

UDK 821.163.6.09–2

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta v Ljubljani

PROBLEM (HIMNIČNE) TRAGEDIJE PRI SLOVENCIH

Razprava se ukvarja s problemom konca tragedije in povezuje Mrakovo himnično tragedijo z aristotelovsko predtragično dramo, ki vzpostavlja enotnost publike in teksta in izenačuje *anagnorisis* s *teofanijo*.

The article discusses the end of tragedy and connects Mrak's hymnal tragedy with the Aristotelian pre-tragic drama, which establishes the unity of the public and the text and equates *anagnorisis* with *teophania*.

Ključne besede: tragedija, himnična tragedija, prepoznanje, ciklično, tragična smrt, smrt tragedije, zgodovinska avantgarda, živa umetnina

Key words: tragedy, hymnal tragedy, recognition, cyclical, tragic death, death of tragedy, historical avant-garde, living piece of art

Skoraj sto let pred Steinerjevo knjigo *Smrt tragedije* je to temo načel že Nietzsche, ki je v nasprotju z naslovom svojega dela o Rojstvu tragedije iz duha glasbe govoril prav o njeni smrti in s tem odprl krog vprašanj, ki so bila latentna že vse od antike in jih je moderna Evropa znova doživela kot svoj problem. Od Nietzscheja dalje je postalo modno govoriti predvsem in samo o »smrti tragedije«. Po Steinerjevem mnenju je tragedija mrtva, ker je tista »forma umetnosti, ki zahteva neznosno breme božje navzočnosti« (Steiner 2002:222). Vprašanje o možnostih tragedije v današnjem času, kjer je ta čas določen z letnico 1750, ko se je vzpostavil pojem umetnosti in literature, kakor ga razumemo še danes, je vprašanje, ki s svojo težo dokazuje, da se še zmeraj zavedamo velikega pomena atiške tragedije. Naš namen bo, da bomo skušali pokazati veliko izgubo, ki nas je doletela s koncem atiške tragedije, vendar bomo bolj kot to skušali razumeti to izgubo in preveriti, ali se tragedija vendarle ni ohranila tudi v naš čas.

I

Smrt tragedije je tesno povezana z njenim nastankom, kar nas pelje nazaj k epu, saj se tragedija lahko pojavi šele na pogorišču epa, hkrati pa nas smrt tragedije sooča z nastankom grškega romana, ki v 2. stol. pr. n. š. zamenjal propadlo tragedijo. Če se je v epu tragika še prikrivala, ker se je o njej ob pomoči navdihovalskih muz pelo in pripovedovalo, se je v tragediji kot scenski umetnosti povsem postavila v ospredje in postala očitna. Zanj so Grki celo zgradili skeno – sceno v svojih veličastnih gledaliških orkestrah. Že Ajshil, predvsem pa Sofoklej in Evripid so se povrnili k izvornemu homerskemu pesimizmu in s tem potrdili, da se Homer v svoji kritiki mita in svoji pesniški svobodi, ki je dodobra načela mitsko monolitnost in njegovo religiozno nedotakljivost, ni predajal naključju in se s tem motil. Njegov Ahil je tragični lik, ki zgolj po naključju še živi v epu, ker se herojska tragedija še ni rodila.

Na teh temeljih se je dogodil čudež sredi »grškega čudeža«, rojstvo tragedije pa tudi njena smrt. Za približni začetek tega čudeža imamo letnico 480 pr. n. š., datum bitke pri Salaminah, ki je bila osem let pred uprizoritvijo Ajshilovih Peržanov, za definitivni konec pa uprizoritev Evripidovih Bakh sto let kasneje. Kratek čas za tragedijo, veliko obdobje za človekovo ustvarjalnost.

Nekateri pa se vendarle ne strinjajo, da bi tragedija obstajala samo v antiki, saj se po njihovem mnenju tragedija ponovi še večkrat v evropski zgodovini. Še več, kar eshatološko pričakujejo njeno ponovno rojstvo v modernih časih. Tako se je na začetku 20. stol. Borisu Ejhenbaumu dozdevalo, da bodočnost literature ni v liriki ali v romanu, ampak prav v tragediji. intimne forme so izgubile svojo moč, moderni časi pa kažejo potrebo po vzvišenih formah, po močnih besedah. Po Ejhenbaumu je problem samo v tem, da je tragedija našla svoje zatočišče v kinematografu, kjer so zapletene vsebine dogajajo v tihoti pred molčečim gledalcem. Vendar bo prišel čas, ko si bo ta gledalec zaželel besede. (Ejhenbaum 1972: 49)). Osupljivo točnost te Ejhenbaumove slutnje potrjujejo velike filmske stvaritve, v najnovejšem času predvsem dela režiserja Larsa von Trierja.

