmed dekličinih otrok, izmed – rečeno z naslovno metaforo, ki ima neizgledljivo novozavezo podlago – "dedičev nebeškega kraljestva", tisti, ki ga dekličina ljubezen do bližnjega postavlja najvišje, v resnici ni otrok, ampak psiček.

Kot pove didaskalija, deklica govori te besede *zamaknjeno*. Ljubezen do bližnjega, kot se razkrije na koncu sicer v okvir evangelijske etike postavljenega dramskega dejanja, skupaj s to zamaknjenostjo, pa tudi s poprejšnjim sanjskim videnjem, v natančnejši presoji prevesi lik glavne junakinje na stran – recimo mu tako – religioznega posebnega.

S tem likom se napoveduje osrednji lik Majcnove poznejše dramatike. Čeprav "etični" lik, če lahko tako imenujemo enega izmed njenih religioznih likov, v nekaterih Majcnovih poznejših dramah, kot sta *Matere* (1945) in *Revolucija* (1952), nastopa tudi sam, v celoti gledano, vendarle ni religiozni

¹ Stanko Majcen, *Dediči nebeškega kraljestva*, Dom in svet 33/1920, št. 11–12, str. 273.

² Navedeno po *Sveto pismo nove zaveze*, Ljubljana 1985; za grški izvirnik primerjaj Nestle-Aland, *Novum testamentum Graece*, Stuttgart 1979 (26., predelana izdaja).

osrednjež. Kadar namreč nastopa skupaj z likom religioznega posebneža, sicer bolj ali manj dejavno deluje, vendar je navadno prav na pobudo prvega odzivajoče se vpotegnjen v delovanje (na primer v drami *Brez sveče*). Razvoj dramskega dejanja v resnici s svojim dejanjem in nehanjem spodbuja prvi lik, ki bi ga glede na dosedanje literarnozgodovinsko interpretacijo Majcnovih literarnih likov smeli ali celo morali imenovati "mistični" lik.

Vendar je razlikovanje med likoma, ki ga vpeljujemo še pod okriljem tega nasledstva, v resnici le zasilno in začasno. Že ker se mistika na splošno nikakor ne izključuje z etičnostjo (medtem ko etika po drugi strani ni nujno mistična), lahko z "etičnim" likom merimo le na religiozni lik brez "mističnih" potez v Majcnovi dramah. Ves smisel tega razlikovanja pa je, da nam obrne pozornost na religioznost "mističnega" lika, ki se nam tako napoveduje kot osrednji religiozni lik Majcnove dramatike.

III

Taras Kermauner v doslej najboljšežnejšem pisanju o Majcnovi dramatiki trdi, da je Majcen "poleg Mraka in Strniše največji slovenski religiozni dramatik"¹. Sicer je Kermaunerjeva interpretacija, tako kot navadno, divja: misel v svoji hlastni razlagalski gnanosti nenehno, od odstavka v odstavek in celo stavek, preskakuje od zgodbe ene Majcnove drame k zgodbi druge, k dramskim zgodbam drugih slovenskih dramatikov in vsakič znova tudi v psihološki, sociološki in politični kontekst slovenstva, pri čemer se izpeljuje in razgublja v različnih smereh. Vendar v povzetku beremo, da je glavna téma Majcnove dramatike "evangeljsko krščanstvo", ki naj bi ga v slovensko zavest spravilo prav Kermaunerjevo delo.² S tem dobimo zadostno pojasnilo, zakaj Kermaunerjevo zanimanje bolj od "mističnih" religioznih likov Majcnovih dram pritegujejo "etični": ker naj bi Majcen ravno prek njih vzpostavljaj, spet s Kermaunerjevimi besedami, "etično evangeljsko krš-

¹ Taras Kermauner, *Majcnova dramatika v kontekstu slovenske dramatike. Monografija II*, Ljubljana 1992, str. 116.

² Nav. d., str. 248.

čanske" vrednote, v katerih bi slovenstvo moralo najti kriterij svoje prave vrednosti. To pa hkrati pomeni, da je takšno razpeljevanje misli, ki vodi v zamotanje nepretrgano preskakujočih kontekstnih prevezav, vendarle postavljeno pod neko vodilo.

Kermaunerjevo napotilo za branje Majcnove dramatike je naposled ideološko, izhajajoče iz vodilne ideje, ideje o evangelijskem pokristjanjenju slovenstva kot tistega interpretamena, ki je pogoj vsega, kar se, najsi bo še tako razveznjeno, govori o dramskem tekstu in njegovih kontekstih; pri tem se govorjenje teksta prilikuje interpretovemu govoru. Zato bomo za vodilno nit pri poskusu razbranja "mističnega" lika v Majcnovih dramah raje vzeli že omenjeno Schmidtovo interpretacijo Majcnove medvojne kratke proze, tako imenovanih legend, ki prepričujejo evangelijsko pričevanje o Jezusu in Jezusa vpeljujejo tudi v svet sodobnega slovenstva, ter z njimi povezanih drugih zgodb.¹ Kajti v tej interpretaciji je ne nazadnje razgrnjena prav "Majcnova mistika".

Schmidt za nas pomenljivo pravi: "Za Majcna-mistika v še večji meri kot njegova proza govori njegova dramatika."² Hkrati ugotavlja, da so z Majcnovo (tj. avtorjevo) mistiko določeni "sveti" junaki, ki jim kot religioznim izbrancem, likom ljudi s posebno religiozno občutljivostjo, odkriva poreklo v simbolizmu.³ Ker se ta ugotovitev nanaša tudi na Majcnovo dramatiko, je treba pripomniti, da se prapodoba simbolističnega dramskega junaka, Maeterlinckov *l'averti*, "posvarjenec", ki zmore zaznavati delovanje skrivnostnih, do človeka večinoma neprijaznih sil v svetu, duhovnozgodovinsko razlikuje od mističnega spoznavalca krščanskega izročila: njegovo posvarjenstvo je v nasprotju s spoznavalstvom, naperjenim onstran vsega,

¹ Schmidtova izdaja knjige *Bogar Meho. Zgodbe in legende* (Maribor 1994) pripaša pod razdelčnima naslovoma *Zenin. Podobe iz svetega pisma nove zaveze* in *Zenin. Podobe iz življenja Gospodovega* tudi tiste Majcnove legende iz medvojne časa, ki niso bile zajete v prvotno izdajo.

² Goran Schmidt, *Majcnov "Bogar Meho"*, v: Stanko Majcen, *Bogar Meho. Zgodbe in legende*, Maribor 1994, str. 346.

³ Primerjaj nav. d., na primer str. 311.

kar biva, potopljeno v mistiko narave.¹ Nasprotno to, kar bi v Majcnovih dramah lahko imenovali "poklicanost" in "zaukazanost", nikakor ni izraz literarnega podviga, ki bi, dvigajoč se k miselnim do-sežkom krščanskega izročila, skušal to izročilo okviriti tako, kot nam to daje slutiti maeterlinckovsko posvarjenstvo. Marjeta, morda "najpoklicanejši" izmed Majcnovih dramskih likov, je v drami *Ženin na Mlaki* (1944) preprosto poklicana od Gospoda in zanj: že na začetku spregovori o svojem poklicanju za nuno in potem vseskozi uravnava svoje delovanje glede na ta svoj "Poklicana sem", ki postane merodajen za celotno dramsko dejanje.

Vendar "Majcnova mistika" v Schmidtovi razgrnitvi dobi še drugačno opredelitev. Zato smemo Schmidtove besede, ki smo jih navedli, vzeti kot poziv k temeljitejšemu premisleku tako imenovane mistike v Majcnovi dramatiki. S tem tudi sprejemamo ta poziv, pri čemer bomo za vodilno nit, kot rečeno, vzeli prav to razgrnitev.

Po Schmidtovi presoji se je kratka proza Majcnu na splošno bolj posrečila kakor poezija in dramatika, v svoji umetniškosti pa se še zlasti visoko vzpne v legendah. Pri tem Schmidt ugotavlja, da je Majcnov izvirni prispevek k modernizaciji te literarne zvrsti dosledno izpuščanje čudeža. Majcnova legenda namreč ob tem, da ne pripoveduje čudeža, v Jezusu podaja lik, ki se v stiku z religiozno nerahločutnostjo in mišljenjsko grobstjo ljudi vedno znova znajde v kočljivem položaju in je, še več, po svoji človeški naravi vselej v zadregi, tako rekoč *katà sárka* zbehan v samem sebi.

