



Ivan
Mrak

Naš trenutek in tragedija

Kaj je tragedija? Koliko nam je dostopna, koliko smo jo sposobni porajati? Na to so bolj ali manj točno odgovarjali že mnogi naši esteti in kritiki. Ker pa je to vprašanje splošno evropsko, kot je opozoril Janko Kos v svoji Ljubljanski dramaturgiji, bom skušal odgovoriti tudi na tzd. izjave nekaterih sodobnih evropskih dramatikov.

Če sem pesnik v času in prostoru, ki ga delim z vami, če prisluškujem vaši besedi, če se vi pomenkujete z menoj, potem je nujno, da so ujeti v moje delo trepeti splošno duhovnih stanj, da se medsebojno oplajamo — da sta si dramatik in gledalec v gledališču in bralec njegovih del v nenehni dialogični povezanosti. Ta sopovezanost je toliko resničnejša, stvarnejša, kolikor bolj zna pesnik izreči, doseči in s tem v svoje delo zaobjeti usodni — *ti*. Dramatik sega iz vase pogreznjenega, v sé zastrtega in zaklenjenega *jaz* do osvobajajočega — *ti*. Dramatično ni že slikanje ali uprizorjanje nekih navzven aktivistično razvejanih scen, prepisanih neposredno iz življenja ali zgodovine. Drama se spočenja v duhovni zavesti posameznika in prihaja do izraza v soodnosu do *ti*. V globoko utemeljeni drugačnosti nekega posameznika z ozirom na okolico in čas, v katerem živi, se giblje, dejstvuje — to so že skriti vzniki tragike. V tem je jedro usodne poti, ki jo pesnik prehodi, da stopi v soodnos do vseobsegajočega — *mi*. Ta *mi* ni preprosto prepisovanje procesij, mitingov, ampak je sopoistitev z usodnim *mi*. Le če je pesnik prišel prek resnično doživetega *ti* — do soočenja s slehernim človekom, z bivanjem nasploh, potem je lahko verodostojen njegov *mi* — sicer pa ostaja ta *mi* zgolj parola in plakat.

To so naznake do tistega jedra, ki bi ga lahko označili kot notranjo, najbolj intimno strukturo sleherne tragedijske dramaturgije.

Če smo se zvečine odrekli sklenjeni in enotni vnanji dramaturgiji, ki nam je znana iz klasičnih grško-evropskih del, s tem nismo nujno pokazali tragedičnemu hrbet, marveč se skušamo mimo golega epigonstva na novo dokopati do osnov tragiške dramaturgije. Če je Dürrenmatt in še kdo s tragedijo kot takšno obračunal, si je treba ogledati nevzdržnost njegovih dokazov:

»Tragedija predpostavlja krivdo, mero, razvidnost in odgovornost. V zmedu tega stoletja ni nobenega krivca in tudi ni odgovornih. Nihče ni odgovoren za svoja dejanja in nihče ni hotel zla.«

Vprašam: katero stoletje je bilo urejeno, je poznalo mero, razvidnost in odgovornost? V katerem stoletju se je človek nasploh zavedal svoje krivde? Mar ni tragedija vselej obravnavala izjemnega posameznika, ki je bil sposoben, da se je brez cerkvene in državne prisile ovedel krivd,

ki jih ni nujno beležilo ne državno niti cerkveno pravo? Zakaj bi bilo v tem stoletju prav to izkustvo nemislitelno? Mar je nujno, da je to stoletje stoletje Gildensternov in Rozenkrancev? Mar je nujno, da bi življenje vrednotili zgolj skozi optiko Rozenkrancev in Gildensternov? Mar ni bila Ibsenova sklenjena, disciplinirana, do mojstrstva izbrušena dramaturgija izrazit protisunek proti poplavi malomeščanščine, zgolj zabaveželjnosti in bulvarščine po eni plati — pa spet po drugi odločen obračun z epigonskim klasicizmom? Mar se ni z Ibsenom pojavil misleč in angažiran dramatik, ki se je z razbijanjem lažne morale in vseh mogočih tabujev vtkal v polpreteklo evropsko dramatiko? Mar ni prav ta njegova družbena angažiranost povzročila, da se nas večji del njegovega opusa ne tiče več? Mar ni vse njegovo razbijanje tabujev za nami? Se ni v svoji drami Graditelj Solness poistil s tragičnim koncem tega graditelja, ki je mlad načrtoval katedrale, za katere pa ni našel nobene možnosti, da jih izvede? Zatem vendar postaja graditelj meščanskih hišic, ki jim v spomin na svoje neuresničene mladostne sanje pritika secesijske stolpiče? In tako tisti hip, ko izobeša zastavo na stolpič stanovanjske hiše, ki si jo je zgradil, ob spoznanju zgrešenosti svojega življenja — zgrmi nizdol. Ta genialna dramska parabola, ki jo je Ibsen ustvaril iz lastnega krutega samospoznanja, ni veljavna le zanj, marveč za dokaj velik del evropskega dramskega snovanja novejših dobe — in to spričo življenje vseobjemajočih anti-privatističnih zasnov grških klasikov, Shakespeara, Marlowa, francoskih in nemških tragikov.

