

**Tibor Hrs Pandur**

## **NEZNAN(SK)A EPOPEJA IVANA MRAKA**

Študija ob priredbi *Mrakijade* in prvi uprizoritvi Mrakove *Rimljanovine*<sup>1</sup>

### **I.**

Danes Mraku še ni priznano, kar mu gre: da je bil ena najbolj ustvarjalnih, dolgoročno mislečih, versko prenavo na Slovenskem pripravljajočih, izvirmih velikih osebnosti.

T. Kermauner: »Portret Ivana Mraka...« [1986], v: *Drama (maša?) Ivana Mraka* (str. 8).

Neverjetno, kakšna stigma se še vedno drži življenja in dramatike Ivana Mraka (1906–1986), ki po splošnem prepričanju številnih gledaliških ustvarjalcev in teatrologov še naprej velja za »neuprizorljivo«, njegovo življenje in delo pa je pogosto zasmehovano kot nepomemben kuriozum ali reducirano na »osebno zgodbo«, ki naj ne bi imelo širših posledic za naš kulturni prostor. Ta predsodek, ki pogosto temelji na podedovanih prepričanjih, ki se kot govorice prenašajo iz roda v rod po površnih membranah naše kulturniške srenje, največkrat pa na pomanjkanju volje in časa, da bi Mrakovo delo sploh v celoti prebrali, se je vsaj meni razblinil v trenutku, ko sem prvič prebral njegovo doslej neuprizorjeno dramo *Razsulo Rimljanovine* (napisano 1945/46), tretji del trilogije *Rimljanovina*, ki nedvomno predstavlja mejnik v slovenski dramatiki in jo zlahko postavimo ob bok katerikoli Cankarjevi ali sodobnejši drami. Čeprav jo ponavadi povezujejo le s himničnimi tragedijami in baročnim, patetičnim slogom, je Mrakova dramatika slogovno izjemno raznolika in eksperimentalna. V *Razsulo Rimljanovine* pa ob številnih novotvorjenih besedah povsem prevlada specifično mrakovski poulični povojni sleng. Na to specifikko je ob knjižni objavi *Razsula* prvi opozoril Taras Kermauner, ko je Mraka označil za pionirja pomenske strukture »intimizma«, ki jo je razumel kot »negacijo socialnega humanizma«, ideologije, »da je Resnica sveta v Ljudstvu, v Množici, v Človeštvu«<sup>2</sup>, in poudaril njegovo »veliko inovacijo«, ki pride najbolj do izraza v Mrakovi »kritiki – destrukciji socialnosti kot validnega nivoja«, ki vključuje destrukcijo »konvencionalnega knjižnega jezika«:

---

<sup>1</sup> Besedilo je izšlo v gledališkem listu uprizoritve *Mrakijada* (po trilogiji *Rimljanovina* Ivana Mraka, v režiji Nine Rajić Kranjac), SNG Drama Ljubljana (sezona 2022/23), marec 2023.

<sup>2</sup> T. Kermauner: »Problematizacija naroda in družbe«, v: I. Mrak: *Razsulo Rimljanovine*, Maribor: Založba Obzorja, 1974, str. 87

Mrak je to strukturo [socialnega humanizma] razdrl. Hote se ne drži ljudsko-književne jezikovne norme, vnaša nedopustne poulične izraze, kar navsezadnje še ni tako hudo, huje je, da spreminja običajni besedni vrstni red, melodijo stavka, izumlja nove besede in sploh gradi stavek na povsem svojevrsten način. Ta gradnja razpada v Mrakovem celotnem delu na dva kosa: na himnično ali celo hiperhimnično in banalno ali celo hiperbanalno. *Razsulo* pozna le drugo različico, medtem ko je prva značilna recimo za [Rdečo] [m]ašo [...] Gorje [zmagovalcev] pa meša oboje. [...] Če dramatiku ljudstvo ne pomeni (več) najvišje vrednostne kategorije, če človekove resnice ne išče (več) v kultiviranem Ljudstvu, razsvetljeni, eo ipso napredni in pravični Množici, če sploh v socialnih kategorijah (Človeštvo, Razred, Narod, Grupa) ne vidi posamezniku nadrejene pozitivitete, je dejansko razrešen spoštovanja do slovenske tradicije kot ljudsko-kulturne, do slovenskega idealizma in s tem do tistega osnovnega, kar ta tradicija zahteva: do tradicionalne jezikovne norme. [...] Poulično spačeni jezik *Razsula* pomeni, da Ideala ni ali pa da je vsaj ljudem, dokler živijo na socialnem nivoju, popolnoma nedosegljiv; ne nedosegljiv, ker bi jih pri tem ovirala njihova ideologija (ta ali on, katoliška ali liberalna ali katera koli druga), temveč jim to preprečuje njihova osnovna življenjska pozicija. Da je ta osnovna pozicija jezik, ne pa ideologija, to je veliko – in izjemno inovativno – Mrakovo odkritje, ki ga dela za neposrednega predhodnika današnjih literarno jezikovnih raziskovavcev (Zagoričnika, Vuga, Šeliga, Švabiča itn.).<sup>3</sup>

*Razsulo* samega jezika zrcali tedanjo povojno človeško in družbeno *razsulo* vseh likov, s pogojno izjemo Ferdija, ki je po vrnitvi iz Dachaua tako uničen, da pravzaprav ni zmožen povedati zelo veliko. Kermauner torej meni, da so vsi liki *Razsula* izenačeni v sicernejšem gonu za preživetje in vzponu po socialni lestvici, predvsem pa v tem, da se vsi enako »sprenevedajo«, lažejo in skušajo »ustvariti vtis, kot da so kaj več«. Izenačeni niso v »bratstvu in enotnosti«, ampak preko »socialnega prihajaštva«, še več; če Mraku: »pomeni ljudstvo le ulico, [...] le večno enako banaliteto plebsa, ki je zdaj spodaj [...] čez hip pa že obe skupini, ki sta isto, zamenjata vlogi [...], potem na eni strani med zgornjo in spodnjo socialno plastjo ni nobene načelne razlike in morata obe govoriti isti jezik«<sup>4</sup>. Na podlagi tega izpelje, da je največja inovacija *Razsula*, da

zmaga novega ni zmaga Novega (transcendentnih Zakonov, Odrešitev človeštva), ampak le zmaga neke socialno-politične ideologije ali grupe, nečesa imanentnega, s tem pa

---

<sup>3</sup> Ibid. 87–89.

<sup>4</sup> Ibid. 88.

neodrešljivega. Torej le neka empirična zmaga v množici socialnopolitično bitk, znanih iz dozdajšnje zgodovine.<sup>5</sup>

Prvi dve drami trilogije, *Stari Rimljan* in *Sinovi starega Rimljana*, nista jezikovno tako radikalni, sta tudi zgodnejšega nastanka in očitno pod vplivom naturalističnih premis, kjer se grehi in zločini očeta (v primeru *Starega Rimljana* »umor« prve žene) ciklično prenašajo na sinove iz roda v rod. Ta ciklična struktura, ki spominja na Shakespearov »veliki mehanizem zgodovine« (Kott), pri katerem se prenos oblasti vrši z vzponom novega kralja, ki ubije prejšnjega, in tako *ad infinitum*, je v *Rimljanovini* jasno razvidna, hkrati pa sovpada še z glavnimi zgodovinskimi »prekucijami« in družbenim razsulom zgodnjega 20. stoletja.

Če se prvi del ukvarja z vprašanjem nasledstva v zakulisju družbenega preobrata po prvi svetovni vojni, propadu Avstro-Ogrske ter vzpostavitvi kraljevine SHS (in kasneje kraljevine Jugoslavije) ter s posledičnim razsulom navidezno »prefinjenega« malomeščanskega sveta Starega Rimljana, ki ga je pokopala »nova era barbarstva« industrijskega kapitalizma, »ko se misli in dela in proizvaja za večino«, in kjer je »v dobi kolektivnih in zmehaniziranih podvigov« povsem prevladala »blazna gonja za denarjem in užitki«,<sup>6</sup> kar utelešajo vojni dobičkarji in povojni bogataši Bešnarjevega kova, se *Sinovi starega Rimljana* osredotočajo na medvojni eminentno slovenski boj za oblast po smrti »vladarja«, torej na večne družinske prepire za zapuščino in ohranjanje dediščine, nenehna medsebojna obtoževanja in sumničenja v zakulisju dolgov in alkoholizma. *Razsulo* kot sklepni del pa slika že omenjeno povojno družbeno razsulo (1945/46) tik po zmagi nad okupatorjem in vzpon komunistične partije, povojne obračune in usodo kolaborantov, posredno pa namiguje tudi na dachauske procese.