Tudi Northrop Frye se sprašuje, ali so Shakespearove mračne igre vendarle tragedije, ali tudi Racinova in Corneillova dela v nas zbujejo strah in sočutje? Frye v sorodnosti antike, renesanse in klasicizma ne vidi naključja, saj sta bili obe razdobji, tako tisto v antiki kot to v moderni Evropi hkrati tudi čas razcveta znanosti, s tem pa dvoma o bogovih in kar se da kritičnega razmerja do preteklosti (gl. Frye 1957).

Tudi Camus vidi vsaj dva razloga, da si zastavi vprašanje o moderni tragediji. »Prvi razlog je v tem, da se velika razdobja moderne tragične umetnosti zgodovinsko pokrivajo s prelomnimi časi, v katerih je /.../ bodočnost nekega naroda negotova, sedanost pa dramatična. Med drugim se je Ajshil vojskoval v dveh vojnah, Shakespeare pa je bil priča celi vrsti strahot. Oba sta torej živela na robu nevarnega preobrata v zgodovini zahodne civilizacije. Skratka,« sklepa Camus, »zelo lahko je ugotoviti, da v tridesetstoletnem razvoju zahodnih ljudstev obstajata samo dve razdobji tragične umetnosti, ki sta enako časovno in prostorsko omejeni. Prvo, grško razdobje je skrajno enotno in traja samo sto let, od Ajshila do Evripida. Drugo traja komaj nekaj dlje in cvete v sosednjih deželah na samem robu zahodne Evrope« (Camus 1975: 386). Po Camusovem mnenju smo posvečali veliko premalo pozornosti dejstvu, da čudežni razcvet elizabetske tragedije, tragedije španskega zlatega veka in francoske klasicistične tragedije sodijo skoraj v isti čas. Med Shakespearom in Racinom je manjša časovna razlika kot med Ajshilom in Evripidom. V obeh primerih, v antiki in na začetku modernega sveta, pa gre po Camusovem mnenju za podobne pojave: za prehod od kozmične misli in globoke prežetosti z božanskim in svetim k načinu mišljenja, v katerega osnovi je individualistična in racionalistična refleksija. Gibanje, ki vodi od Ajshila k Evripidu, je v temelju podobno tistemu od predsokratskih mislecev k samemu Sokratu (Sokrat, ki je preziral tragedijo, je imel Evripida za izjemo). Tako od Shakespeara do Corneilla prehajamo od mračnih in skrivnostnih sil še vedno srednjega veka k univerzumu potrjenih osebnih vrednot, utemeljenih na človeški volji in razumu (skoraj vse racinovske žrtve so žrtvovane razumu). Skratka, gre za isto gibanje, ki vodi od strastne srednjeveške teologije k Descartesu. V obeh primerih se individuum počasi ločuje od

svetega telesa in se sooča s svetom strahu in pobožnosti. V obeh primerih se v delih nakazuje pot od obredne tragedije in kvazireligioznega praznovanja k psihološki tragediji. In v obeh primerih končna zmaga individualnega razuma, v 4. stol. pr. n. š. pri Grkih in v 18. stol. v Evropi za več stoletij onemogoči tragično ustvarjalnost (Camus 1975: 387). Iz tega razmišljanja napravi Camus pomemben sklep, »da se tragično razdobje zmeraj pokriva s časom, v katerem se človek zavedno ali nezavedno ločuje od starih civilizacijskih oblik, pravzaprav na silo pretrga z njimi, pri tem pa še ni našel neke nove oblike, ki bi mu ustrezala« (isto). Tudi po mnenju Helen Gardner »je tako v stari Grčiji kot v moderni Evropi propadu tragedije sledil triumf znanosti in filozofije« (gl. Gardner: 1971).

II

Mrak kot najplodovitejši slovenski tragediograf je pisal v času, ko je bila bodočnost (slovenskega) naroda negotova, sedanjost pa dramatična, kar je po Camusovem mnenju eden od predpogojev za nastanek tragedije.

Takoj naj opozorimo, da moramo Mraka gledati v dvojni podobi, če želimo, da bi se nam ta zanimiva človeška in ustvarjalna osebnost prikazala v svoji celovitosti: najprej ga moramo videti kot enega vodilnih predstavnikov t. i. slovenske zgodovinske avantgarde, nato pa še kot tragediografa, ustvarjalca do danes ne dovolj natančno opredeljene oblike tragedije, ki jo je sam poimenoval *himnična*, literarna zgodovina pa o njej govori kot o »krik-drami« in je pri tem pogosto žaljiva in površna. Z drugo besedo, Mrak se postavlja pred nas kot avantgardist in kot himnični traged, kar se zdi že na prvi pogled docela nezdružljivo in za literarno vedo še posebej težavno. Pokazati pa želimo, da ob danes že znanih dejstvih ni mogoče ločevati Mraka avantgardista od Mraka, himničnega trageda.

