

IVO SVETINA

»Uganka naj uganke rešitev bom!«

Leta 1912 je Sigmund Freud v delu *Totem in tabuji* postavil tezo o očetomoru, s čimer je »zrežiral resnično dramo o umoru očeta«, kot meni eden od razlagalcev njegovega dela. Freudova teza se v kar najbolj poenostavljenem povzetku glasi takole: sinovi so se združili, da ubijejo (in požrejo) despotskega očeta horde, ki si je prilastil vse ženske, sinove pa je kaznoval. S tem da so sinovi ubili (pra)očeta, je bilo potešeno njihovo sovraštvo, toda hkrati s to potešitvijo se pojavi že kesanje kot posledica globoke čustvene ambivalentnosti – srečanja oziroma trka sovraštva in ljubezni do istega objekta – do roditelja. Zaradi tega začno sinovi po smrti očeta, ki so jo sami zagrešili, mrtvega očeta oboževati in častiti kot »totemsko žival«. Hkrati s tem »združeni bratje« uveljavijo prepoved incesta in se odrečejo ženskam v hordi, a vsak od njih si želi stopiti na mesto (ubitega) očeta. In tako se z ubojem očeta, razvija svojo tezo Freud, začnejo »družbeni razvoj, moralni zakoni in religija«. A prav občutek krivde, ki jo sinovi, očetovi morilci, občutijo, se ukorenini kot eden najpomembnejših elementov »razvoja kulture«. To dogajanje v praskupnosti (hordi, ki je skupnost enega odraslega moškega – očeta, vseh njegovih otrok (sinov) in vseh žensk (ne žena!), ki so mu rodile sinove) Freud poimenuje »družinska drama«. In ta »družinska drama« se skozi zgodovino vedno znova obnavlja in ponavlja, in to na vse širšem odru. Freud je prepričan, da spomin na ta pradačni zločin ni zbledel, ampak se je ohranil v človekovi podzavesti oziroma kar v nezavednem celotnega človeškega rodu.

Očetomor se Freudu kaže kot temeljni »generator« razvoja človeške družbe; od tod do Ojdipovega kompleksa pa ni daleč, saj je del tega kompleksa prav očetomor (in šele v drugi »fazi« tudi incestuozno razmerje med sinom in materjo). Ojdipov kompleks pa je pravzaprav še mnogo več kot le dejanje

Ojdipa v starohelenskem mitu; je tako rekoč kar »nespremenljivi odnos individuumu do očeta ali njegovega substituta«.

Ne glede na bolj ali manj upravičene pomisleke do Freudove teorije očetomora (kot »generatorja« razvoja človeške družbe) pa nas neko drugo, starodavno in iz budistične tradicije izvirajoče besedilo, *Tibetanska knjiga mrtvih* ali *Bardo Thodol*, opozarja, da je tisto, kar je bilo poimenovano z Ojdipovim kompleksom, mnogo starejše od Freuda in njegovih »iznajdb«. Tibetanski *priručnik za umirajoče in umrle*, ki je bil v podobi kot jo poznamo danes, oziroma od prvega prevoda v katerega od evropskih jezikov (leta 1927 v angleščino), prvič zapisan v 8. stoletju, v času, ko je na povabilo tibetanskega kralja Trisong Detsena v Tibet prišel veliki jogi, sveti mož Padma Sambhava, da bi v sicer bonistični *Deželi snegov in demonov* širil in kot državno vero utrdil budizem, namreč v svojem tretjem, zadnjem delu, ki se imenuje *Sidpa bardo*, opisuje, s kakšnimi težavami se srečuje zavest umrlega, ki se po sedemtedenskem (49-dnevnem) popotovanju skozi tri ravni *Barda* (vmesna stanja med smrtjo in ponovnim rojstvom) sooči z možnostjo ponovnega rojstva v svet živih človeških bitij, s čimer se bo perpetuiralo življenje in z njim bolečina, staranje, bolezen, trpljenje in končno znova umiranje, ali pa z možnostjo odpovedi želji po življenju, po bivanju v *samsari* in prestopu v brezželjno stanje *nirvane*, kjer vse človekove želje, hotenja, hrepenenja, sanje dokončno ugasnejo, se utrnejo in človekova zavest tako doseže Razsvetljenost, Prebujenost in Popolnost in postane buda (eden od Prebujenih in ne prvi Prebujeni, ki je bil princ Sidharta Gajtama, zgodovinski Buda in utemeljitelj budizma).

In prav to možnost odpovedi želji po (vnovičnem) rojstvu, po vstopu v svet živih (čutečih) bitij, ki jo je C. G. Jung v svojem *Psihološkem komentarju* k nemškemu prevodu *Tibetanske knjige mrtvih* (1938) poimenoval za najbolj »heroično in možato« dejanje, kar jih je zmožno človeško bitje (ki je v Zasmrtju, v treh *Bardih*, samo (še) zavest, saj je fizično telo že zdavnaj umrlo in je v nebeškem pogrebu tudi darovano himalajskim jastrebom), spremlja zelo pomembno opozorilo: če se ima bitje, ki ni zmoglo »možate in heroične« odpovedi želji po življenju (in se zaradi tega skozi maternico vnovič vrača v svet, v *samsaro*), roditi kot deček, bo čutilo posebno nagnjenje do mater in sovraštvo do očeta; in obratno: če se ima roditi kot deklica, bo čutilo posebno simpatijo, celo kar pretirano nagnjenje – ljubezen – do očeta in antipatijo, če ne kar sovraštvo do matere.

Tako kot Freud postavi uboj očeta na sam začetek zgodovine (civilizacije, kulture, religije), tako budizem (*Tibetanska knjiga mrtvih*) postavi na sam začetek (četudi ponovnega – deluje pač »mehanizem« reinkarnacije) življenja izbiro, ali bolje rečeno, razpetost med ljubeznijo, ki je življenje, in sovraštvom, ki je slej ko prej tudi uboj in smrt.

I. TIBETANSKA KNJIGA MRTVIH – DRAMSKA PREPESNITEV

Leta 1990 sem se lotil dovolj nenavadnega in danes sem prepričan, da tudi dovolj problematičnega podviga, in sicer »dramatizacije« *Tibetanske knjige mrtvih*, ki sem jo že kar nekaj let imel namen prevesti v slovenščino. Temu svojemu poizkusu, o katerem sem pred desetletjem že podrobneje spregovoril (v predavanju z naslovom *Od Šeherezade do Tibetanske knjige mrtvih*, ki sem ga decembra leta 1990 imel v okviru Društva za primerjalno književnost in je bilo tudi objavljeno v knjigi *Platonovi mizarji* (Cankarjeva založba, 1995), sem dal dva pomenljiva podnaslova, in sicer sem svoje podjetje najprej poimenoval kot »dramsko prepesnitev«, temu pa sem dodal še drugi podnaslov, ki se glasi »Smrt, sanje, rojstvo«. »Dramske junake« svoje »prepesnitve« pa sem poimenoval »bitja, prividi, svetlobe«. Že kar na prvi pogled je jasno, da je bil moj poizkus nadvse tvegan, in to ne le zaradi tega, ker je kot rezultat nastalo neko dovolj »hibridno« delo, za katerega bi bilo težko reči, da gre za tradicionalno dramsko besedilo, prav tako pa tudi ne »le« za pesnitev, poleg tega – in to je vsekakor važnejše – sem si za izhodišče, »snov« in temo izbral eno najbolj ezoteričnih besedil ne le mahajana budizma oziroma tako imenovanega lamaizma, ampak kar – to že lahko rečem – duhovnih in religioznih tradicij nasploh. A tisto, kar me danes še posebej zanima, je tisti prvi in zaradi tega tudi najusodnejši vzgib, ki me je napotil v postopek »prepesnjevanja« – to pa je prav ono sporočilo, ki ga nosi *Tibetanska knjiga mrtvih* in ki sem ga že omenil kot nekakšnega prastarega predhodnika Freudovemu Ojdipovemu kompleksu.