To, da čudež kot takšen odpade, pa daje Schmidtovi interpretaciji človečenja Jezusa v Majcnovih legendah odločilno smer. Tako dobi v "počlovečenju Jezusa", kot to poimenuje Schmidt, pozitivno interpretativno osmislitev sama brezbožnost ljudstva, ki v Majcnovih legendah s svojo

¹ Glede Maeterlinckovega razumevanja lastne dramatike na ozadju grške in krščanske primerjaj njegov uvod k zbranim dramam (*Theatre I*, Pariz 1921, str. IX): "V temelju [*Au fond*] najdemo idejo krščanskega Boga, spojeno z idejo antične usode, stisnjeno/potisnjeno nazaj [*réfoulée*] v nepredirno noč narave, od koder ji godi [*se plaisant*] prežati, mesti, temniti načrte, misli, čustva in skromno srečo ljudi." Mar to ne pomeni, da je nevidno, na katero kaže vidno, zajeto, "stisnjeno" v naravo tako, da ta prav s to stisnitvijo dobi mistično razsežnost, ki je tu nakazana z metaforo "nepredirne noči"? Mar Maeterlinckova dramska poetika s tem ne povzame Usode grške tragedije in Previdnosti krščanske drame v Naravi?

dosledno neprejemljivostjo za božje sicer bržkone prispeva k človečenju nekdanj v čudežu razodevajočega se Boga. Prav v tem je torej poglavitni interpretativni odklon glede na tekst: *brezbožnost ljudstva postane argument za nujnost drugačnega delovanja Boga in celo drugačnega Boga samega*. Res je, da čudež v pripovedi izostaja: legenda ga sicer omeni, a kot dogodek nikdar ne pripoveduje. Vendar ob izostajanju čudeža v pripovedovanem dogajanju *interpretacija izpeljuje*, da mora Jezus, sicer "bog po svoji moči", k človeku priti tako, da se v tej svoji moči, čudežu, ne razodene, torej le s svojim sporočilom ljubezni. To pa pomeni, da kot doslejšnji sploh ne more priti, ampak je drugi prihod lahko le *parousía* ljubezni, namreč: v vsakomur prebujene ljubezni brez Boga v slavi. Od tod končno izhaja tudi sklep, da se Jezus Majcnove moderne legende sam odreka čudežu kot Božji moči in skuša človeka nagniti k tistemu, kar je v njegovi lastni moči, k ljubezni: "Za Majcna Jezus tako rekoč nima več božjih atributov, ampak je samo še osebni vzor vseodpuščajoče ljubezni..."¹

Kljub razvrednotovanju Božjega delovanja in človečenju Jezusa pa Majcnova legenda o njem še vedno pravi: "Gospod". Presodimo: njena pripoved se sicer marsikdaj izgublja v slabi nedorečenosti, a kljub temu ni ubrana v takšni nereligiozni skrajnosti, v kakršni, recimo, Friedrich Nietzsche uvrsti Jezusa v psihološki tip idiota, otročjega človeka v smislu romanov Dostojevskega, ki se je instiktivno odvrnil od vsakršnega boja v življenju in izključil vse sovražno, tako da "pozna blaženost (slast) edinole v tem, da se ničemur, nikomur več ne upira, niti hudemu niti zlemu – ljubezen kot edina, kot *poslednja* življenjska možnost"².

Zato ni nietzschejanski tekst, kot to izpeljuje interpretacija, ampak je nietzschejansko zaobrnjena ona sama. Po eni strani vzdolž pripovednostnega izostajanja čudeža niža Jezusa, medtem ko po drugi viša človeka, ki sprejme sporočilo ljubezni, v samopreseženega človeka, človeka nad človeško

¹ Nav. d., str. 351.

² Friedrich Nietzsche, *Antikrist. Prekletstvo nad krščanstvom*, prevedel Tine Hribar, v: isti, *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s kladivom; Primer Wagner. Problemi glasbenikov; Ecce homo. Kako postaneš, kar si; Antikrist. Prekletstvo nad krščanstvom*, Ljubljana 1989, str. 302–303.

množico, z utemeljitvijo, da bivati v ljubezni nikakor ni zmožen vsak. Po ljubezni sta končno celo izenačena: ta, ki sporočilo ljubezni sprejme, je mistik, in tisti, ki ga prinaša, "prvi mistik". Mistika je torej v zadnji posledici nadvse vzvišena etika, volja, ki se v ljubezni kot najvišji vrednoti opre na človeku lastno moč. Da pa "Jezus Majcnu seveda je bog po svoji môči"¹ in da kljub temu velja: "razrešen je vse metafizike in transcendence, razrešen je vsega nedoumljivega in kontradiktornega, kar bi mu lahko očitali že v kanonskih evangelijih"² – to lahko še najprej razumemo kot sodbi, ki ju povezuje logika interpretativnega stopnjevanja navzdol.

Vrnimo se pred interpretativni odklon, ki smo mu sledili. Kaj je torej mistika?

Za Schmidta je mistika najprej to, kar je mogoče prebrati tudi v marsikaterem slovarskem geslu: posameznikov stik z Bogom. Tej danes splošno sprejeti in hkrati, kolikor poudarja *individualnost*, neizbežno dvoumni opredelitvi mistike pa Schmidt pri opredeljevanju "Majcnove mistike", ko se spusti v interpretiranje njegovih del, pridruži tale iz teksta dobljeni kriterij: zavračanje Cerkve kot posrednice in odklanjanje njenega zakramentalnega življenja.³ Ta kriterij je v resnici odločilen za Schmidtovo razgrnitev mistike v Majcnovi kratki prozi in deloma v dramatiki, ki je, vzeta kot dokumentiranje primerov, zelo bogata, vzeta kot "fenomenološki" opis literarnega junaka, pa dovolj zanesljiva.

Ker se takšen zaris likov pojavlja v več Majcnovih delih, ga Schmidt hermenevitično upravičeno povezuje z Majcnovo lastno držo, in sicer povsem *ne glede* na to, da Majcen sam, kolikor je znano, mimo svojega literarnega dela ni zapustil nobene kritične izjave o Cerkvi. Toda: zakaj Schmidt opredeljuje tega posebnega religioznega junaka za mistika? Sicer se zdi, da se zavračanje univerzalizma posredniške Cerkve lepo ujema z mističnim "individualizmom". Toda: ali je takšno zavračanje sploh lahko kriterij mistike?

Duhovnozgodovinsko je krščanska mistika stvaritev prvih stoletij po

¹ Nav. d., str. 349.

² Nav. d., str. 310. Podčrtal V. S.

³ Primerjaj nav. d., str. 266, 267, 292, 329.

Duhovno zgodovinsko je krščanska mistika stvaritev prvih stoletij po Kristusu, v temelju zaznamovana s pričevanjem o vstalem Kristusu: čeprav Bog v lastnem liku poslej v zemeljskem območju izostaja, je sama vendarle, rečeno z besedami Tomaža Akvinskega, ki jih utegnemo zaslišati kot ok-simoron, *cognitio dei experimentalis*, "izkušensko spoznanje Boga". Zgodba krščanskega mističnega spisa je popotovanje duše, ki se vedno znova izrisuje kot dvig iz sveta in vsega zemeljskega, v katerem duša sledi vstalemu Kristusu v zedinjenje z Bogom *épékeina tês ousías*, "onstran bitnosti", torej onstran vsake razsežnosti biti. Res je sicer, da je mistika cerkvenih očetov prevzela grško filozofsko izrazje in si iz izročila, ki v svojih začetkih sega k Platonu, prisvojila celo osnovno shemo vzpona duše onstran bitnosti, vendar očetje, kot pravi Andrew Louth, "še zdaleč niso nekritično prevzeli platonističnih predpostavk o sorodnosti duše z Božanskim"¹: zaradi nauka o stvarjenju iz nič so namreč dušo v njeni ustvarjenosti uzirali kot korenito različno od Boga. Platonova prisposoba za Idejo dobrega, imenovano tudi *tò theïon*, "tisto Božje", s katerim se onstran bitnosti zedini duša, je sonce, medtem ko v mistiki cerkvenih očetov duša, ki hrepeni po motrenju obličja vstalega Kristusa, tudi tedaj, ko je združena z Bogom, spoznava le Božji mrak. V moči izkušnje tega mističnega ne-spoznanja se govorica osvobodi filozofske pojmovnosti, ki ogovarja le bitnost, in dobi naravo simbola, ki na-kazuje Božjo presežnost nad razsežnostjo biti. Kot pravi Louth, pa je v tem izročilu treba razumeti tudi špansko karmeličansko mistiko 16. stoletja, mistični nauk Terezije Avilske in Janeza od Križa, kajti še posebno v Janezovi *nox obscura*, "temni noči" duše, spet prihaja do besede, sicer resda v bolj čustvenem kakor teoretičnem ključu, patristična mistična téma Božjega mraka.²

Tu moramo biti še posebno pozorni na mistiko Terezije Avilske: to, da je Majcen že pred drugo vojno bral mistike in da je v letih med vojno

¹ Andrew Louth, *Izvori krščanskega mističnega izročila. Od Platona do Dionizija*, prevedla Nike in Gorazd Kocijančič, Ljubljana 1993, str. 268.