Znotraj podrobno raziskane slovenske zgodovinske avantgarde vse od kontroverz-nega Podbevška, prek Kosovela, ki je danes nesporno ena vodilnih pesniških glav evropskega avantgardizma, Delaka in Černigoja, ostaja prav Mrak najmanj raziskana in razumljena osebnost dvajsetih let prejšnjega stoletja. Zakaj je bilo tako?

Vprašanje, zakaj je Mraka kar naprej spregledovala literarna zgodovina, zakaj ni doživel več kot le dve uprizoritvi svojih del v profesionalnih gledališčih, najde svoj odgovor v tem, da se vse do sredine osemdesetih let pri nas ni pisalo o zgodovinski avantgardi, o tragediji pa po uničujočem Vidmarjevem napadu na Veroniko Deseniško tudi šele sredi sedemdesetih let in v najnovejšem času. Problematika, ki je je bil s svojim življenjem in delom zavezan Mrak, je bila torej dolgo časa za literarno vedo nezanimiva, čeprav po drugi strani tudi provokativna, predvsem zaradi usod, ki so jih doživeli slovenski avantgardisti – od čisto človeško tragične Podbevškove, Černigojeve in Delakove, pa do usode Kosovelove zapuščine, ki je bila za nekatere razlog, da so ostala vprašanja predolgo prikrita in zato nerazrešena. Mrak je imel tu podobno usodo, saj je bil »temeljni« tekst, njegova *Obločnica*, znova odkrit šele sredi osemdesetih let prav ob priliki prve natančnejše opredelitve pojma avantgarde in avantgarde na Slovenskem na mednarodnem simpoziju v Cankarjevem domu. Tega se je kot povabljenec ob vseh takrat še živečih avantgardistih udeležil tudi Ivan Mrak. Tako se je z analizo

Mraka avantgardista in njegovega dela lahko začelo šele po tem simpoziju, ko je bilo ugotovljeno, da je šlo v *Obločnici* za paradigmatičen tekst slovenskega avantgardizma (Kermavner 1987: 133), pa tudi to, da je prav Obločnica delovala in določala Mraka od začetka do konca njegovega ustvarjalnega življenja (prav tam: 136).

Mrak sicer ni pripadal nobeni od treh skupin slovenskih zgodovinskih avantgardistov, ne Podbevškovi, ne Kosovelovi in ne Delakovi, zato ga ni mogoče opredeljevati po njegovi pripadnosti, ker je bil tudi tu »samotni obstranec«, pač pa so zanj odločilne nekatere druge konstante, ki določajo sleherno avantgardo kot denimo intermedialnost, prelomnost, škandalozni javni nastopi, pojav umetnika kot žive ali socialne umetnine itd. pa seveda tudi sami izdelki, saj je bila Obločnica delo, ki v smislu opredelitev tradicionalnega umetniškega dela ni bilo nikakršno delo več, ampak kvečjemu okrušek, ki je deloval provokativno, revolucionarno, neakademsko, prevratno in prelomno. »Nasproti pobožanstvenemu slovenstvu, vezanemu na podeželje, na rože in naturo, postavlja Mrak – v skladu s svojo revolucionarno generacijo, urbano stališče, tehniko; nasproti sanjam – dejanje« (Kermavner 1987: 129).

Če se je predvsem Kosovelu pokazalo, da na Slovenskem absoluten prelom s tradicijo, Nietzschejev Bruch mit der Tradition, ne bo mogoč, je bil Mrakov prelom, ne oziraje se na levo in desno, vse do njegove smrti do konca radikalen. »Mrak poudarja meč, vojno, prelom s preteklostjo; nič tradicije. Muzej je nasprotje življenja. muzej mu je metaforo za smrt. Nobene škode ni, če smrt ubijemo« (Kermavner 1987: 126). *Vendar pa je takšen samo videz.* V resnici tudi Mrak pristaja na za sleherno avantgardo tipično duhovno revolucijo, na pot, ki ne bo krvava, ampak »bela revolucija« kot pri Kosovelu, saj bo samo ta prinesla Novega človeka, pisanega z veliko začetnico. In ta človek se bo udeležil v njegovi himnični tragediji, ki bo tako pomenil zvezo med radikalnim avantgardizmom in njegovo predanostjo tragiškemu pisanju.