Glavni junak moje dramske prepesnitve je Bukri, kar v tibetanščini pomeni Sin, ki prihaja. In dramska zgodba – kolikor je sploh je – pripoveduje, pri čemer sledi temeljni strukturi Bardo Thodola, o Bukrijevi (fizični) smrti, njegovem potovanju skozi Zasmrtje, tj. skozi tri ravni posmrtnega oziroma »vmesnega« (med smrtjo in ponovnim rojstvom) stanja, proti ponovnemu rojstvu. Prav zaradi tega se trije deli prepesnitve tudi imenujejo *smrt, sanje, rojstvo*. Usoda Bukrija se veže na usodo umrlega slehernika, ki po svoji fizični smrti devetinštirideset dni potuje skozi »deželo« svojih prividov, utvar in videnj, ki so emanacije njegove bardične zavesti; prividov, ki so božanstva, demoni, svetlobe, srd in mir prinašajoča bitja; na desetine in stotine bitij, svetlob in brezsnovnih prikazni, ki imajo vsi eno samo nalogo, in sicer, da opozarjajo umrlega, tj. njegovo zavest, ki osvobodjena fizičnega telesa blodi po svojih lastnih pokrajinah – kar pomeni tudi, da se zavest šele po smrti prvič zares sooči s svojo resnično »vsebino« –, naj nikakor ne podleže svoji neusahljivi želji po ponovnem rojstvu, kajti – to je eno od temeljnih (plemenitih!) načel (resnic) Budovega nauka – življenje je trpljenje, in nihče, prav nihče se temu ne more izogniti. Štiri plemenite resice o trpljenju, ki sestavljajo temelj budizma, so resnice o izvoru, nastanku, trajanju in premagovanju, tj. prenehanju trpljenja.

Bukri, Sin, ki prihaja, potuje skozi Zasmrtje in pri tem ga spremlja, vodi in usmerja Učitelj (tako nekako kot Vergil vodi Danteja skozi Pekel, Vice in Paradiž), ki je že »osveščena zavest«, je tisto Presvetljeno in Prebujeno bitje, ki ga budizem imenuje bodhisatva; je bitje, ki je že izkusilo svetlobo prebujenosti in s tem tudi budovstva, a se je zavestno vrnilo na zemljo, v samsarično življenje, da pomaga trpečim spregledati in jih voditi po poti Prebujenja in Razsvetljenja. Učitelj Bukrija nenehno opozarja na spoznanja in resnice, ki mu jih ponujajo tri Barda Zasmrtja, vmesnega stanja, in sicer, naj nikar ne podleže niti demonom niti božanstvom, ki ga vabijo, naj se znova odloči za življenje v svetu čutečih bitij in naj tako ne stori onega »heroičnega in možatega« (Jung) dejanja, namreč da se odpove želji po življenju. Vendar pa tisto, kar žene Bukrija kot »sedem divjih konj«, je njegovo dejanje, ki ga je zagrešil, še preden je umrl; in to dejanje ni nič drugega kot – sinomor. Bukri je – in tu sem dosledno sledil izročilu *Tibetanske knjige mrtvih* – zaradi ljubosumja, kot enega najhujših strupov, ki lahko zastrupijo človekovo zavest, ubil svojega lastnega sina. In ta »greh« ga sedaj žene v podobi srd prinašajočih božanstev, ki so – kot že rečeno – emanacije njegove zavesti, žene vse do onega prelomnega trenutka (klimaksa), ko se na vratih maternice sooči z dejstvom, da se sedaj lahko ponovno rodi v svet človeških bitij, saj je na delu mehanizem reinkarnacije, ponovne utelesitve, ali pa sprejme tista dobronamerna spoznanja Budo-vega nauka, ki mu govore, naj se vendarle odpove želji po življenju in naj se napoti po Stezi spoznanja proti Luči, ki priča, da je tam čez, onstran devetinštiridesetdnevnega popotovanja skozi Zasmrtje, Razsvetljenje, Prebujenost in Popolnost, vse tisto, kar je princa Sidharto storilo za Budo.



A Bukri, ki je Sin, ki (znova) prihaja – torej je tisti, ki se vrača (gre seveda za zavestno simbolično poimenovanje junaka dramske prepesnitve) –, ne zmore heroične in močate odpovedi želji po življenju. Zato se mora znova roditi. In rodi se – kot sinomorilec – svojemu lastnemu sinu, ki je že pred njim šel skozi Zasmrtje in se »umit v očetovem zlem dejanju« vrnil v življenje. Tedaj Učitelj reče Bukriju:

*»In rodil se boš njegovi mami,
svoji ženi – sin,
ki ga je oče ubil!«*

Bukri, tisti, ki je v ljubosumju ubil lastnega sina, se na vratih maternice, navkljub grozi, ki ga čaka v svetu živih, ne zmore odpovedati želji po biti, živeti in (tudi) trpeti, ampak raje sprejme nase vse breme in kazen za svoje zlo dejanje, ki ga je storil v svojem prejšnjem življenju. Zatorej morajo biti poslednje Bukrijeve besede le takšne:

*»K vratom maternice, v kateri se znova
rodim v svet človeških bitij:
riba, želva ali svinja!
Nedonošeno bitje, živeče v senci
ljubezenskega objema.
Sin matere svojega sina,
ki sem ga ubil!«*

Pred seboj imamo nekakšnega Antiojdipa oziroma zrcalnega Ojdipa, ker nima-mo opraviti z očetomorom, ampak z ubojem sina. Oče, Sin, ki prihaja (Bukri) zaradi ljubosumja, ki ga čuti do iz lastnega semena porojenega sina, sina, ki je že prišel, ubije nedolžnega otroka, ki mu jemlje ljubezen, ki bi jo morala njegova žena, sinova mati, dajati le svojemu možu, njemu, ki je sinov oče.

Seveda je kar preveč na dlani, da sem si s to svojo »dramsko prepesnitvijo« drznil storiti nekaj, kar je – navkljub vsej pesniški svobodi, vendarle v nasprotju s temeljnim naukom tako budizma kot *Bardo Thodola*. Kajti eno najglobljih in najstarejših spoznanj o privlačnosti oziroma odbojnosti, o simpatiji in antipatiji spolov sem izkoristil za konstrukcijo »drame«, ki sem jo v izogib bolj ali manj upravičenih kritik poimenoval za »dramsko prepesnitev«, za katero sem bil ves čas (tiho) prepričan, da je pravzaprav neuprizorljiva in zaradi tega za gledališče tudi povsem neuporabna.

Vendar pa se mi zdi, da je morda edina vrednost te moje »dramske prepesnitve« v tem, da sem s pesniškim jezikom obnovil »slehernikovo« popotovanje skozi Zasmrtje in njegovo soočenje z lastno zavestjo, ki – osvobojena fizičnega

telesa – zaplava med stoterimi prividi in svetlobami, ki so emanacije človekovih želja, sanj, hrepenenj, spominov, strahov, sovraštev, ljubezni, ljubosumja ...

Bukri, ki kot oče (Laj) zavestno ubije svojega sina (Ojdip), se konstituira kot dramski junak le s svojimi mukami in trpljenjem, ki jih mora trpeti devetinštirideset dni, ko potuje skozi tri Barda: *čikhaj*, *čonjid* in *sidpa*. S tem ko trpi, doživlja vso tragično izkušnjo svojega (človeškega) rodu, ki zaslepljen s prividi sreče, blagostanja in ljubezni potuje skozi življenje v prepričanju, da je »krona stvarstva«. V resnici pa je to (le) človeško (čuteče) bitje, do katerega Buda uči le so-čutje in milost – je tragično bitje, ki se mora slej ko prej konstituirati kot dramski, tj. tragiški junak, in sicer tako, da ubije svojega lastnega sina. Mesto prepesnitve *Tibetanske knjige mrtvih* tako postane ono znamenito križpotje, na katerem sin ubije očeta, Ojdip Laja, ne da bi vedel, kaj je dejansko storil. Križpotje, na katerem se srečata in presekata poti, ki vodita iz dveh (mitskih) grških polisov – Korinta in Teb – ali vanju.