Ibsenov angažma je Bertolt Brecht prenesel epsko-dramatsko, predvsem pa poučljivo na dosti širše platno. Tej angažiranosti se je Ionesco uprl z naslednjimi ugotovitvami:

»Kolikor večkrat gledam Brechtova dela, vse bolj imam vtis, da se mu čas, posebej pa še njegov čas, izmika. Njegovim osebam na odru manjka ena dimenzija. Socialno vidim na naravni način v slednji umetnini vključeno, pa četudi zgolj po stilistični plati. Historični trenutek prihaja spontano in nenamerno v delo in ne šele takrat, če ga avtor zavestno iz ideoloških razlogov skuša doseči.« itd.

In malo pozneje:

»Če mi Brechtovo delo narekuje, da je tirana treba brez odlašanja umoriti, ker je marioneta, ki ne more trpeti — se zdrznem in protestiram: To ni res! Sovražim tirane, toda trpe kot vsi ljudje. Delo brez resnice je tudi umetniško brez vrednosti.«

Zakaj pa je grška tragedija še danes živa in vznemirljiva? Mar ne zato, ker nam podaja konfliktnost človeka v njegovi osnovnosti? Človek proti usodi? Človek ne kot marioneta, ne kot neki čapkovski homunkulús, ne po neki ideologiji v senco človeka zmanipulirani človek, marveč živ, konkreten človek z vsemi svojimi goni, s svojo zavestjo, s svojo celovito resničnostjo.

Kaj pa je s tem apriornim angažmajem? Kot vemo, je Ibsen v svojem času odigral ogromno vlogo, isto vemo za Brechta danes ta dan — mar se ni Shakespeare s Henrikom Osmim angažiral za angleško imperialno

veličino in moč? Mar nas to delo še zanima? Ni za nas mrtva Calderonova Shizma na Angleškem, ki je nastala iz politično-verskih pobud vsa vklenjena v sheme katoliške dogmatike?

Kolikšna volja in sla po snovanju tragičnega se je nenehno oglašala v modernih dramatikih, ni razvidno le iz Ibsenove parabole Graditelj Solness — naj omenim le O'Neillovo Elektro v črnini, kjer skuša dramatik skozi prizmo malomeščanske zgodbe nanovo oživeti na skrajno pozitivistični način starogrški mit. Seveda manjka pri tem, kot pri vseh podobnih poizkusih, nečesa glavnega in za tragedijo neobhodnega; vse to bom skušal še natanko opredeliti.

Če je Josip Vidmar v spremni besedi k moji Revolucijski tetralogiji, zaustavljajoč se ob Dürrenmattu, Osbornu, Camusu, Weissu, Boltu, ugovarjal:

»...da Mrak ni samo časovno pred večino teh piscev, marveč da je njegova težnja k tragiki določnejša in čistejša kot pri njih, ...«

mi je ob delih in izjavah modernih dramatikov najbližja k tragiki težeča izpoved Jeana Geneta:

»Moj nazor o svetu je po moji naravi dramatičen. Osnovni konflikt, ki me vznemirja, je resničnost mene samega v svetu. Še danes nisem prišel do tega, da bi si priznal resnično družbeno-socialno nujnost. To me peha v to, da dvomim o socialno-družbeni resničnosti nasploh.«

Če je dramatika, ustvarjalčeva pozicija v danem svetu po svoji naravi zasnovanosti sporna, potem se iz te osnovne konfliktnosti razvije tisti usodni dialog, ki smo mu na sledi vselej tam, kjer nam je iskati izvor tragike.

Mar univerzalizem, ki je bil značilen za grške tragike, tako za Shakespeara in Marlowa kot francosko in špansko tragedijo, ni bil z nastopom meščanske drame zamenjan z bagatelami, folkloro, domačijstvom, se ni izrodil v bulvarščino?

Če je največji nemški tragik Heinrich von Kleist v pomeščanjeni Nemčiji s pošastno samožrtvijo prispeval Evropi nekaj bistveno tragedičnih prvin, se je v najnovejši dobi zvečinoma vsak navzven podoben poizkus izjalovil v ekspresionistično-naturalistično melodramatiko.

Beseda je torej o tveganju nekega posameznika: koliko je sposoben osnovnega dialoga s svojo usodo ter osnovnega intimističnega samo v sebi spornega stališča v svetu.

