

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Oddelek za sociologijo

Marija Jurjevec

**Ivan Mrak v slovenskem literarno-teoretskem in kritičnem
prostoru**

Diplomsko delo

Mentorica doc. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Mentor red. prof. dr. Rastko Močnik

Ljubljana, september 2009

Kazalo

Kazalo	2
1 Uvod.....	4
2 Življenje in delo Ivana Mraka.....	6
3 Ivan Mrak v strokovni literaturi.....	9
3.1 Pregledi slovenske književnosti oziroma dramatike.....	9
3.1.1 <i>Slovenska književnost 1945–1965</i> (1967).....	9
3.1.2 <i>Slovensko slovstvo</i> (1968).....	11
3.1.3 <i>Zgodovina slovenskega slovstva VI</i> (1969).....	12
3.1.4 <i>Zgodovina slovenskega slovstva VI</i> (1972).....	12
3.1.5 <i>Slovenska dramatika II</i> (1973).....	13
3.1.6 <i>Slovenska književnost III</i> (2001).....	14
3.1.7 <i>Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja</i> (2005).....	16
3.2 Poudarki spremnih besed.....	17
3.2.1 Spremna beseda Josipa Vidmarja v <i>Igre sveta</i> (1977).....	18
3.2.2 Goran Schmidt: <i>Sub specie mortis</i> (1998).....	18
3.2.3 Peter Kovačič Peršin: <i>Himnična tragedija</i> (2000).....	21
3.2.4 Taras Kermauner: <i>Mrakova dramatika</i> (2002).....	23
3.2.5 Denis Poniž: <i>Dramatika Ivana Mraka</i> (2004).....	25
3.3 Pregled diplomskih del.....	27
3.3.1 Ivan Mrak v središču raziskovanja.....	28
3.3.2 Podrobnejša interpretacija Mrakove drame.....	29
3.3.3 Teme in motivi v Mrakovih dramah.....	30
3.3.4 Primerjalna dela.....	31
3.4 Refleksija o Mraku v strokovni literaturi.....	32
4 Strokovni članki o Ivanu Mraku.....	34
4.1 Kermaunerjeve interpretacije in komentarji.....	34
4.1.1 Mrakovo mesto v slovenski kulturi.....	35
4.1.2 <i>Drama (maša?) Ivana Mraka</i>	39
4.1.3 <i>Demonija razkroja in odrešitev</i>	42
4.2 Študije drugih avtorjev.....	46

4.2.1	Janez Vrečko: Problem (himnične) tragedije pri Slovencih	46
4.2.2	Malina Schmidt Snoj: Pozitivno vrednotenje pasivnega junaka	49
4.2.3	Denis Poniž: Dramatika Ivana Mraka in evropska civilizacijska izkušnja...	53
4.2.4	Lado Kralj: Od Preglja do Gruma.....	55
4.2.5	Katja Mihurko Poniž: Vloga Karle Bulovec v umetniškem ustvarjanju Ivana Mraka	56
4.3	Ivan Mrak (1906–1986) (Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja)	58
4.4	Pregled posameznih publikacij	62
5	Ivan Mrak v gledališki in literarni kritiki.....	64
5.1	Kritike gledaliških predstav	64
5.1.1	<i>Marija Tudor</i> (Drama SNG Ljubljana, 11. november 1966).....	64
5.1.2	<i>Mirabeau</i> (Drama SNG Ljubljana, 6. november 1970).....	66
5.1.3	<i>Proces</i> (Slovensko stalno gledališče Trst, 13. marec 1981)	67
5.1.4	<i>Spoved lučnim bratom</i> (Poletni festival Ljubljana, Križanke, 1. avgust 1981)	68
5.1.5	<i>Beg iz pekla</i> (Koreodrama, Križanke, 24. marec 1996).....	69
5.2	Recenzije del.....	70
5.2.1	Recenzije Andreja Inkreta	70
5.2.2	Oceni Karla Brišnika	72
5.3	Komentar h gledališkim kritikam in recenzijam Mrakovih del	74
6	Zaključek	76
7	Viri in literatura	80
	Izveček.....	85
	Dodatek: Bibliografija člankov o Ivanu Mraku	88

1 Uvod

Ivan Mrak je bil v slovenski literarni vedi dolgo časa prezrt dramatik, predvsem po zaslugi Tarasa Kermaunerja pa so njegova dela dobila zasluženo priznanje. Kaj je botrovalo nezanimanju strokovne javnosti za njegovo ustvarjanje? Vidikov je več. Gotovo Mrak ni bil eden tistih, ki bi jim javno priznanje kaj prida pomenilo, še več, sam se je prostovoljno izločil iz vseh umetnostnih tokov, ki so v tistem času prevladovali na domači literarni sceni. Pisal je v svojem, posebnem in vzvišenem slogu, pisal je tragedije, himnične tragedije, ki so bile za čas pred in po vojni zelo neaktualne, ogibal se je kolektiva in iskal neki globlji smisel človeškega bivanja, minevanja in smrti. Zaradi tematike njegovega dela in zaradi samosvoje drža – literarne in družbene – je bil Mrak ne le marginaliziran, pač pa prezrt, čeprav je njegov opus obsežen in tako po kvantiteti kot po kvaliteti opažanja vreden. V tej nalogi bomo skozi študij literature, strokovne periodike in kritike poskusili utemeljiti že zapisana opažanja.

Da bi lahko pravilno ovrednotili članke v strokovni periodiki in kritike ter recenzije Mrakovih del, moramo najprej avtorja postaviti v družbeni kontekst, kar bomo storili s kratkim pregledom njegovega življenja, dela in časa, v katerem je ustvarjal, in nato še s pregledom strokovne literature. Ogleдали si bomo torej, kaj je bilo o Ivanu Mraku zapisanega v literarno zgodovinskih knjigah, v izbranih spremnih besedah k njegovim dramam ter na kakšen način so se trageda lotevala diplomska dela različnih družboslovnih smeri. V nadaljevanju se bomo lotili podrobnejšega pregleda strokovne periodike. Tu ne moremo mimo obsežnega prispevka Tarasa Kermaunerja, ki mu bomo namenili poseben del, saj je hote ali nehote postal Mrakov najzvestejši interpret. Sledil bo izbor nekaterih sintetičnih študij, ki Mraka obravnavajo bolj celostno, nato pa še nekaj takih, ki se lotevajo posameznih aspektov njegovega ustvarjanja. Nazadnje bomo nekaj besed namenili tudi gledališki kritiki in recenzijam objavljenih del. Te nam bodo pomagale, da si bomo lažje ustvarili pravilno sliko o Mrakovem mestu v prostoru in času.

Za študij literature smo si, kot že rečeno, izbrali najprej nekaj splošnih pregledov slovenske književnosti in dramatike, nato spremne besede Gorana Schmidta, Tarasa

Kermaunerja, Denisa Poniža, Josipa Vidmarja in Petra Kovačiča Peršina ter pregledali diplomska dela, ki se posredno ali neposredno ukvarjajo z Mrakovo dramatiko. Pri (strokovnih) člankih je bila raziskovalna pot malo težja, saj so ti raztreseni po številnih periodičnih publikacijah. Med temi so bile v ospredju *Slavistična revija*, *Jezik in slovstvo*, *Primerjalna književnost*, *Problemi*, *Nova revija*, *2000*, *Revija 57*, *Perspektive*, *Sodobnost*, *Naši razgledi*, *Maske* (v tem vrstnem redu tudi po podrobnosti pregledanih letnikov). Pri gledališki kritiki in recenzijah smo se omejili na podrobno iskanje po gledaliških listih tistih gledališč, kjer so bile Mrakove drame uprizorjene (predvsem smo se naslanjali na objave v gledaliških listih SNG Drame Ljubljana), sicer pa smo pod drobnogled vzeli bodisi prispevke, ki smo jih našli v že omenjenih revijah, bodisi tiste kritike in ocene, s katerimi nam je ob vpisu ključnih besed in nekaterih drugih podatkov postregel sistem COBISS.

Po pregledu literature in virov je sledila analiza izbranega gradiva – povzemanje, komentiranje in sinteza. Na koncu smo zbrano gradivo uredili v pregledno bibliografijo člankov o Ivanu Mraku. Ta zajema tudi prispevke nekaterih avtorjev, ki jih v pričujočem delu nismo podrobneje obravnavali.

2 Življenje in delo Ivana Mraka¹

Ivan Mrak se je rodil 30. aprila leta 1906 v Ljubljani, kjer je v letih 1917–1920 obiskoval klasično gimnazijo, 1920. leta pa so ga starši poslali na gimnazijo na Ptuj. Odločil se je za življenje svobodnega umetnika, vendar se je izpopolnjeval še v tujini – pri Hinku Nučiču v Zagrebu je študiral režijo, izkušnje pa si je nabiral tudi v Münchnu, Parizu in Pragi. Na premieri svoje avantgardne drame *Obločnica, ki se rojeva*² leta 1925 je spoznal slikarko Karlo Bulovec, s katero se je pet let pozneje poročil in ki je odločilno vplivala na njegovo življenjsko in umetniško pot. Oba sta bila namreč izjemna posebneža, tako v zasebnem kot v javnem prostoru.

»Pred vojno sta oba s Karlo veljala ne le za čudaka. Slovensko in še posebej ljubljansko malomeščanstvo ju ni le zaničevalo: mrzilo ju je. Ni dopuščalo, da bi smel živeti v njegovi bližini nekdo, ki bi dal tako malo na norme, na katere je pristajalo samo.« (Kermauner 2005: 6)

Karla mu je bila vse življenje tudi vir navdiha, njej je posvetil trilogijo *Obraz Karle Bulovčeve*, vendar je realiziral le prvo himnično tragedijo *Slepi prorok*, sicer pa so številni ženski liki v njegovih dramskih tekstih oblikovani prav po njej.³

V začetnem obdobju se je Mrak poskusil tudi v pisanju kratke proze in poezije, pozneje pa je svoj umetniški izraz ostril izključno v dramatiki. Naslanjal se je na prvine klasične, renesančne in predromantične tragedije ter razvijal teorijo himnične tragedije. Poseben je bil tudi njegov jezik, poln arhaizmov in jezikovnih novotvorb, ki so dajale tekstu vzvišeno in slovesno noto, govorica se je kot ritmizirana proza mestoma približala verzifikaciji.

¹ Povzeto po: Kermauner 2007: 6–9; Poniž 1993: 231–232; Schmidt 1998: 243–278.

² Nekateri Mrakovi dramski teksti izšli samostojno in v posebnih izdajah z drugimi dramami, nekateri so bili objavljeni revijalno, drugi zopet nikoli niso bili objavljeni, ampak so ostali v rokopisu. Čeprav smernice humanističnega pisanja narekujejo, da bi se v poševnem tisku zapisovali izključno naslovi monografij oziroma periodičnega tiska, smo se zaradi velike razpršenosti objave Mrakovih besedil odločili, da bomo vse naslove njegovih stvaritev zapisovali v poševnem tisku, ne glede na vrsto objave oziroma neobjave, torej ne glede na to, ali so izšle v samostojni monografiji ali ne.

³ Več o tem Mihurko Poniž 2007: 45–53.

Mrak je posegal po različni tematiki, vedno pa je bila v ospredju usoda enega človeka, predvsem njegova duhovnost in ustvarjalnost. Zanimalo ga je predsmrtno doživetje velikih osebnosti, iz česar so nastale njegove biografske zgodovinske drame, v katerih se je posvetil Lincolnu, von Kleistu, Čajkovskemu, Groharju⁴ in v njih prikazoval notranja in zunanja eksistencialna, etična in filozofska vprašanja. Zanimali so ga tudi homoerotični problemi, vprašanje umetnika v družbi in teme, ki so se najgloblje dotikale človekove biti. Ključen pojem njegovega opusa je nedvomno »himnična tragedija«. Tako je označil večino svojih dramskih tekstov. Cilj je namreč spoznanje tragičnosti bivanja in iz tega izvirajoči himnični, življenje slavljeni vzhit kot katarza (Schmidt 1998: 260) oziroma kot je Mrak sam poudarjal, nam le smrt lahko pokaže smiselnost nekega življenja in s tem tudi njegovo vrednost.

V Mrakovo ustvarjalnost pred drugo svetovno vojno sodita že omenjena *Obločnica*, s katero je debitiral na slovenski gledališki sceni, in *Slepi prorok*. V tem obdobju pa je napisal še drami *Mona Gabrijela*, ki raziskuje razmerje med moškim in ženskim principom v življenju in umetnosti, ter *Anton Aškerc – Tragedija slovenskega liberalizma*, ki kritično vrednoti slovensko kulturno in politično življenje. Pred vojno je izdajal list *Slovanska misel*, spisal mladostno avtobiografijo *Ivan O.* in prirejal številne kulturne večere. Vojni in povojni čas je v Mrakovo dramatiko prinesel tudi druge teme. Kermauner pravi, da je med vojno in neposredno po njej Mrak najgloblje prodril v naravo oblasti (Kermauner 2007: 6) – takrat, so namreč nastale himnične tragedije *Revolucijske tetralogije* (*Mirabeau, Marat, Andre Chenier, Robespierre*) in *Slovenske tetralogije* (*Talci, Gorje zmagovalcev, Blagor premagancev, Rdeča maša*). Razmere v lastni družini pa je naslikal v trilogiji *Rimljanovina* (*Stari Rimljan, Sinovi starega Rimljana, Raszulo Rimljanovine*). S himnično tragedijo *Marija Tudor* iz leta 1948 je jasno ločil osebno krščansko vero in državo oziroma fanatizem, militantnost. V dramah *Bibličnega cikla* (*Apostol Peter, Evangelist Janez, Herodes Magnus, Proces*), ki so nastale med letoma 1955 in 1964, se Ivan Mrak opredeli za krščanstvo in za Boga, ne pa tudi za institucionalno Cerkev (Kermauner 2007: 7), kar je

⁴ Pri teh štirih gre dejansko za biografske drame, kar pomeni, da se je avtor precej avtentično držal okvirjev njihovega življenja. Pri drugih zgodovinskih dramah, kot so npr. himnične tragedije iz *Revolucijske tetralogije*, kjer prav tako upodablja znane zgodovinske osebnosti, si je Mrak vzel več umetniške svobode in se ni močno držal resničnih dejstev.

ena njegovih bolj prepoznavnih drž. Za tem sledi *Orfej (Requiem za Karlo)*, posvečen leta 1957 umrli ženi Karli Bulovec-Mrak.

Skupno je Mrak napisal več kot 40 dram, od katerih so nekatere izšle v periodičnih publikacijah *2000*, *Problemi*, *Sodobnost* idr., nekatere so bile objavljene v samostojnih monografijah, druge so ostale v rokopisu oziroma bile izgubljene, le redke pa so našle svoj prostor na odskih deskah profesionalnih gledališč. Prvo takšno uprizoritev je Mrak doživel leta 1966 v ljubljanski Drami, ko so v repertoar sezone 1966/67 uvrstili njegovo *Marijo Tudor*, pozneje v sezoni 1970/71 pa so uprizorili himnično tragedijo *Mirabeau*. Sicer so Mraka med drugim zaigrali v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu in v Prešernovem gledališču v Kranju, nekaj njegovih iger pa je doživelo tudi radijske priredbe na Radiu Trst A. Ker je bil pred letom 1966 skorajda popolnoma izrinjen iz kulturnega in družbenega življenja in ker je verjel v svojo genialno ustvarjalnost, je svoje tragedije uprizarjal oziroma bral bodisi sam bodisi s peščico izbranih sodelavcev v skupini Slovenska scena mladih, ki se je pozneje preimenovala v Mrakovo gledališče.

Skoraj vse svoje življenje je Ivan Mrak preživel v Ljubljani, kjer sta se z ženo Karlo nemalokrat srečevala tudi s finančno stisko, imela pa sta vsaj zagotovljeno streho nad glavo v hiši Mrakovih staršev (današnja gostilna Pri Mraku). Zadnja leta svojega življenja se je preselil v stanovanje na Bregu ob Ljubljani. Uveljavljena slovenska kulturna scena ga, z redkimi izjemami, ni povsem razumela, zato je okrog sebe zbiral mlade ljudi, ki niso bili podvrženi nobeni ideologiji in so želeli biti drugačni.

»Na mnoge je odločilno vplival, v zelo pozitivnem pomenu besede. Mnogi pa njegove zahtevnosti niso prenesli. Osnovno Mrakovo vodilo je bilo »brezpogojna terjatev«, tj. radikalna zvestoba človeka lastnim zamislom, ki ne smejo biti odvisne od nihanja trga in konvencij, mod in zunanjih ideoloških norm.«

(Kermauner 2007: 8)

Ivan Mrak je ostal temu zvest vse do svoje smrti 19. oktobra 1986 v Ljubljani.

3 Ivan Mrak v strokovni literaturi

3.1 Pregledi slovenske književnosti oziroma dramatike

Kako Mraka obravnavajo posamezni pregledi slovenske književnosti in dramatike, si bomo pogledali v nadaljevanju. Pregled posameznih del literarne zgodovine smo zasnovali kronološko po letu izida, s čimer se nam bo nemara prikazalo, kako se je skozi čas od Koruzovega prispevka v drugi knjigi *Slovenska književnost 1945–1965*, katere datacija izida je postavljena v leto 1967, do *Slovenske dramatike v drugi polovici 20. stoletja* Silvije Borovnik, ki je izšla leta 2005, spreminjala podoba Ivana Mraka v literarno zgodovinski stroki. Ogleдали si bomo mnenja Jožeta Koruze, Antona Slodnjaka, Lina Legiše in Franceta Koblarja, ki sodijo v šestdeseta oziroma sedemdeseta leta, ter Denisa Poniža in Silvije Borovnik iz novejših pregledov po prelomu tisočletja.⁵

3.1.1 Slovenska književnost 1945–1965 (1967)

Jože Koruza Ivana Mraka označuje za samosvojega, vendar ga širše uvršča med ustvarjalce, ki so svoje ideje črpali v ekspresionizmu. Uvodoma omenja tudi Mrakove »neresne javne prireditve« (Koruza 1967: 65), ki jih imenuje tudi manifestacije mladostne zagnanosti. To je bil po njegovem razlog, da njegovih prvih dramskih poskusov – *Obločnica, ki se rojeva*, *Slepi prorok* in *Mona Gabriela* javnost ni jemala resno, drugi razlog pa se je skrival v pomanjkanju izobrazbe, ki se je kazala v slabši jezikovni podobi prvih del.

⁵ V knjigi Franca Zdravca *Slovenska ekspresionistična literatura* (1993) razen omembe Mrakovega imena med naštetimi ekspresionisti nismo našli podrobnejšega pregled njegovega dela. Je pa res, da se je Mrakova dramatika razvijala zunaj uradnega ekspresionističnega toka in je bila tematsko in oblikovno tako specifična, da je verjetno tudi to razlog, zaradi katerega ga Zdravec v knjigi ni podrobneje obravnaval.

V predvojnem Mrakovem ustvarjanju Koruza omenja zgodovinske biografske drame in trilogijo *Rimljanovina*, v kateri je Mrak prikazal svojo družinsko tragedijo. Naslednja misel pa nemara najbolje zajame idejno snovanje vojnih in povojnih dramskih tekstov:

»Mrak, čigar dramsko hotenje je usmerjeno v doumenje in razjasnitev življenjskih pojavov v celoti in v tipanje za absolutno resnico v svetu, je prek doživetij in podoživetij vojnega časa skušal v vrsti svojih dram v skladu z religioznim doživljanjem sveta prikazati resnico o vojni in revoluciji sploh.« (Koruza 1967: 66)

Sem Koruza uvršča indijansko tragedijo *Rdeči Logan*, *Slovensko tetralogijo*, ki prikazuje posledice nasilja v vojni, ter dramski cikel o francoski revoluciji, ki obsega drame *Mirabeau*, *Marat*, *Andrej Chenier* in *Robespierre*. Opaža, da je pri Mraku ključnega pomena osebnost v predsmrtni fazi, zaradi česar se tudi loteva omenjene snovi. Zgodovinska dejstva nato priredi, da junaki sledijo svojim osrednjim idejam, hkrati pa dogajanje pripelje do iskanja absolutnega v različnih kontekstih. V povojnem času je Mrak napisal himnično tragedijo *Marija Tudor – Regina Catholica*, ki v zadnjem prizoru naslika človeka, ki tik pred smrtjo spozna svoje vseživljenjsko zmotno ravnanje in absolutno resnico. Kot pravi Koruza, je to misel Mrak še bolj razvil v tragediji *Življenje karneval*. Skozi prikaz mučnih odnosov v meščanski družini in grotesknimi podobami mask je pokazal na demonske sile, ki se jih človek lahko reši šele pred smrtjo.

V nadaljevanju avtor opisuje tudi Mrakov biblični cikel, ki zajema tragedije *Človek iz Kariota*, *Veliki duhovnik Kajfa* in *Prokurator Poncij Pilat* – združil jih je v trilogijo *Proces*. Čeprav uprizarjajo ljudi, ki so bili glavni krivci za smrt Jezusa Kristusa, Mrak v teh tekstih naslika njihovo osebno tragiko ob spoznanju lastne zmote. V biblični cikel spadajo še *Quo vadis Domine?*, *Janez Evangelist* in *Herodes Magnus*. Koruza pravi, da so osrednje osebe v teh dramah iskalci višje resnice o svetu, višjega etičnega principa, dramsko dogajanje je zato omejeno na to, kar je dojemljivo s človeškimi čutili, višja resničnost pa je prisotna le v videnjih posameznikov. Ob koncu avtor namenja nekaj besed še himnični drami v dveh delih *Beg iz pekla*, ki se posveča problemu pesnika kot oznanjevalca višje resnice o svetu. Podobne problematike se loteva tudi *Van Goghov – Vidov ples*, v katerem

je v središču umetnik v mučnih blodnjah pred smrtjo, v katerih išče smisel svojega ustvarjanja.

Kot pravi Koruza, je Mrak med slovenskimi ustvarjalci eden redkih, ki so svoj opus v celoti posvetili dramatik. Priznava, da je težko opredeliti, kaj pomeni »himnična tragedija« – oznaka, s katero je Mrak opremil večino svojih dramskih tekstov. Ugotavlja pa, da je Mrakov umetniški izraz povezan s posebnim pogledom na življenje, ki je zaznamovano z usodnostjo, usmerjeno po višjem principu. Njegov stil označuje za privzdignjen, »himničen«, ki v povojnem času posega po realističnem izboru izrazov, v katerega občasno vdirajo novotvorbe. V celoti pa Mrakov opus označuje kot enega najbolj »osebno doživetih dramskih izpovedi v povojni slovenski dramatik« (Koruza 1967: 73).

3.1.2 Slovensko slovstvo (1968)

Zavest o tem, da je Mrak izjemno plodovit, a najmanj priznan slovenski dramatik, obuja Anton Slodnjak. Prikazuje ga kot osamelca, ki kljubuje vsakršni kritiki in družbeni obsodbi s svojim javnim nastopanjem, igranjem, režijo in uprizarjanjem lastnih dram. Slodnjak omenja domala vse nastale Mrakove drame ter opaža, da do zdaj še nihče ni v celoti ocenil njegovega bogatega opusa.

Bolj podrobno Slodnjak predstavi dve deli iz zgodovinskih biografskih dram oziroma *Francoske tetralogije*, *Mirabeau* in *Marat*. Pravi, da sta himnični tragediji podobni dramskima nekrologoma. Za največjo umetnino pa Slodnjak šteje biblično trilogijo *Proces*, »ker se mu je posrečilo, da je njeno nežno in krhko snov preoblikoval v tri privlačne, pretresljive in svetostni snovi ustrezne igre« (Slodnjak 1968: 442). Posebej izpostavi še himnične drame *Marija Tudor – Regina Catholica*, *Janez Evangelist* in *Beg iz pekla*. V slednjih je po Slodnjakovem mnenju Mrak najbolj neposredno ubesedil svoje dramske ideje, ki pa so sicer zelo oddaljene od uveljavljenjih in priznanih teorij in praks. Prav zaradi dejstva, da je Mrakovo delo obsežno, neocenjeno in v veliki večini neobjavljeno, Slodnjak vidi nujnost v tem, da se nekdo loti kritičnega ovrednotenja tega opusa, kar bi omogočilo knjižno izdajo najboljših Mrakovih del.

3.1.3 Zgodovina slovenskega slovstva VI (1969)

Lino Legiša pri pregledu Mrakovega dela med drugim omenja črtice iz leta 1921 in pozneje nastale pesmi, iz katerih veje misel, da se bo iz krvi rodil čas miru božjega, ki je osrednja nit tudi dramskega dela *Slepi prorok*. Kljub temu da je bilo po Legiševem mnenju v tej himnični tragediji nekaj zares živih prvin, je Mraku uveljavite preprečevala ohlapna dramska izdelava v verzih, nerodno namigovanje na družbene in kulturniške gospodarje ter vrsta banalnih vsakdanjosti. Legiša tudi naslednjo Mrakovo dramo *Mona Gabrijela* označuje kot polno naivne preproščine, malomeščanskosti, zastarelosti, banalnosti, boemskosti ter simbolistične privzdignjenosti. Edino, kar je v tem tekstu vredno pohvale, je jasna vizija o umetniški občutljivosti in Mrakova tragična baladnost. V kratkem pregledu Legiša z besedo omeni še stvaritve biografskih himničnih tragedij, ki niso izšle v knjižni obliki, bile pa so po zaslugi avtorja igrane, in trilogijo *Rimljanovina* s snovjo iz domače družine.

3.1.4 Zgodovina slovenskega slovstva VI (1972)

Franc Zadavec o Mrakovi dramatik spregovori v šesti knjigi *Zgodovine slovenskega slovstva*, ki obravnava obdobje ekspresionizma in socialnega realizma. V posebnem poglavju o leposlovnih oblikah, stilih in knjižnem jeziku Mrakove tekste uvrsti med ekspresionistične drame, biografske drame in himnične tragedije. Pravi, da je razmeroma pozno vstopil v ekspresionizem, med ekspresionistične drame z idejno-tematsko-motivacijsko osnovo spopadov v religioznem človeku Zadavec šteje *Mono Gabrielo*, *Quo vadis, domine*, *Janeza Evangelista* in *Herodesa Magnusa*. Pravi, da gre za dialoške in monološke igre, ki se osredotočajo na božje z izrazito krščansko motiviko in himničnim zanosom. Kot ekspresionistično monološko krik-dramo označi *Beg iz pekla*, kjer Mrak uprizarja mistični patos, čutnost, bližino transcendence. Ob tem tekstu komentira še jezik in ga označi za zgodnje ekspresionističen, saj so v njem močno prisotne abstrakcije

in neologizmi. Med biografskimi dramami Zadavec le omenja Mrakovo slovensko tragedijo v dveh delih *Ivan Grohar*.

Poglavje o himnični tragediji je v celoti posvečeno Ivanu Mraku, saj je on tisti, ki je ta pojem in njegovo vsebino sploh skoval. »Himničnost« Zadavcu pomeni, da se Mrak v svojih tragedijah ves čas sprašuje o smislu in nesmislu dogajanja, glede tragičnosti pa pravi, da mu primanjkuje »temeljna urejevalna moč tragijske zvrsti: dramatični patos, dramatična sila« (Zadavec 1972: 273). Pravi, da patos pri Mraku ne sega v globine junakov, ampak je le zunanji, prav tako ni stopnjevanja dramske zgodbe, ampak se bojujejo le besede junakov, Mrakovo »stopnjevanje« – izraz, s katerim nadomešča dramska dejanja – je po Zadavčevem mnenju le lirsko monološka enoličnost. Največ vrednosti pripisuje *Revolucijski tetralogiji*, sicer pa sem uvršča tudi dramatisirane biografije zgodovinskih osebnosti, *Slovensko tetralogijo*, zgodovinski dramski cikel *Proces*. Slednjega tudi bolj pozitivno ocenjuje. Pravi, da je Mrak junake psihološko poglobil, jih postavil v tragično tesnobo in razdvojenost, splošne duševne zakonitosti oblikuje v duhu eksistencialistične drame. Pohvali tudi idejnost in zgodbo celotnega cikla. »Zdi se, da je Mrak v tem ciklu dosegel stopnjo umetniškega oblikovalca.« (Zadavec 1972: 274) Na koncu Zadavec omeni še dramo *Marija Tudor* in sklene, da je Mrak boljši traged takrat, kadar oblikuje biblijske junake, v katere je že položen element tragike, in slabši pri dramatisaciji zgodovinskih osebnosti in umetnikov.

3.1.5 Slovenska dramatika II (1973)

France Koblar Mraka uvršča med ekspresioniste. Najprej podaja kratek pregled njegovega dela, nazadnje pa se posveti dvema himnama, ki sta pred drugo svetovno vojno izšli v tisku: *Slepi prorok* (1929) in *Mona Gabriela* (1930).