Morda bi bilo ob tem potrebno (še enkrat) opozoriti na dejstvo, da je Bukri, Sin, ki prihaja, stopil na svojo (antiojdipovsko) pot v hipu lastne smrti in da je njegovo tragiško potovanje (k ponovnemu rojstvu) tudi potovanje k spoznanju resnice, resnice, zapisane v *Tibetanskih legendah*:

»Ena sama resnica je,
ki je ne more nihče zanikati:
resnica trpljenja.«

II. BILJARD NA CAPRIJU

Leta 1986 sem dokončal »neohistorično igro« *Biljard na Capriju* (Obzorja, 1989). Igra pripoveduje o srečanju Vladimirja Iljiča Uljanova – Lenina in Maksima Gorkega (Alekseja Maksimoviča Peškova) pozimi leta 1908 v vili Pierini na italijanskem otoku Capriju. Prvo pero prihajajoče boljševistične revolucije – Maksim Gorki – se zdravi zaradi kroničnega pljučnega obolenja na sredozemskem otoku, in tam – že po izidu njegovega morda najbolj znanega romana *Mati* (1906) – živi s svojo drugo ženo Marjo Fjodorovno, nekoč znano igralko v peterburškem gledališču, kjer je med drugimi vlogami igrala tudi Jokasto v Sofoklejevem *Kralju Ojdipu* (!). Dramski konflikt se začne zapletati s prihodom Vladimirja Iljiča, ki pride na Capri iz Ženeve, kjer je živel svoje ilegalno življenje in tiskal ilegalni boljševistični časopis. Lenin želi z Gorkim – ob igranju biljarda, ki se ga je bil naučil v Ženevi, ko je v zanikrni gostilni čakal na izvide ilegalnega časopisa, ki se je tiskal v tiskarni čez cesto – premleti in pretehtati vsa temeljna vprašanja prihajajočega novega časa, ki bo napočil z oktobrsko revolucijo. A pravi konflikt nastane šele s prihodom sina

Leva, ki s seboj pripelje svojega prijatelja, mladega nemškega biologa Hansa Adolfa Driescha. Srečanje očeta in sina, Gorkega in Leva, sproži latentno sovraštvo, ki že dolgo tli v obeh. Konflikt med očetom in sinom samo še stopnjuje »neustrezno« vodenje Marje Fjodorovne, Levove mačehe, saj se ta vedno bolj zapleta v svoje spomine, privide in prisluhe; vse pogostejše se zateka v svojo poslednjo vlogo – v Jokasto, Ojdipovo mater in ženo, vse dokler se ne poskuša v ledenem decembrskem morju utopiti in se tako rešiti svojih »igralskih« muk.

V svoji »neohistorični igri« sem skušal kar najnatančneje izrisati družino, ki se je znašla v neki skrajni, potencirani situaciji, takšni pač, ki omogoča kar najostrejša razmerja, odnose, dialoge in čustvovanja. Tisto, kar je pri Sofoklejevem *Ojdiu* posledica usodne zmote (*hamartije*), je v mojem *Biljardu na Capriju* rezultat skrajno napetih odnosov, ki vse akterje zavestno žene v konflikt in ki v tem konfliktu tudi vztrajajo, tako da se zdi, kot da sploh nočejo razrešiti nastalega zapleta.

Temelj igre torej ne predstavlja odnosa med Gorkim in Leninom, ampak odnos oče – sin, Maksim Gorki – Lev Peškov, tisti, ki igro veže na izročilo starohelenske, antiške tragedije. In znotraj tega odnosa je lik Alekseja Peškova – Maksima Gorkega – lik šamana prihajajoče oktobrske revolucije, ki bo v temeljih zamajala svet in ga za skoraj sto let vklenila v »materializem in ateizem«. In zato ni slučaj, kar pomeni, da ne gre le za mojo (bolj ali manj) neobvladovano »pesniško« domišljijo, da na koncu igre hišna Marija, ki zanosi z vrtnarjem Paolom, rodi sina – in to prav na božični večer leta 1908 – ki mu izbere kar se le da nenavadno, a kljub temu zelo »ustrezno« ime, saj je komaj rojenemu dečku ime Ottobre (Otto po domače, Oktober po naše), ki je ime novega (revolucionarnega) časa, ki bo z odra zgodovine (in gledališča?) pometel vse, kar je starega in jalovega.

Deček Ottobre, in ne Gesu, kot bi tudi bilo mogoče, stopi na mesto sina Leva, ki sredi decembrskega dežja, ki otok Capri zagrinja v svinčene čipke, že zapusti vilo Pierino. Lev, ki zbeži iz hiše in z otoka, je kot Ojdip, ki iz Korinta pobegne v Tebe, da bi preprečil izpolnitev zlokobne prerokbe, a se je njegova tragična usoda izpolnila in dopolnila prav tam, kamor je pred njo pobegnil, ker on sam je bil izpolnitev prerokbe, rešitev uganke.

In ko prav na samem koncu igre hišna Marija, mati malega Oktobra, zmoti Gorkega, ki je po vseh peripetijah in klimaksih končno vendarle znova sedel k pisanju, in mu napove obisk nekega tujca, ki prihaja iz Grčije in že dolgo blodi po morju, ta »nekdo« ne more biti nihče drug kot samo Odisej! In tako se končno vendarle izkaže, da igra ni imela namena rekonstruirati zgodovinska dejstva iz leta 1908, ampak da je ves čas skušala uprizorjati usode nekaterih

(mitskih) likov 20. stoletja, od Lenina, Gorkega, Axela Muntheja, Otta von Kruppa, Hansa Adolfa Driescha pa vse do poosebljenja oktobrske revolucije v malem dečku, ki se je rodil iz (neblagoslovljene) ljubezni med dvema italijanskima proletarcema. In ko se na koncu igre napove še prihod Odiseja, očeta vseh potovanj skozi čase in prostore, očeta vseh zgodb in zgodovin, mora biti stvar že jasna: zgodba o Gorkem in Leninu je le pretveza za podobo očeta tirana in sina izgubljenca, ki ga očetova (namišljena) veličina hromi in mu nenehno jemlje samozavest in pokončnosti, ki pa mu jo končno le uspe zbrati toliko, da s prijateljem Hansom pobegne od doma in se s tem izogne očetomoru. Oče, zaslepljen s prividom novega sveta, ki bo temeljil na vrhovnem zakonu Pravičnosti in Enakosti, pa mora v svojem utrujenem srcu ubiti lastnega sina, da bi se tako lahko ves posvetil pisanju ustave novega sveta, katerega Stvaritelj je.

III. LEHOTICA IN ZVER, ŠEHEREZADA, VRTOVI IN GOLOBICA

V *Lepotici in zveri* (1984), pravljici in igri s podnaslovom *Kaj se je zgodilo z Danico D.?*, vzorec, iz katerega bi se lahko razvila »družinska drama«, ni popoln, saj »magični« trikotnik oče-sin-mati ni (v celoti) prisoten: mati Vida namreč že kmalu po rojstvu tretje hčerke Danice zapusti družino trgovca Diesla in – tako kot v ljudski in Prešernovi pesmi – odide čez morje v daljne južne kraje in s tem vzpostavi hrepenenjsko načelo, ki slej ko prej blokira (dramskega) junaka v njegovi akciji in mu tako odvzame *raison d'être*; hrepenenjsko načelo, katerega (prva) žrtev je prav mati Vida – za njo pa tudi hči Danica, ki si zaželi modre vrtnice, ki raste samo na vrtu, katerega gospodar je Zver.