Na tej točki pa se je zgodilo nekaj, kar postane in ostaja redkost in posebnost v evropski literaturi, saj se Mrak na ravni osebnega življenja v ničemer ni odpovedal svojim estetsko, etično in revolucionarno opredeljenim avantgardističnim stališčem, še zmeraj jih je živel in jih navzven dokazoval kot živa, socialna umetnina, ki je poleg Podbevška, Černigoja in bratov Kralj postala največja ljubljanska in slovenska znamenitost in je v tej svoji poziciji vztrajala vse do svoje smrti. Mrak je tako eden redkih avantgardistov, ki svojega početja ni razumel kot nekaj kratkotrajnega, pozerskega, dražljivega za malomeščansko okolico, ampak kot poklicanost v smislu umetniškega po-klica, ki se mu ne more in tudi ne sme odreči. Če so v evropski protoavantgardi Rimbaudova, Mallarméjeva in Lautréamontova usoda paradigmatične, saj so se ustavile pred »neznanim«, kot piše Rimbaud v »pismu vidca«, če so se zgodovinski avantgardisti večinoma predali zmernemu modernizmu in s tem izdali temeljna načela avantgarde, zaradi česar je Breton pripadnike svojega gibanja izključeval iz svojih vrst, je Mrak vztrajal v območju rimbaudovsko »neznanege« tako na ravni svoje socialne eksistence kot na ravni svojih specifičnih himničnih tragedij. Če je pri Rimbaudu njegova pesniška eksistenca prešla od skrajno estetizirane ustvarjalnosti naravnost v afriško trgovanje z orožjem in v dokončen pesniški molk, je Mrak tudi po koncu svojih avantgardističnih prizadevanj ostajal zvest le svojemu »trgovanju s poezijo«, zavezan in vdano predan popolni socialni revščini za ceno svojih himničnih tragedij. Kot živa umetnina na ljub-

ljanskih ulicah je prežet s svojo avatgardistično etično zavestjo, četudi brez javnega odmeva, ostajal pripadnik avantgardistične »revolucije duha« in s tem Kosovelove »bele revolucije« in »belih barikad«.

Mrak se vse do svoje smrti ni odrekel umetniškemu eksistiranju, kakor ga je od ustvarjalcev zahtevala radikalna avantgarda, kljub nekaterim vabljivim ponudbam ni prestopil v udobje meščanskega življenja, ni se predal udobju plačanega ustvarjalca, ob svoji in Karlini pesniški eksistenci, ki je nikakor ni mogoče enačiti z boemstvom, kot to še zmeraj počne literarna zgodovina, je nadaljeval s poezijo in jo na točki, ki jo je prevratno spočel z *Obločnico*, vztrajno nadaljeval v svojih himničnih tragedijah.

Zato se pred nas postavlja vprašanje, zakaj ne samo v tragedijah, zakaj tudi in prav v himničnih tragedijah, ki so Mrakova osebna iznajdba, njegovo odkritje, ki nima primere v drugih literaturah.

Ko se je Mrak odločil, da bo svoje življenje izenačil s poezijo in poezijo z življenjem, kar so nekateri razumeli kot njegovo brezglavo vztrajanje v socialni bedi in boemstvu, je moral zasnovati tip tragedije, ki bo drugačen od klasične tragedije, ki predvsem ne bo sledil zakonitostim klasicistične poetike pa tudi ne Aristotela. »Goetheju se o tragičnem niti sanja ne« je Mrak zapisal v dnevnikih. Danes vemo, da je s tem modelom začel že v *Obločnici*, čeprav je bila, kot že rečeno, zanj in za slovensko literaturo dolga desetletja zgubljena. Škandal ob njeni prvi postavitvi leta 1925 ni bil le posledica njene prevratne vsebine, ampak tudi njenih formalnih novosti, ki pa so vendarle temeljile v t. i. grški predtragični oziroma ritualni tragediji, saj naj bi po Mrakovih besedah tragedija bila »radostno oznanilo mladih narodov« (Dnevniki 3 2006: 309), kamor poleg »otročkih« Grkov nedvomno spadamo tudi Slovenci.

Mrak večkrat govori o grški tragediji, o tem, da je pahnjen v njeno naročje, da je prav pri njej dobil prve spodbude in da mu pomeni »nek daljni samodokaz« (isto) pri lastnem delu. Posebej zanimivo je pogledati, kje Mrak išče samo bistvo tragedije: je to bistvo v zborih, v pravilu o treh enotnostih, v neizrekljivih, mogočnih skladih njene mitologije, v dvorskem okolju itd.? Ali pa so to, kot pravi sam, nemara samo drugotne oznake grške tragedije in se njenemu bistvu približamo le tako, da jih obidemo. Šele tako se ji zares »najbolj gotovo in varno bližamo« (Mrak 2006: 309). Prav ta distanca in kritičen odnos do »tragedije nasploh« je Mraku omogočil ustvariti »res izvirno zvrst himnične tragedije«, ki pa nikakor ne piše sama sebi zakonov, kot ugotavlja literarna zgodovina (Schmidt 1998: 258), ampak se (vede ali navede) naslanja na grško ritualno in s tem na sleherno predtragično tragedijo. Naša misel je, da se predtragično pri Mraku izenačuje s himničnim. Na kakšen način?