Vsak del se začne po koncu (ali začetku) enega izmed omenjenih zgodovinskih preobratov in pretresov, vselej pa se sklene s smrtjo enega izmed protagonistov in z vzponom novega. Zadnje besede Starega Rimljana, preden »omahne mrtev«, so: »Nič sem in vse je utvara ... Človeški računi, nameni in cilji, prazen puh ...«, prvorojenca Rudija na koncu *Sinov* pa: »Tu, v tej sobi, je od žalosti nad menoj počilo srce mojemu očetu. On je bil kriv materine smrti, jaz njegove. Vse moje življenje je laž! Ni otroka, ni hiše, ni posestva! Vse je laž!«

Celotna trilogija pravzaprav uprizarja ciklični mehanizem nenehnega prenosa in izgube oblasti, ki razkriva inherentno jalovost tosvetne lastnine.

---

<sup>5</sup> Ibid. 84

<sup>6</sup> Ivan Mrak: »Iztrgan list ...«, str. 59.

## II.

Vsa moja otroška leta so pravzaprav onemoglo zaletavanje večje v luč življenja, vedno znova si osmodi krila v plamenu, vedno obupnejši, vedno krčevitejši, vedno odločnejši je njen zagon v plamen, dokler je žar ne zajame, jo luč ne ugonobi.

I. Mrak: »Iztrgan list iz dnevnika petnajstletnega«, str. 22.

*Rimljanovina* je od vseh Mrakovih dramskih ciklov najbolj avtobiografska, saj na podlagi nekaterih resničnih zapletov iz avtorjeve mladosti dramtizira fiktivno družinsko sago »brutalne rodovine Rimljanovine«<sup>7</sup> v časovnem razponu od leta 1919, torej od konca prve svetovne vojne, do leta 1945, konca druge svetovne vojne, in sicer tik po zmagi narodnoosvobodilnega gibanja. Mrak sam omenja:

V letih 1938–1948 se je v trilogiji *Rimljanovina* skristaliziral dialog, ki sem ga vsa leta od otroštva do mladenišтва imel s svojimi sestrami in polbratom, očetom in materjo in z vsem, kar je tvorilo očetni dom. V teh treh delih je podana eksistencialna tragika meščanskega doma.<sup>8</sup>

Dramo *Stari Rimljan* (podnaslovljeno »Meščanska tragedija v petih stopnjevanjih«) je Mrak napisal leta 1938. Sam jo je režiral in odigral vlogo Starega Rimljana v dvorani Delavske zbornice v Ljubljani, 22. novembra 1939 (ponovitvi 9. decembra v Kamniku in 15. februarja 1940 v Mariboru).<sup>9</sup> Drugi del trilogije, *Sinovi starega Rimljana* (podnaslovljen »Himnična tragedija v šestih stopnjevanjih«), je Mrak napisal leta 1939, prvič pa ga je uprizorilo *Mrakovo gledališče* 5. junija 1941 v Frančiškanski dvorani, Ljubljana (Mrak je igral vlogo Rudija).<sup>10</sup> S tretjim delom, *Razsulo Rimljanovine* (prvotno z naslovom *Poslednji Rimljan* in podnaslovom »Tragedija (petero stopnjevanj)«), je Mrak cikel sklenil leta 1946.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Ibid. 94.

<sup>8</sup> I. Mrak: »Izpoved«, v: *Tragični paradoks bivanja 2*, Ljubljana: Društvo 2000, 2010 (str. 27).

<sup>9</sup> Prvič izšla v tiskani obliki šele leta 1995 v reviji *2000* (št. 84–85).

<sup>10</sup> Dramo je 11. decembra 1975 kot radijsko igro prenašal Radio Trst A v režiji Jožeta Peterlina. V tiskani obliki je drama prvič izšla leta 1980 v reviji *2000* (št. 2–3), v knjižni izdaji pa leta 1984 pri Založbi Obzorja (Maribor) skupaj z Mrakovima *Življenje–karneval* in *Rimbaud–Verlaine*.

<sup>11</sup> V knjižni obliki je prvič izšla leta 1974 pri Založbi Obzorja (Maribor), 15. junija 1977 pa jo je predvajal *Radio Trst A* v režiji Lojzke Lombar. Doslej na gledaliških odrih še ni bila uprizorjena.

Trilogija je zasnovana na podlagi usode sicer resnične gostilne Mrakovega očeta *Pri starem Rimljanu* na Rimski cesti 4, v kateri je Mrak preživel večino svojega življenja, do leta 1976, ko so ga izselili zaradi prenove gostilne. Mrakov oče jo je kupil leta 1908 in bil tako navdušen nad arheološkimi izkopaninami rimskega zidu v bližini, da se je odločil svoje gostišče poimenovati *Pri starem Rimljanu*. Kmalu je zaslovelo po tradicionalnih jedeh in postalo priljubljen kraj srečevanja različnih umetnikov, profesorjev in boemov. Imelo je dve gostinski sobi, poimenovani po Prešernu in Aškercu. Plesne zabave, druženja in različna literarna srečanja so gostili v prostoru z oboki, iz katerega je hodnik vodil do čudovitega vrta. Tukaj naj bi leta 1918 potekalo tudi prvo srečanje slovenske nacionalne vlade. Pozneje so Prešernovo sobo spremenili v majhno jedilnico in jo posvetili Ivanu Mraku. Leta 1916 se je gostišče *Pri starem Rimljanu* preimenovalo v gostišče *Pri Mraku*.

Šele ko sva z Nino Rajić Kranjac odkrila Mrakov daljši dnevniški zapis, verjetno iz leta 1934, ki pokriva isto obdobje kot drame trilogije in ga najina priredba izčrpno citira, se nama je izkristalizirala ideja strukture celotne priredbe. »Iztrgan list iz dnevnika petnajstletnega«<sup>12</sup> opisuje Mrakovo mladost do očetove smrti leta 1921, Mrak ga je kasneje predelal v prvi del postumno izdanega avtobiografskega romana *Ivan O.* (1991) in ga naslovil »Mozaiki najmlajšega Rimljana«. Drugi del romana *Ivan O.* pokriva dogajanje takoj po očetovi smrti, Mrakove izkušnje in zlorabe v ptujskem dijaškem domu, do leta 1925, torej do uprizoritve njegovega prvega avantgardnega samostojnega dramskega dela *Obločnica, ki se rojeva*, ko ga je »uradna lit[erarna] kritika razglasila za norca, za neprištevnega, njegovo mesto, da je edino v psihiatrični bolnišnici v Polju (tedaj: na Studencu)«,<sup>13</sup> kar je imelo usodne posledice na Mrakovo nadaljnje ustvarjanje. Usodo »izsredinjenca« in izločenca je brezprizivno sprejemal ter v tej drži vztrajal celo življenje. Tedanjo kritiko *Obločnice* z dne 7. junija 1925 v Slovenskem narodu dr. Milutina Zarnika Mrak citira v dnevniškem zapisu 26. 9. 1970:

Bolestni izrodki, ki spremljajo prekvašenje sveta itd. Tak bolesten pokret je boljše vizem in kar mu je podobno. Avtor te zmedarije je sila mlad mož (če ga smemo moža imenovati) in se piše Ivan Mrak. Kaj je vsebina, ne vem. Sedaj domnevam, da je sploh ni. [...] Misliš si, kar si hočeš. Bolje pa, da sploh ne misliš. Če bi isto občinstvo take »pesnitve« uživalo kakih 14 dni večer za večerom, bi dobila rešilna

---

<sup>12</sup> I. Mrak: *Tragični paradoks bivanja* (2), Ljubljana: Društvo 2000, 2010 (str. 5–82).