² Primerjaj nav. d., str. 246.

in po njej prevajal Terezijina dela,¹ je v resnici osrednji *literarnozgodovinski argument* za "Majcnovo mistiko". Pri tem moramo ta *argumentum* razumeti kot "dokazovalni razlog". Kot takšen na splošno utemeljuje vez med avtorjem in delom tako, da ju postavlja v vzročno-posledično razmerje, s tem pa tudi že zasnuje dokazovanje in dobi vrednost metodičnega napotila. Pozitivistična literarna zgodovina, recimo, si je vzročno-posledično razmerje, v katero je postavljala avtorja in delo, predočala z naravoslovnim zakonom ohranitve snovi: kakor se snov v organskem in anorganskem lahko še tako preobraža, a se nikdar ne izniči, tako se tudi v delu, četudi preobraženo, vselej ohrani to, kar je bilo v avtorju.

Dokazovalni razlog torej s tem, da postavlja logično razmerje vzroka in posledice, načeljuje od tod izvedeni logistiki. To, kar ta postavka na-kazuje, je treba do-kazati. A če je postavljeno to, kar je prav v njegovi nakazovalnosti treba dokazati, je takšen razlog že začetek dokazovanja. Kar je v avtorju (povzročevalno), to je tudi v delu (povzročeno); kar je postavljeno kot povzročevalno in povzročeno, pa je treba dokazati s "kako" povzročenosti.

Načelno ima lahko vsako avtorjevo branje vrednost dokazovalnega razloga. Toda v smotnejši literarnozgodovinski metodologiji dejansko dobi to vrednost samo tisto branje, ki ga je iz avtorja mogoče kot pomembno ali celo merodajno dokazati tudi v delu. Dokazovalni razlog je torej to, kar postavlja, kaj je treba do-kazati, in hkrati tisto, kar je tako postavljeno mogoče dokazati kot vsebinsko pomembno ali merodajno. Obrazec se spremeni: kar je v avtorju, to je tudi v delu, vendar ni vse, kar je že prej bilo v avtorju, enako pomembno v delu.

Dokazovalni razlog v našem primeru postavlja: če je prvo (v Majcnovem branju) mistika, je potemtakem tudi drugo (v Majcnovem delu) mistika. To hkrati postavlja v dokazovanje kot merodajno. Zato dokazovanje, ki

¹ Čeprav je Majcen kot prevajalec podpisan samo pod prevodom Terezijinega življenjepisa, je Schmidt ugotovil, da je prevedel tudi drugi njeni deli, *Pot popolnosti* (*Camino de perfección*) in *Notranji grad* (*Moradas del castillo interior*). Vsa tri so izšla med letoma 1974 in 1980, prevedena pa naj bi bila že v letih 1944–1947. Primerjaj Goran Schmidt, *Eksistencialistične prvine v Majcnovem prvem celotnem dramskem besedilu "Čudež"* (1915), str. 67.

ga zasnavlja ta dokazovalni razlog, potrebuje interpretacijo. Vendar interpretacijo, ki se ne ukvarja s "kako" povzročenosti, ampak s povzročenim samim, se pravi z "vsebino" dela, po drugi strani prav ta dokazovalni razlog spravlja v okvir literarnozgodovinske metodologije.

Schmidt najprej navede dokazovalni razlog za "Majcnovo mistiko", branje mistikov in prevajanje Terezije Avilske, potem pa ugotavlja, da je besedo "mistika" v zvezi z Majcnovimi legendami prvi uporabil Debeljak, vendar "v prenesenem pogovornem pomenu besede kot samo nekaj čudnega, skrivnostnega in neoprijemljivega, ne pa v teološkem pomenu. Ta navidez drobna razlika je značilnost katoliških recenzij Majcnovih legend, saj se tako izognejo religiozno problematični vsebini."¹ Glede na to tudi konkretno ubesedi nalogo same interpretacije, postavljene v literarnozgodovinski okvir: "Pojav je imenovan, ne pa tudi ekspliciran."

Schmidtova interpretacija je predvsem eksplikacija, razgrnitev mistike. Kot takšna glede na metodični zastavek pojasnjuje tisti "to v delu", "mistiko", ki jo je katoliška literarna kritika sicer imenovala, a se, če sledimo navedenemu namigu, vanjo kot v nekaj *sumljivega* ni drznila drezati. Nadaljujmo: mistika ji je bila nemara sumljiva zato, ker je v slovenski miselnosti, ki se je v 19. stoletju svetovnonazorsko izoblikovala in hkrati razcepila, tudi katoliški svetovni nazor utrpel vpliv novoveškega racionalizma, tako da mu je v stremljenju k pregledni krščanski idealistiki kot vodilu za praktično življenje "prišlo pod kožo" razsvetljsko stališče do mistike. Immanuel Kant, recimo, v skladu z novo jezikovno rabo, ki se je uveljavila v 18. stoletju, govori o "misticizmu", češ da je "preskok (salto mortale) pojmov k nemisljivemu", "sanjaštvo", "um ubijajoč" in da "zablodeva v zanesenost [*schweift ins Überschwengliche hinaus*]"².

Interpretacija, ki razgrinja tisti "to" temeljne postavke ("Kar je v avtorju, to je tudi v delu"), vsekakor dobi posebno draž: postane razkrivanje zamolčanega. To pa v Majcnovi kratki prozi in dramatikni ni morda sanjaštvo,

¹ Nav. d., str. 285.

² Navedeno po geslu *Mystik, mystisch* H.-U. Lessinga v Joachim Ritter in Karlfried Gründer (ur.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 6. zv.: Mo–O, stolp. 270.

ki ga kot prekršek zoper mišljenjsko doslednost prezira Kant, ampak religioz-ni individualizem s proticerkvenim predznakom.

V tej zvezi je predvsem pomembno, da se mistika Terezije Avilske, ki bi nam glede na omenjeno postavko morala veljati za tisti "kar v avtorju", umešča v izročilo krščanske mistike. Kot smo pokazali, je pglavilni kriterij tega izročila, glede na katerega se izkušensko spoznava Bog, meta-ontološki *épékeina tēs ousías*, in sicer v želji po motrenju obličja vstalega Kristusa. "Individualizem" kot življenjska drža mu je tuj: čeprav se mistikova duša posamič dvigne v zedinjenje, velja, da, prvič, ni nošena iz sebe in svoje zmožnosti, ampak po Božji milosti, drugič, da je nošena v želji po motrenju obličja, ki jo deli z občestvom verujočih, in tretjič, da se izpoved izkušenega vselej cerkvenostno, občestveno preverja, in če je naposled sprejeta kot skladna z likom skupne želje, postane živo jedro verovanja ožje in širše cerkvene skupnosti. Zato Terezija Avilska poudarja, da stopenj pri dvigu duše ni nujno toliko in da niso nujno takšne, kot jih je popisala v svojih delih, skratka, da so dušni itinerariji lahko tudi drugačni, vendar je cilj kljub različnosti poti vselej isti. Tudi če velja ugotovitev, da poleg molitve "zelo redko dopušča tudi druge oblike mističnega pristopa, na primer liturgično življenje"¹, njena mistična pot po svojem temeljnem ustroju, želelni naperjenosti k obličju vstalega Kristusu in zemeljskem iztočišču v po-trjujočem zavetju občestva (ne glede na pomanjkljivo razumevanje nekaterih tedanjih cerkvenih mož), spada v izročilo krščanske mistike, ta pa nikdar ni imela ničesar skupnega z zavračanjem Cerkve, njenih duhovnikov, bogo-služja in obreda. V izvornem, puščavskem duhu Karmela, gore, kjer je bil prerok Elija po bibličnem pričevanju deležen Božjega prikazanja, se je mističarka lotila celo prenove karmeličanskega reda v vrhunski motrilni red *znotraj* Cerkve, pri kateri ji je v moških samostanih izdatno pomagal Janez od Križa.

Od tod izhaja, da Schmidtov kriterij za "Majcnovo mistiko" ni vzet iz duhovnozgodovinskega ustroja krščanske mistike, ki ga je deležen tudi

¹ Jacques-Guy Bougerol in Jean-Pierre Renneteau, *Prosjački redovi*, v: Marie-Madeleine Davy (ur.), *Enciklopedija mistika I*, hrv. prevod, Zagreb 1990, str. 386.

mistični eros Terezije Avilske. Proti-, mimo- ali pa zunajcerkvenost so namreč veliko prej poteze, ki naznačujejo nekaj drugega: svobodomiselstvo ali, še raje, svobodomiselnost.