Kot pravi Koblar, je *Slepi prerok* prvi del zasnovane trilogije *Obraz Karle Bulovčeve*, ki bi prikazovala njeno samoniklo umetniško pot. Ocenjuje, da se je v tem himničnem delu Mrakova tvorna sila povzpela najvišje, po njegovem pa je škoda, da je

avtor »vanj vtaknil preveč vsakdanjega bodičja proti narodnim damam in kritikom, kar zmanjšuje njegovo etično vrednost«. (Koblar 1973: 177). Za *Mono Gabrielo* pravi Koblar, da prikazuje tragično pritegovanje in odbijanje čistega in nečistega erotičnega počela v človeku (Koblar 1973: 177) Po kratki analizi dela avtor končuje razdelek namenjen Ivanu Mraku z ugotovitvijo, da je aktualen, samosvoj, predvsem v jeziku, zajema v širino, drami daje ostrino, posega po Freudovi psihoanalizi, vsekakor pa je po Koblarjevem prepričanju Mrak med ekspresionisti posebnejš.

3.1.6 Slovenska književnost III (2001)

Najbolj obsežen pregled ustvarjanja Ivana Mraka prinaša prispevek Denisa Poniža. Poniž se je tudi sicer podrobneje ukvarjal z Mrakovo dramatiko – lep primer tega je njegova poglobljena in obširna spremna beseda v knjigi *Blaženi in pogubljeni*, kjer so zbrane štiri Mrakove himnične tragedije (*Orfej, Marija Tudor, Mirabeau* in *Van Goghov vidov ples*). K temu pa je gotovo prispevalo tudi dejstvo, da gre za besedilo, ki je nastalo v času, ko Mrak ni več samo obskurnež, ampak ga vse bolj priznava tudi literarna zgodovina.

Poniž se ob začetku svojega pregleda loteva Mrakove *Slovenske tetralogije*. Podrobna analiza dela pokaže, da se Mrak problematike revolucije loteva drugače kakor njegovi sodobniki in da vse osebe tetralogije v sebi združujejo pozitivne in negativne tendence, s čimer se približujejo realnosti. Kljub obravnavi kolektiva dramatik prikazuje duševne stiske vsakega posameznika. Posebej v *Rdeči maši* Mrak najgloblje poseže v tematiko likvidacije, skuša razumeti dogajanje, pogojeno z vojnim časom, hkrati pa ga ne opravičuje, ampak odpira nova vprašanja. Podobne razsežnosti vidi Poniž tudi v *Revolucijski tetralogiji*, ki jo imenuje »najčistejšo analizo transcendence revolucijske logike, prelito v dramsko govorico« (Poniž 2001: 221). Štiri glavne osebe namreč zaznamujejo tudi duhovne premike revolucije, ki se dogaja v času druge svetovne vojne. Za Mraka je pomemben vsak posameznik in njegova vloga v času, sporočilo pa se ves čas suče okoli mejne točke, ki akterje pahne čez rob v brezumno nasilje. »Njegove drame zelo natančno in pretresljivo prikazujejo, kako se vedno bolj izgubljata človečnost in razsodnost, ko ju preplavlja posurovela logika ubijanja vseh, ki mislijo drugače.« (Poniž 2001: 223)

Mrak ne poskuša izničiti revolucije, pač pa raziskuje njen človeški faktor. Človeško zmoto v zgodovinski situaciji prikazuje tudi njegova najuspešnejša igra *Marija Tudor – Regina Catholica* (1958).

Poniž se v nadaljevanju ustavi pri formalni obliki Mrakove drame, pri tako imenovani »himnični tragediji«. Problem po njegovem predstavlja razdelitev, ki ni takšna kot pri klasičnih tekstih na dejanja, pač pa je dramsko besedilo razdeljeno na stopnjevanja. Ta dramatik utemeljuje v spisih, ki so zbrani v knjigi *Smer in protismer* (1984). Za svoj vzor Mrak omenja antično tragedijo in Kleista. Meni, da je funkcija današnje tragedije, da izrazi to, kar je »prekočloveško«, ko je oseba več kot le človek. To sporočilo je bilo po Poniževem mnenju tuje tako sodobnikom kot tudi vsem poznejšim generacijam, z redkimi izjemami. Vztrajanje pri himnični tragediji naj bi odvrnilo tudi nekatere avtorje, ki bi mu bili po svojem nazoru lahko blizu. Poseben odtujevalni problem je tudi arhaični, ritmizirani, inverzni, privzdignjen in na vseh ravneh poseben jezikovni izraz, ki je edino dejanje Mrakovih oseb. (Poniž 2001: 224)

Poniž po kvaliteti posebej izpostavlja himnično tragedijo v šestih stopnjevanjih *Sinovi starega Rimljana*, ki prikazuje propad gostilničarske družine in je avtobiografsko zasnovana. Označi jo za dinamično, natančno in dramaturško čisto študijo o človeški grabežljivosti, o boju za gmotne dobrine, ki ljudi spreminja v brezčutne sovražnike (Poniž 2001: 224).

Med problemi, s katerimi se Mrak ukvarja, Poniž našteva revolucijo, lastno usodo, umetniško ustvarjanje, povezano s homoerotiko, in zgodovinske teme ter osebnosti s karizmo. Sem uvršča drame *Bibličnega cikla* (*Herodes Magnus, Janez Evangelist, Apostol Peter* in himnično trilogijo *Proces: Človek iz Kariota, Veliki duhovnik, Prokurator Poncij Pilat*), tragedije *Rdeči Logan, Chrysippos* in *Življenje karneval*⁶ o pesnikih Rimbaudu in Verlainu. Posebno mesto zavzemajo biblične teme, ki so uvrščene v že omenjen Biblični cikel in vprašanje vere in človekove metafizične narave, kar je ubesedil v tragediji *Marija Tudor*. Slednjo Poniž tudi podrobneje predstavi in interpretira ter jo označi za eno najbolj strnjenih in konverzijsko čistih Mrakovih dram. Kljub temu, da ni prostora za pestro dogajanje, napetost vzdržuje trk idej, prikazan v vsej globini. Človeška življenja so nična,

⁶ Verjetno gre za napako in je mišljen tekst *Beg iz pekla*, ki prikazuje razmerje med pesnikoma Rimbaudom in Verlainom.

saj mora vsakdo prevzeti svojo vsiljeno zgodovinsko vlogo. V tem, pravi Poniž, je Mrak predhodnik Strniševe dramatike in dramatike rodu, ki nastopi po letu 1966 (Poniž 2001: 226). Ob koncu nekaj besed nameni tudi tragediji *Chrysippos*, s katero se je Mrak približal antični tragediji in njenim problemom.

3.1.7 Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja (2005)

Silvija Borovnik Ivana Mraka v *Slovenski dramatiki v drugi polovici 20. stoletja* označuje kot posebneža, ki je hote prevzel držo izobčenca. To vlogo sta mu po vojni dodelili tudi oblast in literarna kritika. Kot Mrakove vzore Borovnikova navaja Ivana Cankarja in Williama Shakespeareja. Med drugim omenja, da se je ukvarjal tudi s kratko prozo, esejistiko ter režijo in igranjem v lastnem gledališču, ki so ga Italijani prepovedali leta 1942.

Med Mrakovimi deli izpostavlja *Obločnico, ki se rojeva*, za katero pravi, da je v njej »slutenjsko zajeta vsa njegova nadaljnja dramatika« (Borovnik 2005: 27). Z *Obločnico* se odpoveduje dramski fabuli in dramatičnost gradi na napetosti v dialogu med osebami. Borovnikova opaža, da gre za obnovitev tako imenovane ritualne drame.⁷ *Obločnica* »slavi dejanje in močno voljo, vzdržati in premagati napore sveta« (Borovnik 2005: 27). Avtorica izpostavi tudi dejstvo, da je Mrak pisal tako imenovane himnične tragedije, ki jih je med drugim združeval v cikle, njegove drame pa so bile navadno napisane precej prej, kot so bile dejansko tudi objavljene ter redko ali pa nikoli uprizorjene. V svojem pregledu se ustavi pri ciklu *Slovenska tetralogija* in posebej izpostavlja dramo *Talci*, za katero pravi, da je Mrak z njo želel pokazati svoj zorni kot, ki se ni skladal z uradnimi interpretacijami narodnoosvobodilnega boja. Kljub temu pa se ni omejeval na politične razprtije, ampak je želel prikazati duševne boje protagonistov, v čemer se razlikuje od številnih avtorjev, ki so pisali o tem obdobju slovenske zgodovine. Borovnikova nekaj besed nameni še enemu delu iz omenjenega cikla – *Gorje zmagovalcev*, ki se tudi posveča dilemam revolucije in spominja na ekspresionistično vojno dramatiko. Veliko nasprotujočih mnenj je povzročila

⁷ O tem več Vrečko 2006: 206–218.

neuprizorjena drama *Rdeča maša*, ki prav tako prikazuje dogajanje med vojno, predvsem tematiko likvidacije. Ta je bila v povojnem času tabuizirana, ostaja pa središče tudi v drami *Blagor premagancev*, ki je prav tako ostala neuprizorjena. »Temi revolucije so v tej drami dodane transcendentalne razsežnosti.« (Borovnik 2005: 29) Avtorica v nadaljevanju nekaj besed posveti Mrakovi *Revolucijski tetralogiji*, ki prinaša štiri drame o francoski revoluciji: *Mirabeau*, *Marat*, *Andrej Chenier* in *Robespierre*. Gre za himnične tragedije z zgodovinsko snovjo, kot je tudi *Marija Tudor*, ki je bilo, kot spomni Borovnikova, edino Mrakovo delo, ki ga je uprizorilo poklicno gledališče (Borovnik 2005: 31) – to se je zgodilo v Drami leta 1966.⁸ S trilogijo *Rimljanovina* se Mrak dotika anomalij v družini in spominja na Ibsena. V ospredje postavlja malega človeka, ki ga popolnoma degradira in ga razkriva v njegovih najnižkotnejših nagnjenjih in hibah. V teh dramah prestopa zgodovinsko snov in jo nadgrajuje z osebno-izpovedno. Na koncu Borovnikova omenja še Mrakove drame o znanih umetnikih⁹ *Beg iz pekla*, *Ivan Grohar*, *Spoved lučnim bratom*, *Heinrich von Kleist*, *Van Goghov Vidov ples*, posebno mesto pa med dramami, ki jih je Mrak napisal v zadnjem življenjskem obdobju, zavzema *Biblični ciklus* s štirimi dramami, ki v novi luči prikazuje nekatere biblijske motive.

3.2 Poudarki spremnih besed

Ivan Mrak glede na to, kako produktiven je bil, nima veliko samostojnih objav – nekaj njegovih dram je izšlo v samozaložbi, tako leta 1929 *Slepi prorok* in 1930 *Mona Gabriela*, nekaj v različnih revijah (*2000*, *Sodobnost* idr.), prvo knjižno objavo, sicer v uredniško popravljene izdaji, kot navaja Goran Schmidt v Mrakovi bibliografiji (Mrak 1998: 289), je doživela prva himnična tragedija *Slovenske tetralogije*, *Talci*, leta 1947 v založbi Slovenskega knjižnega zavoda. K nekaterim poznejšim samostojnim objavam so

⁸ Ljubljanska Drama je v sezoni 1970/71 uprizorila tudi *Mirabeauja*, sicer pa sta Mrakove tekste oživila še Prešernovo gledališče v Kranju in Slovensko stalno gledališče v Trstu.

⁹ Na tematiko umetnika, njegovega življenja in ustvarjanja v Mrakovi dramatikii se navezuje tudi diplomska naloga Tanje Tolar z naslovom *Motiv likovnega umetnika v dramah Ivana Mraka* ter njen istoimenski članek, ki je povzetek diplome, objavljen v zborniku Ivan Mrak 1906–1986 iz leta 2006.

strokovnjaki prispevali svoje spremne študije in nekaj teh si bomo v nadaljevanju ogledali v kronološkem zaporedju izida posameznih monografij.

3.2.1 Spremna beseda Josipa Vidmarja v *Igre sveta* (1977)

Josip Vidmar v spremni besedi kritično oceni le nekaj vidikov Mrakove dramatike in v knjigi *Igre sveta* zbranih dramskih del (*Chrysippos, Herodes Magnus*, trilogija *Proces, Marija Tudor, Heinrich von Kleist*). Tako na primer kar nekaj besed posveča elementu čudežnosti, za katerega pravi, da je nedramatičen in pravzaprav mlajši sorodnik deusa ex machina. Pojavi se v zgodbi o Herodu, ko Herodovega sina Antipatra zadene pred Kristusom in njegovo materjo blisk čudeža in višjega razsvetljenja. To čudežno doživetje oziroma verski moment za Vidmarja ni prepričljiv. V *Človeku iz Kariota* (trilogija *Proces*) se po kritikovih besedah čudež stopnjuje v slutenjskih sanjah žene Poncija Pilata, kar zopet trga dramsko rdečo nit. Najbolj do izraza pa pride čudežni moment v naslednjih dveh tekstih trilogije, kjer je skoraj vsiljiv in nasilen, kar slabi pristnost in kvari prepričevalnost. Kot pravi Vidmar, gre tu za čisto versko halucinacijo, resnična pri vsem tem pa je le Mrakova svojevrstna religioznost, ki se žal zaman bori, da bi nas prepričala o resničnosti tega izmišljenega življenja. Kritik nadaljuje, da Mrakova prizadevanja, da bi čudež uskladil z razumom in s človečnostjo, imajo občutne pomanjkljivosti, hkrati pa odkrivajo avtorjevo občutljivost in domiselnost. Vidmar pohvali resnobnost, ki ga ločuje od drugih slovenskih sodobnih avtorjev. Kljub naštetim pomanjkljivostim bi si Mrak zaslužil več uprizoritev in resne literarne kritike. Sicer pa vsa njegova prehojena umetniška pot priča o živem in junaškem duhu bizarnega pisca, samohodca in razumnika, končuje Vidmar.

3.2.2 Goran Schmidt: *Sub specie mortis* (1998)

Goran Schmidt je prvi pripravil izbor Mrakovih del in obsežneje dokumentiral njegovo zapuščino – sem sodi tudi natančna bibliografija ob koncu knjige, ki je dragocen

vir za vsakogar, ki raziskuje Mrakov opus. Schmidt nam v začetku spremne besede najprej našteje stereotipe, ki naj bi jih o Mraku vedela splošna javnost, nato pa se ustavi pri problemu interpretacije njegovih dram. Pravi, da je nemogoče njegovo delo interpretirati le na podlagi problemskega jedra, ki ga izluščimo iz zgodbe, pač pa je nujno v ozir vzeti tudi Mrakovo edinstveno življenjsko pot. Na začetku torej navede pomembnejše podatke iz dramatikovega življenja in izpostavi dejstvo, da ni imel formalne izobrazbe, saj je šolo zapustil že kot najstnik, zato njegovega ustvarjanja »ni ravnal noben metodološki zunanji korektiv« (Schmidt 1998: 245), ampak je ves čas sledil le svojemu notranjemu glasu. Zaradi tega je po Schmidtovem mnenju ostal omejen le na eno samo temo, ki jo je variiral z različnimi podobami. Osebe in podobe v dramah pa so le odslikave avtorjevega doživljanja sveta, ki je zanj edina temeljna resnica. Njegovi pozitivni junaki spoštujejo človeško osebnost, nikomur ne prizadevajo zla, živijo in – če je treba – umrejo tako, da se ne izneverijo najvišjemu – božjemu principu. Mrak je samozavestno izstopil iz šolskega sistema na samosvojo umetniško pot, ker je bil prepričan, da že vse zna. Kot pravi Schmidt, je vse svoje življenje zahteval brezpogojno podrejanje okolja svoji volji, vzroke za neuspeh pa pripisoval nevoščljivosti in strahu povprečnosti pred genialnostjo. »Pozitivne kritike je Mrak navajal kot samoumevno potrdilo, negativne kot primer pokvarjenosti pisca. Nikoli ni zaslediti kančka avtokritičnosti; odgovor na vprašanje, zakaj nobeno gledališče ne uprizori nobene njegovih tragedij, je bil vedno: zarota!« (Schmidt 1998: 249–250) Schmidt se v nadaljevanju ustavi tudi pri posebni vlogi žene Karle – ta mu je bila zvesta sopotnica pri ustvarjanju in na sploh v vsem mišljenju, žal pa mu je bila tudi zavora, saj sta bila oba popolnoma negospodinjska in negospodarna človeka in sta se kaj kmalu znašla v velikih dolgovih.

Med zvrstmi Mrakove literature avtor omenja kratko prozo, ki je je kar nekaj zbrane tudi v omenjenem *Izbranem delu* in sodi predvsem v začetno ustvarjalno obdobje – sem spada še nekaj Mrakovih pesmi, ki so bile objavljene v revijalnem tisku. Največji del opusa obsegajo himnične tragedije. Schmidt opisuje Mrakovo himničnost kot patetičnost s posebnim in vzvišenim jezikom, med drugim omenja, kot tudi večina drugih, da pri Mraku ni klasične dramske zgradbe in posebne zgodbenosti ali psiholoških vpeljav, ampak da se vse začenja in medias res, še več na vrhuncu in se potem le še stopnjuje, iz česar se je razvilo tudi Mrakovo pojmovanje novih dejanj stopnjevanja. Prav tako je poseben tudi

dialog, ki je pravzaprav le prekinjen monolog. Vse to Mrak počne, ker se želi dokopati do bistva človeka in njegovega ravnanja. Vse te značilnosti Schmidt poveže v definicijo »poetične tezne drame, kjer je pesnik razrešen epskega in realnega ter se lahko osredotoči na esencialno in abstraktno« (Schmidt 1998: 256). Mrak je pisal tudi eseje in dnevniške zapiske, ki so izšli pod različnimi naslovi v različnih revijah.¹⁰

Schmidt temeljni pojem Mrakove dramatike »himnična tragedija« razume kot preseganje klasičnega pojma tragedije. Cilj ni samo tragično občutje, ampak himnično slavlilno vzhičenje zaradi življenja samega. Smrt je namreč tisti trenutek, ki lahko na človeka vpliva katarzično in osvobajajoče, saj ozavešča življenjski smisel in lepoto – torej bistvo bivanja, kot to pojasni Schmidt skozi Mrakove lastne besede. Pravilno dojetje življenja je možno šele pod vidikom smrti. Slast ob smrti je po avtorjevih besedah tista Mrakova inovacija, ki ga ločuje od klasičnih tragedov, ker presega brezizhodnost in končnost tragičnega. Takšno občutje se je v Mraku rojevalo ob lastnih srečavanjih s smrtjo ali smrtnostjo vsega bivajočega – ta so bila nemalokrat povod za nastanek številnih dram (*Marat, Mirabeau, Sinovi starega Rimljana ...*) in za izoblikovanje junakov in njihovih usod. Smrt junaka je bila nujen pogoj, njen vzrok pa je dolgo časa ostal nebistven, šele v zadnjih letih ustvarjanja se je Mrak začel ukvarjati z iskanjem psiholoških vzrokov, katerih sad se kaže v *Spovedi lučnim bratom* in *Chrysipposu*. »Mraku je smrt vredna izpolnitev življenja, če se ob njej kdo prikoplje do višjega spoznanja o življenju. Zato Mrakovi junaki nenehno umirajo, ob tem pa se njihovim sousodnikom razkriva smisel življenja.« (Schmidt 1998: 264–265)

Mrak se nikoli ni politično ali ideološko opredeljeval, zato tudi v svetu kulturne politike dolgo časa ni mogel doseči, da bi katero njegovih del bilo objavljeno. Plod razočaranja je himnična tragedija *Heinrich plemeniti Kleist*, v kateri pravzaprav opisuje svojo usodo in razočaranje. V družbeno dogajanje je bil delno vpleten po lastni krivdi, delno pa nehote – v nekaterih dramah je iskal povzročitelje krivic svojim junakom med političnimi veljaki, kar je posledično pomenilo samoizločitev iz javnosti, ki jo je kritiziral. Tako je med 2. svetovno vojno v *Rdečem Loganu* negativno naslikal okupatorje, kar so si nacisti razlagali kot osebni napad in tako drama ni mogla priti na odrske deske. Pogled na

¹⁰ Pod okriljem Društva 2000 so leta 2005 in 2006 izšli še trije samostojni Mrakovi dnevniki, katerih objavo je leta 1998 Schmidt v svoji spremni besedi že predvidel.

Mraka se je spremenil po uprizoritvi *Marije Tudor* v Drami leta 1966. Nato so začele izhajati tudi njegove drame, kritiki so bili bolj prizanesljivi, doživel pa je tudi številne revijalne objave, predvsem v reviji za krščanstvo in kulturo 2000. Možne razloge za Mrakovo počasno, a zanesljivo uveljavitev vidi Schmidt v pokroviteljstvu Josipa Vidmarja, ki je takrat veljal za splošno kulturno in politično avtoriteto. Vidmar je namreč podal kar nekaj pozitivnih ocen tudi v spremnih besedah k Mrakovim samostojnim knjižnim objavam. Vendar je pri tem iskal nekoliko nenavadne argumente za pohvalo, ki jih Mrak sam nemara niti ni žel sporočiti z delom. Nekaj o njegovem mestu v družbi povedo tudi uprizoritve. S himno o početku slovenskega Olimpa, *Obločnico, ki se rojeva*, je Mrak vstopil na kulturno sceno leta 1925 in doživel buren odziv javnosti – Mrak se je »zapisal v gledališko zgodovino bolj kot čudaški eksces in manj kot umetniško dejanje« (Schmidt 1998: 273). Najprej je za nekaj časa pobegnil od slovenske javnosti na Dunaj, po vrnitvi pa nadaljeval s samouprizoritvami. Po Schmidtovi oceni je edini, ki je prišel v slovstveno in gledališko zgodovino na demokratičen način – zaradi svoje vztrajnosti in pridobljenega občinstva. Najbolj nepozabna in najboljša je bila nepričakovana uprizoritev *Marije Tudor* leta 1966, medtem ko je *Mirabeau*, ki je bil prav tako uprizorjen v ljubljanski Drami, in sicer leta 1970, padel v prazno.

Ob koncu Schmidt nekaj besed namenja izboru tekstov v pričujoči knjigi – *Emigrantska tragedija* opisuje prepričljivo osebno izkušnjo, *Marija Tudor* je najbolj znana Mrakova drama, *Herodes Magnus* pa tista, ki jo večina kritikov označuje za estetsko najbolj kvalitetno. Za sklep Schmidt povzema nekatera dejstva in pravi, da sta bolj kot dela občudovanja vredna njegova življenjska pot in drža, ki je brezkompromisna, dosledna in kljubovalna. »Najboljše delo njegovega življenja ostaja njegovo življenje samo.« (Schmidt 1998: 278)

3.2.3 Peter Kovačič Peršin: Himnična tragedija (2000)

Spremna beseda Petra Kovačiča Peršina se posveča dramam, ki so izšle v knjigi *Heroji civilizacije*, te pa so *Heroji južnega tečaja*, *Džordže in Miloš*, *Abraham Lincoln* in *Čajkovski* – Mrak jih je napisal med letoma 1934 in 1938. Kot pravi Peršin, je to Mrakovo

mladostno obdobje, v katerem je s podnaslavljanjem svojih tekstov s »himnična drama«, »tragedija«, »himna« in »oderska balada« že nakazal, da bo osrednje mesto v njegovem ustvarjanju zajemalo vprašanje tragičnega paradoksa, ki ga razrešuje na himničen način. Tako tudi v pričujočih tekstih. V drami *Heroji južnega tečaja*, ki govori o odpravi, ki naj bi prva osvojila južni tečaj, osebe doživijo visoko etično uzavestitev prav vpričo smrti. Ob tem pa ne izgubijo vere v človeka in njegovo veličino, v najbolj izpostavljenem bivanjskem položaju so namreč sposobni premagati nihilizem. Po Peršinovem mnenju je prav v tem aktualno sporočilo drame za sodobnega človeka. V drami o srbskem knezu Karadžordžu je svoboda vrednota, ki presega življenje posameznika. Abraham Lincoln da svoje življenje za vrednote, ki so temelj človekovega dostojanstva. S tem dramskim tekstom je želel poudariti, da je revolucionarni prevrat nujen, če ni mogoče na drug način odpraviti družbene neenakosti in izkoriščanja. Prav tako pa je izpostavil, da je edinole posameznik tisti, ki s svojo visoko etično zavestjo in pripravljenostjo za te ideale zastaviti lastno življenje lahko uresniči človekove svoboščine in pravice. Tekst o Čajkovskem prinaša vprašanje umetnikove notranje usode. Tako je temeljni eksistencialni položaj skladatelja samota, iz katere se rešuje z glasbo in erotiko. Sicer pa je tudi to sporočilo zelo aktualno za čas, v katerem je besedilo nastalo – vrednota človeka samega po sebi je najvišja dobrina in najvišji etični zakon je ohranitev človeškega življenja. To misel je bilo v času, ki je bil prežet z ideologijami in izkoriščanjem človeka, možno prinesiti v svet le z intimno izpovedjo.

Peter Kovačič Peršin pravi, da Mrak svoje drame razvija okrog junaškega lika, ki tragično konča zaradi svoje etične zavesti, ki terja, da svoje življenje žrtvuje za sočloveka, narod, idejo, tovarštvo, človeštvo. Vendar pa sodobnost s svojo otopelostjo ni naklonjena ne takšnemu herojskemu življenju ne tragediji. Kljub temu tragičnega paradoksa bivanja ne more prikriti nobena vseenost, saj temeljna vprašanja človekovega obstoja ostajajo odprta in aktualna več tisočletij. Pri Mraku pa smrt oziroma konec zemeljskega bivanja ni nek nesmiseln dogodek. Etično ozaveščen človek se je namreč proti lastni koristi sposoben žrtvovati za druge oziroma za višjo večno vrednoto in prav v tem je himničnost tragičnega izida življenjske usode herojev. Takšna drža zahteva od človeka osamitev oziroma izločitev iz povprečja, vendar daje smisel poteku zgodovine. Himnična tragedija je po Peršinovem

mnenju poetično besedilo, ki taka dejanja ovrednoti in jih poveleča kot mitos našega časa in sveta.

3.2.4 Taras Kermauner: Mrakova dramatika (2002)

Tako kot vse Kermaunerjeve razprave o Ivanu Mraku je tudi spremna beseda v knjigi *Obrazi slovenstva* ena tistih študij, ki Mrakov opus zajemajo celovito. Kot prvo značilnost Mrakove dramatike Kermauner navaja dejstvo, da ni pisana v trenutnih smernicah in da Mrak sam nikoli ni spadal v nobeno ideološko skupino, zaradi česar ga je javnost bolj ali manj odklanjala. Kljub uprizoritvi *Marije Tudor* v ljubljanski Drami v sezoni 1966/1967 se ni stališče do Mraka nič spremenilo. V nadaljevanju opiše njegovo ustvarjalno pot in pravi, da je začel kot malokdo izredno visoko in zahtevno s prvo dramo *Obločnica, ki se rojeva*, za katero bi bila pravilna oznaka kar gigantizem (Kermauner 2002: 202) in v kateri se križata krščanska misel in ničejanstvo. Slednje se je tudi sicer prepletalo v Mrakovem življenju – navzven se je družbi kazal kot ekscentrik, boem in provokativnež, v resnici pa je živel zelo asketsko, disciplinirano življenje. Najbolj se je, kot meni Kermauner, približal krščanstvu in celo Katoliški cerkvi ob smrti žene Karle, ko je napisal tudi dramo *Janez Evangelist*, v kateri človeka ustvarjalca in polboga zniža na raven učenca pravega Boga. Vrh gorečega krščanstva pa Mrak doseže v drami *Apostol Peter*. Med vojno se zave strašne usode družbe in zgodovine ter napiše drame, ki govorijo o revoluciji. Po vojni in po obdobju približevanja katolicizmu se Mrak zopet odpre erosu. To se zgodi v šestdesetih, ko spozna Mirana Kavška. Tedaj napiše po Kermaunerjevem mnenju eno svojih najboljših del, *Chrysippos*. Tako so ga večino časa zanimale velike zgodovinske in umetniške osebnosti, napisal pa je tudi izrazito avtobiografsko trilogijo *Rimljanovina*, kjer opisuje svojo mladost, krivice in odnose v družini ter svojo drugačnost.

V nadaljevanju se Kermauner podrobneje posveti dramam, ki so zajete v knjigi *Obrazi slovenstva* in njihove zgodbe preplete še z interpretacijo drugih Mrakovih himničnih tragedij skozi oči časa in prostora nastanka ter sprejetja v takratni družbi. V začetku se loti *Slepega proroka*, ki je prvi del nedokončane trilogije *Obraz Karle Bulovčeve*. Ocenjuje ga kot jezikovno, poetološko, dramaturško in stilno šibko delo, ki pa kaže ogromno voljo do

ustvarjalnosti in veličine osebnosti. S tem postavi nova merila – ni najbolj važno, kaj velike osebnosti zagovarjajo, za katere vrednote se postavljajo, bolj je pomembno, da so, svet in celotna družba sta odvisna od tega, ali so v njem velike osebnosti. Vendar je bil *Slepi prorok* neprepričljiv in zavržen s strani javnosti, saj je zgodba vzeta iz stvarnosti – zakonca Mrak-Bulovec naj bi se na tak način maščevala slovenski srenji, ker ju ni priznala za največja. Takratni veljaki so se v drami z lahkoto prepoznali, sicer pa Mrak sam niti ni imel namena, da bi skrival njihovo identiteto. Skozi tekst jih je pošteno očrnil in mnoge prikazal v najslabši luči. To so mu tudi pošteno zamerili.