<sup>13</sup> T. Kermauner: »Izzivalec in izsredinjenelec [2006], v: *Drama (maša?) Ivana Mraka*, str. 97.

postaja, ki je v pritličju Mestnega doma, delo, katero bi komajda obvladala: Zvoziti bi morala vse navzoče na Studenec itd. itd.<sup>14</sup>

Šele ob primerjavi Mrakovih dnevniških zapisov in dramske trilogije se razkrijejo ključne razlike med dramatizacijo in Mrakovo dejansko biografijo. V Mrakovi družini je bilo pet otrok: prvorojenec Valentin (ali Tine, ki so ga klicali Rudi) in Marija iz očetovega prvega zakona; Draga, Beta (klicali so jo tudi Jela) in Ivan iz drugega zakona. V dramski trilogiji ožjo družino Rimljanovih zastopajo oče (Tine), njegova druga žena (Ana), sinova iz prvega zakona (Rudi in Francelj) in sin iz drugega zakona Ferdi, ki do določene mere deluje kot Mrakov alter-ego, saj so med njima številne vzporednice, predvsem pa temeljne razlike.

Ferdi je očitno izjema v cikličnem mehanizmu oblasti Rimljanovine. Zdi se, da je v prvih dveh dramah tako izven tosvetne socialnosti sveta, da se izvirnega »femicida« očeta, ki jo psihozgodovina Rimljanovine očitno implicira, komaj zaveda ali sploh ne. Njegova usoda je usoda nerazumljenega »izsredinjenca«, obstranca, izločenca. V toku razpleta trilogije ga zavračajo in zaničujejo vsi: oče, brat, mama (s potencialno izjemo poslov in uslužbenk Rimljanovine), Bešnar in Rozi, ki ga tik pred koncem vojne ovadita Nemcem, ki ga internirajo v Dachau, na koncu *Razsula* pa še njegov edini prijatelj in nesojena velika ljubezen njegovega življenja Štefančič. Kljub temu, da Mrak med vojno ni bil dejansko interniran in se ni usamomiril tako kot Ferdi na koncu *Razsula*, je očitno Ferdi Mraku od vseh njegovih dramskih oseb najbližji, saj, kot bomo videli, preko Ferdijeve usode *per negacionem* najneposredneje razkriva svojo življenjsko filozofijo »v skladu z brezpogojno terjatvijo«, in držo, ki temelji na ljubezni, razumevanju in spoštovanju do drugega kot avtonomne osebe.

»Usodi« prvorojenca, polbrata Rudija, in očetove druge žene se v dramah skladata z Mrakovimi dnevniškimi zapisi, lik drugega Ferdijevega polbrata, semeniščnika Franceljna, je izmišljen, čeprav verjetno temelji na nekaterih značilnostih Mrakovega bratranca. V dnevniku ga omenja kot »očetovega 'osebnega kočijaža'«, »ki nam je na neke čudne načine in po ne vem kakšnih ovinkih celo nekaj v sorodstvu; seveda o tem sorodstvu se v naši hiši kaj diskretno molči«.<sup>15</sup> Lik Starega Rimljana, ljubosumnega in oblastnega očeta, je v dnevniku in trilogiji skoraj identičen, s temeljno razliko, da v dnevniku ne umre nenadno, ker »mu počí

---

<sup>14</sup> I. Mrak: *Smer in protismer*. Ljubljana: 2000, Časnik za mišljenje, umetnost, kulturna in religiozna vprašanja, 1984, str. 15.

<sup>15</sup> I. Mrak: »Iztrgan list ...«, str. 65.

srce«, ampak zaradi rane, ki se mu je »od izčrpanosti« nenadoma odprla na kolenu.<sup>16</sup> V dnevniških zapiskih Rimljanova prva žena, ki jo oče v prvem delu trilogije nasilno odpahne in povzroči njeno smrt, ni omenjena. Mrak preko zastavljene dinamike treh bratov verjetno korespondira s *Karamazovimi* Dostojevskega: razvratni Rudi, ki zalumpa dediščino, spominja na Dmitrija, lemenatar Francelj na Ivana Karamazova, Ferdi pa na nerealiziranega Aljošo, pri čemer bi bil po tej analogiji vojni dobičkar in črnoborzijanec Alojz Bešnar Smerdjakov, četrti nezakonski sin in očetomorilec. K Bešnarju, ki je, kot je to orisal Mrak: »Rudiju z razkritjem materinega konca zastrupil mladost in razdejal življenje, [...] mu je posojal menično na hišo denar, [...] ga je ščuval in poganjal v vedno nove izgrede«, temu ključnemu in morda najmodernejšemu liku *Rimljanovine*, se vrnem v nadaljevanju, saj je *spiritus agens* celotne trilogije, ki pravzaprav kot nekakšno utelešenje zločinskega kapitalizma »žene Rimljanovino v razsul, ne le da se maščuje, marveč, da samega sebe v bistvu uravnovesi, potrdi«. Naj dodam nadaljevanje Mrakovega orisa tega Bešnarja, ki ga predstavi v prvem delu in dokončno vzpostavi v tretjem, čeprav kot zla slutnja oduševanja nenehno bdi tudi v ozadju drugega dela:

Bešnar bi rad ponižal Rimljana, ga spravil na kolena, ga prisilil do nizkotnih dejanj, da opraviči samega sebe, da potrdi svojo amoralno resničnost, da stre in zmelje v nič Rimljana, ki mu je že s svojim bivanjem kot takim najhujši očitek in spodtaka. [...] Skratka, gre mu za golo bivanje. Svojega smotra, ob skalnatem značaju, četudi fizično zlomljenega in gmotno uničenega Starega Rimljana, ne doseže. Rimljan, četudi v konkretnem omahne, moralno zmaga.<sup>17</sup>

### III.

»[K]aj je to domovina? Kosti in prah, ljubezen in duh tistih, ki so nam nevidno med nami.«

Ivan Mrak, *Dnevnik 3* (str. 49)

Naslov priredbe sva z Nino izbrala zavestno, saj nama je kmalu po pregledu Mrakovega opusa postalo jasno, da bova zajemala tudi iz njegovih drugih dram, zapisov in dnevnikov. *Mrakijada* signalizira epski razpon same trilogije, ki odraža tektonske zgodovinske in politične premike dvajsetega stoletja in ki preko razkritja razsula in propada

---

<sup>16</sup> Ibid. 68–69.

<sup>17</sup> I. Mrak: »Zabeležke ob ustvarjanju tragičnih likov in dram«, v: *Tragični paradoks bivanja 2*, str. 130–132.

rodbine Rimljanovih ne zrcali samo Mrakove osebne tragedije, ampak predvsem tragedijo slovenskega naroda v celoti, in sicer pred, med drugo svetovno vojno in po njej.

Mrak, ki je »v zgodovini« videl le »fascinantno prevaro«,<sup>18</sup> je vojno med okupatorji/kolaboranti in okupiranimi/odporniškimi silami že takrat razumel kot »tragedijo« in pretres, ki je za zmeraj spremenil značaj slovenskega naroda in sveta. Dramatiziral jo je predvsem v *Slovenski tetralogiji*, s pomočjo katere je kasneje Taras Kermauner, predvsem na podlagi *Rdeče maše*, izpeljal svojo temeljno tezo in merilo, s katerim je vrednotil vse psihosocialne usmeritve obravnavanih oseb v sklopu svojega življenjskega, megalomanskega projekta *Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike* (RSD), ki zaobjema 128 objavljenih knjig.<sup>19</sup> V njih je skušal zapopasti sociološke, filozofske, psihosocialne, ideološke in teološke momente slovenske dramatike v celoti ter jih zaobjeti v kaotičen, hiperkompleksen »micelij« po vzoru deleuzovske rizomske strukture ali razsrediščene mreže, pri kateri, tako kot v primeru rastlinskega stebela, ni mogoče določiti njenega točnega začetka ali konca. Začetek je povsod. Vstopna točka je vsaka točka.<sup>20</sup> Kermauner dramske osebe in zaplete dram, ki jih v RSD nelinearno sooča, jemlje kot arhetipe, preko katerih tolmači slovensko zgodovino in njene akterje: »[n]e deduciram SD [slovenske dramatike] iz slovenske družbene zgodovine, ampak ravnam v temelju drugače: to zgodovino – a ne le njo – ekstrahiram iz SD.«<sup>21</sup> Na podlagi teh analiz izdeluje psihosocialne modele obravnavanih »protagonistov«, ki delujejo tako v zgodovini kot v »realizirani drami« ter v dramskih delih kot v »nerealizani zgodovini«. Like dram in zgodovinske osebnosti pa presoja tako z estetskega in literarnozgodovinskega kot s psihosocialnega vidika, išče in vzpostavlja primerjalna presečišča ter nadčasovne premice njihovega razvoja, predvsem pa jih presoja tudi »teološko« in spoznavno-etično (kot možne modele pozitivnega delovanja, »proč od vsakršnega uničevanja«).<sup>22</sup> Predvsem išče primere likov, ki so zmožni preseči ideologije demonizacij sovražnikov ali poskusov »ubijanja zla« (tako v levem kot desnem političnem

---

<sup>18</sup> T. Kermauner: »Ivan Mrak – življenje v skladu z brezpogojno terjatvijo«, v: I. Mrak: *Ivan O.*, Ljubljana: Prešernova družba 1991, str. 181–183.