Svobodomiselstvo kot dediško obliko novoveškega mišljenja na Slovenskem v razpravi *Znanost in vera kot kulturni problem* (1984–1985) zelo temeljito obravnava Janko Kos. Njegova osnovna ugotovitev je, da je slovensko svobodomiselstvo, ki ga v zgodovinskem loku od Franceta Prešerna do Dušana Pirjevca prepoznava, recimo, tako v mišljenju deklariranega kristjana Edvarda Kocbeka kakor tudi v mišljenju deklariranega ateista Josipa Vidmarja, po svojem ustroju vedno *religiozno*. Zato v sklepu razprave govori o slovenskem svobodomiselstvu kot o "svobodomiselni religioznosti".

Ta označitev je temeljnega pomena za to, kako v duhovnozgodovinskem kontekstu slovenstva razumeti pojav, ki ga zgodovina filozofije in zgodovina religij sicer poznata pod nazivom "svobodna misel". Kos v uvodnem delu razprave religioznost skupaj z religijo opredeli za "razmerje človeka do nadčloveških sil", v sklepu pa pripominja, da je "v nekoliko natančnejši presoji mogoče religijo razumeti kot sistematizirano, dogmatizirano in organizirano obliko takšnega razmerja, medtem ko naj religioznost označuje predvsem čisto, ponotranjeno, vsebino tega razmerja na ravni doživljanja, čutenja in mišljenja"¹. Medtem ko je v religiji pod vidikom sistema oziroma dogme na eni strani in organizacije na drugi v tej ubeseditvi mogoče uzreti krščansko teologijo in katoliško Cerkev, je religioznost glede na to, kako nastopa v širšem kontekstu Kosove razprave, še najprej treba razumeti iz nasprotstvenega razmerja do njiju, z eno besedo: do cerkvenosti. Vendar Kos te religioznosti ne opredeljuje samo kot proticerkveno, ampak tudi kot religioznost "zunaj Cerkve".

Naj zdaj del tega, kar ponuja Kosova razprava, zastavimo v kratek premislek. Ta kaže, da se takšna religioznost iz cerkvene občestvenosti izloča zato, ker je zapadla drugemu temelju, novoveškemu jazovskemu subjektu v njegovi samoutemeljenosti, izsebni nasenapotenosti in samovseb-

¹ Janko Kos, *Znanost in vera kot kulturni problem* 7, Sodobnost 23/1985, št. 12, str. 1122.

nosti. *Ego* namreč pri Renéju Descartesu, prvem mislecu novoveškega subjektivizma, postane *sub-iectum*, "tisto spodaj ležeče", glede na katero je postavljeno vse drugo, pri čemer navsezadnje tudi Bog lahko obstaja le kot *cogitatum* u-temeljujočega mišljenja.

Zapadlost, v kateri se izločujoča se religioznost vzpostavlja kot notranjost v razmerju do zunanosti religije, se pravi do oblik cerkvene občestvenosti, torej lahko razumemo tako, kot da jo novi temelj priteza k sebi in preustrojuje, čeprav kot religioznost ni izšla iz njega. To, da je "svobodomiselna", pomeni, da se njena svobodnost lahko izrazi v odporu do cerkvenosti: tedaj jo občuti kot prisilo, od katere si načelno in izrecno jemlje svobodo. Lahko pa v svoji zapadlosti novemu temelju preprosto vnaša v cerkveno izročilo svojo lastno predstavnost kot tisto notranje, ki se ne preverja več v občestvu in se prek vsakokratne preveritve ne potrjuje več v gotovosti vere. Nanj se poslej opira religioznost.

Naj torej ta miselnost poprime to ali ono obliko, je zanjo značilno, da si nikdar ne drzne iti v novi temelj in se iz njega metodično oziroma korenito razprostoreti. Zato jo je v tem smislu treba vzeti kot *svobodomiselnost*, se pravi kot neko ne-temeljno, a v slovenstvu globoko navzočo miselnost, *svobodomiselstvo* pa kot obliko, v kateri se ta miselnost povnanja in izjavlja za proticerkven svetovni nazor.

Vendar v našem primeru svobodomiselnosti ne bomo dokazovali iz avtorja, kot ga pojmuje literarna veda in s pomočjo njenega pojma vzpostavlja literarna zgodovina. Majcen o mistiki in Božji prisotnosti pravi celo tole: "Zadnja leta ne iščem več bogov med leposlovci, temveč med mistiki. (...) Ustavil sem se ob človeški, ne umetniški govorici, in tu sem jo našel – med pristnimi, preprostimi mistiki."¹ Ta avtorjeva izjava nas skoraj zapovedujoče napeljuje k temu, naj povzamemo témo mistike za njegovimi dosedanjimi interpreti in v "mističnem" liku prepoznamo nemara kar "preprostega mistika", kot glavnega junaka svojega poznega branja poimenuje sam.

Še več: iz avtorja ne moremo dokazati svobodomiselstva še zlasti zato,

¹ V pismu Marji Boršnik z dne 25. 4. 1970. Navedeno po Goran Schmidt, *Oris življenja in dela Stanka Majcna (1888–1970)*, str. 244.

ker Majcen, kot rečeno, sploh ni zapustil nobenih izjav o Cerkvi. A tudi če bi jih, *nam* ne bi šlo za takšno dokazovanje in bi se skušali ogniti privajenemu "dvojnemu sklicu", ki ga omogoča vselejšnja literarno-zgodovinska vzpostavitev avtorja iz njegovega literarnovednega pojma. Takšen sklic namreč nastopi tedaj, kadar imamo pred sabo avtorjevo (neliterarno) izjavo in govor junaka dela, po možnosti glavnega ali pa tistega, ki, kot se zdi, govori podobno avtorju, ter to, kar izjavlja avtor, hkrati pripišemo junaku in narobe; tako, na primer, govorimo o "Majcnovi mistiki", medtem ko obravnavamo govor ali dejanje junaka dela.

Nasprotno je pred nami kot pozornosti vredno tisto, kar se izpričuje v delu, ne da bi avtorja postavljali v povzročevalno razmerje z delom. Avtor, tj. pisec, sam *stoji v nekem pisalnem vetru*. V literarnem delu, kakršno je tudi drama, pride do besede več glasov, ki se oglašajo najprej in predvsem drug glede na drugega, ne da bi bili nujno podaljšek avtorjevih ust; njim je treba prisluhiniti. V večglasju, v govorih, v katerih vzšumeva in žubori govorjenje teksta, naj se potem izpriča tisto, v čemer je pisal pisec, tudi če je to poskušal obvladati s svoje (avtorske) strani. Kadar jih namreč govori več, je govorjenje dovolj zgovorno.

Predpostavka pri interpretativnih razprtjih, ki sledita, in poskusu razbranja Majcnovega religioznega junaka bo Schmidtova interpretacija. Sicer uporablja "dvojni sklic", tj. sklic na "Majcnovo mistiko" in "mistični" lik, vendar je njena prednost pred drugimi v tem, da to tako imenovano mistiko razgrinja po kriteriju *proticerkvenosti*, pa ne v enem samem, ampak v več delih, in ne da bi se pri tem lahko oprla na kako avtorjevo izjavo.

IV

Naj ta kriterij, proticerkvenost, takoj nekoliko ublažimo – v zunaj-cerkvenost, kriterij svobodomiselnosti. Zakaj? Za to najzgoščeneje govorijo besede, ki jih v drami *Brez sveče*, eni izmed Majcnovih slovenjgoriških dram, izreče nihče drug kakor župnik:

Dvoje krščanskih življenj imamo – o drugačnih sploh ne govorim, saj smo zgolj kristjani med seboj. Eno je po obredu, drugo je brez njega. (...)

Eno je ob sveči, drugo brez nje – bi lahko kratko rekel. Saj je sveča obredni rekvizit, da se tako izrazim, pri krstu, pri poroki, pri smrti...

(...)