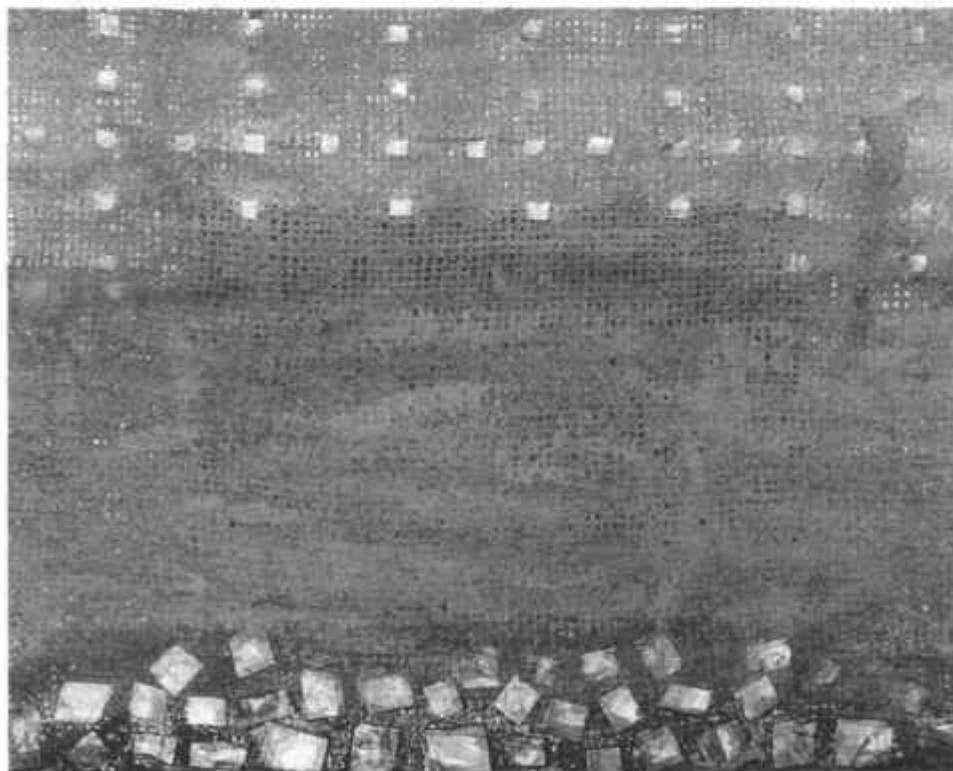
V *Šeherezadi* tej »vzhodno-zahodni operi«, napisani 1988. leta, pa je odsoten oče, kajti na vrhu hierarhične piramide, na Pavjem prestolu, sedi Mati sultankinja, Varuhinja pečata in s tem vrhovnega zakona tako Neba kot Zemlje, mati dveh sinov, slepega Šahzemana in lepega Šahrijara, bratov, ki med seboj tekmuje za prevlado in s tem tudi za pozicijo (odsotnega) očeta in tako tudi – hočeš nočeš – za moža Matere sultankinje, s čimer bo seraj postal mesto incestuozne ljubezni, katere posledica bo kazen, ki jo bo Nebo spustilo nad seraj (in vse kraljestvo) in ki bo pomenila konec seraja in kraljestva. Tisti od bratov, ki bo postal (novi) sultan, bo postal tudi vrhovni vladar seraja in oče vsega kraljestva. Luč in tema, lepota in slepota tekmuje za Pavji prestol, na katerem sedi mati, kar pomeni, da brata (in sinova sultankinje) nezavedno tekmuje tudi, kateri od njiju bo moral, če bo hotel sesti na Pavji prestol, s tega najvišjega mesta v vsem kraljestvu odstraniti (lastno) mater, kar slej ko prej pomeni, da bo moral lastno mater ubiti.

In ko se v finalu »opere« pojavi Džin, demon velikan, ki oznanja smrt in konec in temo, stopi pred nas protooče, Vseooče, Stvaritelj in Uničevalec vsega, kar je

poklical v življenje. Džin prihaja, da bi kaznoval svet, ki se je pustil podrediti samovolji sinov, tekmujočih za Pavji prestol, za lastno mater – da bo kot zmagovalec tudi njen ljubimec in njen morilec.

V samem koncu *Šeherezade* se z Džinom že oglaša Zaratuštra (iz igre *Tako je umrl Zaratuštra*, ki je nastala sedem let kasneje, leta 1995). Kajti Džin je proti-tip Oznanjevalca novega Zakona, zakona, ki ga je zgodovinski prerok Zaratuštra poimenoval za Ahuro Mazdo, za Gospoda Modrosti. Saj Džin ni le preprosta kazen za Šahrijarjevo pobijanje nedolžnih ženskih bitij, prebivalc njegovega brezštevlnega harema, ampak je tisti moralni zakon, ki ga je prvi ugledal prav prerok Zaratuštra in ga postavil kot protiutež malikovalstvu in čaščenju idolov, ki so ljudi zagrinjali s temo in slepoto ter jih hranili s plodovi nevednosti.

A preden se podrobneje posvetim svojima poslednjima igrama *Tako je umrl Zaratuštra* (1995) in *Ojdip v Korintu* (1998), se moram vendarle nekoliko zadržati še pri svoji igri *Vrtovi in golobica*, nastali med majem in novembrom leta 1991, v knjižni obliki pa je izšla 1994. leta in je bila 1996. leta pod naslovom *Babylon* uprizorjena v mariborski Drami v režiji Tomaža Pandurja.



Tisto, kar me danes in tu prvenstveno zanima, ni »skrito« v pretirani epičnosti, torej pripovednosti, a hkrati tudi pesniškosti (kar se lahko kaže tudi kot paradoks!) tega mojega dramskega besedila, ampak je ona Freudova »družinska drama«, ki se odigra znotraj trikotnika oče-sin-mati, ki ga v konkretnem dramskem besedilu predstavljajo oče, babilonski kralj Nin, žena in mati kraljica Šamuramata (bolj znana pod heleniziranim imenom Semiramida oziroma Semiramis in kot taka tudi junakinja Verdijevega *Nabucca*) in (odraščajoči) sin Adad. Vse, kar se v *Vrtovih in golobici* dogaja, se dogaja pod obnebjem grožnje konca sveta in civilizacije, ki se Babilonu bliža tako v podobi gorjanskih barbarskih plemen pod vodstvom kralja Mursilija kot v še bolj preteči podobi naraščajočih voda in nezaustavljivega dežja, kar ima za posledico, da se vode Neba družijo z vodami Zemlje, ki združene začno mehčati babilonsko zidovje in palače, zgrajene iz na soncu žgane glinaste opeke. A v srcu v blato spreminjajočega se središča sveta se dogaja tudi incestuozna ljubezen med materjo in sinom, med Šamuramato in Adadom, ki končno kulminira v tragičnem koncu, ko sin Adad, da bi se le rešil posesivne in dominantne matere in njene (nenravne) ljubezni, ubije lastno mater, ki pa se v trenutku, ko se nož zadre v njeno mehko in sladko meso, spremeni v golobico in odleti iz ubitega in od vode v blato spremenjenega doma. Ob tem nenavadnem razpletu je verjetno treba opozoriti še na eno posebnost, za katero sem se vedno odločal, ko sem katero od svojih iger poimenoval za »pravljico«. Kajti s takim poimenovanjem sem hotel še posebej poudariti, da razumem dogajanje igre kot dogajanje mita (mitosa), s čimer sem hotel vzpostaviti zvezo s starogrško, atiško tragiško igro, kot nam je poznana iz Sofoklejevih, Ajshilovih in Evripidovih tragedij. Hkrati pa sem hotel opozoriti tudi na Nietzscheja in njegovo vero v ponovno rojstvo (prerodenje in vstajenje) tragedije, kot jo je zapisal v svojem znamenitem *Rojstvu tragedije iz duha glasbe*.