<sup>19</sup> Seznam in stvarno kazalo le-teh je dosegljiv na [www.kermauner.org](http://www.kermauner.org) in na <https://tinyurl.com/y3r35zqj>.

<sup>20</sup> Gl. Kermauner: *Dobe. 1, Naivna doba*, Samozal. GolKerKavčLot (elektr. vir), 2010 (str. 128) in *Blodnja* (*Knj. 3: Rabelj-žrtev*), Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1998 (str. 86).

<sup>21</sup> T. Kermauner: *Slovenska dramatika – modeli (Aksiološke in metodološke teme)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1998, str. 23.

<sup>22</sup> *Ibid.* 25.



taboru). Torej like, rečeno z Mrakom, ki »drug v drugem [ne vidijo] mrčesa«<sup>23</sup> in so se s pomočjo ozaveščanja lastnih potencialov za povzročanje zla zmožni realizirati kot »samostojne avtonomne posamezne osebe«; kar pa je možno samo na podlagi ljubezni do drugega, »odreševanja drugega« ali »odreševanja nič«: idealov Kermaunerjevega neinstitucionalnega »odrešenijskega krščanstva« (v zgodnejših zapisih »evangeljskega«). To nasilno ideologijo »samoumevnosti moje-naše Pravice in neupravičenosti pravice drugih« je Kermauner imenoval »model dvojčkov-bratomornosti« in na njem temelji njegova interpretacija »para NOBD-SPED [dramatike narodnoosvobodilnega boja-dramatike slovenske politične emigracije]«.<sup>24</sup> Kermauner je s svojimi interpretacijami, ki jih danes komaj kdo omenja (kaj šele bere ali resno analizira, domnevno zaradi njegove gostobesedne hiperkompleksnosti), odpiral radikalno perspektivo, ki presega klasično literarno zgodovino in teatrologijo, hkrati pa zlahka prepoznamo, da je Kermauner omenjeni temeljni model razvil s pomočjo in na podlagi drž, stališč in usod, ki jih utelešajo in izpričujejo ključne osebe Mrakovih dram: protokristusi (Ferdinand iz *Razsula*, Fedja, Pater Ambrozij iz *Rdeče maše*) in »sveti norci« (Gomizelj iz *Gorja zmagovalcev*, Lipe iz *Blagra premagancev*), vzor tem likom pa je nedvomno knez Miškin Dostojevskega, ki korespondira tako s Kristusom kot z donom Kihotom.<sup>25</sup>

Kermauner je Mraka štel za svojega največjega učitelja in mentorja, »Mrakovo ogromno delo« pa prvi razumel in tolmačil kot »enega temeljnih kamnov povojne slovenske dramatike«, kar reflektira tudi omenjena umestitev Mrakove dramatike v Kermaunerjev »sistem« RSD.<sup>26</sup> Kljub mestoma povsem upravičenim kritikam Mrakove dramatike Josipa Vidmarja in Gorana Schmidta<sup>27</sup> je Kermauner le-to vztrajno zagovarjal ter ji priznal daljnovidnost in prvenstvo glede številnih slogovnih in idejnih inovacij. Kermauner recimo trdi, da kritika revolucije (tudi v obliki uničevalskega »samovzpona in samoizničenje plebsa«) v povojni slovenski literaturi »izhaja« iz Mrakovega *Marata*, »čeprav meni, da ga ne pozna«. Mrak je dramo napisal že leta 1943 in izdal leta 1944, spada pa v cikel štirih dram

---

<sup>23</sup> I. Mrak: *Rdeča maša*. V: *Slovenska tetralogija*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1999, str. 98.

<sup>24</sup> T. Kermauner: *Blodnja* (Knj. 3: *Rabelj-žrtev*), str. 104–105.

<sup>25</sup> Gl. I. Mrak: *Smer in protismer*, str. 11–12.

<sup>26</sup> T. Kermauner: »Ivan Mrak – življenje v skladu z brezpogojno terjatvijo«, v: I. Mrak: *Ivan O.*, Ljubljana: Prešernova družba 1991, str. 181.

<sup>27</sup> Gl. Vidmarjev »Predgovor« (v: I. Mrak: *Revolucijska tetralogija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970, str. 7–9) in spremno besedo Gorana Schmidta »Sub specie mortis« (v: I. Mrak: *Izbrano delo: proza, drame, dnevniki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998, str. 243–279).

*Revolucijske tetralogije*, s katero je »Mrak podal tudi resnico slovenske marksistične revolucije in jo odklonik«.<sup>28</sup>

Tudi zaradi teh izhodišč je prvotna različica priredbe *Mrakijade* vsebovala vmesni prizor, ki bi alegorično pokrtil razvrat Rimljanovine med fašistično in nacistično okupacijo, torej obdobje, med katerim naj bi Bešnar gostilno »spremenil v bordel«, a ga trilogija *Rimljanovine* eksplicitno ne obravnava. Ta, v končno uprizoritev ne vključeni prizor, je nastal predvsem na podlagi Mrakove drame *Gorje zmagovalcev*, čeprav je vključeval tudi replike iz drugih dram t. i. *Slovenske tetralogije* (*Blagor premagancev*, *Talci* in *Rdeča maša*). Zdelo se nama je ustrezno, da bi se ob ponovnem razsulu rodbine po drugem delu ta vmesni prizor začel z »radikalnim socialnim in npravnim razsulom slovenstva ob napadu nacističnih Nemcev in fašističnih Italijanov na Jugoslavijo«.<sup>29</sup> Namesto tega začetek tretjega dela kontekstualiziramo s pomočjo citatov iz člankov *Težki začetki* Keitha Lowa (na podlagi njegove knjige *Podivjana celina*, ki popisuje poveljno razsulo Evrope) in *Dnevi jeze* Irene Stratenwerth o poveljnem maščevanju nad kolaborantkami.<sup>30</sup> Zaradi vsega omenjenega ključni poudarek priredbe ostaja na – pri Mraku zapostavljenih – vlogah vseh žensk in uslužbenk Rimljanovine, ki se eksplicitno pojavijo šele v *Razsulu*, v naši uprizoritvi pa so aktivno prisotne že od samega začetka. Postavljene so kot gonilna sila Rimljanovine, preko njih se odražajo vsi zapleti, v katerih sodelujejo, jih tudi komentirajo in skušajo preprečiti, predvsem pa predstavljajo »kontrapunkt« razsulu z voljo do preživetja, s katero so obstoj gostilne skozi vsa vojna leta sploh omogočale. Njihova tragedija odraža tragedijo vseh žensk v katerikoli vojni.<sup>31</sup> Čeprav se Mrak tega morda ni zavedal, je z *Razsulom*, vsaj v naši interpretaciji, nedvomno napisal feministični komad.<sup>32</sup> Ženske (Rimljanova druga žena Ana, Rozi, Ela, Zofka, Zefa in uslužbenke) dejansko vodijo, rešujejo in omogočajo, moški rodbine

---

<sup>28</sup> T. Kermauner: »Ivan Mrak – življenje v skladu...«, v: I. Mrak: *Ivan O.*, Ljubljana: Prešernova družba 1991, str. 181.

<sup>29</sup> T. Kermauner: »Portret Ivana Mraka ...«, v: *Drama (maša?) Ivana Mraka*, str. 7.