Obrednik je to, sem rekel, ne sveto pismo, In vendar je Cerkev tista, ki ga je izdala in zapovedala. Že ve, zakaj. Ono drugo življenje, življenje brez sveče, je lahko – lahko, rečem – globoko krščansko, globlje od našega ob sveči, tako globoko, da edini Gospod ve za njegovo skrivnost in ga ljubosumno prikriva očem. A varno ni. (...) Ne obsojajte takega življenja – mislim na poroke –, odkrijte glave, moški, ženske, pokleknite – mislim na smrti – toda ne sledite ga! Držite se obreda, držite se sveče!¹

Ta govor, izgovorjen v tretjem dejanju, je na sredi te petdejanke in hkrati prav na sredi omenjenega dejanja. Župnik ga izgovori na poročnem slavu glavne junakinje Viktorije. Njegovo osnovno sporočilo je, da naj bi poroka njo in otroka, ki ga nosi, privedla v zavetje krščanskega zakona, življenja ob sveči. Vendar govor izraža stališče cerkvenega moža do življenja brez sveče sploh, življenja, ki ga ob rojstvu, poroki in smrti ne spremlja in potrjuje cerkveni obred. To stališče *ni odklonilno*, kar pomeni, da zunaj-cerkvenost za Cerkev samo, kot je prikazana v tej drami, ni vnaprej sporna kot proticerkvena. Nasprotno: izgovorjeno povzema skrb obeh cerkvenih mož, župnika in škofa na vizitaciji, ki poroko dokončno uredi, tudi za takšno življenje, se pravi njun namen, da se to življenje spravi v cerkveni okvir. S soočenjem Cerkve, ki posvečujoč potrjuje z obredom, in življenja brez obreda pa nas drama napotuje na vprašanje o *exousía*, tisti "oblasti", ki je po novozaveznem pričevanju prešla s Kristusa na njegove učence in Cerkev.

Exousía v novozaveznem kontekstu ohranja prvotni grški pomen "zmožnosti" v smislu moči za nekaj, za neko dejanje.² Še več: *ex-ousía* je po

¹ Stanko Majcen, *Brez sveče. Drama v petih dejanjih*, rokopis II (1951), SAZU, str. III/9–III/10.

² Primerjaj geslo *exousía* W. Foersterja v Gerhard Kittel in Gerhard Friedrich (ur.), *Theological dictionary of the New testament*, ang. prevod, Grand Rapids, Mich., 1985, str. 238.

svojem novozaveznem smislu najprej neko "imeti-moč-za", torej *imetje* moči, iz katerega šele izide neko dejanje, pri čemer "moč" tu ne govori v smislu telesne ali duševne sile, ampak – kot "moč-za" – v smislu "prave-do". Se pravi: *exousía* je imetje pravice narediti nekaj, pravo-močje, ki ne stopi v veljavo šele z razsodbo, ampak je lahko celo pred zakonom. Kolikor se namreč to imetje pravice nanaša na Kristusa, je izvirna Božja oblast, izvirnejša od postave, ki je bila judovskemu ljudstvu dana od Boga po Mojzesu. Kolikor pa se nanaša na učence in Cerkev, je od Boga dano imetje pravice, da ne živijo več po judovski postavi: evangeliji, na primer, poročajo, da je Jezus na sobotni dan šel s svojimi učenci skozi žitna polja in jim je bilo kljub izrecni prepovedi postave dovoljeno smukati klasje in jesti zrnje (Mt 12,1–8, Mr 2,23–28, Lk 6,1–5). V *Prvem pismu Korinčanom* je celo rečeno (6,12): "Vse mi je dovoljeno." A čeprav to dovoljenje ukinja judovsko navado, še zlasti *obredni* predpis, ne razveljavlja, recimo, desetih zapovedi, jedra postave. Nasprotno: v smislu Jezusovega rekla, da postave ni prišel "razvezat [*katalúσαι*], ampak dopolnit" (Mt 5,17), postavlja deset zapovedi na novi dve, ki sta odslej prvi: ljubezen do Boga in ljubezen do bližnjega. Svoboda od postave ni etično brezredje, ampak je to, kar je, samo kot svoboda v Kristusu.

Po Kristusu dana *exousía*, dovoljenje, da se ne živi več po judovski postavi, tj. po judovski navadi oziroma obredu, hkrati daje možnost za nastanek krščanskega obreda. V Novi zavezi sicer ni določen in opisan obred, je pa zapisano dovoljenje za obred: Kristusovo lomljenje kruha na večer pred smrtjo, edino dejanje, ki spominja nanj, je v resnici prej božjeoblastveni prelom z judovskim predobednim obredom, pooblastilo za krščansko evharistijo. S tem se postavlja temeljno vprašanje: ali Cerkev ravna v skladu z *exousía*, ki ji je bila dana, samo tedaj, kadar po dovoljenju, vsebovanem v njej, oblikuje in obhaja obred, sicer pa pripravlja in vključuje vanj tiste, ki so zunaj, ali pa svoboda v Kristusu, ljubezen, seže mnogo dlje, tudi prek obreda? Še natančneje: ali ima ta svoboda tudi zunaj obreda oblast od Boga ali pa za to nima dovoljenja in si tedaj prilašča Božjo oblast, *exousía* Kristusa samega?

Kakšno je glede na to govorjenje teksta?

Župnik govori: obred sam ni stvar Svetega pisma, ampak obrednika. Tudi ni vprašanje v tem, ali je obred potreben za religioznost, saj je po

njegovem "dvoje krščanskih življenj". Vendar je življenje brez sveče, ki je lahko globoko religiozno, hkrati nevarno. To je rečeno *glede na* občestvo verujočih, na njihovo življenje ob sveči.

Ta ozir v župnikovem poročnem govoru ni izražen po naključju, ampak je vanj prišel kot navodilo za ravnanje, ki v resnici speljuje skrbno pozornost stran od nevarnega življenja. Župnik sam sprva kljub skrbi, da bi nevarno življenje privedel k obredu, ni silil s poroko, ampak je Viktoriji zaradi njene omahljivosti dal na izbiro tudi spokorniški samski stan. Šele škof je bil tisti, ki se je odločno zavzel za poroko in za sabo povedel tudi župnika, potem ko se je dal poučiti, da se o tem, kako njen ženin ni oče njenega otroka, med ljudstvom nemara še ni razvedelo. Po svoji škofiji sicer hodi kakor navaden popotnik in se, kar nedvomno priteguje na tem liku, čisto po ljudsko pomenkuje, da bi videl neponarejeno stanje v njej. Vendar ga je v tem primeru prav ozir na ljudstvo odvrnil od vsake uvidnostnosti, v kateri bi mogel spoznati, da ni iskrene pripravljenosti za poroko, ampak samo različni motivi zanj (pri Viktoriji je to skrb za otroka na poti, pri Majarju, otrokovem očetu, hotenje, da drug priženi njegovega otroka itn.), ter hkrati preudariti, da je, če ni pripravljenosti, moč zakramenta nična in nevarno življenje še nevarnejše. In prav ta ozir na ljudstvo, ki krni uvidnostnost za izgubljeno ovco ob "devetindevetdesetih, ki niso zašle" (Mt 18,13), spregovori zdaj sporno, čeprav še ne do kraja sprto z drugim pogledom, v župnikovem govoru.

Drugi pogled je kaplanov. Kaplan ljubi Viktorijo, in ker ve, da tudi ona ljubi njega, od začetka oporeka neiskreni sklenitvi poroke in od Viktorije pričakuje, da bo kljub nezakonskemu otroku na poti ostala samska, v prostovoljnem celibatu kakor on. Potem ko se Viktorijino življenje kljub poroki zasuka na slabše in je iz očetove hiše pregnana v hlev, pa je pripravljen odložiti celibat. Vendar je prav ona, ki je živela brez sveče, zdaj tista, ki v imenu zvestobe njegovi prvotni odločitvi, odločitvi za duhovništvo in spoštovanje celibata kljub ljubezni do nje, zavrne njegove zanosne besede: "Cerkev je prožna, vera nima mej. Končno bo kraljestvo božje zajelo vse, ki so se kdaj borili zanj, v njem in izven njega. Cerkev ni mačeha in čuti

s svojo deco..."¹

Odločitev cerkvenega moža za zunajcerkveno življenje, ki jo zadrži prav spoštovanje zunajcerkvenega dekleta in pravkaršnje žene do njegove cerkvenosti, tako v drami ne nastopi kot ljubezenska odločitev, ampak kot odločitev, ki je predvsem *etična*: šele njegovo povsem brezozirno dejanje v pomoč bližnji v stiski, za katero vidi zmožnega le sebe, bi lahko, če bi ga ona sprejela, omogočilo izpolnitev njegove ljubezni do nje, ki jo je dotlej zmogla zadrževati obredna zaobljuba. To ga dela za "etični" lik. Prav etika takšnega dejanja pa mora v skrbi, ki se ne ozira več na to, kar Cerkev z obredom potrdi, končno priti v odkrit spor z ozirom, ki vodi druga cerkvena moža v njunem ravnanju.