Še preden pa odgovorimo na to vprašanje, si je treba ogledati glavne značilnosti grške predtragične tragedije. To pa pomeni, da Grki niso ustvarili samo tragične, herojske tragedije, ampak tudi predtragično ritualno tragedijo, le da se ta ni ohranila v celoti; njene ostanke lahko zaznamo v prvem delu nekaterih ohranjenih herojskih tragedij, npr. v Evripidovi Alkestis in Bakhantkah, v Sofoklovem Kralju Ojdipu, posebej pa v Ojdipu na Kolonu. Že samo natančno branje Aristotelove Poetike pokaže, da je Stagirčan, ki je še imel priliko analizirati okrog tisoč petsto tragedij, poznal dve obliki tragedije in med obema postavljaj zelo ostro ločnico. Aristotel govori o predtragičnem, ritualnem izvoru tragedije; po njegovem mnenju ga je treba iskati predpevcih ditramba, povezuje

pa jo tudi s satirsko igro, ki je bila kratka igra v šaljivem tonu in plesnem značaju. Po dolgem razvoju, pravi Aristotel, je šele prišlo do tragedije, ki je bila daljša, resnejša in v vsakdanjem jeziku. Aristotelu je torej popolnoma jasno, da je bila tragedija v svojih začetkih kratka šaljiva zgodba s petjem in plesom, ki so jo spočeli ekstatični pevci ditiramba in satirske pesnitve s peripetijo iz nesreče v srečo, torej brez tragičnih vsebin. Te so vstopile vanjo šele veliko pozneje, s t. i. tragičnim herojstvom, ko je postala tragična tragedija daljša, resnejša, brez plesa in petja in zato v vsakdanjem jeziku. To je bila tragedija, kakršno Aristotel pozna, tragedija zunaj mitosa, tragedija z eno samo možno peripetijo, s peripetijo iz sreče v nesrečo. Če torej Aristotel razlikuje med dvema oblikama tragedije, starejšo kratko, šaljivo-plesno in mlajšo, dolgo in resnobno-recitacijsko, moramo to vsekakor jemati resno.

Tudi Aristotelovi nasledniki so opazili to dvojnost, ločevali so med žalostinko v ritualni tragediji, ki je temeljila v ponovnem vstajenju vegetacijskega božanstva in žalostinko v herojski tragediji, ki je bila vseskozi tožba brezupa.

Težave, ki so povezane s srečnim, ritualnim koncem prvotne tragedije in nesrečnim herojskim koncem so po Steinerjevem mnenju povezane s tem, da se je izgubil glasbeni delež v tragediji. Podobno tudi Duvignaud govori o dveh tipih tragedij: o oratoriju in tragediji z upornim junakom. Če bi grška tragedija ostala v prvotni obliki, piše Duvignaud, če bi ostala oratorij (mi ta tip imenujemo predtragična ritualna tragedija), če bi grškim dramatikom ne prišlo na misel, kako prikazati upornega človeka v tistem trenutku, ko je ta izrabil negativno svobodo, bi se tej tragediji zgodilo to, kar je se igram NO, ki so (p)ostale ujetnice svoje preteklosti (Duvignaud 1973: 318). Tudi Alfred Weber govori o tem, da je tragedija bila najprej blizu zborovskemu epskemu lirizmu, pozneje pa je prerasla v zgolj resno prikazovanje herojske tragike (Weber 1959: 236).

Pri vsem tem je treba opozoriti na spremembo v pojmovanju časa. Ritualna tragedija pripada mitološkemu krožnemu času, nenehnemu kroženju dogodkov drugega za drugim kot večno vračanje istega, herojska tragedija pa se veže na zgodovinski čas, kjer je dogajanje med seboj kavzalno povezano. Na krožni, ciklični čas je vezano vse, kar je skrito v besedi *pratein*, ki pomeni *enostavno delovanje* in s tem *nenehno skladnost s kozmosom*, kjer človek ponavlja dejanja z začetka sveta in si s tem zagotavlja, da trpljenje ni nikdar dokončno, da smrti zmeraj sledi vstajenje, da je vsak poraz izničen in preide v končno zmago (Eliade 1992: 105).

Na zgodovinski čas pa se veže beseda *dran*, na katero se sklicuje tudi Aristotel pri etimologiji besede *dejavnost* in pomeni *ravnanje z odločanjem*, torej človekovo svobodo, s tem pa tudi muko in težo človekove odločitve in odgovornosti. Človek postane posnemajoče bitje in se skuša izenačiti z bogovi. Tu je trpljenje brezizhodno, po smrti ni vstajenja in poraz se nikdar ne more spremeniti v zmago. Prav razlika med mimesis kot ponavljanjem in mimesisi kot posnemanjem je nadvse pomembna, je razlika med predtragično ritualno tragedijo in tragično herojsko. Ritualna mimesis je potemtakem ponavljanja in obnavljala prvotne ples, petje, ritem in glasbo z začetkov sveta. Počela je vse to za zaprti krog aktivnih udeležencev samega obreda, kjer ni obstajala ločitev med igralci in gledalci. Tragična mimesis pa je začela z mrtvaškim plesom na privzdignjeni sceni, zunaj orkestre, kjer je postala edina meja zgodovine in človeka v njej zgolj-smrt. Aristotelov učenec Teofrast je skladno z vsem povedanim povsem razumljivo definiral