<sup>30</sup> Gl. posebno številko Mladine: *Čas Maščevanja, od okupatorskih zločinov do poveljnega maščevanja*, Zgodovina, Konec Vojne, 23. december 2022, prev. Nataša Hrovat, str. 10-19 in str. 32-39)

<sup>31</sup> To izrecno podčrtujejo tudi citati iz že omenjenih člankov Keitha Lowa in Irene Stratenwerth, uporabljenih v predstavi.

<sup>32</sup> Kar omenjam tudi zato, ker Kermauner trdi, da je Mrak znan bolj po skorajda blasfemičnem vezanju »homoerotizma, ki je na meji s homoseksualnostjo, s krščanstvom, s Cerkvijo, z Jezusom [...]. Ženske Mraka komaj zanimajo, že v *Obločnici* jim je določil, da moškemu služijo. Če so kaj vredne, se spremenijo iz Salome, načela telesno-samovoljnega užitka, v Janeze Krstnike, požensčene fante.« (T. Kermauner »Zanos in resnica«, v: I. Mrak: *Dnevnik 3*, str. 412)

pa so ali nasilni pijanci (Rudi), ljubosumni oblastneži (Stari Rimljan), vojni profiterji in zločinci (Bešnar), ter zasanjani umetniki in neopredeljeni izsredinjenci (Ferdí) ali »v pozemskih zadevščinah zabiti« lemenatarji (Francelj). Osnovni lok vseh vladarjev Rimljanovine je enak: izgubljajo nadzor nad posestvom in lastno družino, medtem ko se pretvarjajo, da ga še vedno imajo, in zdi se, da samo Rimljanke in »zaposleni« prihajajoče katastrofe jasno predvidijo ter svarijo pred razsulom, četudi omejene s tedanjimi normani in četudi zaman.

#### IV.

Spet enkrat sem se zmotil v sebi in v svojih sodobnikih. To, kar je bila meni grandiozna, velikanska snov, vsaj enaka Don Kihotu, je bilo njim anekdotičarstvo. [...] Mraka je ves slovenski svet poznal in ga pozna. Nihče ni v njem zaslutil grandiozne snovi, stvari, ki jo v resnici vsebuje. [...] Milost je, videti to, kar drugi ne vidijo.

Vladimir Bartol: *Mrakijade* (zapis 30. 10. 1961)

*Mrakijada* prav tako napotuje na, polemizira in se vzpostavlja v kritičnem odnosu do neobjavljenih dnevnikov in beležk Vladimirja Bartola (1903–1967), ki jih je, kot je znano, imenoval *Mrakijade*: okoli tisoč gsto popisanih strani v desetih zvezkih, ohranjenih v Bartolovi zapuščini v NUK-u.<sup>33</sup> Bartol je vsako srečanje z Mrakom ali zgodbo o Mraku razumel kot eno »mrakijado«, in to nikakor ne v negativnem smislu, četudi je njihova vsebina mestoma posmehljiva in ironična. Podobno je namreč označeval tudi zgodbe ali srečanja z drugimi ljudmi. Bartol je bil po naravi hudomušen, »meščanski, ironičen, skeptičen, upoštevajoč danost, razkrinkujoč«, pri čemer je bil Mrak »radikalno zopermeščanski in bohemski – čeprav iz bogatejše družine kot Bartol, verski, 'fanatičen', samoveličajoč se, patetičen, preroški, večni upornik zoper vsakršno danost, himničen, ne le traged«. <sup>34</sup> Bartol je svoje raziskave o Prešernu recimo imenoval *Prešernijade*, zgodbe, povezane s svojim literarnim alter-egom dr. Krassowitzem, *Krassowitzijade*, svoje dnevnike bivanja na Balkanu pa *Balkanijade*. Bartol je skratka vztrajno beležil vse znane anekdote in srečanja z Mrakom in njegovo življenjsko sopotnico Karlo Bulovec Mrak od leta 1939 do leta 1962 (čeprav retrospektivno opisuje tudi dogodke iz dvajsetih let). Zbiral je gradivo za svoj naslednji veliki

---

<sup>33</sup> V toku raziskave in pisanja priredbe nam je, predvsem s izjemno pomočjo Brine Jenček in Ele Božič uspelo pretipkati vse rokopise Bartolovih *Mrakijad*, ki jih trenutno pripravljamo na izid v komentirani izdaji.

<sup>34</sup> T. Kermauner: »Ivan Mrak – življenje v skladu z brezpogojno terjatvijo«, v I. Mrak: *Ivan O.*, Ljubljana: Prešernova družba 1991, str. 174)

roman, ki bi preko fenomena »povojnega nepriznanega ženija« Ivana Mraka ubesedil tragedijo, tragikomiko in veličino »novega, sodobnega dona Kihota«. Bartol romana na žalost ni nikoli napisal, čeprav so na koncu *Mrakijad* že razviti konkretni zasnutki možnih začetkov in načrti za organizacijo knjige.

Taras Kermauner je več desetletij vztrajno pozival k objavi Bartolovih *Mrakijad*, ki jih je označil za »[v]erjetno najobsežnejšo zakladnico podatkov o Mraku« in za »neizčrpen vir za poznavanje slovenskega bohemskega, literatskega, tudi meščanskega življenja Ljubljane«, pri čemer naj bi šele *Mrakijade* kot organsko nadaljevanje romana *Ivana O.* razkrivale, »kakšna ponižanja, zasmehovanja, revščino, vsestransko bedo je [Mrak] moral prenašati«. <sup>35</sup>

Slovenski literarni atlas omenja ključni incident, ki naj bi vplival na kompleksno prijateljstvo med Bartolom in Mrakom, ko sta oba živela v Parizu med 1930 in 1933, »kjer je prišlo do incidenta z Bartolom, ki se je ponorčeval iz Mrakove zaljubljenosti vanj. Užaljeni Mrak mu je prisolil klofuto, Bartol pa ga je začel tepsti. Mrak je Bartola spoznal pri petnajstih letih, ko je spremljal sestre pri plesnih vajah v salonu družinske gostilne, kamor se je hodil plesno izobraževati tudi Bartol. Po vajah sta se sprehajala po Tivoliju, kjer mu je Bartol pripovedoval, kako bo obračunal z okolico. Njuni stiki so se pozneje ohladili, vendar nikoli povsem pretrgali.« <sup>36</sup>

Medsebojnega vpliva teh dveh popolnoma različnih avtorjev in »svojevrstnega para večnih nasprotnikov« literarna zgodovina še ni ustrezno preučila. <sup>37</sup> Kermauner omenja, da ju je »v mladosti zblížala skupna ambicija«, da bi ustvarila »nekaj svetovno pomembnega«, pri čemer sta bila »tudi zaradi te svoje ambicije, ki je nista skrivala« oba »tako dosledno odrivana iz slovenskega središča, nizko cenjena: Mrak ob tem še zatiran do gmotne mizerije«. Čeprav Bartol Mraka na začetku *Mrakijad* »smeši, skoraj zaničuje« kot megalomana, ki se primerja z Leonardom da Vincijem, Shakespearom in Kristusom, ter cinično kritizira njegovo »neizmerno ambicijo« napram »minimalnim sposobnostim in darovom«, <sup>38</sup> na koncu *Mrakijad* prepozna Mrakovo »tragično veličino«, ki izhaja iz usodnega

---

<sup>35</sup> Ibid. 172–173.

<sup>36</sup> Gl. <http://pslk.zrc-sazu.si/sl/literarni-atlas-ljubljane/ivan-stanislaw-mrak/>

<sup>37</sup> Bartol nastopa v Mrakovem romanu *Ivan O.* kot Lorenzo, njun kompleksen odnos pa je večkrat omenjen v Mrakovih dnevnikih (gl. I. Mrak: *Dnevnik 3*, str. 59, 149, 216–217, 219, 221–222, 259–260, 299, 370, 394.), in Mrakovo besedilo »O Bartolu« iz šestdesetih let (v: *Tragični paradoks bivanja 2*, str. 168–173). Bartol pa v *Mrakijadah* (14. 3. 1960) omenja, da je Mraka že »ironično obdelal« v svojih zgodnjih novelah »Veliko odkritje«, »Sistem Ivana Groznega« in »zlasti v 'Radikalni kuri'«.