S tem da Viktorija, potem ko se je poskusila utopiti in so jo potegnili iz vode, še pred smrtjo, ob kateri je spet brez sveče, poprosi kaplana, naj prevzame skrb za njenega otroka, je spor dokončno izzvan tako, da obe strani loči vsaksebi: na župnikovo prepoved, da bi lahko kot duhovnik sam skrbel za Viktorijinega otroka, kaplan z otrokom zapusti Cerkev. Župnik tedaj to imenuje "bagatela" in pravi: "Vam ni bagatela, in spoštujem vas zaradi tega, ali pred mnenjem ljudi ste malenkostni."²

Cerkev se v drami naposled izkaže za ustanovo, ki jo iz kočljivega položaja v njeni skrbi za človeško življenje odločilno povede ozir na ljudstvo. Župnik kot cerkveni mož sicer izreče razumevanje za skrb, ki cerkvenemu možu ne pripada, a jo vendarle povsem nedvoumno izgovori kot malenkost glede na to, kaj utegne reči ljudstvo.

Presodimo: drama ni tendenciozna, vsaj kolikor lika cerkvenih mož – škof v svoji ljudskosti in še zlasti župnik v svoji razumevajočnosti za človeško odklonljivost – ne izdajata tistega ploščenja, ki bi ju stisnilo v oklep avtorjeve vnaprejšnje nasprotovalne sodbe o Cerkvi. (V svoji razumevajočnosti sta župniku v drugi slovenjegoriški drami *Bogar Meho in Marija* podobna župnik in stric, visok cerkveni uradnik: Mehovega odklanjanja, da bi poleg Jezusa upodobil tudi Marijo, ne obsojata kot krivoverstvo,

¹ Nav. d., str. IV/6.

² Nav. d., str. V/11.

katerega ga dolži vsa srenja, ampak sta s tem odklanjanjem zmožna potrpeti, pri čemer župnik Meha sprva zagovarja pred ljudmi, stric pa mu nakloni novo priložnost za izdelavo kipa, in šele potem, ko ta svoj kip postavi na ogled in ga razočaran spet umakne, župnik – značilno – spregovori o pohujšanju ljudstva in ga bolnega zapusti na smrtni postelji s prepuščajočim vzklikom: "Bog se usmili grešnika!")

Vendar se visoki zastavek, ki je v igri v drami *Brez sveče*, vprašanje o meri cerkvene *exousia*, kljub temu izgubi zaradi tega, kar pride do besede tudi skoz osrednji župnikov govor: zaradi ozira na ljudstvo, ki bi se ob življenju brez sveče lahko pohujšalo. Dramsko dejanje vsekakor sproži in spodbuja "mistični" lik, Viktorija, s svojim zunaj-, a nikakor ne proticerkvenim življenjem, tako da se vzdolž njega postopoma razvije spor, v katerega stopi "etični" lik, kaplan, s Cerkvijo in se, kot mož znotraj Cerkve, končno proti Cerkvi odloči za zunajcerkveno življenje. A če dobro presodimo, tudi njegovi odločitvi, oprti na "vero brez meja", pri preizkušanju mere svobode v Kristusu odvzame nezvedljivo in sporno dvoznačnost tisto, kar je na strani predstavnikov Cerkve odločilo spor: ozir na ljudstvo. Prav glede na to v drami ne nastopa le kot uvidevnejši, ampak sploh šele zares kot "etičen" lik, lik, ki je po svoji besedi in dejanju *nesporen*.

Kaj pa "mistični" lik? O Viktoriji sicer župnik nekje pravi, da je bila kot otrok karizmatična, vendar njeno življenje, ki ob smrti, tako kot ob rojstvu, ostaja brez sveče, v resnici ne pozna mistične spoznavalske izkušnje. V nasprotju z Dano, likom iz drame *Dediči nebeškega kraljestva*, ki mu je v nekaterih prizorih sicer prav tako za model Hauptmannova Hannele, nima videnja, ampak v predsmrtnem izpovedovanju kaplanu pove, da je nekdaj na paši govorila z Bogom, "ki ne govori"¹, se pravi, da si je zato namesto Boga odgovarjala sama, a hoče zdaj Bogu zamolčati misel, na katero je prišla, torej *svojo misel*, da je ljubosumen na svojega duhovnika in da se iz ljubosumnosti maščuje tako, da ji ga jemlje: "Toda to je skrivnost, velika skrivnost. Gospod ne sme vedeti, da jaz to vem..."² To pa pomeni,

¹ Nav. d., str. V/8.

² Nav. d., str. V/9.

da skrivnost po tej njeni predstavi ni nič takšnega, česar sploh ne bi bilo mogoče izreči, ampak je to, kar ona sama utegne zamolčati v svojem pogovarjanju z Bogom, samogovoru, v katerem se je postavljala zdaj na eno, zdaj na drugo govorsko stran, nadomeščajoč na oni drugi strani negovorečega Boga.

Lik posebneža, ki v domeni religioznega govori in deluje po svoje, se tu torej neizgledljivo pokaže kot lik obstranca, ki je v tem "po svoje" zunaj Cerkve. A kaj bi kljub temu lahko bilo "mistično" na takšnem liku? Poklicanje (Marjete v drami *Ženin na Mlaki*) in zaukazanje (Mehu v drami *Bogar Meho in Marija*) nimata svojega prizora, ampak oba glavna junaka samo poročata o tem in v skladu s poročanim tudi ravnata, ne da bi bilo brez ovinka v odstopno naknadnost poročila podano izkušeno samo. V primerjavi z mističnim spisjem kot zvrstjo krščanske literature, ki v simbolni govorici podaja popotovanje duše nasproti zunajsvetni epifaniji vstalega Kristusa, za Majcnovo (v najširšem smislu "moderno") dramatizacijo "mistikovega" življenja potemtakem ni značilno samo to, da ni osredinjeno na mistično izkušnjo samo, ampak da, čeprav prikazuje osrednje dogodke iz tega življenja, povezane s poklicanjem ali z zaukazanjem, dosledno izpušča prvi, vpeljevalni prizor takšnega poklicanja ali zaukazanja, Božji klic ali ukaz in človekov odgovor, ohranja pa videnje.

Lik, ki tako združuje oboje, je bogar Meho.

Na začetku drame zavrača nadležno prigovarjanje in očitke ljudi na račun svojega dela ter o tem, da kipa Marije ne sme narediti kadar koli, poroča takole: "Ukazano mi je, in ne bom prelomil ukaza."¹ Potem ko kip poskusi narediti, govori, da se je temu ukazu izneveril, ker je prisluhnil drugemu ukazu, človeškemu naročilu, ki sta ga s svojo potrpežljivostjo uveljavila prav cerkvena moža. Bolnemu in skrušenemu v umetniškem stremljenju zaradi neuspeha, ki ga ima za posledico neposlušnosti prvotnemu ukazu, se mu nato tik pred smrtjo vendarle prikaže Marija. Pri rem se nam takoj in povsem neodvrtljivo postavi vprašanje, *na kateri način* je prikazanje resnično.

¹ Stanko Majcen, *Bogar Meho in Marija. Legenda v treh dejanjih*, Nova mladika 2/1971, št. 10, str. 368.

Prisluhnimo govorjenju teksta. V prvem dejanju, ko župnik med pregovarjanjem, naj Meho kip vendarle naredi, spomni na to, da mu je dvanajstletnemu pokopal mater, Meho odgovori: "Niti besedice več o tem!" in v pojasnilo pristavi: "Skrivnost je. Matere so skrivnost."¹ Poleg tega župnik imenuje Meha "otrok".

Govor enega izmed dramskih likov bi nas tako lahko napeljal na pomisel, da zgodaj osiroteli Meho v svoji otroški duši postavlja lastno mater na Marijino mesto. Tedaj bi bilo skrivnostenje matere v njegovih besedah preprosto izraz *zamenjevalne psihične projekcije*. Toda s tem bi naše vprašanje dobilo prehiter, iz enega glasu v tekstu izcejen odgovor.

V tretjem, zadnjem dejanju didaskalija o prikazanju poda prikazen takole: "... Mati božja, kakor jo poznamo po naših najlepših likih." Tekst v tej (avtorski) didaskaliji ne pušča dvoma, da ima dogajanje, o katerem govori, svojo korenino v bogarjevi duši in da je torej dušna resničnost. Edino, kar pri tem izrecno pove, je, da je lik bogarjeve želje Božja Mati, in sicer, kolikor je bogar, v umetniški upodobitvi. S te strani tekst torej ničesar ne pravi (ali noče reči) o tem, da bi bila takšna Božja Mati samo projekcija, blodna predsmrtna potešitev bogarjeve želje po materi.

Ali je torej želja umetniško upodobljenega lika Božje Matere mistična želja – ne želja, ki nekoč domačno izgubljeno išče v nečem drugem, ampak želja drugega kot drugega, uobličene v tem liku? Toda: mar ni v tekstu ne glede na to, kaj (avtor) hoče ali česa noče reči, *dušna resničnost, ki jo govori*, nekaj, kar je vsekakor resnično v duši, hkrati pa je to v *določenem* smislu le za dušo, v kateri se je znašlo? V katerem? – to je zdaj vprašanje. Vendar nikakor ne v tistem vulgarnem, v katerem je navadno vzeta "subjektivna resničnost", namreč kot resničnost, ki je določena in hkrati nasproti "objektivni resničnosti" tudi že okrnjena z nezavezujočo posameznostjo zrenja v budnosti ali snu. Videnje na koncu drame je resnično le za dušo v nekem drugem smislu.