Kritika se v *Antonu Aškercu* le še stopnjuje – Mrak skozi liberalnega podeželskega duhovnika Aškerca napada Katoliško cerkev, predvsem njen institucionalni in oblastniški princip. Gre za kritiko celotne družbe, ki je na eni strani ostro klerikalna, na drugi pa zelo liberalna – vmesnih stopenj ni. Vendar samo kritika okolice Mraku ne da vsebine življenja in smisla, ki ga išče. Edina vrednota še vedno ostaja velika osebnost – Mrak išče »moč, ki ni oblast v družbi, ampak smisel« (Kermauner 2002: 215). Tematika velikih osebnosti, ki ustvarjajo svet, se nadaljuje v *Ivanu Groharju*. Slikar propade vsestransko – kot slikar in človek (zaprejo ga, se zapije, konča osamljen). Kot pravi Kermauner, se zdi, da od Aškerčevih časov do uprizarjanja *Ivana Groharja* – torej od konca 19. do srede 20. stoletja – vladajo isti ljudje, morala in etični principi. Kot je razvidno tudi iz podnaslovov, je kot tragično Mrak razumel tudi samo ideologijo in družbo – *Antona Aškerca* je podnaslovil »tragedija slovenskega liberalizma«, *Ivana Groharja* pa »slovenska tragedija«. Postavljalo se mu je vprašanje, kako v takšnem narodu lahko preživi velika osebnost. V vseh omenjenih treh dramah se konflikt razreši tako, da vladajoča pokvarjena večina te velike osebnosti stiska, da izgubijo svojo veličino. Zato je bil potreben nov model velikega človeka, ki ga Mrak realizira trideset let pozneje, ko se je v njegovem življenju že marsikaj dogodilo. V *Spovedi lučnim bratom* portretira osebo, ki je zanj največji Slovenec, – Prešerna. Mrak končno odkrije, kaj je vsebina pravega človeka, v njem ne najde nobene družbene vsebine, saj je ta vedno močnejša od človeka, vendar pa v tem ne tiči človekov poraz, temveč njegova zmaga. Gre za zmago »nad nesmislom, da človek vzdrži pritisk tega nesmisla, smrti razhajanj, ločitev, značilnih za ta svet« (Kermauner 2002: 221). Človek (Prešeren/Mrak) ostane sam, vendar se zaveda, da je onkraj tega sveta smisel in to je nazadnje tudi njegova zmaga in odrešitev.

3.2.5 Denis Poniž: Dramatika Ivana Mraka (2004)

Uvod v spremno besedo Denis Poniž pričinja s pregledom kritik in dejstev, zapisanih o Mraku. Ugotavlja, da mu je pozitivno sodbo namenil celo vedno strogi Josip Vidmar v spremni besedi k *Igram sveta* ter da je bil Taras Kermauner prvi objektivni Mrakov biograf. Za časa življenja je bil Mrak uprizorjen le štirikrat, po njegovi smrti pa se ga je mladi rod režiserjev kar ognil. Z Mrakom in njegovim delom se je po Poniževem mnenju kvalitetno ukvarjalo zelo malo ljudi, vendar pa je bil dramatik kljub svoji obrobnosti v slovenski sodobni literaturi ves čas živo prisoten in morda celo moralna avtoriteta. Sicer pa so se tako za časa njegovega življenja številni spotikali ob njegov način življenja in ob njegovo delo ter ga videli predvsem v negativni luči, s čimer se Poniž ne strinja. Dejstvo pa je, na kar opozarja tudi avtor, da so bile vodilne osebnosti v gledališčih in na sploh v kulturni srenji večinoma ljudje, ki Mrakovega dela niso cenili.

Mrakova drugačnost se izraža tudi v njegovem delu, obliki in tematiki njegove dramatike. Med tiste, ki so njegovo pisanje razumeli, spada nekaj kvalitetnih interpretov, Poniž med njimi omenja Branka Miklavca, Krištofa Zupeta, Mirana Kavška, Mirka Mahničiča, Tarasa Kermaunerja in Petra Kovačiča Peršina. Svoji posebnosti in vrednotam se Mrak nikoli ni izneveril, kot pravi Poniž, je svoj civilizacijski credo nenehno preizkušal, izpostavljal najrazličnejšim človeškim položajem, nenehno se je spraševal o smislu svojega bivanja in razlogov zanj (Poniž 2004: 137). Tako se tudi njegovo pisanje dotika osnovnih vprašanj človekovega obstoja in usode. Zaradi tega se dotika življenjskih poti velikih osebnosti, saj njegove ideje tu najbolj pridejo do izraza. Poniž se v nadaljevanju ustavlja pri nekaterih pomembnejših dramah, ki izpričujejo temeljna eksistencialna vprašanja, kot sta *Slovenska tetralogija* in *Revolucijska tetralogija*. Vzorec za tragično občutje v svojih dramah je Mrak iskal pri antičnih tragedijah, Sofokleju in Evripidu, posebej blizu pa mu je bil tudi *Heinrich von Kleist*. Junaki pri soočenju z lastno umrljivostjo gledajo v svoj resnični jaz, se sprašujejo po smislu svojih dejanj in bivanja samega. Razpetost in dvom se razrešujeta v predsmrtni grozi, kaotično občutje se umirja v srečanju z Absolutnim. Poniž vidi dvojnost tudi v slogu Mrakovih dram – kot se Mrak želi odmakniti od tradicionalne

dramatike aristotelovskega tipa na začetku z *Obločnico* in nekaterimi drugimi teksti, ki so izrazito avantgardni, pa se v nadaljevanju pri njem pojavljajo še primesi realistične dramatike s konca devetnajstega stoletja, kjer imata pomembno mesto simbolizem in dekadenca, prav tako se spreminja tudi jezikovni izraz, in vendar ostaja v vsakem od Mrakovih poznejših junakov tudi nekaj avantgardnega – nekaj, kar dela osebe iz daljne zgodovine posebej moderne. Junake zaznamuje tudi posebna govorica, ki je himnična, arhaična in daleč od tega sveta – na simbolični ravni ta po Poniževem mnenju prikazuje zgodbo sveta, v katerem ni več jasne logike in vrednot, pripovedujejo zgodbo zanosa in obupa, vzvišenost in strašno bolečino padca v nesrečo (Poniž 2004: 144).

Poniž nekaj besed namenja obliki Mrakovih tekstov, ki je prav tako doživela precej ugovorov, še posebej njegov jezik. Vendar pa je bil Mrak mnenja, da je gledališče poseben prostor, kjer je treba za prikazovanje človeških mejnih situacij uporabiti mejne dramaturške prijeme. Oznaka »himnična tragedija«, ki jo je Mrak redno zapisoval pod svoje dramske tekste, ga ni le ločevala od drugih, ampak mu je simbolizirala dramatiko, ki lahko prikaže vse vidike človeškega sveta, pot, ki prehaja od realnih naravnih danosti do odrešenijske ljubezni. Poniž se ob tem naslanja na Kermaunerjevo analizo, da bi bil takšen način »kristjanizirajoče« tragedije ena od dveh modernih možnosti za obnovitev tragedije (druga različica bi bila »ateistična«).

V nadaljevanju Poniž komentira štiri drame zbrane v knjigi. Kot pravi, antični mit v novi Mrakovi preobleki dobi veliko bolj človeške poteze. Evridikina smrt ni zgolj naključje, ampak jo je vsaj posredno povzročilo nepremišljeno človeško dejanje. Dramatik v zgodbo vplete tudi nekatere osebe, ki v mitu nimajo pomembne vloge – tako Evridikina oče in mati v drami obtožujeta Orfeja, da je kriv njene smrti. Mrak pa je obdržal polbožanskost Orfeja, magično moč njegove glasbe in poezije ter neizmerno ljubezen do Evridike. O *Mariji Tudor* pravi Poniž, da je najbolj prepričljiva in v nekaj prizorih celo srhljiva. V duhu spominja na Shakespearove historije, sicer pa je neke vrste komentar *Revolucijske* in *Slovenske tetralogije*. Na nek način spominja tudi na boj med legitimnim in legalnim, ki ga je razdelal že Sofoklej v *Antigoni*. Prikazuje namreč spopad med angleško katoliško kraljico Marijo in anglikanskim nadškofom Cranmerjem. Oba se v svoji smrtni grozi zavesta lastnih zmot in doživita neke vrste osebno spreobrnjenje. Mrakov *Mirabeau* po Poniževem mnenju v zgodbo o francoski revoluciji postavlja tragično razsežnost svojega

časa. Tragika je skrit v dejstvu, da se tisto, kar naj bi popravilo zgodovinske krivice (revolucija) sprevrže v pošastno, krvavo obračunavanje. Ob vseh žrtvah terorja se tudi Mirabeau zaveda svoje lastne smrtnosti, najbolj tragična pa je prav zavest, da ne more spremeniti kolesja revolucije, katerega žrtve so tako nedolžni kot resnični nasprotniki. Poniž pravi, da se je Mrak s *Slovensko in Revolucijsko tetralogijo* (del slednje je tudi *Mirabeau*), najbolj približal resničnemu jedru revolucije, ki se v svoji najbolj skrajni obliki lahko pokaže kot popolno nečloveško brezvladje. *Van Goghov vidov ples* sodi med Mrakove tragedije o umetnikih, ki so izstopali iz običajnega družbenega okvirja ali bili celo na silo izrinjeni. V tem delu je tako gotovo veliko tudi avtobiografskosti, saj je sam Mrak doživel podobno usodo za časa svojega življenja in tudi pozneje. Kljub temu da je van Gogh odprta rana, kot se v Mrakovem tekstu sam imenuje, je njegovo delo tisto, ki ga opogumlja za lastno pokončno pot navkljub nerazumevanju okolice, saj je prepričan, da je njegovo delo več kot minljiv dih, da je od Boga in za Boga. Nekako tako je svoje ustvarjanje razumel tudi Mrak. Poniž zaključuje z mislijo, da je Mrak zaradi vse svoje kompleksnosti in estetske vznemirljivosti, osrednjih življenjskih tem ter načina upovedovanja še vedno zanimiv in vreden branja in uprizarjanja.

3.3 Pregled diplomskih del¹¹

Po pregledu diplomskih del Akademije za gledališče, radio, film in televizijo ter slovenistike in primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani¹² do leta 2009, ki za predmet svojega raziskovanja jemljejo Ivana Mraka oziroma njegovo delo, bi jih lahko uvrstili v štiri večje tematske sklope. Nekaj nalog za središče svojega raziskovanja jemlje Ivana Mraka in njegov opus v celoti ali vsaj v večjem obsegu, v drugo skupino bomo uvrstili diplome, ki se ukvarjajo z enim samim Mrakovim delom, v tretjo

¹¹ Diplomске naloge smo pregledali in postavili v štiri vsebinske sklope, izpostavili oziroma povzeli pa smo le tiste, ki so v raziskovanje Ivana Mraka in njegovega dela prinesle nekaj novega – bodisi da so se lotile kakšne drame ali teme, ki se je drugi niso lotevali, bodisi so ponudile drugačen pogled na njegovo ustvarjanje. Vse diplomske naloge in eno magistrsko delo, ki so se ukvarjale z Mrakom oziroma njegovo dramatikom neposredno ali posredno, so navedene v seznamu literature in virov ob koncu našega dela.

¹² V katalogih mariborske, primorske in novogoriške univerze nismo našli del, ki bi se ukvarjala z Ivanom Mrakom oziroma njegovim delom.

tista dela, ki v Mrakovem opusu iščejo tipične ali osrednje motive in teme, v četrto pa diplomsko in eno magistrsko delo, ki dramatika postavljajo v širši primerjalni kontekst svetovne in slovenske literature.

3.3.1 Ivan Mrak v središču raziskovanja

V prvem sklopu bi lahko izpostavili delo bibliografinke Štefke Bulovec, sicer sestre umetnikove žene Karle Bulovec Mrak, ki je v svoji diplomski nalogi z naslovom *Mladostno obdobje Ivana Mraka* (1954) opisala mladostno Mrakovo ustvarjanje. Njegovo življenje med leti 1906 in 1930 je razdelila v dve obdobji, v katerih je Mrak ustvaril tri dramske poskuse: *Obločnica, ki se rojeva* ter *Slepi prorok* in *Mona Gabriela*. Njeno delo je dragoceno, saj je imela dostop do nekaterih Mrakovih osebnih dokumentov in rokopisov, ki jih je spretno vpletla v svoje popisovanje. Nastajanje omenjenih dram in njihovo interpretacijo je pospremila s celostnim vpogledom v Mrakovo življenjsko pot, od mučnega in nerazumljenega otroštva do iskanja življenjskega cilja v pozni mladosti in nesprejemanja s strani slovenske javnosti. Bulovčeva pravi, da je družba Mraka brez globlje analize del obsodila za norca, pamfletista in pornografa in njegovih del sploh ni jemala resno. K takšnemu stališču pa sta po njenem dovršen del prispevali tudi Mrakova mladostna zaletavost in nedodelan jezik (Bulovec 1954: 60).

Mrak je v središču raziskovanja tudi v dveh delih z oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo, ki se ukvarjata s problematiko tragedije pri Mraku, in sicer diplomski deli Maje Stržinar *Smrt tragedije in Mrakova Slovenska tetralogija* (2003) ter Toneta Doberška *Himnična tragedija v Mrakovi Revolucijski tetralogiji* (1998). Avtorja izhajata iz klasičnega pojmovanja tragedije in se navezujeta predvsem na Steinerjevo monografijo *Smrt tragedije* ter ugotavljata, da je Mrakovo pojmovanje povsem drugačno in ne more soditi v omenjeni literarno-teoretski okvir. Njegova dela ločuje prav himničnost, ki za razliko od klasične antične tragedije ponuja možnost odrešitve, poleg tega pa svoje tragičnosti ne gradi na zgodbeni napetosti, ampak na dejanjih enega človeka in njegovi etični drži.

3.3.2 Podrobnejša interpretacija Mrakove drame

V tem sklopu bomo posebej izpostavili delo Diega de Brea, ki je za svojo diplomsko nalogo, v kateri je utemeljil režijo Mrakove *Obločnice* v predstavi Akademije za radio, gledališče in televizijo v sezoni 1998/1999, prejel univerzitetno študentsko Prešernovo nagrado.¹³ Avtor v začetku opiše Mrakovo posebno držo in posebnost *Obločnice* ter okoliščine njenega nastanka in prve uprizoritve. Kot pravi, gre za drugačnost, ki izvira iz Mraka samega. Drama se začne v duhovni zavesti vsakega posameznika. Temu v prid govorijo vsebina, oblika in način ubesedovanja, pa tudi sam podnaslov »privid v dveh vozlih«. De Brea slednjega razume kot videnje (privid) in težave ob iskanju resnice (vozli). *Obločnica* nima zunanjega dogajanja, posledično tudi zgodbe ne, konflikti se odvijajo znotraj posameznika, komunikacija pa pomeni iskanje lastnega drugega. De Brea v nadaljevanju podaja podrobno analizo posameznih likov in analizo gledališkega nastajanja akademijske diplomske predstave, v kateri so sodelovali še Helena Peršuh, Justin Jauk, Primož Ranik, Boris Kos in Miha Arh.¹⁴ Posebno pozornost je režiser posvetil tudi jeziku, ki pa ni edini izraz sporazumevanja. Posebej pomembna je ob tem govorica obraza in telesa ter postavitev v prostoru, ki ni posebej določena z besedilom – vrzeli so morali zapolniti igralci in režiser s svojo interpretacijo vsebine *Obločnice*.

¹³ Diplomsko delo je bilo pozneje objavljeno v publikaciji Dokumenti SGM, št. 83, letnik 43 (2007). Gre namreč za prispevke s simpozija ob stoletnici rojstva in dvajsetletnici smrti Ivana Mraka v Slovenskem gledališkem muzeju leta 2006.

¹⁴ Igralci Helena Peršuh, Primož Ranik, Boris Kos in Miha Arh so izdelali diplomske naloge, v katerih opisujejo nastajanje in interpretacijo svojih likov. Naslove njihovih diplomskih nalog najdemo v poglavju Viri in literatura.

3.3.3 Teme in motivi v Mrakovih dramah

S tematiko in motivi samo v Mrakovih dramah se ukvarja diplomsko delo Tanje Tolar *Motiv likovnega umetnika v dramatiki Ivana Mraka* (2007).¹⁵ Za središče svojega razmišljanja jemlje problem izoblikovanja umetnikov v treh dramah: *Ivan Grohar*, *Van Goghov vidov ples* in *Slepi prorok*. Avtorica se navezuje na filozofijo personalizma Martina Bubra in se sprašuje o Mrakovem dialogu z drugim – umetnost sama po sebi je predvsem namenjena drugemu. V začetku zato podaja pogled na umetnost konec 19. in začetek 20. stoletja ter razmerja do umetnosti na Slovenskem, kjer je delovala kopica impresionistov, ki so imeli zveze s tujino. Tako na slikarskem kot literarnem področju se umetnikom odpirajo možnosti, ki bližajo slovensko kulturno srenjo svetovni. V času Ivana Mraka se iz zunanosti ustvarjanje preseli v notranjost, v duhovno razsežnost življenja, iz česar se postopoma poraja ekspresionizem. Umetniki ustvarjajo iz sebe, Mrak to držo dopolni z moralnim kodeksom, ki izvira iz krščanstva. V nadaljevanju se Tolarjeva posveča omenjenim dramam in posameznim umetnikom, ki jih v svojih tekstih portretira Mrak. Za vse tri v grobem velja, da so izjemni in v konfliktu z nerazumevajočo okolico. Mrakov umetnik je vedno zaznamovan s številnimi preizkušnjami in z večnim iskanjem Resnice.

Med drugimi temami, ki zaposlujejo avtorje diplomskih del s pregledom Mrakovega opusa, sodijo: tematika in motivi revolucije, narodnoosvobodilnega boja ter ženskih likov – gre pravzaprav za zelo očitne tematske sklope, ki se jim Mrak celostno posveča v vsem obdobju svojega ustvarjanja.¹⁶ Najbolj pa so izpostavljene njegove drame v okviru *Slovenske tetralogije* in *Revolucijske tetralogije* ter seveda tiste, v katerih se kot osrednji liki pojavljajo ženske (*Obločnica, ki se rojeva*, *Slepi prorok*, *Mona Gabriela*).

¹⁵ Skrajšana oblika tega diplomskega dela je bila objavljena v 83. številki (l. 43, 2007) publikacije Dokumenti SGM.

¹⁶ Diplomski dela so navedena v seznamu virov in literature, na tem mestu smo se odločili izpostaviti le eno, saj ta po našem mnenju izstopa tako po kvaliteti kot tudi po izbiri tematike.

3.3.4 Primerjalna dela

Tudi med diplomskimi deli, ki temeljijo na primerjalni analizi Mraka in drugih svetovnih in domačih avtorjev, najdemo nekaj takih, ki izpostavljajo tematiko revolucije oziroma narodnoosvobodilnega boja. Po izboru Mrakove drame morda najbolj izstopa delo Ane Kržišnik z naslovom *Maska v slovenski literaturi 20. stoletja* (2004), ki razmišlja o evropskih maskah, njihovem pomenu in uporabi v slovenski literaturi. Med številnimi literati in njihovimi deli izpostavlja Mrakov dramski tekst *Življenje – karneval*, ki je nastal sredi 50-ih let 20. stoletja in ga tako v pregledih kot v člankih zelo poredko zasledimo. Vsi akterji v tej drami se skrivajo za maskami in svoj pravi jaz pokažejo šele čez čas. Najbolj pristne so prav maskare, ki so po eni strani komični element, po drugi pa predstavljajo duhove umrlih. Gre za negacijo smrti skozi smeh, ki resnoba prečiščuje in dopolnjuje.¹⁷ Drug zanimiv kontekst v tem sklopu ponuja magistrsko delo Maline Schmidt z naslovom *Povojna slovenska poetična drama* (1976), ki Ivana Mraka postavlja med snovalce poetične drame. Avtorica svojo tezo utemeljuje s specifično jezikovno podobo njegove dramatike in z izbiro transcendentalne tematike za rdečo nit njegovega opusa. Schmidtova sicer priznava, da nobene Mrakove drame ne bi mogli izrecno poimenovati »poetična«, se pa v njih pojavljajo posamezni elementi, značilni za poetično dramo, kot so na primer vzvišen, retoričen jezik, posebne jezikovne konstrukcije in novotvorbe, ponekod ritmizirani dialogi in podobno.

Druga dela, ki sodijo v ta sklop, se med drugim posvečajo različnim motivom v svetovni in domači književnosti oziroma dramatiki. Motiv Orfeja v literaturi in v tem kontekstu Mrakove nedokončane drame *Orfej* iz 1973. leta predstavi diplomsko delo Eve Slaček z naslovom *Orfejeva tema v dramatiki 20. stoletja* (2009), temo Heinricha von Kleista diplomsko delo Anje Rudel z naslovom *Tema Heinricha von Kleista v nemški in slovenski literaturi s posebnim ozirom na Ivana Mraka* (2007), motiv Ojdipa, ki ga Ivan Mrak zajame v drami *Chrysippos*, v kateri opisuje odnos kralja Laja in sina Ojdipa, v širšem kontekstu predstavi diplomsko delo Barbare Zorko z naslovom *Tema Ojdipa v*

¹⁷ Mrak sam je o smehu v luči Karlne smrti, ki je bila v vseh pogledih njegova sopotnica, v intervjuju s Kermaunerjem med drugim dejal: »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)

slovenski dramatik (2006), motiva Jude Iškarijota, ki je osrednji motiv Mrakovega teksta *Človek iz Kariota*, predstavi diplomsko delo Majde Marije Galer z naslovom *Motiv Jude Iškarijota v slovenski literaturi* (2001), tematika smrti in predsmrtnega človekovega duhovnega boja v Mrakovih tragedijah pa je posredno ali neposredno izpostavljena v vseh omenjenih delih ter tudi tistih, ki jih tukaj poimensko nismo navedli, so pa zbrana v seznamu virov in literature.

3.4 Refleksija o Mraku v strokovni literaturi

Če se ozremo na preglede slovenske književnosti, ugotovimo, da je nekaj takih, ki imajo izjemno pozitivno mnenje o Mraku, nekaj pa takih, ki ga brez posebne argumentacije vsaj v nekaterih pogledih povsem zavračajo. Tako se na primer Lino Legiša ukvarja le z zgodnejšimi deli, ki tudi sicer ne veljajo za Mrakova najboljša. Omenja in kritizira predvsem zgodnjo prozo in dramatiko, medtem ko se sočasnih stvaritev dotika le z nekaj besedami. Morda je temu botrovala premajhna distanca, morda neobjavljenost nekaterih Mrakovih poznejših del, včasih pa je obstal le občutek, da je prevladala splošna nenaklonjenost avtorju. Med zgodnejšimi pregledi je izjema Jože Koruza, ki natančneje obravnava vsa Mrakova do tedaj nastala dela in bolj objektivno sodi o kakovosti ter se spušča v globljo interpretacijo tekstov. Pozitiven za Mraka je tudi Slodnjakov pregled, ki kot zelo kvalitetna dela izpostavlja *Revolucijsko tetralogijo* in trilogijo *Proces*. Večina starejših avtorjev se spotika ob oznako »himnična tragedija« in ob Mrakov jezik, ki je vsekakor specifičen in pri mnogih še danes buri duhove. Dva novejša pregleda Denisa Poniža in Silvije Borovnik obravnavata Mraka veliko bolj celostno – omenita domala vsa nastala dela in jih bolj prizanesljivo umeščata v prostor in čas ter izražata prednosti in inovativne prijeme, ki se jih je Mrak loteval. Pregleda sta bila pisana po Mrakovi smrti, ko je bilo uprizorjenih že več njegovih del, pa tudi odnos javnosti se je že malo spremenil. K temu je pripomoglo več dejavnikov – od pozitivnih kritik uprizoritev njegovih del do pozitivnega vrednotenja skozi strokovno periodiko in konec koncev verjetno tudi zaradi zmanjšane Mrakove provokativnosti. Oba zadnja pregleda se pozitivno opredelita do

dramatikovega umetniškega izraza in vseh posebnosti (tudi jezikovnih), ki jih ta prinaša, iščeta in najdeta tudi stvarne razloge za njegov način pisanja.

O spremnih besedah lahko rečemo, da poleg komentarja dram, objavljenih v teh knjigah, več pozornosti posvečajo razpravi o himničnosti in religioznosti oziroma transcendenci, ki sta dve stalnici Mrakovega opusa. Na tem mestu bi izpostavili spremno besedo Gorana Schmidta, ki obravnava Mraka kot celoto z vsemi deli in posebnostmi, kar pa je razumljivo, saj je del izbranega dela in je plod raziskovanja umetnikove celotne zapuščine. Spotaknili bi se lahko le ob Schmidtov izbor del, ki prinaša več zgodnje proze in manj dram ter s tem Mraka ne predstavlja kot dramatika, kar je predvsem bil. Vendar avtor izbor utemeljuje z dejstvom, da želi predstaviti manj znane tekste in Mraka bolj približati večjemu naboru bralcev. Zaveda se, da so besedila najmanj »mrakovska«, najbližje klasični formi in najbolj razumljiva bralski publiki (Schmidt 1998: 275). V luči teh argumentov in dejstva, da so izbrana dela izšla v zbirki Kondor, ki je namenjena predvsem dijakom, študentom in drugi širši javnosti, bi lahko izbor tekstov razumeli in se z njim delno strinjali.

Diplomska dela in eno magistrsko delo zapopadejo večinoma najbolj očitne okvirje in značilne tekste. Tiste, ki izstopajo iz povprečja, pa smo v tekstu že navedli. Opazimo lahko, da je največ govora o *Revolucijski* in *Slovenski tetralogiji* ter da se dela posvečajo interpretacijam. Osvežujoč pristop prinašajo primerjalne študije, ki izstopajo iz tipičnih smernic in se lotevajo tudi manj znanih besedil (npr. *Življenje karneval*, *Mona Gabriela*, *Slepi prorok*, *Heinrich von Kleist*). Lahko bi rekli, da se brez izjem avtorji do Mraka in njegovega dela opredeljujejo pozitivno ali pa vsaj z dobrimi argumenti podkrepijo nekatere očitne pomanjkljivosti ali nerazumljivosti.

4 Strokovni članki o Ivanu Mraku

4.1 Kermaunerjeve interpretacije in komentarji

»Kako sva se srečevala, kako razhajala? Nihanje je naravno. Tako utripa občevanje z vsakomer, tudi z najbližjimi, s sabo. Nekaj pa je, kar je zame, danes, nad nihanjem bližine in daljave, plimovanjem in oseko. Nekaj je v Mraku, nekaj je on sam – bistvo njega samega, ki me priteza – kar je zame tačas čez vse pomembno in kar bo, kot kaže, pomembno tudi ostalo.

Vztrajati v praznem.

Vztrajati, a ne leto dni, ne desetletje, ampak petdeset, kmalu bo že šestdeset let. Sploh ne živeti drugače kot iz vztrajanja. Ne potovati. Ne se premikati in pretakati; Mrak se komajda premakne iz kroga svoje stare Ljubljane. Ne kopiciti blaga; reven je kot cerkvena miš. Ne doživljati razburljivih zgodb; vdan je premišljevanju in ne pustolovščinam. Ne vladati. Ne uživati. Ne izdajati knjig; šele zadnja leta so mu založniki naklonjeni. Ne plezati po hribovjih; enkrat samkrat je bil na Šmarni gori, tedaj je bil najvišje. Ne uživati ugleda; s tem mu življenje res ni bilo radodarno. Ampak vztrajati; biti ves čas na istem mestu. – Malokdo mu je lahko manj podoben, kot sem mu jaz.«

(Kermauner 2008: 140–141)

Za začetek našega razmišljanja o recepciji Ivana Mraka in njegovih del v slovenski strokovni periodiki smo si izbrali strokovni pogled Tarasa Kermaunerja in njegove številne razprave, ki jih je posvetil slovenskemu tragedu. Razloga sta dva: njuno osebno prijateljstvo, ki je razlagalcu Kermaunerju ponujalo poseben uvid v Mrakovo ustvarjalnost, in iz tega izhajajoče dejstvo, da so Kermaunerjeve študije najbolj poglobljene, hkrati pa tudi objektivne in kritične. V središče bomo postavili daljši sestavek, ki se pravzaprav loteva vsega Mrakovega razmišljanja in delovanja ter ga postavlja v dialog s sodobno

slovensko kulturno srenjo. V nadaljevanju pa se bomo pomudili še pri odmevnejših študijah, nekatere od teh so bile objavljene v (strokovnih) revijah, nekatere pa naknadno še v knjigah.

