

Taras Kermauner

MRAKOVA DRAMATIKA O — FRANCOSKI — REVOLUCIJI

Predavanje na kolokviju »Odmev francoske revolucije in spomin nanjo«, ki ga je priredila Slovenska matica v Ljubljani 20. in 21. novembra 1989.

1.

Ivan Mrak, sam mi je pripovedoval o tem, se je odločil že med vojno, da upodobi obe revoluciji: francosko — t. i. veliko — in slovensko. *Marata* je kot prvo dramo iz cikla dram o Francoski revoluciji — vse štiri je izdal pod skupnim naslovom *Revolucijska tetralogija leta 1970* — poslal med Slovence že leta 1944, v samozaložbi. S tem je kršil zapoved kulturnega molka. S tem se je dejavno odločil za določeno mesto v realni slovenski revoluciji. Maratovcem in robespirovcem se ni hotel podrediti; ohranil je simpatije kvečjemu do Mirabeauja, še posebej do Cheniera. Do prvega kot do skesanca, kot do človeka, ki po predsmrtnem uvidu v lastno življenje vstopi ponižen v (katoliško) Cerkev in jo brani, do drugega pa kot do pesnika. Do obeh kot do tragičnih likov, ki ju najprej zaprede samoslepilo revolucije, nato pa spoznanje njene vprašljivosti, vsekakor pa nasilnosti in ubijavskosti.

Marat je radikalna kritika ljudskega, plebejskega, populističnega, lumpenističnega momenta v revoluciji, tistega, ki ga je Mrak odklanjal tudi v dramah o Slovenski revoluciji: v *Razsulu Rimljanovine* itn. V *Maratu* je Mrak napovedal teror ceste, kakor se je na Slovenskem dogajal že med vojno, posebej pa po vojni. V *Razsulu* se soočamo ne le z nacionalizacijami premoženja bivših lastnikov, ampak tudi s sodbami, ki jih nad njimi izreka nahujšana ulica, dno družbe, sile, ki so v mirnih dobah pritajene, pritisnjene k tlom, a se v prelomnih trenutkih družbenega kaosa dvignejo in skušajo zavladati. Vladajo seveda le delno in začasno, ker njihov namen ni trdno trajno vladati, ampak uničevati; v uničevanju uživajo, pripravljene so celo čim prej propasti, le da si izborijo čim večji užitek v destrukciji. To je užitek množičnih umorov. Danes vemo, da je vršičil prav v obdobju tik po vojni — umori vrnjenih, zvezanih, brezbrambnih domobrancev. *Razsulo* se dogaja natančno v tem času: tik po koncu vojne. *Marat* pa leta 1944 že slika ta konec; lik *Marata* množične likvidacije napoveduje in izreka. Za njim jih izreka njegov duhovni dedič, Robespierre. Drama *Marat* se konča z jasnim sporočilom lumpenrevolucije — Robespierre: »Le eden ga« — *Marata*, ki je umorjen — »zmore nadomestiti, da rešimo domovino... Teror, in še enkrat: teror.«

Marat na Slovenskem še ni bil uprizorjen; tudi ta podatek je pomenljiv. Slovenska revolucija, ki se je imela ne le za ponovitev in za nadaljevanje, ampak za stopnjevanje francoske, se v *Maratu* ni hotela prepoznati. Najprej se je skrivala za narodnoosvobodilnim bojem (NOB, enobe), nato za nacionalno revolucijo: že v med vojno napisanih dramah, v Zupanovem *Rojstvu v nevihti*, v Borovih *Raztrgancih* in v tik povojnih, v Miheličeve (Pucove) *Svetu brez sovražstva*. Mlajša generacija povojnih slovenskih dramatikov pa je že konec 50. let začela objavljati radikalno kritično podobo vsakršne revolucije — Kozakovi *Dialogi* in *Afera*. V začetku 70. let pa je prišel na oder Ljubljanske drame, tja sem ga spravil jaz, *Mirabeau*; žal ga je sam Mrak omilil, vzel mu je tisto najostrejšo katoliško poanto, v kakršni ga je napisal tik po vojni. *Marat* ni našel poti na oder, pa čeprav je njegovega duha pripravljala vrsta tekstov mlajših slovenskih dramatikov; predvsem Božič s poudarjanjem lumpenelementa (v *Komisarju Krišu*).