Na splošno videnje spada v fenomenologijo religioznega izkustva, vendar v krščanskem izročilu ni nujno del tiste spoznavalske izkušnje, skozi katero je gnana mistična želja. Znana so videnja nekaterih krščanskih mistikov,

¹ Nav. d., str. 369.

med njimi tudi in še zlasti Terezije Avilske. Ta po lastnem pričevanju ni bila deležna telesnih, ampak tako imenovanih intelektualnih in imaginarnih videnj. Pri prvih ji je bilo dano občutiti Kristusovo navzočnost tik poleg sebe, ne da bi se ji Kristus prikazal v kaki podobi, tako da so to bila čista umska videnja, ki ne telesnim ne dušnim očem niso pokazala ničesar. Pri drugih videnjih pa so se ji Kristus in drugi nebeščani prikazovali tako, da se je njenim dušnim očem vselej dala videti neka *imago*. Zato moramo v teh "imaginarnih" videnjih videti najprej in predvsem *podobstvena* videnja¹ ter jih šele od tod razumeti kot domišljajska, nastala v domišljaji ali s sodelovanjem domišljaje, podoboprejemne in hkrati podobotvorne zmožnosti duše, ne da bi bila zato nujno zgolj iz domišljaje, torej neka u-mišljaja, to, kar si duša sama iz sebe pripelje pred oči.²

Toda glede videnj in drugih takšnih pojavov Terezija Avilska vedno znova poziva k *discretio spiritorum*, "razbiranju duhov", iz katerih prihajajo, poglobitni kriterij pri tem razbiranju pa je zanjo učinek. Le kadar videnje v dušo prinaša radost, mir in predvsem gotovost, da ni slepilo, ni od hudega duha, ampak od Boga, pri čemer se do takšne gotovosti ne more dokopati duša sama, ampak ji je ta skupaj z videnjem dana iz božjega izvora. A medtem ko so umska videnja vselej od Boga, so domišljajska v svoji podobstvenosti lahko tudi od hudega duha. Zato sme mističarka videnje angela, ki ji s puščico prebada srce, spoznati kot pristno šele po kriteriju učinka, ko se pokaže, da je "stalno delujoča spodbuda" v duši in da "ni več dvoma,

¹ Primerjaj, recimo, 9. poglavje 6. stanovanja v Terezijinem delu *Stanovanja notranjega gradu*. V izvirniku (glej Santa Teresa de Jesus, *Obras completas*, Madrid 1986) je podobstvenost teh videnj jasneje naznačena zaradi skupne latinske podlage v španskih besedah *visión imaginaria* in *imagen*.

² Terezija Avilska svoje nemara najznamenitejše podobstveno videnje v življenjepisu (*Življenje svete Terezije Jezusove kakor ga je opisala sama*, prevedel Stanko Majcen, Celje 1974, str. 229) opisuje takole: "Angeli se mi prikazujejo sicer pogosto, vendar vselej le tako, kakor sem to opisala pri prvi viziji, ne da bi jih videla. Tu pa je hotel Gospod, da vidim angela v telesni podobi. (...) V rokah angela, ki se mi je prikazal, sem videla dolgo zlato puščico ali kopje z ognjeno ostjo. Bilo mi je, ko da mi je to puščico nekočkrat zasadel v globino srca, in vselej, kadar jo je izdrl, sem imela občutek, kot da mi je z njo izdrl tudi najglobljo notranjost. Ko je odšel, sem vsa gorela od plameneče ljubezni do Boga."

da v gradu vlada gospodar, mogočnejši od nje same"¹. Drugače rečeno: šele ko se za videnje izkaže, da kakor ostroga spodbada mistični eros, je lahko v nazaj spoznano za pripomoček te želje v njeni gnanosti skozi spoznavalsko izkušnjo vse do nespoznavačnega zedinjenja, poroke duše z Ženinom.

Temeljno razlikovanje med mističnim spoznanjem kot motrenjem in nadnaravnimi pojavi, kot so videnje, razodetje, nagovor in duhovni občutek, sicer dolgujemo Janezu od Križa. Ta pa ne govori samo o "noči čutov", ampak tudi o "noči duha", v kateri se mora duša, ki je na poti k zedinjenju, otresti vsake navezanosti na takšne pojave. Kot čisto izgubo časa odklanja vsako preiskovanje glede izvora tistega videnja, v katerem se telesnim očem prikažejo "osebe iz onostranskega življenja". Kajti Bog se svoji naravi lastneje javlja duhu kakor čutom, in kadar so vmešani čuti, velja: "Zato se je treba vedno bati, da utegnejo biti take stvari prej od hudega duha kot od Boga."²

Od tod izhaja, da videnje samo po sebi nikakor ni kriterij mistike, ampak mora biti, kot to poudarja španska mistika 16. stoletja, vpeto v celovito spoznavalsko izkušnjo, da bi mu pripadlo dostojanstvo mističnega. V govorici mistikov bi zato lahko rekli, da je videnje bogarja Meha, pa tudi deklice Dane (v drami *Dediči nebeškega kraljestva*), podobstveno videnje dvomljivega izvora. Pri tem bi ga na sledi mistiki, stopajoč pred moderni zabris razlike med duhovnim in duševnim, mogli, morda celo morali pripisati hudemu duhu. Kajti to videnje je resnično le za dušo v tem smislu, ki ga *per negationem* izostri krščansko mistično izročilo, da je namreč tisto iz duše ugledano, v kar se duša usodno zagleda, in da je prav na ta način privid. Zanj je tedaj značilen zabris omenjene razlike, použitíje duhovnega v duševnem, kot spričevalo modernosti. A kako pride do tega zabrisa? V katero izkušnjo oziroma, spet vzeto v najširšem smislu, v katero mišljenje je vpeto to videnje?

¹ Sv. Terezija Avilska, *Notranji grad*, prevod oskrbele sestre karmeličanke v Mengšu (prevedel Stanko Majcen), Ljubljana 1980, str. 74.

² Sveti Janez od Križa, *Vzpon na goro Karmel*, prevedla Breda Cigoj-Leben, Ljubljana 1983, str. 126.

V drugem dejanju Meho govori stricu:

Kaj veste vi, kaj je to, podoba v duši? To peče, to žge, to se pretvarja in presnavlja v bolečinah – v krčih, ki vijo telo in dušo, se oblikuje in se ne zobliči nikoli. Obraz imaš pred seboj, poteze nebeško mile, senco pod očmi, pod vejicami senco sence – ko pa nastaviš dleto in dvigneš bat, so sanje ugasnile. In zopet se ti prikaže in zopet se ti nasmehne obraz iz teme. Že misliš, da ga imaš, že upaš, da te bo dleto ubogalo. Nastaviš, udariš – in je krivo. Krivo ali nekrivo – ne zaupaš si več, ko si si trenutek poprej še zaupal. Zato pa pravim: Ne moreš uliti lika, ki ti v duši trepeti, da ga uliješ, če ni čas za to. Najmanj pa ti more blagoslovljeni trenutek priklicati naročnik, gospod kmet, ki meni, da se klešejo kipi, kakor se sadi krompir ali seje repica.¹

Navedene besede govorijo o liku Mehove želje, ki je hkrati umetnikova želja, želja po umetniški upodobitvi tega lika. Vendar ta ni potešena z Mehovo lastno upodobitvijo, ampak šele po neuspešnem poskusu upodobljenja, v videnju tik pred smrtjo, v katerem se mu željeni lik, kot govori didaskalija, naposled pokaže v umetniški upodobitvi. Zato je pravkar navedeni odlomek "najmističnejši" v Majcnovem delu, kolikor govori o odtegovanju "podobe v duši", ki je, ko gre za umetniško upodobitev, ni mogoče zadržati, kot da ta podoba sploh ne bi bila v območju človeške moči, razen o pravem času po nekem ukazu; kar sledi, govori tedaj, najrazločnejše z glasom Meha samega, le o neuspehu, ki doleti poskus umetniške prilastitve podobe, nasproten temu ukazu.

Toda: ali tekst v resnici govori samo to? Nikakor ne. Pri tem ne mislimo na glas ljudstva, ki Mehovo odklanjanje, da bi izdelal kip Marije, vseskozi razglša za antimarijanstvo, protestantstvo oziroma krivoverstvo. Ta glas ni odločilen v govorjenju teksta. To, kar nima svojega glasu in se v tekstu govori, poda kot dejstvo, je, da vaški bogar Meho iz dneva v dan izdeluje križe z Jezusom.