4.1.1 Mrakovo mesto v slovenski kulturi¹⁸

Kermauner se loteva problematike Mrakove umestitve v slovenski kulturni prostor z različnih perspektiv. Med drugim začena z njegovim odnosom do katoliške cerkve in izpostavlja delo *Aškerc*, ki naj bi ga Mrak napisal v dvajsetih oziroma tridesetih letih preteklega stoletja. V njej brutalno obračunava z likom tradicionalnega slovenskega duhovnika in naredi jasno ločnico med Cerkvijo in Bogom. Krščanstvu nasprotuje tudi v prvi uprizorjeni in pomembnejši drami *Obločnica, ki se rojeva*, ki jo je napisal, ko mu je bilo devetnajst let. Kermauner je dramo sprva označil kot utelešenje ničejanstva, saj v njej prevladuje misel človeka kot nadčloveka, polboga. Pozneje zapiše opažanje, da se v *Obločnici* kaže dvojnost, kar je po njegovem značilnost Mrakovega celotnega opusa. Ta se kaže v tem, da glavna oseba poleg ničejanstva v sebi nosi Boga – v tem je njegova nekrščanskost, saj človeka spreminja v polboga, s katerim se enači tudi avtor sam. Ko je postal član katoliške Cerkve, se je temu diaboličnemu polu odpovedal in se v *Mirabeauju*, *Mariji Tudor* in *Chenieru* ponižal in sklonil glavo pred uradno Cerkvijo, sicer pa nekatere njegove tudi poznejše drame vsebujejo še vedno ta element dvojnosti. Mrakovo notranje samospreminjanje se dogaja v celotnem procesu ustvarjanja – prehaja od tega, da je sam Bog, do tega, da si je z Bogom le na poseben način blizu, morda njegov posebni odposlanec ali prerok. Kermauner njegovo pot primerja s prehodom iz luciferstva v svetništvo, saj se rodimo v grehu in z milostjo prodiramo k Bogu.

S Cankarjem ima Mrak stično točko – radikalni nacionalizem. Po Kermaunerjevem mnenju je *Aškerc* le nadaljevanje *Hlapcev*. V tej drami se namreč pojavljata tako odpor do uradne katoliške Cerkve kot do nemiškutarstva, morda pri Mraku le bolj strastno in

¹⁸ Skozi pričujočo razpravo, ki je bila objavljena leta 1989 v reviji *2000*, avtor naredi tudi podrobno analizo in primerjavo dram *Obločnica, ki se rojeva* in *Aškerc*, na katerih nato razvija svoje teze in navezuje interpretacije drugih Mrakovih dram. Za naš primer pa so bile iz te analize in drugih okoliščin sledeče ugotovitve pomembnejše, zato Kermaunerjevi interpretaciji dram nismo namenili večje pozornosti.

eksplicitno. V ospredje prihaja še ena Mrakova lastnost – poenostavljanje. Ne mara pretiranega psihologiziranja, saj meni, da to preprečuje jasnost konflikta in veličine. Pri tem se ne trudi, da bi njemu nesimpatične like razumel ali vsaj argumentiral njihova stališča, zato je mestoma krivičen in zahaja v karikaturu. Mrak zavrača kolektiv. Kot pravi Kermauner, to dejstvo lahko razlagamo zgodovinsko. Uprl se mu je namreč novi svet in novi človek, kot so ga želeli izoblikovati totalitaristični režimi v začetku 20. stoletja, ki so se z odpovedjo krščanstvu, razsvetljenstvu, Cerкви in civilni družbi hkrati odpovedali svobodnemu človeku z lastno voljo in vestjo in ga naredili za množičnega neosebnega človeka.

Reorganizacijo in prestrukturiranje družbe v svojih dramah napoveduje že Cankar, ki v *Hlapcih* doseže že sintezo krščanstva in revolucije, Boga in Zgodovine in v katero vse do revolucije 1941–1945 verjamejo mnogi Slovenci. Eden neposrednih Cankarjevih dedičev je bil tudi Ivan Mrak. Celotna dramatika po letu 1918 se je zgledovala po Cankarju in ga variirala, predvsem pa poskušala uveljaviti ekspresionistične težnje po izgradnji novega sveta in človeka, novih norm, struktur in oseb, težnja po radikalizaciji, redukciji in poenostavitvi. Mrakovo poenostavljanje realnosti in potreba po ustvarjanju karizmatičnih oseb je stvar časa in njegove duševnosti. Vse to pa mu je omogočila njegova posebna pot, zaradi katere je bil sposoben videti globlje in dlje kot drugi, ki so bili zaslepljeni. Mrak je tako prvi, ki je razkrinkal totalitarizem in osnoval versko krščansko umetnost visokega tipa.

Kermauner postavlja Mraka ob bok Majcnu in Kocbeku – vsi trije so posebej močno izdelali slovenski personalizem. Zavzemali so se za individualno osebo s svobodno vestjo. Za razliko od Kocbeka in Majcna, ki sta v družbi dosegla viden in visok položaj, pa Mrak nikoli ni želel in se ni trudil biti v ospredju. Izjemna samozavest ga je namreč povzdignila nad običajne težnje po javnem priznanju. Poleg tega sta se Mrak in Majcen osredotočala na Boga, Kocbek bolj na družbo, zaradi česar njegov pomen po Kermaunerjevem mnenju v sodobnem svetu peša in se povečuje pomen Majcnovega in Mrakovega pisanja. Slednji je namreč prehodil pot od samopoveščevanja in polbožanskosti prek diabolčnosti do edine rešitve, ki jo najde v razodetem krščanskem Bogu – torej pot od *Obločnice* do *Procesa*.

V *Obločnici* družbeni svet ne najde prostora, saj je On visoko nad njim in ga sploh ne opazi, prav tako še ni krščanskega Boga kljub božanskosti, ki si jo nadene avtor sam. Pozneje, ko se Mrak začne odpovedovati lastni samozadostnosti, se na mestu, kjer bi sicer lahko zazijala praznina in razkroj, pojavi pozitiviteta – krščanski Bog. Prav zaradi te ponižnosti je Mrak sposoben prehoditi lastno pot in v njej vztrajati ne glede na okolico, medtem ko drugi dramatik in na splošno umetniki iščejo svojo potrditev v okolju in si izbirajo bolj ali manj etablirane položaje v družbeni, politični ali kulturni sferi. Mrak je bil v milosti, ni se vrtel več okoli svoje osi, pač pa je vzpostavljajal odnos med človeškim in božjim Jazom. Zgodovina, ki jo udejanja, se pretaka v božjo zgodovino odrešenja. S tem prestopa v območje absolutnega, umetnost sega onkraj umetnosti, Bog pa je edini absolutni umetnik.

Mrakova kritika postane v *Aškercu* tudi konkretna. Bolj ko se ima človek za Boga, bolj je za družbo vprašljiv. Ta ga želi osamiti, duševno in moralno streti, saj ne prenese posebnežev. Mrakov model je torej za ta svet neuspešen. Ko je v začetku stavil le nase in druge zaničeval, si jih je naredil za sovražnike, ko pa se je obrnil k Bogu in izpovedoval lastne strahove, je bil zopet nepopularen, saj njegov Bog ni bil nujno v uradni Cerkvi, strahovi pa se niso skladali s trenutno ideologijo. Tako je bil vedno družbeno nesprejemljiv, na začetku individualist in anarhist. Ključno težavo Cerkve je Mraku predstavljalo dejstvo, da katoliška Cerkev ni dopuščala osebnega stika z Bogom in s tem osebne svobode, pač pa je zase terjala hlapce. Mrak takšnim hlapcem ne odpušča ničesar, v povprečje ne vidi rešitve, prav tako ne v proletarcu, zanj je rešitev genialen posameznik, nadčlovek, ki mora postati drugim zgled. Katoliško Cerkev – vsaj v začetnem obdobju, ko je pisal *Aškerc* – vidi kot hinavsko. Eno misli, drugo govori in tretje dela. Duhovniki so tu le zato, da vzdržujejo cerkveno oblast in držijo v vajatih »drhal« oziroma da podpirajo posvetno oblast. Morala se vzpostavlja le za množico, novoveška družba je disciplinska. Katoliška Cerkev je le ena od oblik policije. Mrak je bil v tem daljnoviden – iz takšne cerkvene oblasti se je pozneje razvil klerofašizem, ki je pobijal svoje nasprotnike. Sicer pa tudi do navadnega ljudstva (vsaj v začetni dobi) nima pozitivnega odnosa. Ko slika realne ljudi, so ti ničvredni, nizkotni, butasti, čeprav ve, da je njegovo pisanje namenjeno prav njim, ne le Bogu. Priznati si mora, da je delal za ljudi, jim s svojim pisanjem odpiral oči, se zanje žrtvoval. Vendar pri njem socializacija odpade – genij je sam sebi dovolj (kot Bog) in je tu

zato, da ustvarja in ne da je v službi ljudi. Ljudem se približa pozneje, ko Cerkev v njegovih očeh postane dedič Jezusovega nauka – takrat je možna tudi osebna svoboda posameznika in odrešitev znotraj uradne Cerkve (*Marija Tudor, Mirabeau*).

Kot meni Kermauner, je od slovenskih pisateljev Mrak najbližje Cankarju, saj hoče nadaljevati njegovo držo katolika in liberalca, hoče neodvisnost v ideologiji in brezpogojnost v razmerju do Boga, vesti, resnice in duše. Med vojno je Mrak le spoznal, da je zveza med civilno družbo in Cerkvijo nujna. Človek, ki je prepuščen sam sebi, ne vidi prave smeri in postaja sam sebi merilo – to pobožanstvenje pa vodi v demonijo. Univerzalna, na enem Bogu temelječa, Cerkev je nujno potrebna, da človeka pravilno vodi. V *Procesu* tako Mrak popravi oziroma dopolni svoje stališče. Odkloni klerikalno, zunanjo, pismouško Cerkev in stopi na stran Jezusove nove, odrešenjske Cerkve, ki je ponotranjena, temelji na nauku ljubezni in osebni svobodi. Spoznal je, da sta civilna družba in narod neobstoja, če ne črpata smisla pri Bogu, ki je obstojen le prek svoje Cerkve in ne kot svobodna ideja. Očitki, da je Mrak nesposoben razvoja, da je statičen, asocialen, da je individualist, izvirajo iz dejstva, da je ostal zvest svoji prvotni ideji, da je razvijal svoja spoznanja, jih dograjeval in izpopolnjeval in se ni uklanjal populističnim težnjam sodobnosti.

Kermauner se v nadaljevanju razprave loteva tudi Mrakove obrobnosti in vzpostavlja vzporednice z glavnim junakom drame Aškerc. Kot pravi, Mrak v tem, ko se Aškerc odpira ljubezni, kaže zlom heroja. Mrak sam se ni zlomil, ker se je bil sposoben odpovedati svojemu heroizmu (pristal je na minimalno moč v družbi, na obrobnost), njegov glavni junak v že omenjeni drami pa tega ni zmožen. Ni pa se zlomil tudi zato, ker je svoj razcep reševal z vero – ker ni dovolil, da bi ga družba povzdignila in nahranila s povečevanjem, pa je hkrati lahko ostal sebi najbolj zvest. Nikoli se ni odpovedal težnji po absolutnem, ki jo je izražal že v najzgodnejših dramah, čutil je, da je brez večnosti vera izgubljena, trpljenje pa je povezano z minljivostjo. Bil je mnenja, da se mora vsakršna družba oplajati v Cerkvi, sicer zanjo ni prihodnosti.

Mrak se odpove Nietzscheju, lastni božanskosti, prizna Boga in se mu poskuša vse bolj približati. S tem izpolnjuje krščansko težnjo – biti čimbolj podoben Bogu, poln njegove milosti, ampak kot njegov učenec in otrok, ne kot tekmeč. Podoben pristop ima

Cankar – oba se odpoveduje oziroma distancirata od tosvetnega boja kot najvišje in edine prave poti. Kermauner ju primerja z Gradnikom, Balantičem, Pregljem in Majcnom. Drama Aškerc je pri tem razvoju izhodišče. Glavni »junak« bi rad ukinil katoliško Cerkev in ohranil krščanskega Boga, a Mrak dokazuje, da to ne gre. Cankar je obnovil slovensko duhovno krščanstvo, na oltar postavil vest in dušo, Mrak pa ga je poskušal pri tem nadaljevati in nadgraditi. Vendar pa je Mraka, kot pravi Kermauner, do kraja zanašalo čez meje katolištva, saj je bila njegova stalna potreba, da etiko odpravi in jo zamenja na eni strani z versko osnovo na drugi strani pa uveljavi popolno svobodo. Njegovo razmišljanje se je hote ali nehote ujemalo tudi s koncilsko prenovo razmišljanja v katoliški Cerkvi. Po cerkvenem zboru v 60-ih letih preteklega stoletja se je namreč začela intimizacija Boga, ki jo je Mrak z odprtimi rokami sprejel – prijateljska povezava z Bogom.

4.1.2 Drama (maša?) Ivana Mraka

Zgornji tekst predstavlja povzetek ene bolj sintetičnih študij Tarasa Kermaunerja. Naj na tem mestu omenimo knjigo, ki je izšla pred dvema letoma in zajema več Kermaunerjevih študij, ki so bile objavljene v različnih periodičnih publikacijah. Avtor jih je, z izjemo tistih, ki so bile objavljene tudi v posameznih knjigah, zbral v samostojno monografijo *Drama (maša?) Ivana Mraka*.¹⁹ Ta prinaša na začetku nekaj biografskih in spominskih zapisov, med drugim komentar Mrakovega mladostnega avtobiografskega romana *Ivan O*. V njem Kermauner opisuje zanimivo Mrakovo prijateljstvo z Vladimirjem Bartolom, nastanke in ozadje nekaterih dram, dotika se religioznega aspekta njegovega ustvarjanja, mimo katerega ni moč iti pri nobeni razpravi o Mraku, saj ves njegov opus temelji na eni strani na odnosu do Boga, etike in religioznosti ter na drugi strani na odnosu do lastnih človeških omejitev, demonije in nadstandardnosti. Kermauner v prvem delu svoje knjige nekaj besed namenja Mrakovim dnevnikom, predstavljene pa so tudi študije posameznih himničnih tragedij (*Obrazi slovenstva, Slovenska tetralogija*), dve pismi Ivanu

¹⁹ Čeprav omenjeno delo ne spada v periodiko, vanjo spada njegova vsebina, saj gre za razprave, ki so bile objavljene v različnih strokovnih revijah. Res pa je, da je nekaj iz vsebine knjige tudi takšnega teksta, ki dejansko ne sodi v obravnavo strokovnih člankov (vsebine Mrakovih dram, spomini, pisma ipd.) – temu delu knjige v razpravi ne namenjamo večje pozornosti.

Mraku in teksti, posvečeni visokim jubilejem (sedemdesetletnici dramatika, stoletnici njegovega rojstva). Drugi del monografije prinaša analizo Mrakove *Rdeče maše* in podrobne opombe k tem esejem, tretji del pa interpretacije nekaterih drugih dram (*Gorje zmagovalcev*, *Beg iz pekla*, *Van Goghov vidov ples*, *Chrysippos*, *Spoved lučnim bratom*). Kermauner v eseje spretno vplete primerjalno analizo z drugimi Mrakovimi deli, tako da pričujoče delo pravzaprav predstavlja skorajda samostojen diskurz o ustvarjanju Ivana Mraka. Četrty del knjige prinaša vsebine Mrakovih dram, kot jih je zapisala Alenka Goljevšček, med drugim pa tudi obsežnejše razmišljanje Petra Kovačiča Peršina z naslovom Sokratski sympozion Ivana Mraka. V njem avtor kritično ovrednoti Mrakovo življenje in delo, med drugim pravi, da si je Mrak, kljub temu da je bil posebnejši in obrobnejši, ustvaril krog sledilcev in občudovalcev, ki so tvorili prijateljsko združbo, zbrano okrog svojega »učitelja« občudovanca. S tem nam prikazuje morda malo zanemarjen vidik Mrakovega življenja in potegne vzporednice s številnimi drugimi velikimi ustvarjalci, ki so ustvarjali različne kroge somišljenikov, kot sta bila na primer Čop in Prešeren. Tragičnost njegovega življenja pa se kaže v notranji bivanjski samoti, ko je edini dvogovor mogoč s samim seboj, ko se tudi Bog umakne. Kljub vsemu tragičnemu v njegovem življenju pa bo ostal skala, je prepričan Kovačič Peršin, saj je v slovensko kulturno okolje prinesel nova duhovna spoznanja, posebno intelektualno razgledanost in človeškost – vse v eni osebi.

V knjigi sta izšla tudi članka, ki sta bila sicer objavljena v reviji *Problemi*. Na kratko se bomo ustavili pri teh tekstih, saj sta v omenjeni reviji odprla obsežnejšo debato med dramatikom ter literarnim zgodovinarjem in teoretikom. Gre za članka Radikalizacija človeškega smisla in Tragični paradoks – da! Tragični paradoks – ne!

RADIKALIZACIJA ČLOVEŠKEGA SMISLA.²⁰ Kermauner v članku komentira predvsem Mrakov spis *Smer in protismer* 1968, ki je bil objavljen v tržaškem Mostu. Ob tem vzpostavlja vsebinsko primerjavo s smislom človeka pri Mišku Kranjcu. Slednji se po njegovih besedah ustavi pred posledicami svoje verske pozicije, medtem ko Mraka zanimajo prav te. Mrak človeka namreč rešuje pred samoizničenjem. Na eni strani prezira človeka, ki je na meji vegetiranja, na drugi strani povečuje tistega, ki živi svoj smisel-transcendenco. Ljudje smo sužnji negacije vrednot – nature, družbe telesa – hkrati pa

²⁰ Kermauner 2007: 66–70.

hlepimo po nečem višjem. Dokopati se moramo torej do resnice, ki nam je ne more nuditi tozemski razum – znanost in filozofija, pač pa je to skrivnost, ki se ji lahko približamo le z zamikanjem in trpljenjem. Tako vidi Mrakovo razmišljanje Kermauner. Ob tem se sprašuje ali je odnos do trpljenja in njegova sakralizacija odvisna od vere ali je odvisna le od človeka samega oziroma njegove volje do vere. Kermauner pravi, da Mrak v svojem spisu kritizira pozunanjeno Cerkev – tisto, ki ji je videz pomembnejši od vsebine – prav tako kritizira slovensko intelektualno elito. »Ves Mrakov spis je ena sama polemika zoper tisto, kar se imenuje »žensko«, »feminilno«, to je zoper »zemeljskost«, in en sam zagovor tistega, kar imenuje »moško«, »idejno«, nadtvarno.« (Kermauner 2007: 69) Tako se tudi v tem spisu, kot v večini Mrakovih del bojujeta ženski in moški princip, ki po Kermaunerjevem predstavljata zemeljskost oziroma materijo in nadtvarnost oziroma duhovno sfero bivanja. Prva je tista, ki poseblja zlo in zoper katero se mora človek bojevati – od raja naprej (uvaja biblijsko prisposodo, kako je Eva zapeljala Adama). Samo moški je tisti, ki je zmožen resnične odreditve s svojo idejo oziroma zavestjo – njegovo Dobro je tisto, kar se zaganja v čisti idejni svet. Kermauner ob tem dvomi, da obstoj sveta v imanentnem – ženskem ni mogoč, in dodaja, da je morda Mrakova ideologija le ena od možnih interpretacij smisla.

TRAGIČNI PARADOKS – DA! TRAGIČNI PARADOKS – NE!²¹ Kermauner najprej opisuje svoje odnos do Ivana Mraka, k čemur ga je napeljalo razmišljanje o komunikaciji s članki v *Problemih*, kjer oba polemizirata o smislu človeškega življenja in percepciji tega v literaturi. Ob tem navaja njune medsebojne razlike in razhajanja ter občuduje Mrakovo pokončno držo in kljubovanje. V nadaljevanju se osredotoča na pojme, ki so se v že omenjenem »časopisnem« pogovoru kot opozicije ali celo paradoksi izoblikovali med avtorjema: eros in misel, tveganje in varnost, odgovornost in neodgovornost, svoboda in neogibnost, tragičnost in logičnost, odprtost in funkcionalnost, smisel in neutemeljenost, vest in korist, Palach in Defregger, smrt in življenje. Tako se na eni strani izrisuje Mrakov človek, ki je nad vsakdanjimi potrebami človeka, na drugi pa tisti, ki pragmatično skrbi za svoj obstoj na zemlji, v družinskem krogu, v družbenem okolju, v priznani kulturi, v vsakdanjih praksah ... Kermauner ugotavlja, da nobeden od zgodovinskih oziroma resničnih likov, ki so se pojavljali v Mrakovih dramah, v svojem

²¹ Ibid. 71–77. Gre za »odgovor« na Mrakov odgovor na enega od Kermaunerjevih prejšnjih člankov.

življenju ni imel povsem tragične eksistence, saj so se vsi – Van Gogh, Grohar in drugi – borili za svoj uspeh logično, razumsko in ga tudi dosegli. Ob tem se sprašuje, ali je njihov uspeh res sad lastnih prizadevanj ali pa je dokaz, da je šlo za dar, nekaj večjega od človeške samovolje, za neogibnost. Pokončna drža, kot jo slika Mrak, je po Kermaunerjevem mnenju možna le, ko človeka do meja brezpogojnih odločitev pripelje življenje samo oziroma njegova okolica, nikakor pa ne gre poniževati kompromisov, ki so temelj vsakega bivanja.

4.1.3 Demonija razkroja in odrešitev²²

V tem članku se Kermauner ustavlja pri Mrakovi himnični tragediji *Življenje – karneval*, katere vsebinske poudarke podaja v luči Mrakovega celotnega opusa in primerjav z drugimi sočasnimi avtorji. Kermauner pravi, da je Mrak s tem tekstom predvidel, kakšno bo splošno zavedanje o slovenski družbi in o svetu. *Karneval* prikazuje peščico obrobnežev in nekdanjih meščanov (oboje netipična sloja za 50-ta leta 20. stoletja), v delu pa gre tudi za razpad preteklega sveta. Drama je v več pogledih naturalistična, saj govori o dedni determiniranosti oseb, postavljena je v nazorno okolje, povsem pa izpušča informacije o zgodovinskem času, ta dejansko za Mraka ne obstaja. Njegovo prepričanje v izhodišču je, da je svet že od nekdanj enak, družbe pa se spreminjajo le na površini. Posameznika obvladuje tragična usoda, ki je nad vsemi političnimi ideologijami, človeka lahko odreši le božja volja oziroma milost. Iz povedanega sledi, da je Mraku popolnoma vseeno, ali je sloj, ki ga portretira socialno na začetku svojega vzpona ali na koncu, saj je socialno politični optimizem le samoslepilo. Noben sloj se ne razvija, v družbenih slojih je namreč potreba po tlačenju, mučenju, nagnjenost k umoru in dokler temelji le na interesih, temelji na moriji. Kdor se hoče odrešiti, se mora odpreti transcendenci, ki nima zveze s socialnostjo. Vsak posameznik je hkrati nosilec občosti, ne glede na svoj družbeni status ali svojo dejavnost

²² Članek, objavljen leta 1985 v reviji *2000*, smo izbrali, ker predstavlja zopet zanimiv preplet Kermaunerjevih interpretacij Mrakove celotne dramatične skozi perspektivo himnične tragedije *Življenje-karneval*. Ne gre torej le za klasično interpretacijo likov in dogodkov, ki se pojavljajo v omenjenem tekstu, ampak za celostno obravnavo dramatikovega sveta.

oziroma nedejavnost. Tudi to nerazlikovanje in neopredeljevanje je razlog, zakaj Mrakove drame niso mogle biti objavljene za časa nastanka.

Tragedije so vezane na različne situacije in strukture, pri Mraku pa posebej na tiste, v katerih se kaže univerzalen razkroj: socialen, gospodarski, psihološki, moralen, političen in državen. Upodablja ga z različnih plati – razpad družbe v celoti, razpad družine, razpad osebnosti ali odnosa med dvema osebnostima, bodisi zaradi pritiska okolice bodisi zaradi notranjih duševnih nesoglasij, kar Kermauner imenuje demonija. Vsekakor do razpada mora priti, saj je to osnovno človeško in posledično družbeno stanje sveta. Možnost odrešitve nam ponuja le božja milost oziroma odprtost za to milost, odprtost absolutnosti. Pri tem je Mrakova pozicija izrazito krščanska, saj za prejem te milosti ne zahteva nikakršnega moralnega zadoščenja ali trpljenja. Moralna zavest človeka ne more odrešiti, odrešitev ni v njegovi moči ali v moči njegovega spreobrnjenja, pač pa je le to posledica brezpogojne dajatve milosti s strani Neznanskosti. Morala je preveč del tega sveta, da bi mogla vplivati na tisto, kar ni del tega sveta – odrešitev s strani Najvišjega. Tako se lahko odrešijo tudi največji zločinci, ne da bi se prej pokesali ali trpeli za svoj zločin, saj to ni bistveno.

»Tu smo na meji, onkraj katere se začne demonija, nevarnost, da verujemo v odrešitev, ki sledi najhujšemu zločinu; tezi, da zato razlika med dobrim in zlim odpada, kar spet ponavadi vodi v prakticiranje zla, v svobodno razpuščenost, v zanikanje vseh pravil, obveznosti, odgovornosti, družbe: v adamitovstvo, v kainovstvo. In res je os Mrakove drame z njegovo držo vred na robu demonije. Tudi v tem je izjemno današnji.« (Kermauner 1985: 29)

Mrak se pri tem znajde v svojski poziciji glede na slovensko dramatiko 50-ih let, ki je po vrsti, skorajda programsko, poudarjala pomen morale, hkrati pa je po Kermaunerjevem mnenju izražala veliko mero samokritičnosti, saj je bilo jasno, da moralna drža ne zadostuje, iz tega se je rodil avtodestruktivizem, nevera v lastno možnost. Pri Kozaku je namesto milosti zgolj slučaj. Malo bližje Mraku gre Smole, njegovi junaki izkušajo vero oziroma hrepenenje po neznanem, tudi Cankarjevi junaki hrepenijo in čakajo. Mrakovi junaki pa ne hrepenijo le nemočno, so naturalistični, zli v svojem pobijanju in ne vedo za Neznanskost, dokler jih ta ne obišče (Kermauner 1985: 30). Pri Torkarju pride do

razkroja spet malo drugače. Čeprav je bil Mraku najbližji, do pozitivnega krščanstva ni prišel, saj je ljubezen kot osrednjo vrednoto vezal le na uresničitev v tostranstvu, odrešitev pa bi bila mogoča, če ljubečih oseb ne bi preganjali totalitaristi. Milosti še vedno ni, junaki končajo v deliriju, smrti, obupu, na dnu življenja in družbe. Uspešni pobijajo dobre. Torkar poskuša ustvariti medij med posameznikom na robu propada in človekom kot takim, ki je preveč abstrakten. Ta medij vidi v razmerju, v ljubezni med moškim in žensko. Za Mraka ta medij ne pride v poštev, saj ga vidi le kot oviro oziroma kot samoprevaro. Tako še vedno ostaja edina rešitev v odnosu do absolutnega, ki pa ni stvar človeške volje, je pa v nekaterih dramah povezana z umetniško voljo, ki je pravzaprav prenašanje demonične usode. Mrak zanika družbo, zato zanika tudi vse vezi, ki jih družba ustvarja in je v nekem pogledu asocialen. Tudi v tej točki vidi Kermauner nevarnost demonije, saj ta prazen prostor dopušča odsotnost moralne odgovornosti in možnost silam, ki so nad človekovim obvladovanjem.

Mrak je prej kot drugi avtorji odkril dvojnost mitske naravne moči, iskal je mejo demoniji in jo našel v Milosti, ki jo dodeljuje človeku Neznanskost; v krščanskem pojmovanju odrešenja (Kermauner 1985: 31). Ta meja pa vedno nastopa le v koncih Mrakovih dram. Na tej strani življenja je demonija, na oni strani pa Milost. Prva tako obvladuje večino dram, osrednja poteza sveta pa je razpad, ki je glede na dane okoliščine nujnost. Razpad je tako močan, silovit in uničevalen, da dopusti ob sebi edino skrajno Rešitev, ki jo ponuja Bog. Tega namreč ne vodijo pravila človeške pravičnosti, maščevalnosti ali katere druge človeške karakteristike, zato se lahko rešijo tudi zločinci. Konec koncev ti doživljajo za časa življenja neznanske muke zaradi zločina, ki so ga storili, vendar Mrak nikjer ne namigne, da bi bila silovitost njihovega trpljenja razlog za božje usmiljenje. Vendar pa Mrak podaja nek nov moralni nauk – paradoksalno daje zločincu večje možnosti oziroma neke vrste odrešenjske prednosti. Tudi to je gotovo v bližini demonije – Bog se usmili velikega, močnega, čezmernega in se ne zmeni za malega, običajnega človeka. S tem pa je Mrak v popolnem nasprotju s splošno opredelitvijo za malega človeka v sočasni dramatik.