Spornost Hamleta tako v samem sebi kot v neki navzven urejeni družbi...

Spornost Marlowovega Edvarda II. v samem sebi, zvestoba lastni naturi ter spornost take poti v svetu dolžnosti, v vsemu, čemur pripada...

Spornost prica Homburškega... itd.

Ne kot ponavljanje, marveč na sledi za sorodnim: nanovo doživeti in razsvetljen svet.

Pristopov k tragediji in tragičnemu je menda toliko, kot je piscev tragedij? In vendar so tu neke osnove tragičnega, ki so neobhodne, ako

nam je govoriti o tragediji. Mar ni Lessing zavrgel francoske klasične tragedije, češ da le z zunanjimi sredstvi skušajo slediti vzorom grške? Da se suženjsko oklepajo pravil Aristotelove Poetike, a pri tem zanemarjajo glavno? Mar niso Francozi postavljali svojih tragikov Shakespearu nakljub, češ da se slednji ne drži pravil tragijske arhitekture? itd.

Če kdo govori o tem, da je Slovencem tragedija nedosegljiva, da je boj za tragedijo Sizifovo naprežanje — mar ni tu posredi naš naglavni greh, naše nesamozaupanje, naš dvom o lastni možnosti in zmogljivosti? Če mi kdo skuša dokazati, da je iz splošne duhovne evropske naravnosti sodobnega sveta nanovo oživljanje tragedije nemogoče, s tem da mi našteva današnje dramatike, ki so se tragediji izognili, ker je kratko malo ne zmorejo in so se zatekli v grotesko, se je s tem bistvu problema izognil. Če kdo skuša na temelju evropskih filozofskih tokov dokazati, da je tragedija zunaj naše sodobne domisljivosti, pozablja ob tem na Kierkegaarda, Nietzscheja, Jaspersa, Clémenta Rosseta itd.

Mar ima tragedija opravlka z nekim pantragičnim življenjskim nazorom, z absurdom? Mar so stari Heleni, ki so tragedijo porodili, kadarkoli zamirali v pantragizmu? Mar ni prav tragedija največje in najsilnejše pri-trdilo življenju? Mar človek, ki se okoplješ v tragičnem dogajanju, ne stopiš življenju vstric neprimerno trdnjši? Mar tragično dogajanje celovitih človeških spoprijemov ne izsili iz poslušalca, bralca neke trdne odločenosti, s katero se ne bi sicer nikdar soočil? Mar ni tragedija daleč od vsega melodramatičnega, sentimentalnega, svet črnogledega? Mar ni daleč od vsega udobnega, poučujočega? Mar ni tragedija soočenje s celovito življenjsko stvarnostjo, brez popustov in brez odpustkov?

Če se vse v življenju razvija, stremi k novemu, še nepreizkušnemu, zakaj bi prav tragedija bila prikovana v nepremakljivost? Zakaj naj bi bila obsojena na čemenje med kralje, antične heroje in dvorsko gospodo? Mar ni njeno jedro vse globlje in s tem dostopno vsaki dobi, slehernemu času? Mar ni tista brezpogojnost, ki je v jedru antičnih herojev, prav tako naš delež, naša možnost? Mar ni tisti neizbežni bodisi-bodisi — skrito jedro vsake prave tragične osebnosti — danes ta dan zavestnemu človeku prav tako navzoč in lasten kot pred tisočletji? Zakaj naj bi bila v dobi, ko se svet zateka k velikemu moralizatorju Bertoltu Brechtu in spet k nič manj moralizatorskemu klovnu Eugènu Ionescu pa zopet k pantragičnemu moralistu Samuelu Beckettu — tragedija nemislitelna? Zakaj naj bi bila smrtna resnost, ki je duhovno ozračje, ki tragedijo pogojuje in omogoča, danes, po najstrašnejših izkustvih pravkaršnje evropske preteklosti, manj mogoča kot sicer? Mar ni tragedija naš spogled s svetlo in temno demonijo življenja, ki se pojavlja s svojo neizprosno zahtevnostjo v brezizhodnem samonasprotovanju v vsaki pravi tragediji?

Če je Lessing skušal razvrednotiti francoske tragike, sklicujoč se na Shakespeara in grške tragedije, se bom nujno vprašal: Zakaj ne bi imeli Slovenci pravice ustvariti svojo različico tragedije? Mar ni malo prenagljeno soditi, da so vsi naši tzd. naporu izpostavljeni specifično »slovenski ideologiji«, ki nam menda onemogoča ustvariti pravo tragedijo? Mar ne bi lahko kaj podobnega izrekli o francoski ali nemški klasični tragediji?

S tem posploševanjem si res ne moremo prida pomagati, torej nam ne kaže drugega, kot z ugotavljanjem bistva tragike seči problematiki do dna.