<sup>38</sup> Ibid. str. 173.

spora med »ozkosrčnostjo in omejenostjo« tedanje »kulturne javnosti« in Mrakovo »fanatično nepopustljivostjo«. <sup>39</sup>

Bartol, ki je pravzaprav ogromno naredil za priznanje Mrakovega dela, se v *Mrakijadah* prikloni Mrakovi vzdržljivosti in neomajni veri v lastno poslanstvo sredi razmer, »v kakršnih »ni živel noben drug slovenski pisatelj njegove generacije«. <sup>40</sup>

Mrak je v svoji nepopustljivi doslednosti pri zasledovanju svoje poti – heroj. Čuden heroj sicer, toda ima vse attribute pravega heroja – prav kot Don Kihot. Niti neuspehi in porazi, niti politične in vojaške izpremembe, niti dvakratna okupacija s fašisti in nacisti, niti glad, niti posmeh, niti skrajna zla usoda ga ne morejo odvrniti od te poti. [...]. V tej njegovi nepopustljivi doslednosti tiči že kal nesmrtnosti – in je tudi visokega narodno-vzgojnega pomena. <sup>41</sup>

Čeprav moramo številne druge Bartolove zapise v *Mrakijadah* sicer brati z določeno rezervo, saj je Mraka poznal zgolj do sredine šestdesetih let, ko je po smrti Karle Bulovec (leta 1957) Mrak doživel temeljni preobrat, se moramo hkrati zavedati, da je Mrak to od zunaj pripisano pozicijo »izrinjenca« in »obstranca« že zelo zgodaj (po sili razmer in med vojno nedvomno tudi v obliki preživetvenega mehanizma, po lastnih navedbah »od rojstva naprej«) <sup>42</sup> popolnoma sprejel in brezkompromisno živel. Največjo vlogo, ki jo je kdajkoli igral, je pisal neposredno z dejanji in gestami, medtem ko je ustvarjal (zavedno ali ne) vlogo svojega življenja. To vlogo »izločenca« in sprijaznjenega izbranca je brezprizivno vzel nase in jo z vso resnostjo, neverjetno vztrajnostjo in vsem preprekam navkljub živel kot neponovljiv doživljenjski performans.

Hkrati pa je točno ta Mrakova brezkompromisna drža izločenca, ki zavrača banalnost vseh politik, odklanja brutalnosti vsake oblasti, od »predvojne liberalsko buržoazne in cerkveno klerikalne, med vojno do okupatorske in domobranske, po vojni do komunistične«, <sup>43</sup> ki terja pravico do družbene samoizključitve, pravico do neopredeljenosti (danes bi rekli do pasivnosti in apolitičnosti), pravico do nesodelovanja v boju za oblast,

---

<sup>39</sup> V. Bartol: *Mrakijade*, zapis 27. 1. 1951. VI. zvezek. Rokopis hrani NUK.

<sup>40</sup> T. Kermauner: »Ob smrti Ivana Mraka (govor ob grobu)«, v: *Drama (maša?) Ivana Mraka*, str. 11)

<sup>41</sup> V. Bartol: *Mrakijade*, zapis 16. 9. 1950. V. zvezek. Rokopis hrani NUK.

<sup>42</sup> I. Mrak: *Dnevnik 3*, str. 355.

<sup>43</sup> T. Kermauner: »Portret Ivana Mraka (skica za monografsko označitev)« [1986], v: *Drama (maša?) Ivana Mraka*, str. 8.

pravico do nenasilja in »izsredinjenstva kot osnovnega problema nosilcev tragike«<sup>44</sup> ključna Ferdijeva linija v celotni trilogiji *Rimljanovine*. Mrak jo je dokončno razvil v kristusoidni in panteistični lik študenta Fedje v *Rdeči maši*, ki jo Kermauner označi za »prvo slovensko dramo«, ki kritizira »stalinistično totalitarno nasilje«.<sup>45</sup> Fedja, ki »ljubi slednjo bil, slednjo kreaturo, slednjega človeka«, in je zato »nujno pahnjen v neko nenehno trpljenjsko sočustvovanje«,<sup>46</sup> je v tedanjih političnih okoliščinah prav zaradi zavračanja sodelovanja z obema vojujočima taboroma, zaradi brezkompromisnega sledenja svoji filozofiji nenasilja, brez krivde kriv, povrhu pa še vpričo partizanov sprejme lažne obtožbe kolaboranta, ter tako kot Kristus brez pritožb sprejme lastno usmrtitev:

Fedja s tem, kakršen je – razvrednotuje vse okrog sebe, zato ga je treba izbrisati. V globljem (v danem trenutku se nujno zdi asocialen!) smislu je nevaren vsemu početu ljudi, med katerimi se je znašel, ki mu sodijo in obsodijo. Če je njegov Res nad resnico danega trenutka (v danem trenutku kot nam ga predstavlja drama, je za akterje drame vsaka druga resnica pogubna, vpravitako kot je pogubna za celotni narodni obstoj!) [...] Skratka; Fedji je vsled njegove zavesti onemogočeno se vključiti v kakršnokoli aktiviteto – njegova odlika je njegova poguba.<sup>47</sup>

Mrak v citiranem dnevniku eksplicitno zapiše naslednje vrstice, ki razkrivajo, kako je neizbežno družbeno pogojenost »izjemnega« ali družbenim normam svojega časa neprilagodljivega posameznika ter njegovo brezizhodno vpetost v arbitrarne politično-zgodovinske okoliščine in običaje, ki jih povezuje s povprečnostjo množice, občutil kot »tragični«:

Za protest in opozicijo si bil rojen, v skrivnostnih mislih si užival in naenkrat si se znašel pred dejstvom, ki ne potrebuje tvojega kljubovanja in tvojih revolt. Navadil si se trepetati pred nečem nevidnim, pred oblastjo, naenkrat pa nimaš pred čem več. Kakor da je izginil z oblastjo tudi smisel tvojemu življenju. [...] In ti, ki ne maraš, ne moreš razumeti neke lažne hierarhije, ki v svoji preprostosti gledaš stvari, kakor so, nisi in nočeš dojeti, da je vse življenje zgrajeno na interesih, boš stopil ob stran, kakor pes boš poginil. Umakni se, ki nočeš razumeti zakona večine!<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Ibid. 356.

<sup>45</sup> T. Kermauner: »Portret Ivana Mraka ...« [1986], v: *Drama (maša?) Ivana Mraka*, str. 7.

<sup>46</sup> I. Mrak: *Dnevnik 3*, str. 321.

<sup>47</sup> Ibid. 167.

<sup>48</sup> I. Mrak: »Iztrgan list ...«, str. 40–42.

Mrak po Kermaunerju zagovarja »platformo«, ki je »zunaj zgolj tosvetne zgodovine in družbe«. <sup>49</sup> Nepriznan in »izsredinjen« posameznik tako po Mraku lahko najde edino rešitev zgolj v avtonomnem, posameznem drugem in v ljubezni do drugega:

Le vkolikor se posameznik razceloti, potem podere, je sposoben podreti meje lastnega jaza, le v toliko je za hipe lahko nesebičen [...] Brez ljubezni pa tavaš skozi življenje živi mrtvec. Če svojo kožo drgneš ob ne vem koliko kož, če ne vem koliko imenitnih besed spregovoriš, če se ne vem kako podružabljaš, družbiš – kaj zato. Brez ljubezni si obupno sam. Če navzven sebi in drugim ne vem kako živopisno podobo svoje živosti predstiraš, blestiš v uspehih vseh sort, brez ljubezni si svoje življenje mimošel, zamudil. <sup>50</sup>

Kermauner na podlagi tega spora med posameznikom in njegovo vsiljeno družbeno, ideološko ali zgodovinsko funkcijo izpelje temelje pomenske strukture intimizma, ki tragedijo dojema kot »tragedij[o] osebne neprilagojenosti, ta pa je samo zunanji znak za notranjost, ki je sedež vsega dejansko človeško – in svetovno – vrednega«. <sup>51</sup> V omenjenih Mrakovih uvidih pa prav tako lahko prepoznamo zasnutke ključnega Kermaunerjevega poznejšega koncepta »samostojne avtonomne posamezne osebe (SAPO)«, ki temelji na nenasilju in ljubezni do drugega, na katerem pravzaprav stoji celotna *Rekonstrukcija/reinterpretacija slovenske dramatike* (RSD):

Nihče, ki v imenu Pravega (po prepričanju intimizma se pravi to le imenu neke ideologije, teh pa je več) uničuje zlo, to je pobija predstavnike zla, konkretne ljudi, ni nedolžen, še več, vsak tak je kriv [...]. Čeprav na neki poseben [...] višji način: z omejeno krivdo kriv – tragično kriv. [...] Ker je [intimizem] destrukcija slovenskega tradicionalnega idealizma, mu je predvsem jasno, kaj ne velja (socialni nivo), manj pa, kaj je prav; oziroma pravo se mu zdi iskanje, pravica do zmote, do lastnega življenja, ki ne bi bilo določeno po tej ali oni institucionalizirani ideologiji. Je nekakšen individualizem, vendar ne v pomenu zasebnitva, egoizma, ampak avtonomije, pravice do socialne izločenosti in do iskanja drugih sfer. <sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> T. Kermauner: »Portret Ivana Mraka ...« [1986], v: *Drama (maša?) Ivana Mraka*, str. 6–8.