Najspretnije je Mrak demonijo od božje veličine ločil v trilogiji *Proces* in himnični tragediji *Herodes Magnus*. Vsi, ki so obrnjeni v tostranstvo se v omenjenih tekstih zlomijo in silovito trpijo, vendar pa zato ni kriv Ješua, on je le tisti, ki oznanja in pričuje ljubezen,

oni pa tega ne morejo sprejeti, zato sami sebe uničijo, Ješua pa ostane čist, čeprav nekako demonično deluje po svoji funkciji. Tako so v Bogu združene stare mitske lastnosti: dobro in zlo, ki je le funkcionalno, zli vidijo v Bogu kazen. »Izjemno pretehtana rešitev, ki Mraku omogoča, da ostane dramatik, čeprav je kristjan: da kaže zlo, a pri tem ne moralizira, narobe, v to zlo se vživlja in ga odkrije navsezadnje – v Karnevalu – kot sprejemljivejše ob mlačnega povprečja.« (Kermauner 1985: 33)

Kermauner ugotavlja, da je Mrak s svojimi novostmi veliko bolj vplival na slovensko dramatiko, kakor mu je priznано. Zopet ga primerja s sodobniki in pravi, da gre pri Mraku avtodestrukcija osrednjih figur bistveno dlje kot pri vseh ostalih dramatikih. Kljub temu pa je pogojena, saj jo vedno znova ukinja in razreši v krščanstvu. Avtodestrukcija je pogojena tudi pri drugih avtorjih, najbolj zvest v njeni najčistejši formi pa ji ostaja Božič. Pri Mraku se kaže še ena prvina krščanskega – vest. Te pri nekaterih drugih sodobnih dramatikih ni opaziti – Kozakovi liki na primer poznajo le moralni okus. Na drugi strani pa je vest izjemno pomembna za Smoleta in Strnišo – v tem nadaljujeta Mraka. Vest je podaljšek Boga v človeku, vendar ima dvojen značaj, je nekaj drugega kakor ljubezen, ljubezni ne ovira, jo pa pripravlja. Če je vest mirna, je človek v nevarnosti, da postane samozadosten, kar je Mraku od vsega najbolj zoprno. Problematična je tudi ljubezen, ki je pogosto zamegljena, v kolikor ni vezana na absolutnost ali onostranstvo, realna ljubezen do sočloveka pa je vedno težavna, tudi temačna. Vsi mogočni Mrakovi liki pa se brez izjeme v sebi zlomijo, bolj kot napreduje v njegovih tekstih krščanska misel, bolj so mogočni liki ranljivi in bolj se vest spreminja v nekaj neljubezenskega, čeprav omogoča nastop milosti. Na ljubezen oziroma njeno odsotnost se veže tudi potreba po neodvisnosti. Tisti, ki je absolutno neodvisen, ne potrebuje ne milosti, ne ljubezni, saj postaja absolutni subjekt, brez potrebe po bližnjem. V dramatiki 60-ih let tak subjekt postaja zločinec, sebe postavlja v središče sveta in se ima za edinega človeka, vsi ostali pa so njegovi sužnji ali le predmet njegove brezobzirne akcije. Neodvisnost od ljubezni nujno vodi v razpad osebnosti in sveta. Zato je Mrak iskal dopolnilo svojemu lastnemu nagnjenju k neodvisnosti in ga našel v predanosti Svetu ali Bogu – torej tistemu, kar je bistveno več kot je človek sam. Zmeraj je nad človekom popolnoma usmiljeni Bog, s tem pa premaga Mrak mitsko raven svoje drže oziroma dvoumnost božjega. Kdor je usmiljen, je podoben Bogu, usmiljenje je sopotnik ljubezni in skupaj z vestjo tvori osnovno krščansko trojico. Usmiljenje tako

uravnoteži neodvisnost, je ne ukinja. Usmiljenja vreden človek namreč ne sme izgubiti svoje temeljne avtonomije, saj bi sicer postal le orodje v rokah boga-manipulatorja, česar pa usmiljeni Bog ne dopušča.

Na poti razkroja osebnosti Mrakove glavne osebe spremlja preganjavica, ki je občutek, da je bilo življenje zaman (npr. Luiza iz *Karnevala*), da je zaradi visokih ciljev storila ogromno slabih stvari, da se cilj in sredstva ne izidejo, preplavi jo občutek krivde, ponesrečenosti. Zdi se, da mogočneža preganja celotna okolica, Mrak zopet predlaga krščansko rešitev – človek naj se odpre Neznanskosti, naj preide iz aktivističnega konstruktivizma v območje milosti (Kermauner 1985: 36). Najhujše za osebo je sovraštvo, ki ugonobi tako tistega, ki je osovražen, kot tistega, ki sovraži. S sovraštvom nikoli ni možno priti do odreditve, v tem je usodnost avtodestruktivizma. Iz sovraštva in umora se lahko rodi le novo sovraštvo oziroma umor. Takšno Mrakovo razmišljanje pozneje povzameta in upesnita tudi Smole in Strniša.

V *Karnevalu* Mrak uporabi še en prijem – maske. Dogajanje je postavljeno na pustni torek, menjavata se trušč z zabave in mrtvaška tišina, skupaj ustvarjata posebno prisposodbo – ljudje slečemo svoje maske le ob smrti. Vprašanje maska – resnica dramatik rešuje radikalno. Življenje je po njegovem razumevanju v celoti brez vrednosti, je zlo, če ga ne razsvetljuje Neznanskost. Igro, maškarado in s tem zlo slečemo ob smrti, življenje pa se začinja zunaj pusta in zločina. Na pustni torek umira stari svet, edino resnično pa ostaja prepuščenost Neznanskosti.

4.2 Študije drugih avtorjev

4.2.1 Janez Vrečko: Problem (himnične) tragedije pri Slovencih

Avtor se v razpravi loteva koncepta tragedije s posebnim ozirom na Mrakovo himnično tragedijo. Na začetku se zato ustavi pri pojmu tragedija, njenem nastanku in zatonu. Tragedija se pojavi, ko ep izzveni in usahne, ko se pojavi grški roman. Vendar so

nekateri teoretiki menja, da tragedija ni obstajala zgolj v antičnem času, temveč še večkrat v evropski zgodovini – tako imamo na primer v srednjem veku trageda Shakespeareja. Zmaga razuma v 4. stoletju pr. n. š. in v 18. stoletju n. š. pa je tista, ki omogoči vzpon znanosti in filozofije ter s tem smrt tragedije.

V nadaljevanju se Vrečko spopade s pojmom himnične tragedije in na splošno z Mrakovim ustvarjanjem. Prepričan je, da je za Mrakovo ustvarjanje usodno okolje – predvsem negotova prihodnost slovenskega naroda in dramatična sedanost. Kljub temu da je pripadal avantgardi, pa je bil Mrak popoln posebnež, kar se kaže že v njegovem združevanju avantgarde s himnično tragedijo – oboje, čeprav na prvi pogled nezdržljivo, je pri njem prisotno hkrati – tudi zato predstavlja posebno težavo za literarno vedo in umeščanje v literarno zgodovinske tokove. Prezrtju s strani literarne vede je poleg tega botrovala tematika, s katero se je ukvarjal. V literarni vedi se namreč dolgo ni pisalo niti o avantgardi niti o tragediji. Mrakov osrednji tekst *Obločnica, ki se rojeva* pa je bil znova odkrit šele sredi 80-ih let preteklega stoletja.

Ivan Mrak ni pripadal nobeni skupini avantgardistov, so pa zanj, kot pravi Vrečko, značilne nekatere avantgardistične poteze, na primer intermedialnost, prelomnost, škandalozni javni nastopi, pojav umetnika kot žive umetnine in sami izdelki – *Obločnica* deluje kot okrušek, kot provokacija. Mrak pristaja na duhovno revolucijo, na »belo revolucijo«, ki bo prinesla Novega človeka. Ta bo oživel v njegovi himnični tragediji. Je pa Mrak eden redkih avantgardistov, ki svojega početja ne razumejo kot kratkotrajno, pozersko, ampak kot poklicanost, ki se ji ni moč odreči. Ves čas ostaja predan socialni revščini za ceno svojih himničnih tragedij. Sam je živa umetnina, sicer pripadnik avantgarde, revolucije duha, a z lastno etično zavestjo, brez priznanja javnosti.

Himnične tragedije so Mrakova osebna iznajdba, ki nima primere v drugih literaturah. To izvirno zvrst mu je uspelo ustvariti zaradi lastne distance in kritičnega odnosa do tragedije na splošno. Himnična tragedija se naslanja na grško ritualno oziroma predtragično tragedijo – to predtragično se pri Mraku izenačuje s himničnim. Na kakšen način se to zgodi, pa Vrečko opisuje v nadaljevanju.

Predtragična ritualna tragedija je imela v antiki bistveno drugačen pomen kot herojska tragedija. V svojih začetkih je bila tragedija kratka šaljiva zgodba s petjem in

plesom, brez tragičnih vsebin. Stari Grki so torej ločevali med žalostinko v ritualni tragediji, ki je temeljila na vnovičnem vstajenju vegetacijskega božanstva, in žalostinko v herojski tragediji, ki je bila vedno le tožba brezupa. Prav tako je razlika v pojmovanju časa – ritualna tragedija pripada mitološkemu krožnemu času, herojska pa zgodovinskemu, kjer je dogajanje med seboj kavzalno povezano. V herojski tragediji kraljuje smrt, v ritualni pa večno obnavljanje in ponavljanje.

Mrak se je zavedal, na kateri točki mora preseči klasično herojsko pojmovanje tragedije, je prepričan Vrečko. Pri tem se Mrak navezuje na svojega avantgardističnega Novega človeka. Zanima ga predvsem njegov konec, vprašanje razrešitve, zato struktura njegovih himničnih tragedij ni piramidalna, pač pa se stopnjevana. Junakova smrt ne more delovati tragično, saj je smrt tu zaradi življenja in vstajenja, da nam izpriča bistvo bivanja in vpliva osvobajajoče, himnično. Podobno občutje ustvarja Sofokles v *Ojdi pu na Kolonu*. Mrak začne od tu naprej, loteva se tragedije, ki ni več tragična in je hkrati nadgradnja ter spomin na njene začetke, vse skupaj pa je preneseno v krščanstvo skozi katarzo onkraj smrti. Preseganje ustaljenega vzorca tragedije Mraku omogoča privzdignjena dikcija z nenehnimi vprašanji, na katere dobimo odgovor v nenavadni bližini smrti in junakovi usodi.

Mrak je živel za načela, o katerih je pisal in v tem je vztrajal do konca. Srečne smrti kot ritualne smrti njegovih himničnih junakov se prekrivajo z njegovim življenjem, pojmovanem kot umetniško delo. Tako tudi smrt svoje žene Karle v dnevniku opisuje kot veselo, lahko – kot smrt, ki to ni. Da je imela Mrakova himnična tragedija svoj temelj v ritualni po Vrečkovem mnenju priča tudi dejstvo, da jih je izvajal le pred izbrano publiko. Ta je ob izvajanju doživljala izjemne osvobajajoče vtise, saj se katarzičnost himničnih tragedij dogaja ob samem branju in poslušanju, ne pa zunaj tega, čemur smo lahko priča pri klasični herojski tragediji. Vrečko končuje z ugotovitvijo, da se Mrakovi junaki predajajo srečni smrti, smeh in smrt sta tako združena v večnem krogu.

4.2.2 Malina Schmidt Snoj: Pozitivno vrednotenje pasivnega junaka

Malina Schmidt Snoj ugotavlja, da so se v prevladujočem toku vojne in povojne slovenske dramatike izoblikovali predvsem pozitivni akcijski junaki-revolucionarji, ob njih vmesneži, ki so sčasoma vendar prešli na pravo stran in nato še izraziti negativci – okupatorji in njihovi simpatizerji. Slednje so prikazovali večinoma enoumsko, brez poglobljene idejne analize, pripisane so jim bile brez izjeme le negativne človeške lastnosti. V nadaljevanem razvoju dramatike so avtorji vse bolj razčlenjevali in problematizirali pozitivne junake, medtem ko negativnim sploh niso posvečali nobene pozornosti. Tako je bil v ospredju le en, zmagoviti tabor, drugega so prepustili pozabi. To vrzel so nato zapolnili nekateri avtorji, ki so zastopali drugačno nazorsko usmerjenost, ki so prikazali bolj kompleksen svet tudi z vidika premagane strani. Sem Malina Schmidt Snoj uvršča Stanka Majcna in njegovo *Revolucijo* (1952), Ivana Mraka s *Slovensko tetralogijo* (1942–1975), Gregorja Strnišo z dramo *Ljudožerci* (1972) in Jožeta Snoja z dramo *Gabriel in Mihael* (1986).

Za prvi tok dramatikov med drugim velja, da je nastanek njihovih del spodbudila zlasti oktobrska revolucija in njene težnje, ki so se pozneje manifestirale v ideje socialistične in komunistične revolucije. Glavni protagonisti teh dram so imeli neomajno vero v boljšo prihodnost, za katero se je vredno žrtvovati in vsekakor tudi z vsemi močmi delovati oziroma se zanjo boriti. Pripravljeni so bili zatajiti svojo intimo, revolucija je postala najvišje etično vodilo. Vojna je torej te junake našla povsem pripravljene, saj so si revolucije želeli in jo pričakovali. Temelj človekovih dejanj je za te junake vrhovna ideja in pravi cilj posvečuje njihova sredstva. Avtorji na drugi strani pa niso nikoli verjeli v absolutno svetlo prihodnost človeštva in o revoluciji niso imeli le pozitivnega mnenja. Revolucija jim je bila vsiljena in je povzročila popolno zmedo in razsulo v socialnem in moralnem pogledu. Temeljni problem teh avtorjev je iskanje etičnega imperativa, ki velja vselej, tako v vojni kot v revoluciji. Tem zahtevam pa zadošča edino transcendenca, Bog, onostranstvo, večnost ... Hkrati nas to Absolutno zavezuje tudi na tem svetu, saj je slednji le del večnosti in vsega bivajočega. Konkretni problemi, s katerimi se avtorji ukvarjajo, so problemi likvidacije, umora in samomora. Kot pravi avtorica, Mrak in Majcen poskušata še

v času, ko je prevladovalo ideološko socrealistično črno belo slikanje, uveljaviti trpnega junaka, ki hoče ostati pokončen, samosvoj s svojimi etičnimi načeli, ki se jim nikoli ne izneveri. Taki junaki ne priznavajo sveta, v katerem ni vse črno in belo in so zato primorani v samomor. Drugačni so Snojevi in Strniševi junaki. Ti v polni meri živijo absurd sveta, ki je predvsem »siv«, na meji med dobrim in zlim.

Za prikaz Mrakovih dramskih junakov Malina Schmidt Snoj izbere štiri drame *Slovenske tetralogije* in dramo *Razsulo Rimljanovine*. Vse namreč prikazujejo vojni čas. Najprej se posveti himnični tragediji *Gorje zmagovalcev*, ki se dogaja v Novem mestu v letu 1941, ko okupatorji zavzamejo mesto. Izstopa predvsem lik nemške agentke Gizele – Frau Doktor, ki je negativna, a vseeno v središču dramatikove pozornosti, kar je v nasprotju s sočasno dramatiko, ki za svoje osrednje osebe jemlje pozitivne karakterje oziroma junake. Druga posebnost je njegovo portretiranje Gizelinega notranjega gneva in tesnobe ob spoznanju, da je akcija zavojevalcev pogubna za človeka. Mrak prikaže tudi negativne osebe z njihove človeške, celo pozitivne strani. Gizelin samomor je tako vrnitev v čas pred morijo, v čas otroštva, ko še ni vedela, kaj je zlo, in zato na nek način tudi pozitivno dejanje. Osrednjo Mrakovo pozitivno osebo v tej drami predstavlja Gizelin idejni nasprotnik Gomizelj, ki je tu zato, da osmišlja človeško smrt. Ne pripada nobeni ideologiji, ampak zagovarja življenje kot vrednoto. Zaznamovan je s travmami prve svetovne vojne in je popolnoma čist v svojem trpljenju, saj to ne izhaja iz lastne krivde, kot pri drugih osebah. Celu pri njem je po mnenju Maline Schmidt Snoj nakazan samomor – Gomizelj namreč noče v akcijo, ostaja sam z naravo, beži iz sveta, ki mu je blaznica, na nek način hrepeni po smrti in to izraža tudi z besedami. Gomizelj je najvišji tip Mrakovega junaka, je slutenjski videc, ki stoji nasproti racionalistom.

V nadaljevanju avtorica obravnava osebe iz druge drame Mrakove *Slovenske tetralogije*, *Talci*. Tako kot je šlo v prvi drami za nacionalno nasprotje med Slovenci in Nemci, gre tu za nacionalno nasprotje med Italijani in Slovenci. Pojavljajo se podobne samomorilske tendence osrednjih junakov, polarizacija na dobre in slabe, pri čemer nekateri slabi ostanejo za večno slabi – kot je tak v *Gorje zmagovalcev* Ermann, je tu profesor Kuret., kot izjemno pozitivna oseba pa se tokrat izkaže študent Mihael, ki je zelo čuteč fant, ki pa se ne pridruži odporniškemu partizanskemu gibanju in ne pristaja na pravila revolucije, na njeno neizbežnost. Tako se po besedah Maline Schmidt Snoj pri

Mraku izoblikuje ambivalentnost, po kateri so partizani s svojim odporom proti tujcem sicer pozitivni, vendar problematični, ko želijo hkrati z osvobodilnim bojem vpeljati revolucijo. Nanjo se namreč navezuje boj za oblast. Mrak po ugotovitvah avtorice torej ne problematizira ubijanja, ampak le tisto ubijanje, ki bi prelilo slovensko kri in naredilo razkol v slovenskem narodu. Kljub vsej zajeti etični tematiki, se Mrak ne dotika problema kontrarevolucije.

Naslednja drama, *Rdeča maša*, se še posebej loteva tematike doslej pozitivnih »rdečih junakov, vendar jim še vedno ne postavlja v opozicijo »belih junakov« (Schmidt Snoj 1987: 54). *Rdeča maša* se, tako kot *Talci*, odvija spomladi 1942 in prikazuje sobo zapuščenega samostana, kjer ilegalci snujejo načrt, kako bodo ujeli gestapovca Ermanna in ubili nedolžnega Fedjo, ki menda škoduje bolj kot gestapovci. Po likvidaciji se osebe razdelijo na dva tabora – notranje zlomljene teža njihove krivde popelje v čisti boj, v samaritanstvo, v samomor ali pa v blaznost, na drugi strani pa ostaja popolnoma neproblematiziran junak Kogoj, ki je trden v svojem partizanskem prepričanju. Na vrednostni lestvici je prav on na najnižji točki, medtem ko sta Fedja in pater Ambrozij zaradi svoje neakcije in vztrajanja v lastnih visokih moralnih in etičnih principih na samem vrhu. Po besedah avtorice Mrak prikazuje rdeče revolucionarje problematično z vseh vidikov – od negativnih do človeško pozitivnih v zavedanju lastne krivde in osebnem zlomu oziroma spreobrnjenju, medtem ko »beli« junaki ostajajo ves čas neproblematični oziroma niso nikoli postavljeni v konfliktno situacijo z lastnimi načeli. Oni namreč ne doživljajo tega sveta, ampak so predani večni božji resnici. S tem Mrak ne prodre v dejansko jedro ubijanja in smrti.

Blagor premagancev je edini Mrakov tekst, ki je doživel televizijsko realizacijo, prinaša pa zgodbo o meščanski družini v medvojnem času po nemški okupaciji. Glavni junak tega teksta je meščanski sin Valentin, ki odide v partizane, od koder ga nezavestnega prinesejo domov, kjer zdravnik Cimermann potrdi njegovo smrt. Vendar Valentin vstane in kot mrtvec hodi, Cimermann ga izda gestapu, nato pa naredi samomor. Valentin pa pokončno čaka na gestapo, kljub materinemu in sestrinemu prigovarjanju, naj se skrije. Kot pravi Malina Schmidt Snoj, je drugačen od vseh poprejšnjih Mrakovih junakov, saj se odloči za akcijo – partizane, njegovo pot pa nadaljuje tudi sestra Julijana, ki jo v partizanih čaka fant Štefan. Srečanje z gestapovcem prikazuje počasen zaton tretjega rajha in mučne

krče gestapovca, ki se zaveda trpljenja žrtev. Premaganci (Valentin in vsi, zbrani okrog njega) so v tem delu deležni posebnega blagra. »Poglavitna značilnost Mrakovih pozitivnih junakov je namreč spoštovanje človeške osebnosti, tako druge kot tudi lastne; nikomur prizadevati zla, obenem pa živeti in – če je treba – umreti tako, da se ne izneveriš najvišjemu etičnemu – božjemu – principu.« (Schmidt Snoj 1987: 58)

Razsulo Rimljanovine, čeprav ne sodi v tetralogijo, je dramski tekst s podobno tematiko oziroma je neke vrste nadaljevanje *Slovenske tetralogije*, saj pripoveduje zgodbo mladega umetnika, violinista Ferdija v povojnem času. Ferdi ne stopi na nobeno stran, ki zahteva akcijo – ne vključi se v nobeno politično opcijo, niti se ne priključi bolj nevtralni in nedefinirani skupini izobražencev. Prijatelj iz otroštva izrabi njegovo zaupanje za obsodbo sojetnika iz Dachaua na »ljudskem sodišču« in kljub Ferdijevega odklanjanju vsakršnega sodelovanja pri tem početju dogodki zavijejo na tragično pot. Obsojenca zadene kap, Ferdi pa zaradi krivde, čeprav objektivno za njegovo smrt ni odgovoren, naredi samomor. Nikoli niti ne pomisli na možnost preživetja – da bi od vsega hudega pobegnil v svet glasbe – saj ne želi životariti v svetu, ki ne dosega določenih etičnih norm, ki jim sam zvesto sledi, zato je njegov samomor logična posledica. »Ferdijevega smrt potrjuje zvestobo etičnim principom njegove intimne, ne pa tudi revolucije oziroma kakršnekoli družbene akcije, kar je bilo sicer sporočilo »pozitivne« enobejevske dramatike.« (Schmidt Snoj 1987: 59) Med posebnosti lahko štejemo dejstvo, da ni negativnih tujcev, ki se kažejo poprej v Slovenski tetralogiji ter da je pozitivna osebnost izrazit umetnik, kar je veljalo predvsem za slovensko dramatiko v 50-ih letih, v tekstu pa se pojavljajo tudi momenti družinske naturalistične tragike.

Malina Schmidt Snoj ob koncu omenja dejstvo, da vsi Mrakovi junaki, četudi so se v začetku zavzemali za akcijske ideje, na koncu končajo v pasivnosti. Nikoli jih ne zanimajo družbene posledice njihovih dejanj, ampak gre vedno zgolj za intimne odločitve, ki so usmerjene k posamezniku oziroma k odnosu s samim seboj ali razrešitvi katerega od odnosov znotraj ozkega kroga oseb. Mrak se nikoli ne poistoveti z ljudstvom oziroma z zmagujočo stranjo množice in tudi v tem je razlika s socrealistično enobejevsko dramatikom, ki je v službi kolektiva. Dramatik si izbira take junake, ki so daleč stran od akcije, ki bi lahko ogrozila njihovo moralno čistost, zato nikoli v njegovih tekstih ne najdemo partizanskega borca, ki bi bil slej ko prej primoran ubijati. V središče postavlja žrtve vojne, ki niso omadeževane s prelivanjem krvi. Mrakova posebnost pa je tudi, da v negativnih

likih tujcev prikazuje sledove človečnosti, ki jih pri drugih avtorjih iz tega obdobja in v njihovem prikazovanju vojne tematike ni. Malina Schmidt Snoj ugotavlja tudi, da se tako pri Mraku kot pri Stanku Majenu vmesni junaki povečini odpovejo akciji in se umaknejo v transcendenco ali pa se postavijo v položaj žrtve, ki jo doleti smrt. Posebej pri Mraku pa je pozitiven junak spiritualen, hrepeni po onstranskem miru in je pravo nasprotje racionalnega akcijskega junaka.

4.2.3 Denis Poniž: Dramatika Ivana Mraka in evropska civilizacijska izkušnja²³

Denis Poniž poskuša v svojem prispevku povezati dva pojma – pojem civilizacije in dramatiko Ivana Mraka. Civilizacijo avtor razume kot razsežnost, ki prvič obvladuje človekov smisel in drugič govori o stopnji notranje strukturiranosti človeškega sveta. Zametki tako civilizacijskega modela kot dramatike se hkrati pojavijo prvič pri Grkih. Spraševanje o samem sebi kot spoznanje civilizacijskega poslanstva, je rodilo tragedijo. Človek se je iz zunanjega sveta prestavil v notranjega in odkril tragično dimenzijo bivanja. V ta okvir sodi tudi Ivan Mrak. Njegova samoniklost mu je omogočala neverjetno avtonomijo, hkrati pa je pomenila marginalizacijo. Tako je bil vedno sopotnik, a nikdar tisti, ki bi zaradi prevladujoče usmerjenosti žrtvoval lastno ustvarjalnost. Po svoje se je ukvarjal s slovenstvom, nacionalnimi problemi, vendar nikoli ni bil med tistimi, ki bi svojo umetnostjo sledili realizaciji nacionalnega programa. Izjemno je spoštoval evropsko duhovno izročilo in se gibal znotraj evropocentričnega civilizacijskega modela ter se vedno vračal k temeljem, ki so jih postavili grški misleci, da bi odkril bistvo lastnega početja.

Človekovo samozavedanje v zelo zgodnji fazi nosi v sebi dvom v bogove in človeka samega. Mrak je iz lastne izkušnje tega dvoma izoblikoval lastno formulo svojih dramskih junakov. Človeka je postavil v svoji popolni goloti, v jasni usojenosti v svet, opozoril je, da je človek vendarle fizično ujet v spone tega sveta, vendar pa njegova duhovna razsežnost te

²³ Članek je bil objavljen v posebni številki revije 2000, ki je bila v večji meri posvečena spominu na Ivana Mraka, saj je ta leto poprej umrl. S svojimi prispevki so v tej spominski številki sodelovali Peter Kovačič-Peršin, Taras Kermauner, Denis Poniž, Franc Zupet-Krištof in Karel Brišnik.

ujetosti ne pozna. Mraka zunanje v dramatici ne zanima, zanj je pomembno tisto, kar se skriva v človeku. Tako kot sta bila grški svet in mišljenje najprej usmerjena h kozmološkimi vprašanjem in se je iz tega rojeval ep, se je s spremembo, s spraševanjem o človekovem lastnem izvoru, njihovo ustvarjanje preusmerilo v tragedijo. Kot tako jo jemlje tudi Mrak, trdi, da gre za pollaščenje resnice o svetu in sebi, hkrati pa za zavedanje, da je ta resnica že vraščena v vsakega posameznika. Tragični paradoks je, da je človek z zavedanjem o samem sebi ujet v lastne razsežnosti, da išče odgovore na neodgovorljiva vprašanja, vendar pri tem začuti pollaščenje resnice, sama resnica pa se izmika.

»Smoter civilizacije je krepitev človekove samozavesti in samozavedanja, s tem pa tudi razkrivanje resnice o človeku samem. Toda v tem procesu se skriva past in ta past je seveda paradoks človeka: razkritje človeka kot človeka šele pokaže, da je proces, v katerem civilizacija odkriva človeško naravo človeka res proces (procedure) v prvobitnem pomenu besede; je pa tudi samorazkritje nihilističnega temelja, na katerega se postavlja človek prav v imenu civilizacije.« (Poniž 1987: 97)

Kako sodi v povedano Mrakova dramatika, se sprašuje Poniž. Ugotavlja, da Mraka civilizacijski proces ni zanimal kot proces, ampak kot prikritost resnice o človeku, ki se je razkrila v nekaterih prelomnih spoznanjih od antike do danes. Mraka je, kot že rečeno, zanimala izključno tragedija, ki se ne meni za postranske stvari, ampak zadeva bistvo, gre za sunek tja, kjer se človeku razkriva skrivnost tistega, kar je več kot on sam. Tragedija je stanje, v katerem se posameznik za hipec zave in se mora sprijazniti s svojim protislovnim položajem, da ga namreč iskanje ne more pripeljati do cilja. Ob tem izpostavlja Poniž Mrakovega junaka *Rdeče maše* Fedjo, ki je lik nedolžnega, čistega človeka in predstavlja najbolj poglobljeno razmišljanje o vprašanju subjekta v civilizacijskem procesu. Fedja se zoperstavi revolucionarjem, ki njegovega odpora ne morejo videti drugače kakor upor njim samim. Revolucionarji so pozunanjeni, vključeni v danosti, bistvo pa jim ostaja skrito. Človeka vidijo le s plati njegove akcije, Fedja pa nanjo ne pristaja, pač pa vedno poudarja svojo človeško naravo in odkriva smrtnost, minljivost, nepresežnost, ki jo drugi hočejo prikriti. Fedja občuti krivdo, da je tudi sebi prikrival ta temelj in šele pred smrtjo spregleda. Takšno tragično spregledanje doživijo Mrakovi junaki ob zrenju smrti v oči. Tragičnost sodobnega sveta leži v tem, da si ta nenehno prizadeva prikriti lastno umrljivost in omejenost, odrešitev pa se pojavi v trenutku zavedanja lastne smrtnosti.