Zelo dobro poznamo spor, ki se je vršil okrog Kocbeka v letih 1951/52, ob zbirki novel *Strah in pogum*. Skoraj nič pa ne poznamo spora, ki je temu neposredno sledil. Partija ga ni hotela napihovati. Obračun s Kocbekom ji je zadoščal. Kocbek je bil splošen simbol neke politične usmeritve; recimo civilne komponente v revoluciji, čeprav je tudi to le deloma res, saj je Kocbek med vojno podpiral tudi militaristično in teroristično likvidacijsko komponento slovenske revolucije; a se je začel od nje polagoma oddaljevati in se zavzemati vse bolj le za civilno, za tisto, v imenu katere se je OF in NOB pridružil.

Mrak pa ni bil simbol politike; kvečjemu simbol nevpregljivega bohemstva, s stališča leninizma simbol ideoloških in razrednih ostankov stare družbe, ki se niso hoteli dati prevzgojiti. Mrak je bil sin ljubljanskega gostilničarja, obenem pa svobodni umetnik, ki ni hotel podpirati partijske politike v kulturi oziroma ideologije v družbi. Z dramami, ki jih je v 40. in 50. letih pisal, je dajal kritiko revolucije. Torej je vztrajal pri avtonomnem stališču do vladajočega družbenega toka. Zato ga je bilo treba opozoriti in mu vpliv preprečiti. Ker pa ni imel za sabo ne veliko somišljenikov — le nekaj vprašljivih kulturnikov — in v javnosti ni užival ne socialnega ne političnega ne osebnega ugleda, so bila sredstva, ki se jih je pri onemogočenju Mrakove dejavnosti odločila uporabljati Partija, bistveno lažja od tistih, ki jih je morala uporabiti pri likvidaciji primera Kocbek.

Mraku so po kratki javni kampanji — vodil jo je Mile Klopčič — onemogočili uprizorjanje dram. Začelo se je s škandali ob uprizoritvi *Rdečega Logana*, drame iz leta 1942, ki podaja civilne momente v slovenski nacionalni revoluciji, nadaljevalo in končalo pa s preprečitvijo nadaljnjih uprizoritev *Robespierra*, celo le bralnih, in z onemogočenjem postavitve drame *Marija Tudor* na oder kranjskega gledališča. Mrak se ni imel možnosti braniti; a se tudi najbrž ne bi politično branil, saj je bila njegova drža vseskož apolitična. Hotel je biti umetnik: odslikavati svet — tudi slovensko družbo in zgodovino —, a na način umetnosti, ne s političnimi cilji.

Tudi Kocbek v osnovi ni bil politik. Vendar pa je dejavno sodeloval v revoluciji in enobeju, v spreminjanju slovenske družbe in zgodovine, medtem ko se je Mrak držal ob strani. Ni šel niti v partizane, čeprav so ga nekateri učenci k temu pregovarjali. Svojega peresa ni dal v službo revolucijsko enobejevske propagande in agitacije, kot sta ga dala Bor in Zupan. Ostal je hote v sredi med vojskujočima se blokoma; prek žene kiparke Karle Bulovčeve je ohranjal celo tesen stik s škofom Rožmanom. S svojim literarnim delom pa je revolucijo odslikaval tako, da ji to ni bilo všeč, saj jo je razkrinkoval. Ni jo napadal politično, z nasprotnega brega, pač pa je kazal njeno nasilno, zločinsko, tragično plat. Kar sami revoluciji, ki se je avtoheroizirala in podajala kot čista, kot brezmadežno popolna, seveda ni moglo biti niti najmanj všeč.

Podatki o sporu na začetku 50. let, o katerem govorim, so deloma v časopisju, deloma bi jih morali najti v kakšnem partijskem arhivu, še neobjavljenem, deloma pa se da o njih poučiti iz Bartolovega znamenitega dnevnika o Mraku — iz *Mrakijad* —, kjer Bartol zadevo kar precej natančno popiše.