Incestuozno razmerje med sinom Adadom in kraljico materjo Šamuramato je odslikava tistih odnosov, o katerih govorita tako Freud kot tudi *Tibetanska knjiga mrtvih* – torej o »sprevrženi«, nenravni in nenaravni ljubezni med družinskimi člani. Dogajanje v Babilonu, ki mu grozi konec v podobi vesoljnega potopa, je umeščeno v zgodovinski čas 6. stol. pr. n. š. (Babilon je propadel leta 538 pr. n. š., ko ga je zavzela perzijska vojska pod vodstvom kralja Kira), torej v čas, ko se je rodil prvi veliki grški traged Sofokles (537 pr. n. š.), v čas nastanka klasične atiške tragedije. Te konkretne zgodovinske podatke navajam le zaradi tega, da bi podkrepil svoje hotenje in iz njega izvirajočo tezo, da tragiško dogajanje moje igre *Vrtovi in golobica* ni slučajno postavljeno v čas, ko se je spočela grška tragedija, ampak je plod zavestne odločitve. S tem sem hotel opozoriti na Nietzschejevo tezo o ponovnem rojstvu oziroma prerodenju tragedije, ki pa je povezano z vnovičnim prihodom boga Dioniza med nas oziroma z oznanjenjem dionizičnega časa, ki nam narekuje, da se zavemo svoje tragičnosti in da si znova upamo biti tragični (kar je predpogoj za »prerodenje« tragedije), kot nas poziva Nietzsche v svojem *Rojstvu*.

Šamuramata je neke vrste Antijokasta oziroma njena zrcalna podoba, ki je nastala tedaj, ko se je Jokasta pred ogledalom zavedla svoje ženske lepote in se je v njej prebudilo poželenje po mladem moškem, ki bi lahko bil (glede na starostno razliko) njen sin, četudi ni nujno, da je to njen sin; ali tudi drugače – to, da je mladi moški, ki bo potešil njeno nenehno zatajevano poželenje, njen sin, šele omogoči, da njeno od slasti segreto telo postane mesto tragičnosti oziroma brazda, v katero brizgne seme tragičnosti. Šamuramata je tako žrtev svoje butajoče krvi, hrepeneče po mladem sinovem bitju, bitju, ki ga je sama rodila. To pa pomeni, da Šamuramata pravzaprav nikoli ni (dokončno) postala mati, kajti svojega sina Adada ni nikdar (do konca) rodila, nikdar prerezala popkovine, s katero sta ob rojstvu zvezana mati in sin. Mati še kar naprej čuti svojega sina v sebi, v svojem telesu, v svoji maternici – kot plod, ki devet mesecev raste v njej, zaradi tega tudi hoče spati s svojim sinom, kar s svojo dominantno in posesivno vlogo tudi doseže in – tako kot Jokasta – celo zanosi z lastnim sinom. Kar pa nikakor ni posledica kakšne usodne zmote, ampak zavestne želje in celo načrta. To, da s sinom zanosi, je celo dobesedno opredmetenje njene želje. Želja po sinovem semenu je tista želja vsake ženske, da ponavlja gibe – torej vlogo! – Pramatere, Velike Roditeljice, boginje plodnosti in rodnosti, ki ji je ime Ištar. Šamuramatina nenravna, »grešna« sla po sinovem telesu je v skladu z zakoni narave, kajti Šamuramata hoče biti Velika Pramati, Zemlja sama, v katero bo Praoče – Nebo – odložil svoje seme, da vzklije novo žitno klasje.

Adadovo ravnanje, ko se z ubojem odreši materine sle, s čimer se odreši tudi vloge, ki mu jo je ta ista mati namenila, in sicer, da bo v trenutku, ko mu bo rodila otroka, postal zakonit otrokov oče in s tem posredno njen mož in tako tudi novi babilonski kralj, ki bo sedel na očetov prestol, ne da bi bilo treba zato očeta ubiti, pa že zanika arhaično razumevanje ženske kot Velike matere in roditeljice. Adad je že bitje novega časa, časa, ki bo napočil po propadu Babilona, in zaradi tega si njegovo mlado srce tudi izbere deklico Shalo, ki pa jo vrhovni svečenik žrtvuje boginji Ištar, boginji plodnosti in rodnosti. Adad je Ojdip, ki že ve, da je materino telo lahko le kraj rojstva ali smrti, nikakor pa ne ljubezni in iz nje spočetega novega življenja, ki bo slavilo Nebo in čistilo Zemljo. Kajti deklica Shala je edino bitje, v katerem Adad ugleda svojo prihodnost, in to ne kot prihodnost babilonskega kralja, sedečega na prestolu, na katerem je nekoč sedel njegov oče, kralj Nin.

V *Vrtovih in golobici* se tako srečamo z dvema svetovoma; z dvema razumevanjema zgodovine in časa: mati Šamuramata, babilonska kraljica, še živi v mitskem, tj. arhaičnem času, ki je ciklični, in se zaradi tega tudi lahko spremeni v golobico (ko jo Adad z nožem zakolje); sin Adad kot bodoči babilonski kralj, ki si tega sicer izrecno ne želi, ve pa, da drugačna njegova usoda niti ne more biti, saj je kraljev sin, pa je že stopil s krožnice cikličnega, mitskega časa,

izstopil je iz »pravljice« in se podal po poti zgodovine. Zaradi tega je njegov uboj matere tudi tragičen in ne le kruto pravljichen, saj se z njim Adad šele konstituira kot (dramski/tragiški) junak, ki s tem, da ubije lastno mater, tudi odraste, dozori v moža, v babilonskega kralja, konkretno zgodovinsko osebnost, ki presega dramski lik oziroma *persono*.

IV. ZARATUSTRA – ZARATUŠTRA

Vprašanja mita oziroma cikličnega, še ne zgodovinskega časa sem se na prav poseben način lotil tudi v igri *Tako je umrl Zaratuštra* (1995, uprizorjena 1996). Soočenje očeta in sina, oznanjevalca Velikega poldneva Zaratuštre in njegovega sina Zurvana, ki se dogodi v samem klimaksu »oslovske žaloigre«, ima globljo zvezo s samim (resničnim, zgodovinskim) prerokom Zaratuštro in njegovim naukom mazdaizmom oziroma z Zaratuštrovim oznanjenjem Ahure Mazde, Gospoda Modrosti kot vrhovnega zakona, po katerem se mora ravnati vse Stvarstvo. Ena od (heretičnih) ločin zoroastrizma oziroma mazdaizma je bila tudi zurvanizem. Ime izhaja iz besede *zurvan*, ki v stari iranščini pomeni čas. V trenutku, ko sem Zaratuštrovega sina, ki ga je spočel z deklico Amešo, poimenoval za Zurvana, sem to storil z namenom, da bi bilo srečanje med sinom in očetom – do katerega je moralo priti, saj je prerok oznanjeval prihod Velikega poldneva, časa, ko bo med nas prišel oni strašni Čezčlovek (Übermensch), ki bo presegel človeka in stopil na mesto mrtvega (Nietzschejevega) boga – srečanje dveh časov, preteklega in prihodnjega, ostarelelega preroka in njegovega mladega sina, ki mu je ime Čas! Čas, ki se je očetu že iztekel. Zurvanizem kot ločina mazdaizma je častila Čas in tako obnavljala prastari mit o bogu Zurvanu, s čimer je hotela uveljaviti nesporno vodilno vlogo Časa, Časa kot »neusmiljenega časa«, ki preganja vse in vsakogar. Ta »neusmiljeni čas« postane vladar, ki zavлада vsemu Stvarstvu. In tako določa usodo vseh ljudi, s tem pa zanika temeljno idejo zoroastrizma, ki pa je svobodna volja.