4.2.4 Lado Kralj: Od Preglja do Gruma

Ker je bil velik posebnost, je Mraka težko umestiti v literarne tokove, je pa res, da mu največ teoretikov namenja mesto med ekspresionisti. V pregledih sodobne slovenske književnosti in dramatike ga avtorji pogosto postavljajo ob bok Majcnu, Jarcu, Grumu idr. Podobno je v svoji študiji *Od Preglja do Gruma* storil tudi Lado Kralj.

V začetku nekaj besed namenja splošnemu pregledu ekspresionizma in njegovih značilnosti. Časovno ga postavi med prvo svetovno vojno in zgodnja trideseta leta 20. stoletja, kar se ujema z nastankom prvih Mrakovih dram. Kot pravi Kralj, je za slovenski ekspresionizem značilno zlitje oziroma mešanica dveh smeri: simbolistično-dekadence in ekspresionistične. Prevladujejo katoliški avtorji, ki so se od skupne baze avantgardistov ločevali po posebnem odnosu do tradicije, subjekta, forme in tehnike. Do tradicije so bili manj nestrpni, v središču njihovega prizadevanja je bil človek, forma je manj radikalna, bolj so pomembne nove ideje, do tehnike pa, za razliko od drugih avantgardistov, čutijo odpor. Kralj kot značilnosti ekspresionizma navaja še moralno resnobo, vznesenost, privzdignjenost, himničnost, tudi patos oziroma nagnjenje k tragičnemu, kar ga prav tako ločuje od ostalih avantgard. Ko se opredeljuje do ekspresionistične dramatike, povzema ugotovitve Denkerja in Zadravca. Prvi je zapisal, da je cilj ekspresionistične dramatike postaviti človeka v središče in spremljati njegovo preobrazbo ali odrešitev ter s tem pozvati druge ljudi, naj ga posnemajo. Poudarja tudi, da se pogosto kot vodilna oseba v dramah pojavi lik umetnika, ki je ustvarjalčev drugi jaz. Zadavec pa je izdelal tipologijo slovenske ekspresionistične dramatike in jo razvrstil v šest skupin: v vojni travmatiziran človek, v sebi razcepljen intelektualec, pozameznik proti skupnosti, bogo-človek ali človek-bog, boj med spoloma in freudistična zasnova tragične biti.

Kralj se nato osredotoči na obravnavo posameznih avtorjev (Preglja, Majcna, Bevka, Jarca, Remca, Mraka, Leskovca in Gruma) ter njihovih najbolj reprezentativnih del. Pri Mraku predstavi njegovo prvo in gotovo najodmevnejšo dramo *Obločnica, ki se rojeva*. Najprej Mraka označi za avtorja, ki se najpogosteje ukvarja z usodami izrazitih tragičnih likov in spodbude jemlje pri klasikih (predvsem vsebinski splet in konflikt glavnega junaka

z močnejšo usodo). Mrak razume oder kot prižnico, s katere izreka resnice o človeku in njegovi eksistenci. *Obločnica* ima po Kraljevem mnenju že vse značilnosti Mrakove dramatike, ki se pozneje le razvijajo in stopnjujejo, vendar je posebna zato, ker vsebuje nekatere ekspresionistične in futuristične spodbude, ki se pri Mraku pozneje ne pojavljajo več. Tako na primer ekspresionistična podoba Pesnikovega neplodnega brenkanja, spodbude iz Marinettijevega manifesta ipd. Značilni za Mraka so tudi neologizmi, ki v nasprotju z ostalimi avantgardnimi teksti ne izhajajo iz območja nezavednega, transracionalnega ali infantilnega, pač pa skušajo doseči učinek arhaičnosti.

4.2.5 Katja Mihurko Poniž: Vloga Karle Bulovec v umetniškem ustvarjanju Ivana Mraka

Nekatere študije govorijo tudi o Mrakovih nagibih za ustvarjanje, Katja Mihurko Poniž se v članku *Vloga Karle Bulovec v umetniškem ustvarjanju Ivana Mraka* loteva osebnega odnosa moža in žene in njunega soustvarjanja. Avtorica pravi, da je Mrak po ženi oblikoval številne ženske like v svojih dramah in da je bila prav ona tista, ki je igrala vlogo njegove muze. Ob tem pa se odpira še problem spolne identitete, saj ne moremo z gotovostjo trditi, da so ženski liki pri Mraku res ženski in zato je primerjava s Karlo na prvi pogled nekoliko manj zanesljiva.

Obločnica je prvi tekst, ki se, ne sicer neposredno, dotika Karle Bulovčeve. Besedilo je Mrak napisal pred srečanjem s svojo bodočo ženo, vendar ga je sam povezoval s Karlo, ker sta se prav na krstni uprizoritvi spoznala in ju je tako *Obločnica* na čuden in usoden način povezala. Se pa po besedah Katje Mihurko Poniž v tem delu pojavlja zanimiva kontinuiteta nadaljnjih Mrakovih dram – lik ženske, ki išče pravega sopotnika in izpolnitev v drugem doživi šele, ko preseže svojo ženskost oziroma telesno identiteto (glavni lik Salome se namreč »spremeni« v Janeza Evangelista).

Nadaljnji Mrakovi ženski liki svoje telesnosti ne zavržejo tako hitro, iskanja njihove identitete so bolj kompleksna. O tem priča himna *Slepi prorok*, sicer edini del neuresničene trilogije *Obraz Karle Bulovčeve*. Dramsko dejanje združuje Karlo umetnico in Karlo spolno

bitje. V umetniških hotenjih se njen lik ne spreminja, kot spolno bitje pa izgine s spoznanjem, da ne more ljubiti moškega, ki jo ima le za sredstvo za dosego lastnega cilja. Od tu naprej je le še umetnica. Iz teksta pa je, kot pravi Katja Mihurko Poniž, možno rekonstruirati resnične poteze Karle Bulovec, ki so: vztrajno iskanje resnice, želja po umetniški svobodi in posamezne ustvarjalne krize.

Naslednje Mrakovo besedilo, ki nadaljuje temo razdvojene umetnice, je *Mona Gabriela*. Ženska je tu predstavljena kot fatalka, ki zbuja v moških poželenje in grozo. Na nek način je odmev Wildove Salome, saj želi ljubiti nedosegljivo – to je edino, kar jo še lahko vznemiri. Vendar ne doseže ne umetniške ne spolne ekstaze in je na koncu v vseh pogledih poražena.

Žensko kot umetnico prikazuje tudi *Emigrantska tragedija*. To je v mnogih potezah tudi Mrakovo avtobiografsko delo. Karla namreč v resnici naredi osnutek za relief *Boj Jakoba z angelom*, ki je v drami kip, ki ga ustvari kiparka Ada. Avtorica članka na tem mestu povzema interpretacijo teksta, ki ga je podal Peter Kovačič Peršin, in pravi, da Mraka v tem primeru bolj kot relacija moški – ženska zanimajo notranji boji moškega lika umetnika. Jedro medsebojnosti je namreč razdvojenost med spoloma. Medsebojnost človeka bogati in osmišlja njegovo bivanje in je tako najvišja bivanjska možnost, vendar pa je tu ženska oziroma strast do nje tista, ki moškega razdvaja.

Na tem mestu je nemara smiselno razmisliti o duhovni združitvi in o tem, da odpoved ženskosti služi prav temu namenu. Katja Mihurko Poniž pod drobnogled vzame dejansko razmerje Ivana in Karle. Pravi, da se Karla nikoli ni odpovedala svoji telesni identiteti, čeprav jo je nemara Ivan videl v drugačni luči – tudi sam v svojih dnevnikih navaja, da ga je najbolj privlačevala njena deškost. Med drugim je zapisal tudi, da se prav zaradi moškega principa, ki tiči v njiju obeh, nikoli ne znajdeta na poti vsakdanjosti in povprečja. Kljub moškemu principu pa za svojo ustvarjalnost uporablja metafore z žensko konotacijo, na primer: zanositi/donositi/roditi neko delo. Avtorica je mnenja, da Mrak razume umetnika kot dvospolnika, kar je primerljivo s širšim kontekstom evropske literature ob koncu 19. stoletja in še po prvi svetovni vojni, ko je celotna umetnost zavračala stereotipne spolne vloge in brisala ostre meje, kar je približalo oba spola na realni

in imaginarni ravni. Ivanova povezanost s Karlo je utelešenje hrepenenja po dvojniku v drugem, v katerem je deluje moški princip tako kot v njem.

Ker je to le del njene notranjosti, Karla ni mogla zaživeti v njegovih tekstih v vsej svoji polnosti – literarizirane podobe so tudi imaginarne, s svojim bitjem in kreativnostjo je kot muza stimulirala Mrakovo ustvarjanje. Celotna Karlina smrt je bila navdih za Mrakove tekste. V *Requiemu za Karlo* jo poistoveti z Evridiko, ki ga je z odločno besedo pognala nazaj v svet živih, čeprav je bila njena smrt zanj velik udarec. Vlogo muze je igrala ne le kot vir spodbud, pač pa tudi kot spremljevalka njegovega umetniškega ustvarjanja in ena od najbolj navdušenih privrženek njegovih del. Karla Bulovec se sicer pojavlja kot literarna oseba, vendar je preoblikovana v stereotipne podobe ženskosti, končuje Katja Mihurko Poniž. Za Mrakovo ustvarjalnost je tako bolj pomembna kot navdih, kar je bil nenazadnje tudi odnos med obema umetnikoma, ki je bil nekaj svojevrstnega in neponovljivega.

4.3 Ivan Mrak (1906–1986) (Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja)

Slovenski gledališki muzej je ob dvajsetletnici smrti in stoletnici rojstva dramatika Ivana Mraka pripravil simpozij, na katerem so sodelovali strokovnjaki s področja literarnih ved in gledališča. Po strokovnem srečanju je muzej izdal tudi obsežen zbornik prispevkov.²⁴ V nadaljevanju bomo nekaj teh tudi predstavili.

DENIS PONIŽ: IVAN MRAK IN (HIMNIČNA) TRAGEDIJA. Poniž se v svojem preglednem razmišljanju poskuša dotakniti osnovne Mrakove problematike – torej tragedije – in opredeliti njeno občost in posebnosti. Tako med drugim omenja Mrakovo vseživljenjsko ustvarjanje tragedij, razmišljanj o tragediji in simpatiziranje z evropskimi

²⁴ V njem je tudi nekaj povzetkov diplomskih del študentov, ki so se v tistem času ukvarjali z Mrakovim delom, med njimi najdemo Diega de Brea in Heleno Peršuh z Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani ter Anjo Rudel in Tanjo Tolar z oddelka za primerjalno književnost Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Med drugim najdemo v zborniku tudi nekatere članke, o katerih smo že spregovorili, ali njihove prenovljene različice (Vrečko: Problem Mrakove himnične tragedije; Mihurko Poniž: Vloga Karle Bulovec v umetniškem ustvarjanju Ivana Mraka) ter nekaj spominskih zapiskov – vsemu temu nismo posvečali posebne pozornosti, temveč smo se osredotočili le na tista razmišljanja, ki se jih še nismo dotaknili in bi sodila v kontekst člankov o Ivanu Mraku v strokovni periodiki.

tragedi (Sofoklejem, Shakespearejem, Racinom idr.). Njegova posebnost pa so bile himnične tragedije, katerih poimenovanje in vsebino je določil že zelo zgodaj in temu ostal zvest celo življenje. Ob tem se Poniž sprašuje, ali je tragedija še učinkujoča dramska forma, kakšen vpliv ima in kako učinkovita je v etičnem, moralnem, socialnem, filozofskem in religioznem pogledu. Odgovor na vprašanje išče pri Mrakovih spisih, v katerih je precej razmišljal na to temo. Pravi, da je zanj tragedija več kot dramska zvrst ali določena oblika dramskega prikazovanja človeka in sveta, je prikaz nečesa globljega, je človekovo samozavedanje, ki se razpira do zadnjih podrobnosti, brez prikrivanja. Človek se zaveda svoje neizbežnosti in fizične nezmožnosti preseganja dogodkov, tragično izvira iz samozavedanja tega stanja. Vse svoje himnične tragedije razume kot približevanje tej najvišji točki zavesti. Z vsemi pomanjkljivostmi se je takrat subjekt sposoben odpreti absolutnemu, čeprav je navidezno docela poražen. Ta tragični paradoks je bistven element vsebinske razsežnosti Mrakove tragedije. Poseben problem predstavlja njegova oznaka »himnična tragedija«. Pri tem gre po Mrakovih besedah za vzvišeno izklicavanje transcendence, takrat se namreč na videz brezizhodno in obupa polno življenje povzpne, človek v najbolj tragičnem položaju pokaže svoje največje zmožnosti.

IVO SVETINA: ZLONOSNI EROS. Prispevek je v večji meri posvečen Mrakovi himnični tragediji *Chrysippos* in njeni umestitvi v mit o Ojdipu in iz njega izhajajoče obdelave – od Sofoklesa do sodobnosti ter različnih teorij, predvsem Freudova izpeljava Ojdipovega kompleksa. Svetina posebej izpostavlja Mrakov izviren način predelave zgodbe. Poleg posebne razdelitve dramskega teksta na stopnjevanja gre tudi za druge spremembe – za naslov besedila postavi Lajevega mrtvega ugodnika Chrysippa in ne sina Ojdipa, kot bi nemara pričakovali, saj gre v drami med drugim za uprizoritev srečanja očeta in sina, Laja in Ojdipa. Oče mora ob tem umreti, da se sin lahko odpravi naprej v Tebe, *Chrysippos* je neke vrste predtragedija k tragediji *Kralj Ojdip*. Z izpostavitvijo Lajevega ugodnika Mrak izpostavi kraljevo predzgodbo, v kateri se je tudi Laj umazal z grehom, poimenuje pa jo po umrlem ugodniku, ker Laj v srečanju z Ojdipom v njem nikakor noče videti svojega sina, ampak vidi umrlega Chrysippa (bržkone zaradi krivde oziroma naložene mu odgovornosti za njegovo smrt). Svetina se v nadaljnji interpretaciji loteva še problema očetomora, incesta, krivde vpletenih in njihove odgovornosti, obstoja bogov, Lajeve strasti, ki končno vodi v smrt. Lajevo predsmrtno spoznanje vodi do dveh sklepov:

Ojdip je živ in je njegov morilec, Chrysispos pa že dvajset let mrtev. Spozna tudi naravo svojega »erosa« do Chrysippa – ta ljubezen je bila preveč silna in zato tudi tako pogubna, da je ugonobila oba ljubimca. Ob koncu Svetina še nekaj besed nameni Mrakovemu nespregljivemu jezikovnemu izrazu in svojskim slogovnim rešitvam. Pravi, da vse to na videz zavira uprizarjanje Mrakovih dram, vendar pa avtor prav v tem vidi posebno dodano vrednost, saj je tako vsebina, ki je izjemno prodorna, podkrepljena s posebnim, vedno znova ustvarjenim jezikom.

MOJCA KREFT: MRAKOVO IZJAVLJANJE TRAGIČNEGA IN TRAGIČNOSTI. Gre za še en prispevek, ki se loteva temeljne Mrakove umetniške usmeritve – tragedije in tragičnega oziroma kot ugotavlja avtorica tragedičnosti in tragedičnega. To sta namreč izraza, s katerima operira Mrak in se po pomenu razlikujeta od prvih dveh izrazov oziroma iz njiju izhajata. Pravi, da tragedija Mraku pomeni pretres do najglobljega človekovega zavedanja o bivanju, četudi je tragična paradoksalnost bivanja snov tragedije, pa je tu hkrati kot pritrnitev bivanju. Ob razmišljanju se Mojca Kreft opira na Mrakove dnevniške zapiske in nekatere razprave v revijah, v katerih je spregovoril o tragediji in svojem ustvarjanju. Ob tem se dotika še nekaterih za Mraka temeljnih pojmov: himničnost, etika idr. Posebej se ustavlja ob himnični tragediji *Van Goghov vidov ples*, kjer se po besedah avtorice tragično/tragedično stopnjuje do norosti in se mu tudi izmika z noro silo oziroma odrešitvijo vidovega plesa in v samopohabi.

»Mrakova zavest o tragičnem, čeprav s poznavanjem teorij o tragičnem, (Schelling, Schiller, Nietzsche idr.), je po eni strani izhajala iz njegove negacije že obstoječega, hkrati pa se je vključevala v prav ta spoznanja. Misel o tragičnem in himnični tragediji je sistematično ustvarjal sam, jo pojasnjeval in vzpostavljala teorijo, ki je izkustveno spoznavna in se na drugi strani vendarle navezuje ne samo na heroje, mite in osebnosti, temveč tudi na življenje, ki ga živimo.« (Kreft v Ivan Mrak (1906–1986) 2007: 98)

PETER KOVAČIČ PERŠIN: DIALEKTIKA SMERI IN PROTISMERI. Gre za enega izmed redkih tekstov, ki objektivno ovrednotijo Mrakove dnevniške zapiske, ki so tako ali drugače izhajali v različnih revijah, navadno z naslovom Smer in protismer, leta 2005 in 2006 pa so izšli tudi v knjižni izdaji. Kovačič Peršin pravi, da gre sicer za dnevnik,

vendar je tako njegova vsebina kot naslavljanje nekaj povsem drugega. Mrak namreč govori drugemu, izreka resnico o svetu in bivanju, izpoveduje se osebno in intimno kot umetnik in kristjan. Tudi stilno je Mrakov dnevnik zelo raznolik – od pesmi do ritmiziranega govora, pa kritičnih zapisov misleca. Dnevnik je na nek način dramska skicirka, kot to imenuje Kovačič Peršin, saj si vanj zapisuje odlomke dram, pisma prijateljem idr. Sicer pa je celoten dnevnik pisan kot neke vrste dvogovor, tako da različno menjavanje stilov in načinov nagovarjanja ne deluje kot vrivek. Oblikuje tudi dinamičen notranji dvogovor s seboj in s tem izpoveduje dialektiko smeri in protismeri lastne eksistence. Avtor v nadaljevanju izpostavlja izstopajoče ravni pripovedovanja: intimno pripoved, odzivi na umetniške in kulturne dogodke ter ustvarjalce, odzivi na kuturna in politična vprašanja, pri čemer je najbolj občutljiv na vse, kar zadeva usodo naroda. V intimni izpovedi tako prihaja na dan Mrakov homoerotizem, konflikt z okoljem, ki izhaja iz tega, njegova umetniška misel, Mrakov krog »učencev« in njegova učiteljska funkcija. Za intimnim okoljem stoji tuje, sovražno, stoji okolica, ki jo je sprva boleče doživljal v svoji lastni družini, nato v svetu. Mučno iskanje samega sebe je posledično krivo za konflikten odnos z okolico, od mladosti do zrelosti. Mrak pa vedno sebe postavlja v prvi plan, ne glede na usodo, okolje, dogodke in bližnje. Njegove sodbe o svetu in drugih ljudeh izhajajo iz svojstvene drže umetnika, ki kritično presoja vse in vsakogar skozi objektiv absolutne eksistence in uzavestitve človeka. Končno Mrak s svojim razmišljanjem izpoveduje tudi svojevrstno religijo umetnosti, ki je najvišji dosežek človeštva. Eros je sicer temeljni vzgib za umetniško izpoved, za stvaritev čiste umetnosti pa mu je pogoj etična uresničitev bivanja. Mrak v svojih dnevnikih ugotavlja, da iz človekove temeljne pozicije izhaja tragični paradoks bivanja. Človek je namreč vedno razpet med smerjo in protismerjo svoje samouresnitve. Dnevnik tako prinašajo pričevanje o globljem smislu Mrakovega življenja in dela, njegove temeljne življenjske usmeritve in nazori, ki so ključni za ves njegov opus.

4.4 Pregled posameznih publikacij

Za konec pregleda periodičnega tiska o Ivanu Mraku, si pogledjmo vse skupaj še bolj objektivno. Zanimivo je dejstvo, da o Ivanu Mraku ni nič napisanega v *Primerjalni književnosti*, *Reviji 57* in *Perspektivah*, čeprav je v vseh s svojimi prispevki sodeloval tudi Taras Kermauner, ki se je sicer trudil, da bi Mrakov glas prodril v javnost. Za *Revijo 57* in *Perspektive* bi lahko rekli, da morda Mraka nista vključili v svoj okvir tudi zaradi izjemno kratke življenjske dobe, saj sta bili obe nekaj let po nastanku tudi ukinjeni, morda pa tudi malo zaradi svoje naravnosti, da bi v slovensko kulturno okolje vnesli svežino novih umetnostnih tokov, v katere pa Mrak nikakor ni spadal, saj je bil izjemno samosvoj. Komentar k dejstvu, da nič ni bilo o njem zapisanega v *Primerjalni književnosti* bi si morda hudomušno lahko razlagali, da ga ni moč z nobeno od svetovnih in domačih literarnih oseb in vzgibov primerjati in tudi nikamor uvrstiti. *Primerjalna književnost* se nenazadnje ukvarja z bolj globalnim pogledom na literarno ustvarjanje oziroma nam je pregled številnih člankov pustil vtis, da se njihovi avtorji zelo redko ali skoraj nikoli ne lotevajo samo posameznih literarnih ustvarjalcev, pač pa imajo v zavesti vedno vso literaturo.

Kljub temu da bi lahko pričakovali nekaj več omemb v *Slavistični reviji* in *Jeziku in slovstvu*, je tu le nekaj takih člankov, ki Mraka dejansko omenjajo oziroma obravnavajo. Tako najdemo v *Slavistični reviji* le štiri članke, ki bi jih lahko uvrstili v bibliografijo člankov o Ivanu Mraku, tri pa v *Jeziku in slovstvu*. Razen dveh člankov v obeh revijah (J. Vrečko in K. Mihurko-Poniž) se vsi z Mrakom ukvarjajo le posredno – uvrščajo ga v širši okvir ali pa le na kratko komentirajo katero njegovih značilnosti oziroma katero njegovih dram. Poleg tega se omenjeni članki večinoma pojavljajo po Mrakovi smrti, ko torej sam avtor ni bil več tako žgoč v slovenskem uradnem literarnem prostoru.

Na drugi strani so *Problemi* in *Sodobnost* razmeroma bogati s članki o Ivanu Mraku, veliko je tudi njegovih objav – od razmišljanj in dnevniških zapiskov do dramskih tekstov. Kot je zapisal Taras Kermauner, je v času t. i. liberalizma imelo uredništvo revije *Problemi* idejno pluralistične nazor (Kermauner 1985: 28), kar je omogočilo objavo nekaterih Mrakovih del in tudi nekaj razprav in polemik o njegovem ustvarjanju. Podobno

bi si lahko razlagali objave v *Sodobnosti* in dodali, da sta imeli reviji podoben cilj – objavljati pereče teme in literarne presežke, kamor je sodil in po našem mnenju še vedno sodi Ivan Mrak V *Novi reviji* smo našli en članek, ki ga je spisal Taras Kermauner. Je pa res, da *Nova revija* ni bila v svoji osnovi zasnovana kot časnik za kulturo in literaturo, pač pa v njej najdemo največ političnih tem. Ker se Mrak s temi vprašanji niti ni ukvarjal – razen seveda posredno, kolikor je bilo potrebno za izpeljavo njegovih tez in likov – je razumljivo, da je o njem manj govora.

Najbolj plodno je bilo objavljanje Mrakovih del in člankov o njem v reviji *2000*. Glede na usmeritev revije je to precej logična posledica. *2000* je namreč časnik, ki se ukvarja med drugim s kulturnimi in religioznimi vprašanji – Mrak pa vsekakor spada v obe kategoriji. Čeprav je uradno celo izstopil iz Cerkve, pa je po lastnem prepričanju vedno ostal zvest katoliški veri (veri, ne vedno tudi Cerкви!). Prav tako je v reviji *2000* objavljalo nekaj ljudi, ki so ga občudovali ali pa so na tak ali drugačen način z njim sodelovali. Med temi lahko štejemo Tarasa Kermaunerja in Karla Brišnika. Slednji je bil tudi Mrakov sodelavec na odru, saj sta skupaj uprizorila kar nekaj himničnih tragedij – med drugim *Chrysippos* in *Spoved lučnim bratom*. Taras Kermauner je podal več poglobljenih študij, Brišnik pa je ocenil nekaj Mrakovih del.

Tudi v *Maskah* je nekaj člankov, ki sta jih spisala Malina Schmidt-Snoj in Taras Kermauner. Posvečajo se Ivanu Mraku ali pa ga uvrščajo med sodobnike. *Maske* so sicer revija, ki je bila zasnovana za gledališko umetnost, zato objave tu niti ne presenečajo, morda bi jih pričakovali celo nekaj več – posebej ob uprizoritvah ali vsaj ob umetnikovi smrti. Omenimo znova *Dokumente Slovenskega gledališkega muzeja*, katerih št. 83, l. 43 je v celoti posvečena Ivanu Mraku. Kot že rečeno, gre za prispevke ob simpoziju ob stoletnici rojstva in dvajsetletnici smrti slovenskega trageda. Nekaj člankov je izšlo tudi ob uprizoritvah Mrakovih del v gledaliških listih. Najbolj izčrpna je bila ljubljanska Drama. V sezoni 1966/67 so v gledališkem listu objavili Mrakovo dramo *Marija Tudor*, ki so jo tega leta tudi uprizorili, dramatikovo razmišljanje ob tekstu ter dva biografska članka o Ivanu Mraku, ki ju je spisal Andrej Hribar. V sezoni 1970/71, ko je bil v Drami uprizorjen *Mirabeau*, pa je v gledališkem listu izšlo še eno Mrakovo razmišljanje z naslovom Pogovor s samim seboj in dva članka, ki govorita o pomenu *Mirabeauja* in *Revolucijske tetralogije*.

5 Ivan Mrak v gledališki in literarni kritiki

Ob izidu Mrakovih del ali ob njihovi uprizoritvi so se občasno našli tudi kritiki, ki so pokomentirali oziroma ocenili njegovo delo. Najbolj odmevne recenzije je doživela že nekajkrat omenjena *Obločnica, ki se rojeva*, nekaj pozornosti so kritiki namenili *Mirabeauju, Mariji Tudor* (obe sta bili uprizorjeni v ljubljanski Drami), ob izidu v različnih publikacijah pa tudi *Revolucijski tetralogiji, Slovenski tetralogiji* in še nekaterim drugim. V nadaljevanju si bomo pogledali, kako so Mraka ocenili nekateri kritiki, ob tem velja izpostaviti, da je bil Andrej Inkret tisti, ki je Mraku posvetil največ pozornosti – tako s kritičnim pogledom na uprizoritev njegovih dram kot z recenzijami Mrakovih samostojnih izdaj.

5.1 Kritike gledaliških predstav²⁵

5.1.1 *Marija Tudor* (Drama SNG Ljubljana, 11. november 1966)

JOSIP VIDMAR: *MARIJA TUDOR*.²⁶ Josip Vidmar je v svojem sestavku ocenjeval predstavo ljubljanske Drame, ki je sredi šestdesetih let preteklega stoletja uprizorila Mrakovo *Marijo Tudor*. Vidmar opaža, da se je prva uprizoritev dramatikovega teksta zgodila šele po štiridesetih letih ustvarjanja. Med poglobitna razloga za tako zakasnitev Vidmar šteje čudaško preproščino in preprosto čudaštvo Mrakovih del. Po njegovem je *Marija Tudor* eno takih del, pri katerih sta omenjena moteča elementa zelo neopazna, morda še najbolj v jezikovnem izrazu. V tej drami se pokažejo tudi avtorjeve odlike. Dejstvo je, da Mrak označuje pričujoči tekst za tragedijo, vendar po Vidmarjevem mnenju edino pravo tragedijo v tem delu doživi le nadškof Cranmer (Marijin nasprotnik), ki

²⁵ Podrobnejše podatke o uprizoritvah (režija, dramaturgija, igralci ipd.) najdemo v Bibliografiji Ivana Mraka, ki jo je sestavil Goran Schmidt. Tu navajamo le skupino, ki je uprizoritev izvedla, oziroma ustanovo, pod katere okriljem je potekala, ter datum premiere.

²⁶ Članek iz Vidmarjeve knjige *Gledališke kritike* je bil sicer objavljen v *Delu* 15. 11. 1966.

zavestno in odločno povzroči svojo smrt. Sama kraljica sicer povzroči razdejanje, vendar je po Vidmarjevih besedah njena smrt nedramatična, saj ne izvira nujno iz dogodkov ne iz značaja, pač pa pride po naravni poti. Kljub kratkosti in vsemu povedanemu drama »odpira obsežne razglede na človeško naravo in z drugo besedo vzbuja vtis »velike« drame« (Vidmar 1968: 240). To med drugim počne s svojo dikcijo, arhaično vznesenostjo, kar ji daje neoklasicističen značaj.