tragedijo kot obrat v herojevi usodi, kot obrat od predtragičnega k tragičnemu. Poslej igralci niso bili več orodje v božjih rokah, ampak le še udejanjenje lastnega značaja, ki je bil zdaj obsojen na svobodo. Te tragedije imajo le peripetijo iz sreče v nesrečo in jih Aristotel imenuje lepe tragedije. Je morda v tej vrednostni opredelitvi iskati razlog, da zavest modernega človeka ne zmore sprejeti NO iger, kabuki teatra, pekinške opere itd. sja jih zaradi umanjkanja brezizhodno tragičnega ima za manjvredne dramske oblike, če ni celo tako, da posebej zavest modernega človeka sprejema kot estetsko vredne samo tiste tekste, ki se končajo nesrečno.

Vrnimo se zdaj k naši predpostavki, da se pri Mraku himnično izenačuje s predtragičnim, kakor smo ga opisali zgoraj. Že svoje prvo uprizorjeno delo, *Obločnico, ki se rojeva*, Mrak podnaslovi *Himna o početku slovenskega Olimpa*, pozneje pa uporabi pojem himna še v nekaterih drugih zgodnjih dramskih delih. Vsa druga podnaslovi z imenom »tragedija« ali »himnična tragedija«. Poleg samostojnih tragedij ali himničnih tragedij je pisal še trilogije in tetralogije (npr. Trilogija Rimljanovina, Slovenska tetralogija, Revolucijska tetralogija).

Literarna veda je skušala ugotoviti Mrakove razloge za »himnično tragedijo« in bila mnenja, da je oznaka »himnična« posledica ekspresionistične mode iskanja nenavadnih oblik in izrazov, kasneje pa naj bi se ta oznaka približala prvotnemu literarnoteoretičnemu pojmu himne kot slavlilne kulturne pesmi. Koruza nadalje ugotavlja, da je poimenovanje povezano z dramatikovo idejno usmerjenostjo, ki jo označuje posebna mistika, temelječa na krščanskih osnovah in oplojena s študijem drugih verskih sistemov. Mrakova izpoved je zato ena najbolj osebno doživetih (Koruza 1967: 734).

Kljub temu, da Mrak ni bil literarni teoretik, je vendarle treba reči, da se je natančno zavedal, kje, na kateri točki mora preseči klasično pojmovanje tragedije. Pri tem se je navezoval na svojega avantgardističnega Novega človeka, pisanega z veliko začetnico. To je »prerok, polbog, bog, sinteza Dioniza in Kristusa«, nastane pa »zunaj preteklih ljudi« in se uresniči »v aktu notranjega samospoznanja, ki je bistvo mrakovske duhovne revolucije« (Kermavner 1987: 119), veže se na ničejanski titanizem, hkrati pa tudi *na prepoznanje, ki so kot milost dana junakom v grški predtragični tragediji*. Zato Mrakove himnične tragedije niso grajene piramidalno, zanima jih predvsem konec, vprašanje razrešitve in junak stremi samo k temu. In zato »Mrak začinja na najvišji točki običajne dramske zgradbe in to situacijo še stopnjuje – zato njegovo poimenovanje dejanj kot stopnjevanj ni naključno /.../ Mrak se že s prvim »stopnjevanjem« odlepi od realističnega konteksta ter obsedeno vrta v globine »končnoveljavne razločenosti« (Schmidt 1998: 255).

Cilj Mrakove tragedije je tedaj »spoznanje tragičnosti bivanja in iz tega izvirajoči himnični, življenje slavlilni vzhit kot katarza« (Schmidt 1998: 260). Junakova smrt v Mrkovih himničnih tragedijah potemtakem ne more delovati tragično, to ni smrt kot zgolj smrt, brez možnosti vstajenja, to je smrt, ki je tu zaradi življenja, to je torej *ritualna smrt*. Smrt Mrakovih junakov ne deluje »žalno, ampak vpliva v svoji visoki logiki tako, da okrepi v nas zavest življenjske smotrnosti in lepote, da nam izpriča bistvo življenja; to so vsa dejstva, ki nas rešijo pred malenkostmi ter nam prinesejo v zavest celotnost življenja. Z eno besedo, ta dejstva morajo vplivati na nas samo osvobajajoče, tj. himnično« (Schmidt 1998: 260). Za to prav posebno stanje, ki zajaja-

me gledalca, ima Mrak še več opredelitev kot denimo: poslednji predgrobní vprašaj, Vidov ples, magična sila, usodno ime, številne vizije, ki mi jih je življenje potrdilo in mi omogočilo njih izpolnitev, goli eksistencialni kriki, najobsežnejše izkustvo, usmerjenost k absolutnemu itd.