Mrakova kritika revolucije v *Robespierru* je bistveno hujša od Kocbekove v *Strahu in pogumu*; in je tudi, če upoštevamo letnico nastanka *Marata*, napisan je bil v letih 1943/44, starejša, bolj pristna. Res pa je, da govori Kocbek direktno o slovenski revoluciji, medtem ko slika Mrak v *Maratu* francosko. A Mrak se, kot sem že omenil, ni skrival za francosko. Partija je bila zagotovo obveščena o drugih Mrakovih dramah, o njegovi radikalni kritiki revolucije ne le v *Razsulu*, ampak v *Rdeči maši*. *Maša* je bila napisana — v nasprotju z današnjimi mnenji, tudi sam Mrak se je pred smrtjo o letnici nastanka motil — že med vojno; pred nedavnim sem našel svojo (seveda neobjavljeno) kritiko *Maše* z jasno letnico nastanka kritike: poleti 1945!

V francoski revoluciji je Mrak reflektiral slovensko, v slovenski francosko. Obe je kritično upodabljal ob istem času. Zadnji tekst te serije je bil *Chenier*,

iz začetka 60. let. Je pa še prav na koncu življenja Mrak temeljito predelal *Blagor premagancev*. Se pravi, da se je z revolucijo ukvarjal vse življenje, ne le v 40. in 50. letih.

2.

Marksistično-leninistična in/ali stalinistična ideologija, ki je pripravljala, organizirala, sprožila in izvajala slovensko revolucijo ali revolucijo na Slovenskem, je sama sebe razlagala drugače, kot jo je razumel Mrak; kaj šele, kot so jo razumeli, doživljali in trpeli njeni nasprotniki, recimo tisti, ki so izdajali v medvojni Ljubljani Črne bukve. Prva značilnost njene samorazlage je bila trditev, da je francoska revolucija udejanila meščansko fazo revolucije, ob tem tudi nacionalno, ni pa bila sposobna preiti v proletarsko (in internacionalno), čeprav jo je z nekaterimi momenti — prav z Maratom — napovedovala; tudi z Babeufom in drugimi komunisti v času Termidorja. Marksizem je trdil, da čas ob koncu 18. stoletja pač še ni bil dovolj dozorel za proletarsko revolucijo; horizont zgodovine je bil zanjo še preozek.

Druga značilnost samorazlage je bila, kar je razumljivo, samopovzdigovanje revolucije. Teror — do množičnega morjenja — je bil smatran za nujno, dejansko za humano sredstvo zgodovine, da se zbudi, spodbudi in pride sama k sebi. Teror jakobincev da je bil le začasen, le moment nasilnega prevrata — revolucije —, medtem ko je bil teror ancien régime strukturalen, trajen; tudi v številkah izraženo neprimerno večji. Samorazlaga ni priznala, da se teror v revoluciji nadaljuje in stopnjuje. Čeprav je svoj teror oblast po revoluciji dejansko krepila, se je delala, kot da ga ne, saj da ga aplicira le na tiste, ki govore neresnico: ki revolucijo moralno in celo politično spodbijajo, ker ji očitajo teror. Kar bi bil komičen paradoks, če ne bi bil tako krvav. Recimo paradoks v duhu Gombrowiczeve percepcije in recepcije revolucije v *Opereti*.

Samorazlaga je torej pojmovala teror kot postransko, nepomembno, le za zločince veljavno potezo revolucije. Bistvena poteza revolucije da je historična rešitev antagonističnih protislovij človeške družbe, ukinitvev razrednosti, izkoriščanja, zatiranja; uresničenje vsaj pogojev idealne človeške družbe, če ne že te družbe same: nastanek socializma in njegov prehod v komunizem.

V *Svetu* in/ali *Raztrgancih* je teror — likvidacije nasprotnikov — skorajda angelsko zaslužno delo, početje vojaško nastrojenih ljudskih nadangelov Mihaela in Gabrijela. Zmaguje proletariat-ljudstvo; v *Svetu* vsi tlačeni sloji, v *Raztrgancih* še posebej kmetje, v *Rojstvu* direktno delavci. Rojeva se družba-svet, ki je že v naslovu dram idealna: svet brez sovraštva, torej brez terorja in likvidacij; v nevihti revolucije se rojeva povsem — strukturalno — Novi svet, v tem ko fizično do kraja uniči sovražnike (raztrgance, skrivače, lažnivce). Zavlada resnica kot taka.