Vidmar v nadaljevanju pohvali režijo V. Molka in pravi, da je igro vodil s pravim čutom za celoto in posebnosti. K svečanosti po njegovem pripomoreta mogočno prizorišče in pravšnji kostumi, osnovno razpoloženje pa bogati scenska glasba M. Vodopivca. Edino, kar v predstavi Vidmarja s stališča izvedbe ne zadovoljuje, je neizrazit in neplastičen značaj kardinala De Pola, ki je tak sicer tudi pri Mraku, vendar kritik meni, da bi bilo treba temu liku posvetiti več pozornosti in globine. Med igralci posebej hvali Dušo Počkajevo, ki je s svojo odrsko oživitvijo *Marije Tudor* ustvarila pristno tragično celoto, jo prikazala kot kraljico in žensko z vsemi strastmi in z živim čutom za njeno moč in nemoč. Sicer Vidmar pravi, da je celotna igralska zasedba opravila svoje delo korektno in da je s to razveseljivo uprizoritvijo slovensko gledališče gotovo dobilo potrditev originalne slovenske dramske produkcije.

FILIP KALAN: ODMEVI Z EKRANA 66. ODMEVI Z EKRANA 67.²⁷ Skozi svoje pisanje Kalan nedvomno izpričuje naklonjenost Mrakovemu tekstu. Med drugim pravi, da gre za gledališko igro z vsemi prilastki prave dram (Kalan 1967: 74). Kritika ne moti niti arhaičnost niti verski fanatizem oziroma govorica katoliške liturgike, saj je vse to v službi prave tragedije, boja na življenje in smrt med dvema nasprotnikoma. Ob tem Kalan priznava Bojanu Štihu zasluženost spoštovanje, da si je upal tekst uprizoriti in tako preseči mit o Mrakovi neuprizorljivosti. Hkrati pa se zelo negativno odzove na slabo kritiko Boruta Trekmana v ljubljanskem *Dnevniku*, ki je zelo odklonilno pisal o *Mariji Tudor*, čeprav Mrakovih del sploh ni prebral. Na drugem mestu Kalan posebej pohvali igro Slavke Glavinove v vlogi Marije Tudor ter pravi, da so uradni kulturni krogi po brezbriznosti do

²⁷ Članka sta bila objavljena leta 1967 v *Sodobnosti*. Predstavljata pregled gledališke produkcije v več slovenskih gledališčih v sezoni 1966/67, mi pa smo povzeli le nekaj misli, ki se nanašajo na uprizoritev *Marije Tudor* v ljubljanski Drami.

zdaj v kot postavljali zelo nadarjenega dramatika Mraka, ki mu je končno uprizoritev *Marije Tudor* prinesla nesporni uspeh.

5.1.2 *Mirabeau* (Drama SNG Ljubljana, 6. november 1970)

JANEZ NEGRO: »*MIRABEAU*« IN TRAGIŠKA INSPIRACIJA IVANA MRAKA.²⁸ Kot nam že naslov sporoča, se Janez Negro osredotoča na Mrakovo pojmovanje tragičnega in najprej izpostavi nekaj točk, ki so se skozi zgodovino izkazale za ključne. Tako se tragika največkrat od antike naprej veže na zgodovinsko tematiko in ne na sedanost, v vsakem obdobju pa je bila zadnji kriterij za vrednotenje sveta in človekove eksistence. Tragični junak sodobnosti se žene za svojim ciljem, čeprav ve, da ga bo pot strla. Tragična inspiracija pogosto zahteva politično ali družbeno ozadje, junak pa je nenehni upornik. V svojem delovanju se nemalokrat znajde v protislovju, vendar je to razložljivo z dejstvom, da bi rad bil v nasprotovanju z vsemi stranmi hkrati. Tako Mrakovega *Mirabeauja* opisuje Janez Negro. *Mirabeau* se hkrati spopada s predstavniki starega in novega režima. Revolucija, za katero se je sprva boril in v katere idejo je verjel se je sprevrgla v nekaj, česar si ni želel. Tako je ostal na sredi poti, med dvema taboroma.

Po mnenju Janeza Negra je v Mrakovi tragediji vse dodobra premišljeno, da vodi v največjo možno tragiko, saj »avtor ne izloči iz svojega dela samo to, kar je nasprotno tragičnemu učinku, temveč tudi to, kar mu je indiferentno, vse, kar bi lahko odvrnilo pozornost gledalca od tega, kar je bistveno« (Negro 1970: 52). Mrakova tragika pa ob tem ne daje nobenega poduka, ne želi biti moralna ali psihološka lekcija, avtor izlušči samo pot, ki vodi v nesrečo. Pomembno je torej samo to, kam nesreča pelje. Osebe niso več v oblasti lastnih dejanj, niso ne dobre ne hudobne, temveč oboje hkrati. Mrak pa je glasnik človekove vesti, slutenja in vere v človeka.

MIRKO ZUPANČIČ: IVAN MRAK: *MIRABEAU*.²⁹ Zupančiča ob Mrakovem tekstu najbolj zbode pasivna tragičnost. Mrakov junak po njegovem le poroča o tragiki, ki pa je ne živi. Zato ostaja besedilo monotono in zavoljo vzvišene retorike starinsko. Očita

²⁸ Gre za komentar, ki je izšel v Gledališkem listu SNG Drame ob uprizoritvi *Mirabeauja* v sezoni 1970/71.

²⁹ Ocena je bila objavljena v *Naših razgledih* 27. novembra 1970.

mu tudi, da njegove osebe nimajo psihološke globine, da je pogled gledalca na njihova ravnanja zastrt in zato tragedija ne more zaživeti v vsej svoji polnosti. Zupančič se sprašuje, če je morda Mrak s takim slogom želel doseči neko svojevrstno monumentalnost in obenem odgovarja, da pri tem ni uspel. Tragedija mora biti po njegovem izjemno dinamična in zato za mnoge dramatike predstavlja pravo preizkušnjo in tudi Mrak se z njo ni spopadel na pravi način. Zavrženo besedilo se po Zupančičevem mnenju tudi igralci niso mogli posebej odlikovati, vsi so opravili po svoje korektno delo, posebej pa je izstopala Štefka Drolčeva v vlogi Marije Antoinette, ki se s svojo dikcijo, plemenitim vedenjem in notranjim občutjem edina živela v območju tragičnega (Zupančič 1970: 670).

5.1.3 *Proces* (Slovensko stalno gledališče Trst, 13. marec 1981)

ANDREJ INKRET: HIMNIČNA TRILOGIJA V BAZOVIŠKI CERKVI³⁰ Inkret v pričujoči kritiki komentira gledališko predstavo *Proces* Ivana Mraka, ki so jo uprizorili igralci Slovenskega stalnega gledališča v Trstu, pod vodstvom režiserja Maria Uršiča in z dramaturškim sodelovanjem Tarasa Kermaunerja. Gre za trilogijo – *Človek iz Kariota* opisuje problem Jude Iškarijota in njegovega izdajstva, *Veliki duhovnik Kajfa* spreobrnjenje cerkvenega dostojanstvenika, *Prokurator Poncij Pilat* pa Pilatove duševne muke, ki jih trpi zaradi krivične obsodbe Jezusa. Kot pravi Inkret, pri tem ne gre za eksistencialne usode zločincev, ampak je Mrakov osrednji namen predstaviti čudežni božji učinek – pomembna je le tista Kristusova moč, spričo katere mora ugasniti vse drugo, da bi konec koncev ostala sama, silna, vsemogočna in večna. Izdajalec, sodnik in rabelj so za vedno osramočeni in kaznovani, v dramatikovih očeh so nedvomno krivi in zavrženi, na noben način ni mogoče utemeljiti ali opravičiti njihovega zločinstva. Omenjene drame po Inkretovih besedah delujejo bolj kot eksempli iz velikonočne pridige, ki nam hočejo dopovedati, da je brezbožnost prej ali slej neusmiljeno kaznovana – vsi trije namreč doživijo grozovite muke slabe vesti, zavedo se svoje zavrženosti in si priznajo, da so prekleti. Preobrat se zgodi nepričakovano in skrivnostno, tu odpove logika dramskega dogajanja in uprizarjanja figur samih, šteje le avtorjeva samovoljna doktrina. Inkret proces označi za militanten tekst, ki ga

³⁰ Članek iz Inkretove knjige *Tržaške kritike* je bil objavljen v *Delu* 17. 3. 1981.

ne zanimajo usode nesrečnikov, ki so ravnali narobe, ampak gre samo za prikaz božje vsemogočnosti, ki ima v pesti vse. Na koncu kratko komentira še sceno in igralce, za katere pravi, da so »požrtvovalno deklamirali Mrakove arhaične, slovesno vznesene in zapletene formulacije« (Inkret 1987: 198). Mrakove dramatike se po njegovem ne da niti igrati, saj je grajena le na retoriki in zapletenem besednjaku.

5.1.4 Spoved lučnim bratom³¹ (Poletni festival Ljubljana, Križanke, 1. avgust 1981)

TOMO VIRK: LUČ TRAGEDIJE.³² Virk sprva opozarja, da je nemara podnaslov »himnična monotragedija« že del igre, saj usmerja gledalčevo perspektivo. Poseben poudarek daje tragičnemu v Mrakovi drami in pravi, da je tragično tisto, kar nam odpira vrata v notranjost človeka in v spraševanje o človekovi lastni bivanjski usodi. Prav zaradi tega je toliko različnih interpretacij tragičnega. Virk se sprašuje, zakaj v slovenskem prostoru ni prostora za tragedijo in ni prostora za ustvarjalca kot je Mrak. Odgovarja si z besedami, da je očitno usahnila potreba po bistvu, po identiteti.

In kakšno je tragično pri Mraku? »Lučni bratje« so tisti, ki ustvarjajo luč – pesniki, pisatelji, umetniki na sploh in vsi, v katerih živi umetniška duša. Osvetlujejo bistvo oziroma resnico. V Mrakovi drami so to Čop, Smole in Prešeren. Prešernu sta prijatelja umrla in ga zapustila samega z njegovo svetlo govorico, ki je nihče ne razume. Pesnik se tako znajde v osebni stiski, saj je ogrožen njegov obstoj. Množica namreč vse, ki letijo visoko, ki se bližajo Luči, osami. Prešeren nima več sorodnih duš, sprašuje se, za koga sploh še ustvarjati, koga srečevati v prijateljski besedi in če je brez tega sploh še možno živeti. Po Virkovem mnenju se tu izpostavlja dialog kot bistvo, saj je človek ne le subjekt, ampak družbeno bitje, ki se uresničuje v odnosu z drugim. V tem je tragika pesnika, ki ostaja sam nerazumljen in neslišan, nezmožen posvetiti tudi drugim Luč, ki jo vidi. Za svoje spoznanje, ki ga množica zavrača, mora biti pesnik kaznovan (tako kot je Bog

³¹ Predstavo je uprizoril sam Ivan Mrak s sodelavci.

³² Članek, ki ocenjuje predstavo iz ljubljanskih Križank, je bil objavljen v reviji 2000.

kaznoval izvirni greh človeka v raju) z izgonom iz družbene sredine – to je človekova tragedija.

5.1.5 *Beg iz pekla* (Koreodrama, Križanke, 24. marec 1996)

ANDREJ INKRET: IVAN MRAK: *BEG IZ PEKLA*³³ Andrej Inkret v tem sestavku ocenjuje predstavo *Beg iz pekla*, ki jo je na oder Križank postavila Koreodrama leta 1996, režiral pa Damir Zlatar Frey. Največ komentarjev je deležna prav režija oziroma postavitev in manj sam Mrakov tekst.³⁴ Inkret pravi, da Frey sicer ohranja temeljne sestavine Mrakove drame, da pa jim daje svojevrsten poudarek. Tako na primer homoerotika, ki jo izražata pesnika Verlain in Rimbaud, ni mišljena kot provokacija meščanske družbe, kakor je to pri Mraku, ampak je le bič njune usode. Pri Freyu ostaja tudi zavest, da sta pesnika izbranca, ki nista od tega sveta, čeprav sta v njem prisiljena živeti, vsaj dokler se ne pogubita, prav tako je drama še naprej prispodoba človekove nepotešene želje po Absolutnem. Freyeva uprizoritev tekst radikalizira in očiščuje vse biografske in druge anekdotike, posebej je reducirana značilna Mrakova retorika. Inkret pozitivno vrednoti monumentalno scensko postavitev in prostorsko zasnovo ter svojsko uporabo luči ter uporabo glasbe. Pravi, da je ta, s pomočjo Freyevе režije, na nekaterih mestih tako prevzemajoča, da predstavo nehamo gledati in jo začnemo poslušati. Glasba sama tako dobi posebno dramsko vlogo.

³³ Pričujoča kritika iz Inkretove knjige *Za Hekubo* je bila pod naslovom Glasba v »dramski vlogi« objavljena v Delu 26. marca 1996.

³⁴ Navadno se avtorji pri Mraku osredotočajo bolj na samo besedilo kot na uprizoritev. To si lahko razlagamo z dejstvom, da so njegovi teksti, kot je opazila večina interpretov, zelo statični. Vse dogajanje temelji na besedi oziroma na njeni vsebini v danem trenutku. Zato morda večina kritikov za izhodišče svoje ocene jemlje in v prvi vrsti ocenjuje Mrakovo besedilo.

5.2 Recenzije del

5.2.1 Recenzije Andreja Inkreta³⁵

BRANJE: IVAN MRAK: *GORJE ZMAGOVALCEV, RDEČA MAŠA*. Andrej Inkret se loteva dveh Mrakovih himničnih tragedij, ki zajemata snov iz druge svetovne vojne, *Gorje zmagovalcev* in *Rdeča maša*. Vendar, pravi Inkret, nista zgodovinsko ali sociološko preverljivi – torej nimata nobenih vzporednic z realno živečimi osebami tistega časa. Kritik opaza, da gre za teksta, ki izrazito ločnico postavljata med dobrim in zlim, tako med osebami kot tudi dogodki, in v tej polarizaciji postavljata intimo pred zgodovino, čistost pred akcijo, ponižnost in trpljenje pred zmagovitost in moč. Pozitivne figure so ves čas tragične, zavedajo se, da so le božje stvari, zato brez pomisleka trpijo in verujejo. Za drami uporabi oznako militantnost in pravi, da jo more zrahljati le dejstvo, da glavne junake kljub žalostnemu koncu čaka odrešitev, ki je posledica njihove vere in vdanosti. V vsakem primeru pa ostaja pri Mraku dobro zmeraj poplačano, zlo kaznovano, tragičnost pa nevtralizirana z odrešenjem, dobra morala obvladuje vse – tudi smrt.

BRANJE: IVAN MRAK: *SPOVED LUČNIM BRATOM*. Avtor izpostavlja dejstvo, da Mrak svojo dramatično voljo uveljavlja predvsem v jeziku, v pričujoči drami *Spoved lučnim bratom* pa gre za svobodno literariziran prikaz umiranja Franceta Prešerna. Ob tem je posebej opazen patos, ki naj bi pričal o veličini in tragični izjemnosti tega dela. Ni nikakršne igrivosti v jeziku, saj je umetnost resnoben, težak in pobožen posel. Mrakov jezik do konca radikalizira različne arhaizme in samovoljno oziroma brez težav prezira pravopis. Kot pravi Inkret, vse skupaj ne bi bilo pogubno, če Mrakova vizija ne bi bila docela normativna, zavezujoča in brezobzirna, v dramatični izvedbi pa izredno monotona in preprosta. Zato po njegovem *Spoved lučnim bratom* deluje zelo vklenjeno in mazohistično.

³⁵ Vsi štiri članki so bili objavljeni v *Naših razgledih* (podrobnejši podatki v bibliografiji člankov o Ivanu Mraku), našli pa smo jih tudi v Inkretovih monografijah *Spomini na branje* (1977) in *Novi spomini na branje* (1980).

BRANJE: IVAN MRAK: *RAZSULO RIMLJANOVINE*. V tem tekstu Inkret analizira Mrakovo *Razsulo Rimljanovine*, za katero pravi, da je berljivo le še kot literarnozgodovinski dokument brez primere, saj predstavlja v dramatiki tako imenovanega slovenskega intimizma posebno, morda tudi radikalno črto. Kot poglobitno inovacijo Inkret omenja jezik, ki ga govorijo negativne osebe, saj ta še povečuje razdalje do pozitivnega junaka. Pričujoče delo označuje kot izvorno, drzno in polemično dojemanje sveta po drugi svetovni vojni in revoluciji. Tudi tu se pojavlja tipična Mrakova delitev ljudi na dobre in slabe, kjer slednji nestrpno in brez predsodkov pohodijo pravične nagibe človeka. Pozitivni junak, ki je terjal pravico zase, pa je pod njihovim pritiskom primoran napraviti samomor. Ta polarizacija na eni strani brez primere pokvarjeno, na drugi strani pa na brezupno čisto in pravo stran sveta nam po Inkretovem prepričanju brani, da bi to delo lahko brali kot literaturo.

BRANJE: IVAN MRAK: *IGRE SVETA*. Andrej Inkret med drugim ocenjuje Mrakove *Igre sveta*, ki so leta 1977 izšle pri Mladinski knjigi in za katere je spremno besedo napisal Josip Vidmar. V tej knjigi je zbranih sedem himničnih tragedij. *Chrysippa* in *Heinricha von Kleista* Inkret ocenjuje kot anekdotični, slednja pa ne presega robov preproste biografije. Bolj vznemirljive so po njegovem mnenju drame z biblijsko tematiko, združene v trilogiji *Proces*, in tragedija angleške kraljice *Marije Tudor*. Pravi, da gre za podobe božjih izzivalcev in izdajalcev, katerih silnost se pokaže v subjektivnem napuhu in šibkost v spoznanju in kesu. Junaki teh dram so veliki v svojem zanikanju Absolutnega, v samovolji in nihilizmu in vendar majhni v grozi, ko pride razodetje in spoznanje o lastni zmoti. Dramatičen je po Inkretovem le element preobrata, ki je silen in izjemno hiter, tako da zlom in spreobrnjenje glavnih junakov nista naslikana v celoti svojih razsežnosti. Inkret se navezuje na Vidmarjevo spremno besedo, ki takšno situacijo označuje za nepričakovan čudež, ki deluje kot nekdanji »deus ex machina«. Pravi, da »*Igre sveta* s svojo eksplicitno religioznostjo v resnici najbrž ne morejo do radikalnega zarisa tragične človeške usode: komaj pripeljejo to usodo do brezna, ji že tudi pokažejo rešitev iz zmote« in »da bi jih mogli razumeti, bi najbrž morali biti deležni milosti iste vere, kot je je deležno avtorjevo pero« (Inkret 1980: 398). Spreobrnjenja so torej neverjetna in so prej izraz Mrakovega subjektivizma in ideologije kot pa prikaz resnične človekove usode.

5.2.2 Oceni Karla Brišnika³⁶

OB IZIDU *IGER SVETA* IVANA MRAKA. Kljub temu, da *Igre sveta* predstavljajo poleg trilogije *Proces* in himnične tragedije *Herodes Magnus* še dramske tekste *Chrysippos*, *Marija Tudor* in *Heinrich von Kleist*, se Brišnik ustavlja le pri omenjenih prvih štirih delih. Pravi, da predstavljajo revolucijo za vso krščansko in humanistično misel ter dokazujejo, da je tragedijo možno pisati tudi v poantični Evropi. Jezus je bil dolgo časa tabu, Juda, Pilat in Herod pa negativno označeni in si nihče ni upal niti pomisliti, da bi lahko kateri od njih nosil v sebi tragičnost, Mrak pa se je, ne meneč za te oznake, zakopal v njihovo grozo, v njihovo notranjo usodo.

Brišnik ob tem želi dokazati, da je omenjenim besedilom Josip Vidmar v spremni besedil storil krivico, ko jih je označil za premalo dramatične, ker uporabljajo čudežni moment. V argumentiranju se avtor sklicuje na številne trenutke slovenske in svetovne literature, ki izpovedujejo tak duhovni pretres celotne osebnosti, da se stvari, pogled in dogodki v njihovem življenju konkretno spremenijo (navaja Prešerna, Sofokleja, Schillerja). Pravi, da je skozi drugačno perspektivo čustvovanje in ravnanje oseb v omenjenih Mrakovih dramah moč razumeti čisto tuzemsko in prav nič čudežno – obstajajo namreč pretresi in spremembe, ki niso v skladu s človeškim razumom, pa jih ljudje kljub temu priznavamo, saj bi drugače morali zanikati obstoj vere, ljubezni, revolucij, širjenje znanja in misli – pravzaprav bi lahko zanikali celotno zgodovino človeštva. Dramaturška zgradba je po Brišnikovem mnenju tudi dovolj trdna, da ohranja psihološko verjetnost oseb in dogajanje neokrnjeno. Pritrdi pa dejstvu, da se Mrak sam s svojo religioznostjo bojuje, da bi nas prepričal o resničnosti izmišljenih zgodb. Vendar pa je to naloga vsakega literata, brez izjeme, dodaja Brišnik, saj je vse življenje v literaturi fikcija, ki si želi postati stvarnost.

OBLOČNICA, KI JE ROJENA. V oceni *Bibličnega ciklusa* Ivana Mraka Karel Brišnik dramatiku priznava, da se ta srečuje z navidez nerešljivo oviro: kako celovito predstaviti Jezusovo življenje, ne da bi bil obsojen na neverodostojnost oziroma ne da bi

³⁶ Oba Brišnikova članka sta bila objavljena v reviji 2000. Prvi, Ob izidu *Iger sveta* Ivana Mraka, v št. 9 leta 1978, drugi, *Obločnica, ki je rojena*, pa je komentar izida *Bibličnega ciklusa* iz leta 1985 in je bil objavljen v št. 29/30 leta 1985.

pristal le v nekih splošnih ilustracijah. Po Brišnikovem mnenju si je Mrak izmislil fantastično rešitev. Dramski cikel petih tragedij in misterija vsak zase obravnava usodo človeka, po katerem se je začelo novo štetje in ki je imel neznanski vpliv na dobršen del zgodovine človeštva. V teh tekstih se z vseh različnih zornih kotov izrisuje Jezusova podoba, kot se pri akrostihu izpiše ime, ki mu je bil venec namenjen, ne da bi en sam sonet neposredno spregovoril o njem. To je zamisel, ki nima predhodnikov (Brišnik 1985: 167). V nadaljevanju komentira pet tragedij in se posebej ustavi ob Jezusovem procesu in pravi, da v Mrakovih tekstih načrtovalci in povzročitelji njegovega umora ravnajo kot pripadniki ideologija, političnih skupin in državnih funkcij, nato pa so soočeni s celovitejšo resnico, ki jih pretrese do zadnjih vlaken bivanja.

Posebej pa Brišnik nekaj besed nameni misteriju *Janez Evangelist*, ki predstavlja vrh ciklusa. Označi ga za najbolj intimistično besedilo in za najbolj dorečeno Mrakovo delo sploh ter za izjemno moderno. Avtor se sprašuje, zakaj dramatik za predstavitev tega poglavja Jezusovega življenja ustvari prav misterij in ne tragedije. »Se besedilo, ki v poslednji sliki (psalmu) uprizarja rojstvo Luči ne more imenovati tragedija, celo himnična ne?« (Brišnik 1985: 169) Odgovarja z dejstvom, da sta luč in tema že po bibličnem smislu dva izključujoča pojma, saj svetloba temo vedno prežene – ena ob drugi ne moreta obstajati. Odločitev Mrakovega junaka za svetlobo je povsem njegova lastna, torej odločitev suverenega subjekta, brez igre med dobrim in zlim. Tudi odrešenjski preobrat ne izhaja iz pomilostitve, ampak se zaostrije človekova odgovornost za zlo na svetu. Zaostritev prinaša Jezus sam. Zaradi ljubezni do Jezusa je Johanaanova samota ob njegovem odhodu neskončna, bolečina pa rojeva bogokletnost. Ljudje so ob odprtem Jezusovem grobu še vedno slepi in gluhi, ujeti v vsakdanjost. Johanaanova odločitev, njegov obred krsta, predstavlja odločitev od Človeka – boga za Boga – človeka – Luč, torej Jezusa. Torej misterij ni samo oznaka dramske oblike, ampak gre za skrivnostni verski obred in s tem Mrak ne zapušča tragedije, ampak literaturo samo in vstopa v območje živega rituala (Brišnik 1985: 170).

5.3 Komentar h gledališkim kritikam in recenzijam Mrakovih del

Glede na to, da Mrakova dela niso bila pogosto uprizorjena – večinoma v amaterskih zasedbah in privatno, le nekajkrat pa v profesionalnih gledališčih, težko rečemo kaj o objektivnosti ocen gledaliških predstav. Kritike so namreč precej maloštevilne – eno predstavo ocenjuje le eden največ dva kritika, mnoge uprizoritve pa ostanejo neopažene s strani strokovne javnosti. Zelo podobno se dogaja z ocenami Mrakovih knjižnih izdaj in tudi revijalnih objav. Odzivov je bilo malo in še takrat so to bili navadno tisti, ki so Mrakovo delo zvesto spremljali ali pa ga je spremljal vsaj časnik, za katerega so pisali. Med kritiki gledaliških predstav se najdejo različni avtorji, medtem ko pri recenzijah del izstopata predvsem Andrej Inkret, ki je delo strokovnega bralca in kritika dolga leta opravljal pri različnih revijah in časnikih, ter Karel Brišnik, ki je z Mrakom sodeloval že v Mrakovem gledališču in je pri ocenjevanju njegovih del gotovo zavzemal bolj osebni pristop. Pri slednjem tako ne najdemo nikakršnih negativnih odzivov na Mrakove dramske rešitve, še več, Brišnik v enem od člankov celo polemizira z Vidmarjem, mu oporeka in brani Mrakovo religiozno držo, zato ne bi mogli reči, da gre za povsem objektivno oceno. Andrej Inkret med tem opaža številne tako pozitivne kot negativne plati besedil in uprizoritev.

Če se še malo ustavimo pri kritikah predstav, ugotovimo, da številni kritiki pravzaprav ne komentirajo predstave oziroma izvedbe kot take, pač pa se množično ustavljajo le pri dramskem tekstu. Tako da so tudi gledališke kritike le v manjši meri gledališke. To bi lahko razumeli z vidika Mrakovih tekstovnih posebnosti, mimo katerih ne more niti uprizoritev – tako je velikokrat tarča kritikov izražanje njegovih oseb, psihološka nepoglobljenost karakterjev, premalo akcije, preveč samogovorov, če parafraziramo, mu torej pogosto očitajo, da sam tekst ni bil pisan kot gledališka predstava, ampak bolj kot razmišljanje, osebe govorijo ena mimo druge, nadaljujejo lastno misel in večinoma ostajajo pasivne. Tako je vsaka predstava podvržena tem posebnostim.

Ugotavljamo, tako kot nekaterih strokovnjaki, da se je pisanje o Mrakovih tekstih in o uprizoritvah njegovih dram začelo bolj številno pojavljati po prvi uprizoritvi v

profesionalnem gledališču – po *Mariji Tudor* leta 1966/67 v ljubljanski Drami. Zato najdemo bolj malo recenzij zgodnjih del in nič kritik amaterskih uprizoritev Mrakovega gledališča, vsaj v strokovni periodiki ne. Kljub navideznemu odprtju Mrakove dramatike širši gledališki in bralni javnosti, med avtorji recenzij in kritik zasledimo vedno znova ista imena. Torej tisti, ki se tudi do tedaj niso ukvarjali z Mrakom, v svojem pisanju tudi pozneje le redko omenjajo dramatika.

6 Zaključek

Ob koncu se spomnimo nekaterih glavnih poudarkov, ki smo jih skozi delo skušali prikazati. Pisanje o Ivanu Mraku se je razmahnilo konec 60-ih let (štirideset let po njegovem aktivnem umetniškem začetku), ko se bila prvič v kakšnem profesionalnem gledališču uprizorjena njegova tragedija. To je bila *Marija Tudor*, ki je zaživela na odrskih deskah ljubljanske Drame. Od takrat so tudi v pregledih slovenske književnosti Mraku dajali večjo težo. Morda je to naključje ali pa uprizoritev pač sovpada z dejstvom, da se je v teh letih tudi pojavilo veliko literarnih zgodovinarjev, ki so želeli kar najbolj izčrpno predstaviti slovensko literarno ustvarjanje. Tako najdemo v šestih letih pet pregledov, ki se tako ali drugače ukvarjajo z literaturo. Bolj obširne in objektivne ocene njegovega dela najdemo v poznejših pregledih, ki so nastali po letu 2000. Dejstvo ostaja, da vsi avtorji Mraku priznavajo posebnost, le redki pa ga odkrito hvalijo z argumenti. Večinoma – to je značilno predvsem za zgodnejše ocene – pri njem iščejo napake in spotike, ki jih v njegovem načinu pisanja ni težko najti. Tako je predvsem problematičen njegov jezik, ki z neologizmi in arhaizmi ter vzvišeno tako imenovano himnično govorico marsikoga prej zmoti, kakor da bi videl v tem slogovno in vsebinsko obogatitev.