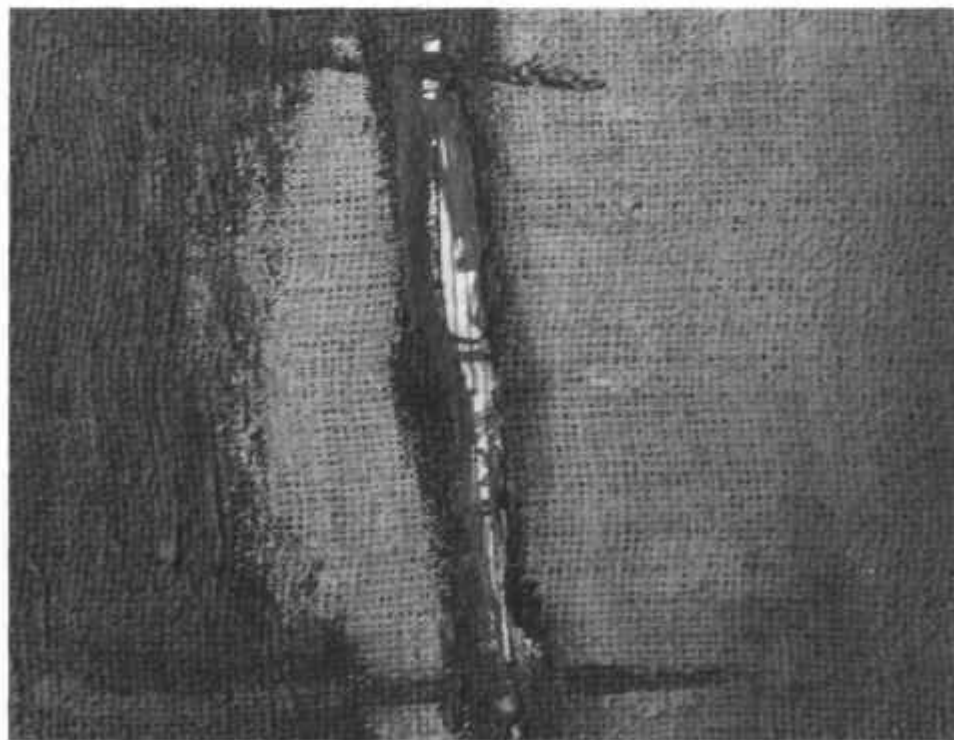
In ko sem očeta in sina v svoji igri poimenoval za Zaratuštro, Moškega stare kamele, in Zurvana, Čas, sem s tem hotel uprizoriti simbolni umor očeta, kajti Zaratuštra (v igri) umre od kačjega ugriza in strupa, ker Kača ni le najzvestejše Prerokovo bitje, ampak tudi modrost sama; je pravzaprav oživiljena ideja o Gospodu Modrosti, Ahuri Mazdi, ki ga je oznanjeval zgodovinski prerok, perzijski mag Zaratuštra v 6. stol. pr. n. š. Zaratuštra tako umre od prevelikega »odmerka« modrosti, saj sam prosi Kačo, naj ga odreši tega sveta in življenja na njem. Sin Zurvan, ki z oslepelo materjo Amešo, s katero je pred davnimi petindvajsetimi leti neko noč Zaratuštra legel na ljubezensko ležišče, pride k očetu le zato, da mu odmeri njegov (smrtni) čas. Kajti Zaratuštra v svojem najglobljem razočaranju spozna, da »zbori trepeči in koprneči« ne bodo nikdar prišli k njegovi votlini, saj jih njegove besede o Velikem poldnevu sploh niso dosegle.

In tako mora Zaratuštra – z Nietzschejevimi besedami – izreči resnico svojega očetovstva: »O čemer je oče molčal, to je prišlo do besede v sinu!« Oče – prerok sedaj, nekoč samo ljubimec za eno noč – je molčal in še molči o tem, da je bil storjen greh, saj oznanjal je Ljubezen, da je Bog in Bog, da je Ljubezen, sam pa je zatajil edino bitje, v katerem se je utelesil njegov Bog! Njegova Ljubezen!

In Zurvan mu lahko odgovori le z besedami, ki jih kot Čas edine pozna, saj očeta zavrne (in ga tako na simbolni ravni ubije), ko reče:

*»Nocoj si sam v sebi ubil očeta
in ni mi treba biti več tvoj sin!«*

Oče – Prerok – Zaratuštra je hotel biti oče vsem ljudem, vsem ljudstvom, ki so prebivala na visokogorski iranski planoti, le svojemu edinemu sinu Zurvanu ni zmožel biti. Sin – Čas, Neusmiljeni Čas, ki slej ko prej postane naš vladar in tako stopi na mesto svojega očeta, vlada svetu z »bičem, dolgim in bolečim kot čas!« (kot se glase Zurvanove poslednje besede, ko z Amešo zapuščata Preroka in pijano sodrgo sredi njihove oslovske gostije v srcu gluhe puščave). Oče in sin, Zaratuštra in Zurvan, nista dve moški bitji, vezani na eno žensko, Amešo, ampak sta dve ideji o nastanku in ustroju sveta – Kozmosa. Kajti če zoroastrizem



poudarja in izpostavlja svobodno voljo in modrost, ki sta gonilni sili Stvarstva, pa zurvanizem v svetu ne vidi le dobrega, dobrote, modrosti, ampak tudi in predvsem zlo, kajti zli demon Ahriman je bil Zurvanov prvorojenec. In če je Zaratuštra v igri *Tako je umrl Zaratuštra* prerok, Oznanjevalec Velikega poldneva, Časa, ko naj bi Čezčlovek stopil na mesto umrlega Boga, je tak zaradi tega, ker hoče igra opozoriti tudi na problem vračanja mita kot tistega »svetega prasedeža«, »materinskega naročja« (Nietzsche), brez katerega ni mogoče ponovno rojstvo, prerojenje tragedije. Mita, ki bo most med izročilom zoroastrizma, Nietzschejevo knjigo *Tako je govoril Zaratuštra* in našim časom (koncem 20. stoletja), v katerem se moramo končno vendarle ovesti naše tragičnosti, in iz tega ovedenja se bo (znova) rodila tragedija in njen tragiški junak – in tako bo krog sklenjen: krog, ki se začne in konča z Ojdipom. S tem pa se uresničuje še ena temeljna Nietzschejeva misel, in sicer misel o »večnem vračanju istega«, kar pomeni, da se (znova) nahajamo znotraj cikličnega časa, to je mitičnega časa, s čimer pa je konec linearne, zgodovinskega časa. In ta novi, mladi, jutranji Čas – Zaratuštrov sin Zurvan – bo znova oplodil, Nebo bo oplodilo Zemljo, da bo rodila svojo najlepšo hčer – tragedijo. Zakon »večnega vračanja« je sprožil vzmet in začelo se je plemenito trpljenje človeškega bitja. »Tako ni še nikoli nihče pesnil, nikoli čutil, nikoli trpel: tako trpi bog, Dioniz.« Tako je o svojem Zaratuštri v *Ecce homo* (8,242) zapisal Nietzsche. In prav to trpljenje (o katerem ve največ budizem, saj je na njem zgradil svoj nauk), ki je vredno samega boga Dioniza (in ne Kristusa!), vodi Nietzscheja in mene za njim, njegovega Zaratuštro in mojega Zaratuštro »stran od boga in bogov«, žene jih (nas) k človeku, tako kot pisatelja žene »volja (njegovega) gorečega ustvarjanja«. »Ker trpi in ustvarja lahko le človek, ki je presegel samega sebe in je okusil globino in nedoumljivost božjega«, tistega božjega, ki je človeškemu bitju nekoč davno naložilo strašno breme na njegove šibke rame, da se je božje (bog/bogovi) tako osvobodilo in končno svobodno zadihalo – kot nas pouči *Enuma eliš*, sumerski ep o stvarjenju sveta, ki je nastal 1500 let pr. n. š.

A danes je že napočil čas, Zurvan je že stopil med nas, da se človek – tako kot Nietzschejev nadčlovek – osvobodi tudi bremena, ki je bilo naloženo herojem in strašnim junakom, polbogovom poljudem, kraljem in očetomorilcem ... in sinovom, ki so bili materini možje. Gilgamešu in Ojdipu.

V. OJDIP: KORINT – TEBE

Pomladi leta 1998 sem pisal in napisal igro *Ojdip v Korintu*. Po skoraj tridesetih letih sem končno storil tisti usodni korak h ključnemu, ne le dram-skemu liku, osebi, *personi*, ampak junaku tako mita kot tragedije, s katerim se začenja prvo poglavje nove zgodovine evropskega subjekta. Kajti ob Gilgamešu se je zastavljalo vprašanje, in sicer: Ali je Gilgameš sploh lahko tragičen

junak, če je (še) heroj? Oziroma drugače: Ali je Gilgameš že lahko tragičen junak, če je še polbog polčlovek (dve tretjine njegovega bitja sta božanski, ena človeška), ker tak je lahko le junak epa, nikakor pa ne tragedije? Ojdip pa že zahteva drugačno vprašanje, in sicer: Ali je Ojdip lahko tak le zaradi tega, ker ni (več) heroj? Kar pomeni, da je »narejen po meri človeka« (Pitagora), na katerega so bogovi odložili breme, da so lahko svobodno zadihali. In »breme«, ki so ga bogovi naložili na Ojdipova človeška ramena, je očetomor in incestuozno razmerje z lastno materjo, iz katerega se rode otroci, ki jim je Ojdip oče in hkrati tudi brat!