<sup>50</sup> Zapis 12. julija 1973, ibid. 32–35,

<sup>51</sup> T. Kermauner: »Izjemni pojav Ivana Mraka«, str. 18.

<sup>52</sup> T. Kermauner: »Problematizacija naroda in družbe«, v: I. Mrak: *Razsulo Rimljanovine*, Maribor: Založba Obzorja, 1974, str. 92–93.

Mrak je tudi zato snovanje tragedij postavljaj daleč nad politiko in v gledališču videl medij »tragične samopotrditve«, pri čemer se šele »v sprejemanju te tragične paradoksalnosti bivanja« s pomočjo refleksije in radikalne samokritike »človeško potrjujemo in osamosvobajamo«. <sup>53</sup>

## V.

Hitler je milijone v klavnico pognal. Če bi ga Rusi ne stisnili, bi bil junak. Vest je za crke, ne za silake, kot sem. Nu, kaj bi del, koliko mrtvakov je treba, da si general prisluži svoj red? S sto tisoči, z milijoni se mora izkazati. Pa bi jih jaz ne smel ducat upihniti? Zakon in pravica naj gredo spat. Če mi kdo napotuje, ga zdrobim. Seve, s pametjo in premislekom.

I. Mrak: *Razsulo Rimljanovine*

V tem uvodnem citatu je po Kermaunerju ves Bešnar, najmodernejša in morda najimpresivnejša figura trilogije, ki jo Mrak vzpostavi v prvem delu in dokončno razvije v tretjem, predvojni, medvojni in povojni dobičkar in črnoborzijanec Lojze Bešnar, »ideolog-filozof zločina, zaničevanja do ljudi« in »brez-vestnosti«, iz točke katerega »(ob)last samo sebe reflektira kot – zločinsko – načelo«. <sup>54</sup> Kermauner, ki je osnovne Bešnarjeve aspekte analiziral v študiji in spremni besedi k *Razsulo Rimljanovine*, <sup>55</sup> navede, da se:

njegov rod začenja v tistih negativnih likih slovenske dramatike, ki so nosivci lastnine in oblasti. [...]. Bešnar je najbližji dvema: Kantorju in Trajbasu. <sup>56</sup> Zanj sta značilni dve potezi: prvič, ne pretvarja se [...], ve, da sta lastnina in oblast zločin, to pa ga prav nič ne moti. Bešnar je popoln cinik, amoralist, načelni zločinec, ki hoče doseči svoj cilj, ne glede na uporabljena sredstva. [...] Druga poteza pa dela Bešnarja povsem izvirnega. Trajbas je namreč visok filozof, govori v izbranem intelektualnem

---

<sup>53</sup> I. Mrak: *Dnevnik 3*, str. 25. V zapisu 8. junija 1977 pa sprašuje: »Mar nista nacizem kot fašizem zavračala, prepovedovala tragedijo?« (ibid. 310)

<sup>54</sup> T. Kermauner: »Problematizacija naroda in družbe«, str. 83.

<sup>55</sup> Krajša Kermaunerjeva spremna beseda je izšla ob prvi izdaji, daljšo študijo pa je objavil v knjigi *Besede in dogodek* (Slovenska matica v Ljubljani, 1978).

<sup>56</sup> Mišljen je glavni lik drame Vitomila Zupana *Stvar Jurija Trajbasa* (1947).



jeziku [...]. Bešnar, ki je po ideologiji enak Trajbasu, pa tega daleč presega po slogu, po konkretnem načinu življenja, ki se najbolj očituje v jeziku, v tonu, v primerah, v predmestnem slangu, kakršnega do Mraka (pa verjetno še do danes – z delno izjemo Jovanovića in Lužana) slovenska dramatika ne le da ni poznala, ampak si ga sploh ni mogla zamisliti; to bi bil – in je v Mrakovem primeru tudi dejansko bil – največji sakrilegij nad nacionalno Enotnostjo, Narodom kor religiozno kategorijo. Bešnarjev svet je tako neznansko banalen, surov, nizek, podčloveški, da pomeni figura tega zločinca najnižjo možno točko negativitete, ki jo pozna slovenska dramatika.<sup>57</sup>

Bešnar na koncu *Razsula* doživi podobno usodo kot Stari Rimljan, katerega smrt je Bešnar pravzaprav povzročil; zadene ga kap, a to je, kot ugotavlja Kermauner:

posledica starosti, razburjenja, fizične nemoči, ne pa moralnega Zakona, ki bi vladal v njegovi intimi. Tega zakona ni več. Je le še splošni svetovni zakon, da mora biti greh kaznovan, pa čeprav v več rodovih, vendar je ta moralno-svetovni Zakon (Usoda) po svoje skoraj že nihilističen: obglavlja vse, zločince (Bešnarja) in tiste, ki so najbližji najvišji pozitiviteti (Ferdija); ostane le ljudstvo in njegov voditelj – Štefančič – a Mraku je povsem jasno, da iz te dramske plati ne more nastati nič drugega kot nekaj, kar je prav tako podvrženo istim zakonitostim, kazni in smrti [...]. V tradicionalni konstrukcijski slovenski dramati je smrt zločinca zmerom nujno povezana z rojstvom Resnice (Ideje), Novega človeka in sveta [...]. A Bešnarja čaka poraz – in tu je ključna točka bešnarstva: na daljši rok je zmeraj poraženo. Zmerom se namreč najde kak nov Bešnar – v *Razsulu* v podobi kakega od poslov – ki bo staremu Bešnarju zabil vrat, tako kot je ta Staremu Rimljanu [...].<sup>58</sup>

Kermaunerjeva sicer točna in lucidna interpretacija, se danes hkrati lahko zdi do določene mere zavajajoča in reduktivna. Po Mraku je tudi Bešnar tragična figura. Liki *Rimljanovine* niso izenačeni samo v volji do preživetja in povojnega socialnega vzpona, ampak so preko »destrukcije in banalizacije jezika« izenačeni predvsem kot preživeli vojne, dveh vojn, pravzaprav. Vsi so izenačeni na takšne ali drugačne povojne pohabljenice. Vojna je pohabila jezik. Vojna je pohabila njihova življenja. Koncentracijsko taborišče je raztreščilo glasbilo Ferdijevega telesa, ki ni zmožno »ne milih niti strastnih, bodisi ljubečih bodisi maščevalnih, nikakršnih glasov«. Združeni in izenačeni so v tragediji te vojne, ki je za vedno spremenila njihove značaje in odnose v lažne, zločinske, izdajalske, bratomorne. In to je

---

<sup>57</sup> T. Kermauner: »Problematizacija naroda in družbe«, str. 83–84.

<sup>58</sup> Ibid. 84-86.

Ferdijeva drža in spoznanje, ko se, očitno edini, tej bratomorni logiki skuša upreti. (Ob tem, da očitno že prej prepozna podružbljanje kot nasilno in vsiljeno prisilo, ki posameznike ukaluplja in reducira le na njihove družbene funkcije ali vloge. To vrsto pomasovljenja in kolektivizacije Mrak, kot smo videli, nenehno kritizira.) Ferdi se v dialogu s Štefančičem, ki v imenu pravice terja obsodbo Bešnarja kot kolaboranta in izdajalca, upira kakršnemukoli »krvolutju« v imenu maščevanja ali povojnih obračunov, tudi če ga je Bešnar z ovadbo poslal v Dachau.