To pa pomeni: kolikor je lik Jezusa za Meha že od začetka samo zadeva

¹ Nav. d., Nova mladika, št. 11, str. 406.

obrtništva, "podoba v duši", ki jo vseskozi zre v svojem umetniškem stremljenju, po drugi strani ni podoba Božje Matere *kot srednice* pri Sinu. Ta podoba ne izraža iz izročila krščanske mistike in ne vodi duše v zedinjenje s Sinom, ampak Marijo pred-postavlja Jezusu, pri čemer svobodno uporablja cerkveno izročilo. Tako Schmidt o legendi, ki je drami rabila za predlogo, po pravici pravi, da je v njej "Kristus izgubil zaupanje božje osebe, na njegovo mesto je stopila njegova mati"¹.

Vendar je "podoba v duši", ki pred-postavlja mater Sinu, že sama neka pred-stava. Niti za trenutek ni podoba, poznana tudi veliki mističarki kot umišljija, goli proizvod domišljije, ki sam po sebi ne daje nikakršne gotovosti in ga je v obzorju duhovnega mogoče razbrati kot privid, kamor bi duša lahko zablodila. Ta podoba je, nasprotno, kot to, kar je v duši, *postavljena pred vse drugo in s tem sama postane vir gotovosti*, tisto, kar kot najdragocenejše, celotno človeško življenje z umetniškim stremljenjem določujoče *najresničnejše* je v duši. Tako kot vodilna pred-stava merodajno postavlja pred in za tega, ki se hoče ustaliti kot "religiozni subjekt", zgledujoč se pri mišljenju novoveškega subjekta, ki ga je tu treba razumeti v širokem smislu kartezijskega *cogitatio*, kot vsakršno delovanje celovitega umstvenega sklopa. Čeprav je mišljenje svobodomiselne religioznosti, kot že rečeno, ne-temeljno, se to, da ga novi temelj priteguje, torej kaže tako, da za svoje podvige v religioznem *vendarle najde gotovost v sebi*. Takšno mišljenje si kot predstavljanje izstavlja gotovost v tisti pred-stavi, v kateri se to, kar je v duši in zato dušno, mimo vselej spremenljive (ne)jasnosti duha za-gotovi kot duševno. Duševno je dušno, ki se samozagotovi ne glede na duha.

Naj se "podoba v duši" še tako odteguje stremljenju po umetniški upodobitvi, v tekstu niti enkrat samkrat ni govora o tem, da bi bila sporna. Kot vodilna in merodajna pred-stava zapre obzorje duhovnega in ne potrebuje preverjanja v izročilu, na katerem se vzpostavi. Glavni junak sploh ne pomisli, da bi ta podoba, kolikor je neskladna z likom skupne želje krščanskega občestva, lahko bila zgolj umišljija, ter kljub nasprotovanju drugih in zdvoqljenju nad svojo umetnostjo ne podvomi o njej. Didaskalija, mesto

¹ Goran Schmidt, *Majcnov "Bogar Meho"*, str. 330.

avtorjevega vstopa v tekst, je le znamenje, da je videnje, v katerem je ta podoba končno uprizorjena v svoji umetniški upodobitvi, zagotovljeno in da je s tem postalo povsem gotova "psihološka" resničnost. V mišljenju, kot ga izgovarja, govori in izpričuje Majcnova drama, kakega pomisleka o vsem tem sploh ni več. Zato je "podoba v duši" tu ime za svobodomiselno religiozno gotovost.

Videnje je, tako kot "podoba v duši", ki se v videnju šele zares pokaže, *duševna* resničnost.

V duševnostnosti obeh se izpričuje svobodomiselnost.

To naj zadošča za sklep interpretativnih razprtij v okviru našega premisleka. Ta morda zdaj vzbuja vtis, da se je zaletel *proti* avtorju in njegovi vednosti, čeprav se ob tem ne izteče, recimo, v psihoanalizo avtorjevega nezavednega. Utegne ga zadeti očitek, da si "Majcnovo mistiko" zainteresirano prisvaja v svoj namen, ali pa še mnogo tehtnejši ugovor: da tudi in še zlasti tedaj, ko se interpretativno spusti v tekst, preprosto nastopa s stališča vednosti, ki je drugačna od avtorjeve in se mora prav zato uveljaviti proti njej, če hoče sploh kaj povedati o tekstu, kar ne bi bila gola parafraza, govorjenje naokrog o tem, kar tekst govori (avtorsko) neposredno. Ta ugovor je naperjen zoper nasilje interpretacije sploh, češ da drugačna vednost tekstu vselej vsili pogoje, po katerih ga bere, kar pomeni, da hoče, če lahko tako rečemo, na bojišču, ki ga vnaprej po svoje spremeni, prevladati nad avtorjevo vednostjo, v premočevanju in prevladanju potrditi sebe ter se končno zadobiti kot več-vednost. Interpretiranje je torej v skladu z neizprosno razkrivalno logiko takšnega ugovora uprizoritev boja za moč nad tekstom, v katerem se vednost pokaže kot oblika volje do moči.

Pod tako ubesedeni ugovor bi se danes lahko podpisali mnogi, ki so se, najsi bo kjer koli že, pripravljene nenaivno srečevati s hermenevtičnimi problemi, med njimi nemara tudi zagovorniki poststrukturalizma, ki v literarni vedi razglaša "smrt avtorja". S tem se ta smer odpoveduje interpretaciji, pri čemer z ukinitvijo avtorja, poroka smisla, osvobaja tekst kot generator označevanja, ki z vsako označevalno kretnjo raztrosi pomen. Za arbitrarno raznorodnost označevalcev, dano z golo materialnostjo jezika, velja, da v pomenjanju teksta dopušča kvečjemu učinke smisla, se pravi sledi, ki ostajajo za poskusi avtorskega obvladanja označevanja, da pa sama po sebi

ni vezljiva v noben smisel, v nobenega duha: je sicer berljiva v označevalnih verigah, ki se v tekstu verižijo druga v drugo in tečejo v vse smeri, ni pa interpretabilna.

Naš premislek ni, natanko gledano, ubran v nobenem izmed teh proti. Sicer kaže na nevzdržnost pojmovanja, ki vzpostavlja avtorja kot instanco nadzora nad govorjenjem teksta: to je tedaj samo-stojna instanca nad literanim tekstom, ki je bržkone ena izmed postav subjekta, kot jih vsepovsod izpostavlja novoveško mišljenje, da bi si iz njih pred-stavilo in priredilo različna področja človeške dejavnosti.¹ Vendar ta premislek za nevzdržnostjo avtorja dopušča pisca in njegovo držo, morda "držo v duhu", naj bo ta še tako spremenljiva in za pozornost težko vzdržljiva in naj bo govor o njej prav v takšnem primeru, kot je Majcnov, ki nam, četudi ne edini, navsezadnje priča o duševljenju duhovnega, videti še tako sumljiv, celo protisloven. *Pneûma pneî* (Jn 3,8): tudi tako nemara *duhovi duh*. O avtorju je tu sicer rečeno mnogo, o piscu in njegovi drži skoraj nič. Vendar zunaj duha, pa ne le zunaj krščanskega, navsezadnje ne bi bila mogoča niti interpretacija.

Ta premislek hkrati kot *com-mentatio* so-misli izročilo, in sicer izročilo krščanskega mističnega spisja: ko ga pripušča k besedi, tega ne počne v potrditev svoje lastne vednosti, ampak v opozorilo, kako je to, kar je duhovno, venomer nezagotovljeno, kot takšno izročeno naprej ter s tem za vednost in vednostno razdelavo nezgrabljivo v sebi lastnem.

Mističnega, skrivnostnega literature same se resnici na ljubo ne dotika; to ostaja slej ko prej nadvse zaželeno. Toda: ali je sploh mogoče mišljenje prepadajoče skrivnostnega literature? Vsekakor ne, kolikor si to vzame za tematski predmet in ga tako vnaprej razskrivnosti. Za dopustitev skrivnostnega, pa naj bo to krščanska ali katera druga literatura, je prej potrebno *raz-védenje* literarne vede kot celovite vednosti oziroma znanosti o "predmetu literatura", *razvédenje*, ki mora njena znanja izničiti v navzočnosti stvari same, da bi jim dalo mero.

¹ Michel Foucault na koncu svojega v temelju programskega teksta *Kaj je avtor?* (v: *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, str. 40) piše: "Avtor – ali kar sem poskušal opisati kot avtorsko funkcijo – je brez dvoma le ena od mogočih specifikacij subjektive funkcije."