Če se osredotočimo na vsebinske posebnosti pisanja o Mraku, ugotovimo, da gre, predvsem v periodiki, za ocene posameznih del. Le redki avtorji se spuščajo v sintetično obravnavo avtorja in ga postavljajo v kontekst sodobnikov in sodobnih literarnih usmeritev. Najbolj globalno se z njim gotovo ukvarja Taras Kermauner – v vsaki njegovi študiji smo priča ne le poglobljeni interpretaciji tekstov, pač pa izjemnemu interesu, da bi Mraku dal zasluženost mesto med slovenskimi ustvarjalci. Vse to mu tudi uspeva. Med strokovnjake, ki so Mraku posvetili več pozornosti, lahko štejemo še Denisa Poniža, Petra Kovačiča Peršina, med interpreti in kritiki pa še Andreja Inkreta, Karla Brišnika in Filipa Kalana. Nekateri med njimi so bili, tako kot Kermauner, tudi osebno povezani z Mrakom, zato je razumljivo, da dajejo njihovi članki novo perspektivo njegovi ustvarjalnosti. Sicer se večinoma pojavljajo razmišljanja o tragičnosti, ki ji je Mrak sam dajal veliko poudarkov v svojih esejističnih razmišljanjih, avtorji se sprašujejo o oznakah »himničen«, »himnična«, »himničnost«, ki jih je Mrak tudi po svoje opredelil, razglabljujejo o njegovem posebnem

načinu dramske zgradbe, ko namesto dejanj uvaja stopnjevanja in s tem ruši klasično trikotno dramsko formo. Med pomembnimi temami je tudi, kot že rečeno, njegov jezik z vsemi posebnostmi. Kdorkoli ga poskuša stilno opredeliti ali umestiti v eno od prevladujočih literarnih smeri, se znajde v zagati, ker je to praktično nemogoče. Mrak je ustvaril tako svojstven slog in se posvečal takšnim vsebinam, da ga težko s komerkoli primerjamo. Morda od tod izvira tudi vsesplošno nezanimanje zanj – njegove teme o bistvu človeške eksistence, o umetnosti kot najvišjem načinu doživljanja in bivanja, o etičnih principih, o bližini in človeškem doživljanju smrti, o višjih, nezemeljskih ciljih so tako večne in vendar nikakor »od tega sveta«, popolnoma pa se skladajo z arhaičnim, privzdignjenim načinom izražanja njegovih likov.

Vse naštetu opazajo tudi omenjeni avtorji. Negativnih kritik o Mrakovem delu, vsaj v strokovni periodiki, skoraj ni zaslediti. Če se že v knjižnih objavah (pregledi književnosti) ali pa v ocenah del oziroma predstav najde kakšna negativna kritika Mraka oziroma mu kdo priznava prave kvalitete, pa tega ne moremo reči za strokovne članke. V teh se izključno pojavljajo pozitivni vidiki, če pa že so kakšni pomisleki, se ti večinoma naslonijo na provokativnost ali Mrakovo čudaškost. Oboje je sicer pogosto omenjano, kjerkoli je kaj govora o Mraku. Neodzivnost bi lahko komentirali z domnevo, da se strokovnjakom, ki Mrakovega dela niso cenili, ni dalo ukvarjati z njim oziroma so prav s svojo ignoranco izražali svoje stališče do umetnika. Verjetno se jim ne zdi niti toliko pomemben, da bi utemeljili svoj negativen odnos do njega.

Na drugi strani pa opazamo, da so mu nekatere revije in celo založbe vztrajno sledile. Tako so se članki o njem ali pa celo objave njegovih del vztrajno pojavljale v reviji *Sodobnost, 2000*, nekaj v *Problemih* in *Maskah* redkeje oziroma priložnostno pa v ostalih. Med založbami lahko izpostavimo Društvo 2000, ki je založilo največ Mrakovih dram in jih opremilo z ustreznimi spremnimi besedami, ki so jih prispevali že naštetih interpreti. Zakaj je tako? Delno zaradi vsebine Mrakovega pisanja, delno zaradi njegove življenjske usmeritve. Kot smo že omenili, je revija *2000* plod krščansko usmerjenih intelektualcev, kar je sam Mrak (kljub svojemu mladostniškemu in prenagljenemu izstopu iz Cerkve) tudi bil. Zanimale so ga teme, o katerih so se sicer spraševali avtorji, ki so objavljali v *2000*. Razlog za pogostejše objave v *Sodobnosti* in *Problemih* je prav tako usmeritev teh publikacij. Obe sta namreč stremeli za tistim, kar je aktualno, žgoče, provokativno, kar

razburka – če poenostavimo, gotovo lahko pritrdimo, da je Mrak bil vsakega po malem. Zakaj se je kar nekaj člankov o Mraku našlo tudi v *Maskah*, je prav tako razložljivo z njeno vsebino, saj gre za revijo, ki je namenjena prav gledališču, sočasnim gledališkim ustvarjalcem in odrski umetnosti širokega spektra. Ker je o konvencionalnem in tradicionalnem gledališkem ustvarjanju že precej napisanega, se omenjena revija trudi predstaviti sodobne in drugačne ustvarjalce, ustvarjalne principe, uprizoritvene možnosti in vse, kar je novega v zvezi z gledališčem. O Mrakovih novostih pa smo že večkrat spregovorili.

Kljub vsemu povedanemu o Mrakovi obrobni nam ravno ta pregled razkrije, da vendarle ni bil povsem v ozadju, da so ga nekatere publikacije sprejele za svojega in mu vztrajno sledile ter da so nekatera gledališča ustvarila izjemne produkcije njegovih tekstov. Seveda pa ne gre na račun nekaterih njemu zvestih, ideološko neobremenjenih in objektivnih kulturnih delavcev trditi, da se Mraku ni godila krivica. Njegove drame bi bile lahko uprizorjene veliko prej, v veliko večjem obsegu (kot rečeno, so profesionalna oziroma polprofesionalna gledališča predstavila le štiri njegove tekste), saj po kvaliteti gotovo ne zaostaja za sodobniki, je pa res, da je poseben oziroma precej drugačen, zato zahteva poglobljeno študijo, primerne igralce in režisersko iznajdljivost, na kar so opozarjali tudi gledališki kritiki.

Zanimiv in obsežen raziskovalni okvir bi gotovo ponujal pregled ne le strokovnih in kulturno oziroma literarno usmerjenih publikacij, temveč dnevnega časopisja, ki bi verjetno razkrilo Ivana Mraka še v drugačni luči. V teku našega raziskovanja smo namreč zasledili nekatere objave v starejših časnikih (npr. *Slovenskem narodu*), ki ponujajo vpogled v sočasno družbeno situacijo in Mrakovo globljo umestitev vanjo ter bi jih veljalo podrobneje preučiti. Tak obseg bi seveda presegal smernice in določila našega raziskovanja, zato smo ga pustili ob strani, odpira pa nove možnosti za raziskovanje in dopolnitev bibliografije člankov o Ivanu Mraku, ki jo na tem mestu sestavljajo le tisti članki, ki smo jih našli v že omenjenih strokovnih in kulturnih revijah in časnikih. Vse to dokazuje, da obstaja na tem področju še nekaj manevrskega prostora za prihodnje raziskovalce. Drugi nezapolnjen raziskovalni prostor ponujajo interpretacije in primerjalne analize nekaterih manj znanih in izpostavljenih dram – tako je recimo veliko napisanega o *Revolucijski* in *Slovenski tetralogiji*, *Obločnici*, *Mariji Tudor*, trilogiji *Rimljanovina*, o *Spovedi lučnim bratom*,

Chrysippu, nekaj manj o Mrakovem *Bibličnem ciklusu*, *Življenju – karneval*, *Emigrantski tragediji*, *Orfeju*, skoraj nič (razen izjemoma pri tistih dramah, ki so izšle v skupnih monografijah in so jih avtorji vključili v spremno besedo) pa o naslednjih dramskih tekstih: *Abraham Lincoln*, *Džordže in Miloš*, *Heroji južnega tečaja*, *Josefina Baker*, *Rdeči Logan*.

Kakorkoli se že bodo raziskovalci v prihodnje lotevali teme Ivan Mrak in njegovo ustvarjanje, pa ostaja dejstvo, da bodo morali izstopiti iz trenutnih okvirjev in se podati na nekoliko drugačno pot razumevanja umetnosti, življenja, morale, etike in transcendence – vsega tega, kar je Mraka najbolj zaposlovalo. Dramatik je namreč s svojim življenjem in delom dokazoval, da njegova posebnost ni taka, da bi jo lahko kvalificirali, ampak se trudi ostajati večna in za vse čase veljavna. Mrak svojo drugačnost in, drznemo si reči, »nadčloveškost« živi in vpleta v svoje dramske like na različne, presenetljive načine, ki so jih posamezni interpreti že odkrili, vsak od njih pa se je moral pred tem potopiti ne le v ustvarjalčevo skrivnost, ampak v skrivnost vesolja, bivanja in človeškega obstoja.

7 Viri in literatura

Monografije

Silvija Borovnik: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 2005.

Andrej Inkret: *Novi spomini na branje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980.

-- *Spomini na branje*. Maribor: Obzorja, 1977.

-- *Tržaške kritike*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1987.

-- *Za Hekubo*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000.

Ivan Mrak: (1906–1986): *simpozij ob dvajsetletnici smrti slovenskega trageda Ivana Mraka v Slovenskem gledališkem muzeju leta 2006*. Ur. Mojca Kreft in Ivo Svetina. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2007.

Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka*. Ljubljana: Društvo 2000, 2007.

-- *Navskrižna srečavanja*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

France Koblar: *Slovenska dramatika II*. Ljubljana: Slovenska matica, 1973.

Jože Koruza in Franc Zadavec: *Slovenska književnost 1945–1965*, druga knjiga (Dramatika ter književna esejistika in kritika). Ljubljana: Slovenska matica, 1967.

Lino Legiša: *Zgodovina slovenskega slovstva VI*. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.

Ivan Mrak in Taras Kermauner: *Obločnica, ki se rojeva*. Maribor: Obzorja, 1987.

Denis Poniž: Dramatika. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, 2001. 203–349.

Anton Slodnjak: *Slovensko slovstvo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968.

Josip Vidmar: *Gledališke kritike*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968.

Franc Zadavec: *Zgodovina slovenskega slovstva VI*. Maribor: Obzorja, 1972.

Članki in drugi sestavni deli

Karel Brišnik: Ob izidu Iger sveta Ivana Mraka. *2000*, št. 9 (1978). 75–77.

– – Obločnica, ki je rojena. *2000*, št. 29/30 (1985). 167–170.

Filip Kalan: Odmevi z ekrana 66. *Sodobnost*, l. 15, št. 1 (1967). 68–74.

– – Odmevi z ekrana 67. *Sodobnost*, l. 15, št. 7 (1967). 713–718.

Taras Kermauner: Demonija razkroja in odrešitev. *2000*, št. 29/30 (1985). 27–37.

– – Mrakova dramatika. Ivan Mrak: *Obrazi slovenstva*. Ljubljana: Društvo 2000, 2000. 201–222.

– – Mrakovo mesto v slovenski kulturi. *2000*, št. 46/47 (1989). 86–147.

Peter Kovačič Peršin: Himnična tragedija. Ivan Mrak: *Heroji civilizacije*. Ljubljana: Društvo 2000, 2000. 164–169.

Lado Kralj: Od Preglja do Gruma: (slovenska ekspresionistična dramatika). *Slavistična revija*, let. 47, št. 1 (1999). 1–22.

Katja Mihurko Poniž: Vloga Karle Bulovec v umetniškem ustvarjanju Ivana Mraka. *Jezik in slovstvo*, let. 52, št. 1 (jan. – feb. 2007). 45–53.

Janez Negro: »Mirabeau« in tragiška inspiracija Ivana Mraka. *Gledališki list SNG Drama*, l. 50, št. 3 (1970/1971). 51–52.

Denis Poniž: Dramatika Ivana Mraka. Ivan Mrak: *Blaženi in pogubljeni*. Celje: Mohorjeva družba, 2004. 131–160.

– – Dramatika Ivana Mraka in evropska civilizacijska izkušnja. *2000*, št. 33/34 (1987). 94–101.

– – Ivan Mrak. *Enciklopedija Slovenije* 7. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993. 231–232

– – Prolegomena k zgodovini slovenske povojne gledališke kritike. *Maska*, št. 2 (1986). 25–36.

- Goran Schmidt: Bibliografija Ivana Mraka. Ivan Mrak: *Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998. 280–304.
- – Sub specie mortis. Ivan Mrak: *Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998. 243–279.
- Malina Schmidt Snoj: Pozitivno vrednotenje pasivnega junaka. *Maska*, št. 6/7 (1987). 45–60.
- Josip Vidmar: Spremna beseda. Ivan Mrak: *Igre sveta*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. 207–212.
- Tomo Virk: Luč tragedije. *2000*, št. 19/20 (1981). 135–138.
- Janez Vrečko: Problem (himnične) tragedije pri Slovencih. *Slavistična revija*, let. 54, št. 4 (okt. – dec. 2006). 609–618.
- Mirko Zupančič: Drama SNG Ljubljana: Ivan Mrak: Mirabeau. *Naši razgledi*, let. 19, št. 22 (27. november 1970). 670.

Diplomska dela in magistrsko delo

- Miha Arh: *Mož sem: diplomsko delo*. Ljubljana: AGRFT, 2003.
- Štefka Bulovec: *Mladostno obdobje Ivana Mraka: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 1954.
- Diego De Brea: *Ivan Mrak: Obločnica, ki se rojeva: Nikoli me ne vidiš tam, kjer te vidim ali potovanje v neznano: (gledališka produkcija AGRFT v šolskem letu 1998/1999): diplomsko delo*. Ljubljana: AGRFT, 2003.
- Tone Doberšek: *Himnična tragedija v Mrakovi Revolucijski tetralogiji: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 1998.
- Majda Marija Galer: *Motiv Jude Iškarijota v slovenski literaturi: diplomsko delo*. Muta: FF, 2001.
- Ana Kaluža: *Tematika NOB-ja v Mrakovi Slovenski tetralogiji: diplomsko delo*. Postojna: FF, 2001.

- Boris Kos: *Obločnica, ki se rojeva: diplomsko delo*. Ljubljana: AGRFT, 2003.
- Marjeta Krapež: *Büchnerjeva Dantonova smrt in Mrakova Revolucijska tetralogija: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 1993.
- Ana Kržišnik: *Maska v slovenski literaturi 20. stoletja: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 2004.
- Janka Mihelič: *Motiv revolucije v dramah Ivana Mraka: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 1998.
- Helena Peršuh: *Ivan Mrak: Obločnica, ki se rojeva (gledališka produkcija AGRFT v šolskem letu 1998/1999): diplomsko delo*. Ljubljana: AGRFT, 2002.
- Vladimir Pirc: *Tema revolucije v povojni slovenski dramatiki: diplomsko delo*. Škofja Loka: FF, 1982.
- Primož Ranik: *Ivan Mrak: Obločnica, ki se rojeva: (himna o početku slovenskega Olimpa): (vloga arheologa): diplomsko delo*. Ljubljana: AGRFT, 2003.
- Melanija Ravnikar: *Ivan Mrak: Revolucijska tetralogija: diplomsko delo*. Ljubljana: FF.
- Katarina Rigler: *Ivan Mrak in idejnost njegove himnične tragedije: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 1994.
- Anja Rudel: *Tema Heinricha von Kleista v nemški in slovenski literaturi s posebnim ozirom na Ivana Mraka: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 2007.
- Malina Schmidt: *Povojna slovenska poetična drama: magistrsko delo*. Ljubljana: FF, 1976.
- Eva Slaček: *Orfejeva tema v dramatiki 20. stoletja: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 2009.
- Maja Stržinar: *Smrt tragedije in Mrakova slovenska tetralogija: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 2003.
- Tanja Tolar: *Motiv likovnega umetnika v dramah Ivana Mraka: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 2007.
- Barbara Zorko: *Tema Ojdipa v slovenski dramatiki: diplomsko delo*. Ljubljana: FF, 2006.

Mojca Zupan: *Strukturalna analiza dramaturških premikov v štiridesetih in petdesetih letih ob izbranih dramah s tematiko narodnoosvobodilne borbe: diplomsko delo.*

Ljubljana: FF, 1981.

Alenka Žabkar: *Ženski liki v dramatikii Ivana Mraka: diplomsko delo.* Ljubljana: FF, 2007.

Izvleček

Diplomsko delo podaja obsežen pregled recepcije Ivana Mraka in njegovega dela v strokovni literaturi in periodičnih publikacijah ter posebno pozornost namenja strokovnim člankom in literarni oziroma gledališki kritiki. Dramatik Ivan Mrak, ki je napisal prek štirideset tekstov (ohranjenih je le devetintrideset), je bil s strani strokovne javnosti dolgo časa prezrt. Njegovih dram niso uprizarjali, ne objavljali, o njem se ni pisalo. Za tak odnos bi lahko delno krivili umetnika samega in njegovo držo, delno pa tudi strokovno javnost, ki se, razen izjem, ni upala ovrednotiti ali pa ga je zaradi provokativnosti namenoma zavračala (pisal je družbeno-kritično, pri njem so se pojavljali homoerotični elementi in specifična tematika, kamor je vpletal predvsem vprašanja o smislu človekovega bivanja in smrti). Prvo uprizoritev v profesionalnih gledališčih je doživel več kot štirideset let po lastni uprizoritvi *Obločnice*, ki se rojeva, ki jo je javnost leta 1925 sprejela z ogorčenjem. Nato je bil dolgo časa obsojen na lastno uprizarjanje ali recitiranje svojih dram.

Šele v sezoni 1966/1967 je ljubljanska drama na oder postavila Mrakovo himnično tragedijo *Marija Tudor*. Ta je doživela nekaj odmevnejših pozitivnih kritik in od takrat so ga pozitivneje obravnavali tudi drugi teksti o dramatikih – tako strokovne knjige kot tudi strokovni članki v periodiki. Njegova dela so še večkrat uprizorili, med drugim še v Drami v Ljubljani, v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu in v Prešernovem gledališču v Kranju. V samostojnih monografijah in v revijah je izšlo več njegovih dram. O Mraku so največ pisali Taras Kermauner, Denis Poniž, Peter Kovačič Peršin ter kritiki Andrej Inkret, Karel Brišnik in Filip Kalan. Največ člankov je spregovorilo o Mrakovih tekstih: *Revolucijska in Slovenska tetralogija*, *Obločnica*, *Marija Tudor*, trilogija *Rimljanovina*, *Spovedi lučnim bratom*, *Chrysispos*, nekaj manj o Mrakovem *Bibličnem ciklusu*, *Življenju – karneval*, *Emigrantski tragediji*, *Orfeju*, skoraj nič pa o tragedijah: *Abraham Lincoln*, *Džordže in Miloš*, *Heroji južnega tečaja*, *Josefina Baker*, *Rdeči Logan*. Lahko bi rekli, da se je v zadnjih letih recepcija Ivana Mraka in njegovih tekstov sicer izboljšala, vendar pa ni povsem uveljavljen in strokovna javnost ga kdaj pa kdaj še vedno težko enakovredno postavlja ob bok drugim avtorjem iz istega obdobja.

Abstract

This thesis gives a comprehensive overview of the life of Ivan Mrak and his work in text books and periodicals. It gives special attention to professional articles, to literary and stage criticism and to how he was accepted in public. Playwright Ivan Mrak, who wrote more than forty texts (preserved only thirty-nine), was long ignored by the experts. His dramas were neither staged nor published, no one wrote about him. On the one hand, the artist himself and his attitude could be blamed for such a behavior, but on the other hand also experts are the one to blame, because no one (apart from some exceptions) dared to make remarks on his works and, on account of provocation, everyone deliberately refused to acknowledge him (he wrote socio-critically, his works included homoerotic elements and specific topics in which he included mainly questions about the meaning of human existence and death). In 1925 he staged his own play *Obločnica, ki se rojeva*, but the public accepted it with indignation. Forty years later Mrak's play was first staged in professional theaters. Later he had to stage his works and recite his plays on his own for a long time.

Only in the 1966/1967 season did the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana stage Mrak's hymnic tragedy *Marija Tudor*. This play was very well received among critics and since then also other texts on drama discussed it more positively - both textbooks and professional articles in periodicals. His works have been performed for several times since then, not only in SNT Drama but also in the Slovenian Permanent Theater in Trieste and in the Prešeren Theater in Kranj. In separate monographs and journals a number of his plays were published. Experts who wrote a lot about Ivan Mrak and his work are: Taras Kermauner, Denis Poniž, Peter Kovačič Peršin, Andrej Inkret, Karel Brišnik and Filip Kalan. Most talked about are Mrak's *Revolucijska* and *Slovenska tetralogija*, *Obločnica, ki se rojeva*, *Marija Tudor*, trilogy *Rimljanovina*, *Spoved lučnim bratom*, *Chrysippos*, less mentioned are Mrak's *Biblični ciklus*, *Življenje – karneval*, *Emigrantska tragedija*, *Orfej*, but we couldn't find articles about *Abraham Lincoln*, *Džordže in Miloš*, *Heroji južnega tečaja*, *Josefina Baker*, *Rdeči Logan*. You could say that in recent years, Ivan Mrak and his texts are better accepted in public, but in spite of that he still has not won a complete recognition and the experts sometimes still have difficulties putting him on the same side with other authors from the same period.

Ključne besede: Ivan Mrak, literarna zgodovina, strokovna publicistika, kulturna publicistika, gledališka kritika, literarna kritika.

Key words: Ivan Mrak, history of literature, professional journalism, cultural journalism, theatre criticism, literary criticism.

Dodatek: Bibliografija člankov o Ivanu Mraku³⁷

Karel Brišnik: *Imitatio Christi*. 2000, št. 33/34 (1987). 111–115.

– – Ob izidu Iger sveta Ivana Mraka. 2000, št. 9 (1978). 75–77.

– – Obločnica, ki je rojena. 2000, št. 29/30 (1985). 167–170.

Tone Frelj: Revolucijska tetralogija Ivana Mraka. *Gledališki list SNG Drama*, l. 50, št. ?? (1970/1971). 56–59.

Andrej Inkret: Branje: Ivan Mrak, Gorje zmagovalcev, Rdeča maša. *Naši razgledi*, l. 22, št. 7 (1973). 174.

– – Branje: Ivan Mrak, Igre sveta. *Naši razgledi*, l. 27, št. 17 (1978). 493–494.

– – Branje: Ivan Mrak, Razsulo Rimljanovine. *Naši razgledi*, l. 23, št. 22 (1974). 584–585.

– – Branje: Ivan Mrak, Spoved lučnim bratom. *Naši razgledi*, l. 21, št. 23 (1972). 638.

Aleš Hribar: Namesto iz leksikona. *Gledališki list SNG Drama*, l. 46, št. 3 (1966/1967). 89–91.

– – Traged Ivan Mrak. *Gledališki list SNG Drama*, l. 46, št. 3 (1966/1967). 92–102.

Filip Kalan: Odmevi z ekrana 66. *Sodobnost*, l. 15, št. 1 (1967). 68–74.

– – Odmevi z ekrana 67. *Sodobnost*, l. 15, št. 7 (1967). 713–718.

Taras Kermauner: Aristofan in politične drame. *Problemi*, l. 23, št. 8 (258) (1985). 135–152.

³⁷ V bibliografiji so zajeti članki, ki so se pojavili v že omenjenih periodičnih publikacijah. Navedli smo tako tiste, ki se z Mrakom in njegovim delom ukvarjajo bolj globalno – bodisi v celoti bodisi je večji del posvečen prav njemu, pa tudi tiste članke, kjer je Mrak omenjen le z nekaj besedami oziroma je izpostavljena le katera od njegovih dram v sklopu širše problematike. Del, kjer se Mrak ali njegov opus omenja le poimensko in ne vsebinsko, ne navajamo, prav tako v bibliografiji ni pisem, ki so jih drugi pisali Mraku, ali spominov na srečanja z njim, zbrali smo le strokovne članke, kritike in recenzije del, ki smo jih našli po že opisani metodi. V *Reviji 57, Perspektivah in Primerjalni književnosti* nismo našli člankov, ki bi bili posvečeni Ivanu Mraku ali bi ga kakorkoli vključevali v vsebinski okvir. V Bibliografiji člankov o Ivanu Mraku prav tako ni sestavnih delov monografij (npr. spremnih besed) ali posameznih poglavij v pregledih slovenske književnosti, ki obravnavajo Ivana Mraka, sem nismo uvrstili niti diplomskih del, ki se ukvarjajo z Mrakom – informacije o tem bralec najde v poglavju Viri in literatura.

- – Današnja slovenska dramatika. *Maske*, št. 3 (1986). 26–40
 - – Današnja slovenska dramatika (nadaljevanje in konec). *Maske*, št. 4 (1986). 64–85.
 - – Demonija razkroja in odrešitev. *2000*, št. 29/30 (1985).. 27–37.
 - – Mrakovo mesto v slovenski kulturi. *2000*, št. 46/47 (1989). 86–147.
 - – Nedostopni Bog in dostopna čutnost. *2000*, št. 11 (1978). 3–22.
 - – Radikalizacija človeškega smisla. *Problemi*, št. 76 (1969). 22.
 - – Rdeče kot krščansko in civilno. *2000*, št. 33/34 (1987). 63–93.
 - – Slepilo ohole terjatve, nasledek samoljubnega zanosa: vpekelvzetje. *2000*, št. 14 (1980). 47–53.
 - – Tragični paradoks – da! Tragični paradoks – ne! *Problemi*, št 85 (1970). 15.
 - – Trpljenje kot ideologija in trpljenje kot eksistenca. *Problemi*, št. 80 (1969). 10.
 - – Ubiti se in biti kakor Bog. *Nova revija*, l. 10, št. 105/106 (1991). 95–135.
 - – Vprašanje Ivanu Mraku o njegovi dramatici. *Maske*, št. 4 (1986). 3–20.
 - – Zlati nauk zgodovine. *Maske*, št. 12 (1989). 41–55.
- Gregor Kocjan: Kratka pripovedna proza v triletju avantgardnih poskusov 1922–1924. *Slavistična revija*, l. 54, št. 4 (oktober–december 2006). 581–600.
- Jože Koruza: Pregled slovenske dramatike. *Jezik in slovstvo*, l. 18 (1972/73). 9–20.
- – Sodobna slovenska književnost v srednji šoli – dramatika. *Jezik in slovstvo*, l. 16 (1970/71). 63–68.
- Janko Kos: Recepcija antičnih mitov v slovenski literaturi. *Poligrafi*, l. 8, št. 31/32 (2003). 149–169.
- Peter Kovačič Peršin: Eksistenca kot medsebojnost ali kot tujstvo. *2000*, št. 33/34 (1987). 50–62.
- Lado Kralj: Od Preglja do Gruma: (slovenska ekspresionistična dramatika). *Slavistična revija*, l. 47, št. 1 (1999). 1–22.

- Katja Mihurko Poniž: Vloga Karle Bulovec v umetniškem ustvarjanju Ivana Mraka. *Jezik in slovnstvo*, l. 52, št. 1 (jan. – feb. 2007). 45–53.
- Janez Negro: »Mirabeau« in tragiška inspiracija Ivana Mraka. *Gledališki list SNG Drama*, l. 50, št. 3 (1970/1971). 51–52.
- Urška Perenič: Stiki Josefa Friedricha Perkoniga s slovenskimi intelektualci in pisatelji. *Slavistična revija*, l. 53, št. 4 (okt.–dec. 2005). 583–595.
- Denis Poniž: Dramatika Ivana Mraka in evropska civilizacijska izkušnja. *2000*, št. 33/34 (1987). 94–101.
- Tomo Rebolj: Ivan Mrak: Van Goghov Vidov ples, Blagor premagancev. *2000*, št. 13 (1979). 92.
- Malina Schmidt-Snoj: Pozitivno vrednotenje pasivnega junaka. *Maska*, št. 6/7 (1987). 45–60.
- – Pregled slovenske dramatike: Ivan Mrak. *Sodobnost*, let. 21, št. 5 (1973). 511–513.
- Vlado Šav: Ivan Mrak, kot ga je obudil Ivan O. *Primorska srečanja*, št. 140 (1993). 28.
- Marija Švajncer: Mrakovi drami. *Dialogi*, l. 5, št. 9 (1973). 419–420.
- Borut Trekman: Uprizoritveni profili III.: Peter Ustinov: Photo finish, William Shakespeare: Macbeth, Ivan Mrak: Mirabeau. *Sodobnost*, l. 18, št. 12 (1970). 1264–1268.
- Tomislav Virk: Izziv iz obupa. *2000*, št. 29/30 (1985). 23–26.
- – Luč tragedije. *2000*, št. 19/20 (1981). 135–138.
- Janez Vrečko: Problem (himnične) tragedije pri Slovencih. *Slavistična revija*, l. 54, št. 4 (okt. – dec. 2006). 609–618.
- France Vurnik: Knjižna novost. *Snovanja*, l. 7, št. 1 (7. februar 1973). 8.
- Mirko Zupančič: Gledališka kronika 1966–67: Marija Tudor. *Naši razgledi*, št. 1 (1967). 12–13.
- – Drama SNG Ljubljana: Ivan Mrak: Mirabeau. *Naši razgledi*, let. 19, št. 22 (27. november 1970). 670.