Zastopa kristusoidno pozicijo sprave: »Tovariši, tadva sta kriva kot katerikoli nas. Če meni kdo vas, da je čist, kar po njih.« (Mimogrede, Bešnar uporabi podobno logiko, a potegne diametralno nasprotno zaključke: »Sem z njim, ki nima krvavih rok.« Vsi smo krivi, torej je vse dovoljeno. Po Ferdiju pa so vsi enako krivi, torej nihče ne bi smel imeti pravice pobijati, preurejati, posegati nasilno v življenja drugih.)

Ferdi je vstal od mrtvih, vrnil se je iz Dachaua, preživel neopisljivo, živ je mrtev in »kup razbitin«. A čeprav komaj živ, je preobražen in »ves izpremenjen«. Vstal je od mrtvih in se vrnil. Zakaj se je vrnil? Ne samo, da bi izvedel, kaj se je na noč deportacije dejansko zgodilo (ali sta ga Bešnar in Rozi ovadila ali ne), ampak da bi iz Bešnarja in Rozi izvabil priznanje – kakršnokoli obliko sprave –, da je, tako kot njega, tudi njiju vojna spremenila. A ju ni. Enako slepa sta kot prej.

Enako terja od Štefančiča in to je tudi srž njunega konflikta. Ferdi je pričakoval, da jih je vojna vse spremenila, da so končno uvideli blodnjo nasilja, slepilo demonizacije drugih in samopovelečevanje sebe in naših. Nič se ni spremenilo. Štefančič je postal maščevalec, Ferdi pa razglašeno glasbilo. Hkrati pa očitno zbere dovolj moči, da se upira, da do samega konca ohranja pozicijo neodločnosti. Vsi so ga imeli za norca, zdaj pa se ga Bešnar in Rozi dejansko bojita, saj sumita, da bi ju lahko ovadil. Štefančič in terenci ga potrebujejo kot pričo, da lahko obsodijo Bešnarja in Rozi kot narodna izdajalca. Že samo s svojo prisotnostjo iz njih izvablja njihovo poslednjo resnico. Vsi ga hočejo »instrumentalizirati« v svoje namene, a se ne da: »Po tem godalu se ne bo nihče več spakoval.« Ta citat in nenehno primerjanje lastnega telesa z violino, ki se je dejansko razbila na noč deportacije, pravzaprav navaja na Hamleta. Neodločnost, ki izhaja iz odpora do vloge morilca, iz upora do vsakršnega »krvolutja«, je tudi hamletovska (cf. Brecht in Krippendorf), kar omenja Mrak v dnevnikih: »Ferdi v Razu su je Hamlet. [...] Hamletski, t.j. evropski problem je v *Razu su*, brez naslonitve na Hamleta – preko Hamletovskega aristokratizma, preko njegovega

'antihumanizma'.<sup>59</sup> Ferdi je tako kot Hamlet naslednik, ki dosledno odklanja dediščino (oblasti in nasilja), tudi patriarhalno logiko lastnine: »Jaz imam svojo violino, vidva hišo in gostilno.« Preživel je dobesedni in osebni holokavst. Spoznal je, da nima ničesar, »da nima pravice preurejati« ali izvajati nasilja nad drugimi. Tudi zato je onstran in izven družbe kot take, ker se zaveda, da je pravzaprav že mrtev, da nimamo ničesar, razen tistega, česar ne moremo izgubiti ob brodolomu. In ker je spoznal, da so vsi boji za kakršnokoli tosvetno lastnino in oblast le prehodna blodnja. Da je vsak umor preprosto zločin. To postane še posebej očitno v Ferdijevih izmenjavah s Štefančičem, kjer se izkaže, da sta oba do določene mere neizbežno ujeta vsak v svoje samoslepilo ter s tem v nepomirljiv spor. Ferdi Štefančiču očita nesmiselnost maščevanja in povojne zločine v imenu pravice, ki so na etični metaravni analogni zločinom okupatorjev. Štefančič pa očita Ferdiju, da je nevtralnost v vojnih razmerah pravzaprav hujša od kolaboracije, ker nekaznovanje morilcev in izdajalcev vodi v razširjanje njihovih zločinov. Ferdi Štefančiču očita, da sodeluje v bratomoru, ker obračunava s kolaboranti, Štefančič pa očita Ferdiju, da sodeluje v bratomoru prav zato, ker se iz obračuna izvzema. Ferdi trdi, da se s »krvolitjem« sveta ne da preurediti, Štefančič pa odgovarja, da se »krvolitju« ni mogoče izogniti; če se mu izogneš, ga omogočaš.

Že Kermauner je spoznal, da je tudi Štefančič »tragična figura«, brez krivde kriv. Na ljudskem razsodišču proti Bešnarjevima brez Ferdijevega dovoljenja njegov dnevnik uporabi kot dokazno gradivo za obsodbo Bešnarja ter s tem povzroči najprej Bešnarjevo smrt, nato pa še Ferdijev samomor. Ampak kaj točno je razlog za Ferdijev samomor? Ne to, da naj bi ga Štefančič posredno spremenil v morilca in bi se mu Ferdi na ta način maščeval; ne to, da je vzel nase Štefančičevo krivdo, ki je ta sploh ne občuti, saj je Bešnar umrl »naravne smrti«, četudi pod stresom zaradi grozeče smrtno obsodbe. Kljub temu, da ni pričal proti Bešnarju, Ferdi izjavi: »Ubijalec sem ... Nocoj, ko je bilo po Rimljanovini, sem temu tam vrat zadrnil...«

Razlog za samomor naj bi bil po Ferdijevih izjavah nekakšen ciklični zakon, ki prenaša grehe očetov na sinove *ad infinitum*: »Ko je moj oče nemilo pahnul svojo prvo ženo po stopnicah, je bil proti življenju bližnjika premalo pozoren. Rudi je s pijanstvom in razvratom njegov greh odplačeval. Podoba je, da dolg še ni poravnán. Nekemu preobčutljivcu, blaznežu je sojeno do kraja odkupiti! Viš, kolikor je bil on, Stari Rimljan, preoblasten, toliko je moj delež bolj trd ...«

---

<sup>59</sup> I. Mrak: *Dnevnik 3*, str. 57.

Moja teza pa je, da dejanski razlog Ferdijevega samomora, ni zgolj dejstvo da, kot nakaže Kermauner, ni zmožen nositi te krivde (ali da nima vere v nobeno pozitiviteto), ampak da s Štefančičevo izdajo (poslednjo v nizu vseh, ki so mu kadarkoli bili blizu), izgubi še zadnji kanček vere v človekovo zmožnost preseganja zla, samoveličanja in hkratne demonizacije drugih. Ferdi se ubije, ker izgubi poslednjo vero v edinega človeka, ki ga pravzaprav ljubi. Teh ljudi vojna ni spremenila, pohabila jih je. Samo Ferdija je razsvetlila, saj je pod vplivom neznosnega trpljenja in krivic vsaj poskusil premagati začarani krog, ki žrtve spreminja v rablje in rablje v žrtve *ad infinitum*. Ferdi se ubije, ker je to zanj sredi teh ljudi, ki jih je vojna ubila, ne da bi vedeli, edina rešitev. Ubije se, ker je tovrstna družba, kjer »bodisi goltaš svoje bližnje, sicer si od njih požrt« (kot pravi Štefančiču), »bratomorna« in nevzdržna. Zato se svet ne bo spremenil, zato »sprava« ni možna: zaradi očitno človeku inherentne nezmožnosti preseganja samoveličanja in hkratne demonizacije drugih, zaradi te kode v sporu med »igrskim Dantonom in Robespierrom«, ki ga na samem začetku naše uprizoritve ironično uprizarjata Ferdi in Štefančič, na koncu pa se neizbežno »izhomota v kruto resničnost«.

Tako Mrak v *Rimljanovini per negacionem* zasnuje tezo, ki je kasneje postala temeljni kamen Kermaunerjevega »socio-teo-dramskega« merila RSD: Iskren odnos razumevanja med dvema samostojnima avtonomnima posameznima osebama je ključen predpogoj, na podlagi katerega lahko komaj začnemo razmišljati o vzpostavljanju kakršnekoli egalitarne, nenasilne, vsevključujoče skupnosti ali miroljubne družbe, ki ne bo temeljila na oblastniških, nasilnih ali izkoriščevalskih razmerjih.