Ojdip je – v primerjavi z Gilgamešem – junak mita (in s tem tudi tragedije) in je »samo« še kralj, vladar Teb, prvi med tebanskimi meščani; je »sin zemlje«, »mogočni gospod«, a kljub temu (ali pa prav zato) žrtev usodne zmote, ki na koncu igre strmoglavi »z vrha« v »strašno brezno«. Ojdip ni nikakršno padlo božanstvo ali angel, ki bi z Neba, kraljestva bogov, »strmoglavil« v »strašno brezno«. Gilgameš – kot junak epa, polbog polčlovek, lahko umre (po neuspelem iskanju nesmrtni zeli) v bleščeči se dvorani svoje palače sredi Uruka, ki ga je sam zgradil, medtem ko je za Ojdipa – junaka tragedije – »primerno« samo še strašno, temno, brezdanje »brezno« oziroma slepota, večna sramota in prekletstvo vsega njegovega rodu ter izgnanstvo na Kolonu.

Priče smo temeljnim razlikam med epom in tragedijo, ki jih je kar se le da natančno popisal že Aristotel, zelo zanimiva pa je tudi knjiga Janeza Vrečka *Ep in tragedija* – in moram priznati, da me je pri pisanju igre o Ojdipu Vrečkova knjiga zelo inspirirala, zlasti z nekaterimi hipotezami in ugotovitvami, še zlasti o vlogi Sfinge in Pastirja. Ta naj bi po starem običaju dečka Ojdipa kot žrtveni dar za noge obesil na drevo na goratem Kitajronu, zaradi česar mu je tudi prebodel gležnje in mu nehote (?) podelil tudi ime: *Oteklonogi*. Takšna darovanja naj bi vplivala na rodovitnost zemlje – Velike Matere! –, da znova obrodi (zanosi!), ko se vanjo pcedi dečkova – sinova (!) kri, odtekajoča iz njegovih ranjenih gležnjev. Ojdip – tako razmišlja Vrečko – na Kitajronu ni bil samo izpostavljen smrti, ampak tudi (ali predvsem) darovan rodnosti zemlje, s čimer se je zagotavljala kontinuiteta vegetacijskega cikla. Pastir, ki mu je bilo v tebanski kraljevi hiši naročeno, naj se znebi z nesrečno usodo zaznamovanega dečka, ravna v nasprotju z naročilom kralja in kraljice (vrhovnega zakona) in dečka raje »uporabi« kot žrtveni dar, s katerim naj bi bila zagotovljena rodnost zemlje. S tem pa nesrečnega dečka še usodnejše zaznamuje, kot ga je že delfska prerokba, kajti dejansko žrtvovanje zemlji – Veliki Materi – ga položi v naročje, mimo zakonitosti hamartije, njegovi pravi materi, žalujoči kraljici Jokasti.

Neposreden vzgib za zasnovo igre *Ojdip v Korintu* sem našel v Sofoklejevi tragiški igri o kralju Ojdipu, in sicer v drugem prizoru (verzi 770–790), ko Ojdip pojasnjuje Jokasti, kaj »mu leži na duši« (ko čaka, da na tebanski dvor pride »sluga, ki je edini živ ušel« pokolu Laja in njegovega spremstva na

križpotju v Fokidi, kjer se križata poti iz Delfov in Davlije). Ojdip na tem mestu opiše neki davni, skoraj pozabljeni dogodek, ki se je pripetil v Korintu, in sicer, ko je neki pijan gost v Polibovi hiši oponesel, da je Ojdip »očetu podtaknjen«. Da torej ni pravi sin Poliba in Merope, korintskega kralja in njegove žene. Zaradi te pijanske zbadljivke, v kateri pa je skeleče in boleče zrno resnice, se mladi Ojdip odloči za pot v Delfe, da izve resnico o svoji usodi, da izve, kdo v resnici sploh je. In v Delfe odide, ne da bi Merope in Polib, mati in oče, to vedela, kajti Ojdip se – vse tako kaže – boji, da bi mu skušala preprečiti pot v preročišče, kjer Pitija izgovarja svoja orakeljska sporočila. In zakaj naj bi mu oče in mati skušala preprečiti pot v Delfe? Odgovor je prav gotovo en sam: samo zaradi tega, ker prva korintska zakonca vesta, da bo v delfskem preročišču Ojdip izvedel resnico, resnica pa je ta, da ni njun pravi sin, ampak samo posinovljenec. Torej se Polib in Merope bojita, da bi Ojdip izvedel, da sta mu dvajset let lagala, da sta mu prikrivala resnico o njegovem rodu. A ne vesta tega, da bo Ojdip v Delfih izvedel nekaj drugega; da mu Pitija ne bo govorila o tem, kdo da je oziroma kdo da ni, ampak o tem, kaj bo storil. Storil pa naj bi najstrašnejše dejanje: ubil očeta in spal z lastno materjo.

In res: prerokba v Delfih se glasi: Ojdip bo občeval z lastno materjo in zaplodil potomstvo ter ubil očeta. Da pa se to ne bi dogodilo, Ojdip zbeži iz Korinta v Tebe, kjer se uresniči najstrašnejše.

Na dlani je, da je bila v Korintu javna skrivnost, da Merope ni rodila (bila je nemara sploh jalovka?) in da je Ojdip v resnici Polibov in Meropin posinovljenec, saj so ga v korintsko kraljevo hišo prinesli že kot nekaj mesecev starega dojenčka ali celo že majhnega dečka. Pastir, ki je prinesel Polibu in Meropi Ojdipa, ki ga je našel na Kitajronu, prav gotovo ni bil edini, ki je vedel za skrivnost (da Ojdip ni pravi kraljevi sin in s tem tudi ne more biti legitimni naslednik na kraljevem prestolu). Iz teh nespornih dejstev, ki jih Sofokles v svoji tragediji samo bežno omeni, sem zasnul svojo igro, v kateri sem skušal upesniti genezo tragiškega junaka, ki že ugotavlja, da je bog »krut«, ker se je tako »poigral« z njim. Ojdip je torej igrača bogov, kot smo mi vsi, ki nam je bilo že v stari Sumeriji naloženo breme na ramena in s tem tudi dodeljeno življenje, ki se mora končati s smrtjo, saj bogovi so si volili večno življenje, življenje, ki ne pozna smrti, človeku pa so dodelili življenje, ki se mora izteči v smrt.

Ojdip stoji šele na začetku dolge poti postopnega človekovega osvobajanja bremena, ki so mu ga že v stari Sumeriji bogovi naložili na njegova šibka ramena. Ojdip pa je tudi prototip (tragiškega) junaka, a je hkrati tudi *farmakos*, grešni kozel, ki mora biti žrtvovan, da se ohranja naravni in družbeni (tj. civilizacijski) red; nebesni zakoni. Prav zategadelj se *Ojdip v Korintu* tudi začne z izgonom grešnega kozla, mladeniča, ki je bil *eromenos*, ljubljeni deček, kralja Poliba (tako kot je bil Krisip izbrani deček kralja Laja).