Preden dokončno odgovorimo na vprašanje o himnični tragediji, se moramo znova zateči k starogrški tragediji, seveda ne h katerikoli, ampak k tisti, ki jo je tudi avtor sam imel za svojo oporoko in jo je napisal v pozni starosti. V mislih imam Sofoklovega Ojdipa na Kolonu.

Problem Ojdipa v Sofoklovem Kralju Ojdipu je problem literature in poezije, saj je Ojdipa pred pozabo, ki bi se zgodila z njim kot mitološkim likom, rešila prav literatura. Z njeno pomočjo se je Ojdip dokopal do razkritja lastne identitete, do sokratskega samospoznanja. Toda, če je Ojdipa Sofoklova literatura rešila pred pozabo, pa ga ni mogla rešiti pred prekletstvom. Ojdip kot literarno-estetski lik je hkrati tudi tragični lik.

Prekletstva pa se bo Ojdip rešil že spet po milosti avtorja, ko ga bo v Ojdipu na Kolonu znova postavil v položaj, v katerem je že bil tri dni po svojem rojstvu, pa so mu takrat okoliščine preprečile, da bi ritualno umrl. Sofokles je Ojdipa na Kolonu napisal tik pred smrtjo, leta 406 pr. n. š. in v njem obudil predtragično ritualno tragedijo z junakom, katerega smrt ne bo več tragična. Mati zemlja, ki ji je bil Ojdip dojenec odvzet tri dni po svojem rojstvu, ga je bila pripravljena znova sprejeti vase. Legel je k svoji materi zemlji, ne da bi pri tem prišlo do gnusnega incestnega razmerja. Zdaj tudi uboj očeta ni bil več razumljen kot očetomor, ampak kot njegov ritualni uboj. Ojdip je bil očiščen. Zaradi silne svetlobe pa njegove smrti ni mogel videti nihče. Sofokles se je torej z Ojdipom na Kolonu kar se le da oddaljil od običajnega pojmovanja tragedije in ustvaril himno (podč. J. V.) o Ojdipovi smrti.

Zdaj smemo zapisati, da Mrak začenja pri Ojdipu na Kolonu, ko se loteva tragedije, ki ni več tragedija in je hkrati kot himnična tragedija njena nadgradnja in spomin na njene začetke. Mrak v svojih himničnih tragedijah sledi končnemu pobožanstvenju junaka, kot ga srečamo v Ojdipu na Kolonu in v Krstu pri Savici, v Don Kihotu v Kafkovi noveli Sanje in drugje. Tragično kot predtragično je preneseno v krščanstvo skoz uztetje očiščenja onkraj smrti. Anagnorisis kot bistven sestavni del ritualne tragedije je pri Mraku izhodišče njegovih prizadevanj, to pa mu omogoči »opajanje s smrtjo«, kjer imata prepoznanje in vstajenje enako ceno. Privzdignjena dikcija, formulirana v nenehnem spraševanju, omogoči Mraku preseganje ustaljenega tragičnega vzorca, kjer na zastavljena vprašanja ni bilo več odgovorov, himnična tragedija pa iz nenavadne bližine smrti, ki ni več tragična prav prek junakove usode odgovarja na maniristično zastavljena vprašanja.

Mrak je živel svojo tragedijo, živel je njeno himnično poveličanje smrti, vedel je, o čem piše in zato v tem svojem početju vztrajal do konca. »Kot živo bitje se z zemljo spajam, z njo v eno prhnim. Občutek preminevanja je eden najbolj sladkih in obenem najbolestnejših«, beremo v enem Mrakovih zapisov (gl. Schmidt 1998: 262). Srečne smrti kot ritualne smrti njegovih himničnih junakov se tako pokrivajo z njegovim življenjem, pojmovanem kot umetniško delo. Smrt njegove življenjske družice Karle opisuje kot veselo, ekstatično smrt. »Poslednjo noč njenega življenja sva se kar naprej smejala kot dva otroka, ki sicer vesta za stvarno stanje, a si ga preigravata z nedolžnimi šalami«

(Mrak, 1987: 74). Zanj je umrla njegova ritualna dvojnica v dobesednem pomenu besede, da bi sam lahko uzrl neznosno lahkotnost smrti, smrti, ki to ni. Čisto človeška žalost ga popade šele čez čas v obliki infarkta, in to le zaradi telesne izčrpanosti, ne pa zaradi žalovanja ob smrti svoje žene, kot si je to morda razlagal tedanji cvet Ljubljancev. Podobno morbidno zveni tudi razlaga, da sta Mrak in njegova žena – slikarka iskala in tudi našla ustvarjalno spodbudo v umirajočih mačkah, čeprav po vsem povedanem zanju ni obstajala žalostna ali celo tragična smrt, ampak le ritualna, vesela, ekstatična, celo erotična. Smeh kot smrt v njuni neposredni prežetosti in bližini je znal sijajno upodobiti Evripid, pozneje pa tudi Bruegel in Rabelais.

Na ritualno razsežnost Mrakovih himničnih tragedij kaže tudi dejstvo, da jih je izvajal le pred izbrano publiko kot sta to na svojih eksperimentalnih odrih veliko pozneje počela Grotowski in Barba. Samo globoko nerazumevanje in nepoznavanje rituala je lahko slovensko literarno vedo pripeljalo do tega, da je smešila tudi to izjemno Mrakovo potezo. Mrakova znamenita branja lastnih del so skušala znova vzpostaviti enotnost publike in teksta, združiti interpreta in gledalce v eno. Zato ne preseneča Mrakova zaskrbljenost, s katero »je opazoval učinek svojih himničnih tragedij na svoje zveste poslušalce in se bal, da si pod izjemnim vtisom ne bi česa storili« (gl. Schmidt 1998: 295). V ritualu je namreč očiščenje sočasno s trajanjem rituala in ne presega njegovih okvirov, kot to velja za tragično katarzo, ki dosledno nastopi po končani tragediji. Himničnost je tako Mrakova pritrditev bivanju, odpiranje življenju in poslušnosti smrti, zato nas v zvezi z Mrakom čaka še veliko dela. Mrak, njegov radikalni avantgardizem in njegova himnična tragedija so združeni v eno. Kot Ojdip na Kolonu je živel za smrt in jo erotično pričakoval, saj je v svojih številnih anagnorisis, ki jih je imenoval vizije, prepoznal, da trpljenje ni dokončno, da je smrt trdno zvezana s smehom in da ni porazov, ki ne bi prešli v teofanijo, v predtragično, ki je starejše od tragičnega in kot tako izvorno. Katartičnost njegovih himničnih tragedij se zato dogaja hkrati s samim branjem in ne more biti zunaj njih kot v herojski tragediji. Na poslušalce deluje osvobajajoče, t.j. himnično. Kot je deloval netragični Ojdip na Kolonu, ki ga kot ritualno tragedijo le redko kdo pozna in še manj uprizarja. Kot je Ojdip na Kolonu moral umreti za Ojdipa iz tragedije, ker je ta prestopil prag literature, tako se Mrakovi junaki predajajo srečni smrti, ki je hkrati zmeraj znova smrt njihovega avtorja. Smrt in smeh se tako združujeta v večnem krogu, kar pa moderni človek le težka opazi. Kot težko razume Steinerjevo misel, da je bila tragedija možna, dokler je bila možna smrt, in da ni več mogoča, ko ni več smrti. Mrak je še vezan na Steinerjevo razumevanje smrti pred smrtjo.

LITERATURA

- Albert CAMUS, 1975: *Sur l'avenir de la tragedie*. V: M.Miočinović: *Radanje moderne književnosti*, Beograd 1957.
- Boris EJJENBAUM, 1972: *Književnost*. Beograd. Nolit.
- Mircea ELIADE, 1992: *Kozmos in zgodovina (Mit o večnem vračanju)*. Ljubljana.
- Notthrop FREY, 1957: *Anatomy of Criticism*. Princeton.
- Helen GARDNER, 1971: *Religion and Literature*. London.
- Jean DUVIGNAUD, 1973: *Les ombres collectives (Sociologie du theatre)*, Paris.

- Taras KERMAUNER, 1987: *Obločnica, ki se rojeva*. V: Ivan Mrak, *Obločnica, ki se rojeva*. Maribor. Znamenja 93.
- Jože KORUZA, 1967: Slovenska književnost. Dramatika. Ljubljana.
- Ivan MRAK, 2006: *Dnevnik 3*. Ljubljana.
- Goran SCHMIDT, 1998: *Sub specie mortis*. V: Ivan Mrak, *Izbrano delo*, Kondor 283.
- George STEINER, 2002: *Smrt tragedije*. Ljubljana.
- Alfred WEBER, 1959: *Das Tragische und die Geschichte*. Munchen.

SUMMARY

The article discusses the issue of the end of tragedy, referring to Ejxenbaum, Frye, Camus, and Steiner. In Slovene drama, this question is answered by Mrak's hymnal tragedies, which are tied to Mrak's avant-garde beginnings in the mid-1920s with his *Obločnica, ki se rojeva*. In the spirit of historical avant-gardism Mrak made himself into a living piece of art, which he did not give up until the end of his life. He thus easily connected his ethically, aesthetically, and revolutionary defined avant-garde New Man with the ritual, pre-tragic image of his hymnal tragedy. His model was evidently Sophocles' *Oedipus at Kolonos*. His hymnal tragedies therefore do not have pyramid structure, they are mostly focused on the fulfillment of the protagonist's destiny in death, which is always ecstatic and, when recognized, connected with resurrection. Like in Grotowski and Baba, the rituality of Mrak's plays retains the chamber nature, attempting to reunite the public and the text. Mrak confirms Steiner's thesis that tragedy dies as soon as there is no ritualistic understanding of death.