Ojdip kot Polibov in Meropin posinovljenec je po zakonu države (polisa) lahko kraljev naslednik, po naravnem zakonu (ker ni kri in meso Polibovo) pa ne more sesti na korintski prestol. To pa pomeni, da konflikt nenehno poteka med »državo« in »naravo«, med zakoni Neba in zakoni polisa, med zakoni Stvarstva in zakoni človeka. Z vidika božanskih zakonov, ki so nebesni zakoni in zatorej nad človeškimi, je Ojdip, še ko gleda in vidi, že slep. Kar mora slej ko prej pomeniti, da človek ne more biti »mera« vseh stvari, kot je trdil Protagora; to so bogovi, ki vidijo celo, če mižijo. In se jim zaradi tega ne more zgoditi nobena »drama«. Vendar se zdi, da Ojdip živi v svetu, v katerem so se bogovi nekako potuhnili, se umaknili oziroma poskrili – Ojdip iz igre *Ojdip v Korintu* pravi, da so bogovi »zaspali«. Da so ga dokončno zapustili, kar se je zgodilo šele tedaj, ko je epu in tragediji sledil roman kot novoveška »iznajdba«, tega še ne moremo reči. Taka »pozicija« bogov, ki se sicer z Ojdipom kruto poigrajo, a jih njegova usoda (preveč) niti ne gane, pa tudi »omogoča«, da do očetomora (in incestuozne ljubezni med materjo in sinom) sploh lahko pride, saj sta obe dejanji okvalificirani kot zločin oziroma nenravni (spolni, ljubezenski) odnos po zakonih polisa in ne po zakonih Neba.

A tisto, kar je za naše razmišljanje najpomembnejše, je dejstvo, da Ojdip – tako kot ga je konstituiral Sofokles – svojega očeta, tebenskega kralja Laja, ne ubije iz sovraštva (izvirajočega iz ljubosumja), četudi je hkrati res, da sta starša, Laj in Jokasta, komaj rojenega sina namenila smrti, zaradi česar sta pravzaprav detomorilca, četudi sta to storila v veri, da bosta s tem preprečila še hujšo in strašnejšo nesrečo, niti Ojdip ne spi z materjo, ker bi do nje čutil posebno naklonjenost ali erotično strast, ampak postane njen zakonski mož in oče njenih otrok »po položaju«, saj je Tebe odrešil pošastne Sfinge, ki vsakogar, kdor ne zna odgovoriti na njeno vprašanje (katerega odgovor je človek!), ubije. In rojstno mesto ga nagradi tako, da mu odpre vrata v spalnico njegove lastne matere. In tako je Ojdip že vdrugo žrtveni dar rodnosti, plodnosti, seme za Veliko Mater. Znova se srečujemo s podmeno, da pri Ojdipu pravzaprav nimamo opravičiti z ono znamenito hamartijo niti z onim morda še znamenitejšim »kompleksom«, ampak predvsem z vprašanjem tako imenovanega vegetacijskega cikla (ki naj bi, kot ugotavlja E. T. Kirby v svojem delu *Pradrama*, 1975, zaplodil celo samo gledališče!) oziroma prastarega kulta plodnosti in osemenjevanja Pramatere Zemlje.

Po vsem tem že lahko rečemo, da v izvirnem mitu o Ojdipu nikakor ni prisoten tako imenovani freudovski Ojdipov kompleks niti ona prastara modrost, zapisana v *Tibetanski knjigi mrtvih*, da bo deček, ki se ima roditi, čutil nagnjenje do matere in sovraštvo do očeta, deklica pa nagnjenje do očeta in sovraštvo do matere. In kaj potem sploh je s tem Ojdipovim kompleksom, krog katerega sem snoval svoje drame in z njegovo pomočjo poskušal pojasnjevati svojo dramsko poetiko? Na to vprašanje sem verjetno (vsaj posredno) odgovoril

prav s svojo poslednjo igro *Ojdip v Korintu*, ki govori predvsem o tem, da je Ojdip na Kitajronu premagal smrt, s tem pa se je uprl volji/zakonom bogov; zakonom, ki so nad vsemi drugimi zakoni – tako »državnimi« kot »naravnimi«. Zaradi tega, ker je premagal smrt, je postal junak, stopil je na pot, ki vodi na Nebo, k bogovom, saj je že od Gilgameša dalje znano, da so bogovi človeku namenili smrt, sebi pa večno življenje. To pa tudi pomeni, da se je Ojdip bogovom uprl in da mora zato biti tudi kaznovan. Kajti – to ve tudi sam – bogovi, kljub temu da so se umaknili, pritajili, so v svojem (božanskem) bistvu »kruti«, hudobni, zli. In dalje: Ojdip zatorej ni »igrača« bogov, ampak je (upravičeno) kaznovan za svoj upor, za nespoštovanje vrhovnega (nebesnega) zakona. Četudi je res, da njegov upor (ki je posledica premaganja smrti na Kitajronu) ni zavesten, hoten, storjen z nekim posebnim namenom.

Ojdipovo obredno žrtvovanje na Kitajronu pa hkrati tudi pomeni, prvič, da je moral (skoraj) umreti, da bi lahko znova stopil v življenje, in drugič, da je njegova usoda ta, da bo kot seme darovan zemlji – Veliki Materi, Veliki Rodnici, Boginji Plodnosti. In ker so vse ženske – tudi Jokasta – njene hčere, incestuozno razmerje med materjo in sinom ni nikakršna »pomota« (usodna zmota) niti najstrašnejši (nenravni) greh. A kljub temu smo priče konflikta med arhaičnim in že modernejšim razumevanjem sveta, tistim, ki se je zasnovovalo v 6. oziroma 5. stoletju pr. n. š. v Stari Grčiji in ki je rodilo tako sofisticirano umetniško formo, kot je tragedija.



Tako Ojdipa razumem kot most med božanskim kraljem (*tiranos*) in grešnim kozlom (*farmakos*), pri čemer je popolnoma na dlani, da grešni kozel in njemu pripadajoči vegetacijski mit pripada starejšemu, arhaičnemu obdobju, tistemu, ki ga še v celoti obvladuje mit in ki se mu reče ciklični čas, medtem ko je (božanski) kralj že vladar mestne državnice, polisa, ki je zasnitek moderne, evropske civilizacije, njenih »organizacijskih« oblik in ne nazadnje tudi demokracije. In kot je zapisal Heraklit v 77. fragmentu: »... da mi živimo smrt onih in oni živijo našo smrt«, bi tudi mi lahko rekli, da je Ojdip moral živeti smrt svojega očeta in matere (ki v strašnem spoznanju, da je bila zakonska žena lastnemu sinu in mu rodila tudi otroke, stori samomor), tako kot sta morala Jokasta in Laj živeti smrt svojega edinega otroka, detomorilca, ki sta mu namenila kruti konec v globačah Kitajrona, da bi s tem preprečila udejanjenje prerokbe bogov.

»Človek mora umreti, da potrdi obstoj bogov; bogovi pa opravičujejo človeško življenje s tem, da ga sami živijo,« je zapisal Nietzsche. In ko Ojdip zapuša Korint, ker beži pred prerokbo, ki pravi, da bo ubil svojega očeta (za katerega misli, da je Polib) in spal s svojo materjo (torej z Meropo), pravi:

»Uganka naj rešitev uganke bom!
Odrešen muk, ki samo po meni nosijo ime!«

Ojdip, ki je posodil svoje ime neki znanosti, ki se je rodila z 20. stoletjem in katere pradačno seme najdemo tudi v *Tibetanski knjigi mrtvih*, je večni izobčenec, *apolis*, četudi ima dva doma, dve materi in dva očeta. Je največji osamljenec, po volji bogov izbran, da skozi tisoč in še tisoč let žari kot globoka, temna rana, ki cveti na dnu človekove duše. Ojdip je tisti, ki je (edini) razvozlal Sfingino uganko (katere rešitev je človek!) in s tem porušil mitski temelj, na katerem je bil sezidan njegov rojstni kraj – Tebe! Je odrešil Tebe strašne nesreče, a je sam kot največja nesreča sedel na prestol tebanski.

Z Ojdipom se mit dopolni, zasiže z najmočnejšo, najsijajnejšo lučjo in tudi že ugasne, umre. In čemu sem potem še sam napisal igro o Ojdipu in ta pesnikujoči pogovor s samim seboj, ki je hotel biti vpogled v moje dramsko pisanje? Morda zato, ker sem moral dopolniti krog svoje ojdipovske poetike in tako tudi končati s svojim dramskim pesnjenjem? Ali pa morda zategadelj, ker sem (skrivni) brat *Oteklonogega*?