V Mrakovih dramah o slovenski in/ali francoski revoluciji pa obeh trditev samorazlage ni oziroma sta odklonjeni kot fikciji, samoslepili, kot sredstvi ideološke propagande. V *Maratu*, a tudi v vseh drugih dramah Revolucijske tetralogije, se proletariat kaže z najslabše strani: kot nerazsvetljena, nasilna, pohlepna, ubijavska množica. Vlada proletariata pa kot ohlokratija; pojem in ime sta znana že iz grškega polisa. V zadnjih dveh stoletjih evropskega razvoja torej ne nastaja nič zgodovinsko novega, še manj pa absolutna razrešitev družbeno človeških problemov. Ponavlja se le spor med različnimi socialnimi razredi in politikami: med aristokrati, ki so nosivci tradicionalnega hierarhičnega reda (simbolizira jih angleška katoliška kraljica Marija Tudor), demagogi in lumpenrevolucionarji (Marat, Kogoj iz *Maše* itn.) pa različnimi ljudmi, ki poskušajo najti v sporu med obema sovražnikoma tretjo pot, bodisi civilno revolucijo (captain Compton iz *Logana*), bodisi versko držo krščanstva (pater Ambrozij iz *Maše*) ali anticipirano new age držo (Fedja iz *Maše*) ali svetniško bebčevsko (Gomizelj iz *Blagra*) ali pesniško (Chenier).

Mrak simpatizira s temi zadnjimi, s tretjo varianto. Prvi dve ima prav tako za tragični: Marija in Marat. Vsi, ki živimo, smo tragični; celo Bog, bogočlovek, Jezus — Ješua iz *Procesa*. Tragedija je neogibna za vse, ki živimo na tem svetu, v telesih, v zgodovini in družbi. Se jo pa da premagati: s himničnostjo, z vero v transcendenco, v Boga. Te vere so različnih oblik, tudi različnih stopenj, a usmerjene so v isto: v absolutno. Fedja je bližji panteizmu, budizmu, evforičnemu subjektivnemu — ne institucionalnemu — krščanstvu; Gomizelj čuti transcendenco na iracionalen način, Chenier kot pesniški zanosni uvid v božje, Compton kot etično solidarnost. Revolucionarji se zlomijo v svoji zagledanosti v imanenco; Mirabeau, ki pa je — nota bene! — civilni revolucionar, se odpre KC. Tudi Robespierre — v drami *Robespierre* — zasluti, da ni vse imanenca, vprašanje oblasti in terorja; da je nekaj onkraj. Enako nasilni aristokrati: Marija Krvava.

Osnovna vrednostna struktura Mrakovih dram je religiozna, medtem ko je revolucija v marksistični samorazlagi ateistična, celo bojevito zoperkrščanska in antitranscendenčna. Revolucija, kakršna se je utemeljevala v francoski in slovenski, je sama po sebi antitranscendenčna, zoperbožja, saj se z Bogom izključuje. Bog objublja nebesa po smrti, marksizem jih udejanja, tako trdi, v tem svetu-družbi. Prav revolucija je fizično in intelektualno sredstvo tega udejanjanja. Bog — posebno krščanski — uresničuje nebesa, t. j. idealno stanje odrešenega človeka z milostjo, s čudežem. Vendar je več oblik čudežnega. Ena je, bi rekel, tradicionalno katoliška. V 30. letih so jo v slovenski literaturi podajale legende; tako Bevkove *Legende* kot Lovrenčičeve — *Tiho življenje* — ali Magajnovne — *Oživeli obrazi*. Po svetu hodijo Bog in/ali svetniki in delajo čudeže. Čudežev niso deležni le dobri, požrtvovalni, spokorni, ponižni, ampak tudi zločinci, celo najhujši. Bog je neskončno usmiljen, vzvišen je tudi nad zlom; zato ga more razumeti z logiko, ki je nad etično.

Mrak se od te variante razločuje. Čeprav gre v *Blagru* za čudež — Valentin vstane od smrti, po modelu Lazarja —, gre v večini drugih dram za etiko. Mrak je neznansko zahteven. Odrešitev je mogoča šele tedaj, če človek neznansko trpi in če se tudi neznansko trudi, da bi izpolnjeval božjo brezpogojno terjatev; če res vse pusti, kar je tosvetnega, tudi očeta in mater in nacionalno domovinske dolžnosti — v revoluciji je to še posebej težko —, in sledi Gospodu (v *Procesu*, v *Herodesu Magnusu*, a tudi v *Maši*). Fedja sliši klic transcendence, ki mu je višji od klica domovine; gre za patrom Ambrozijem, ta pa direktno za Bogom; ne priznava niti institucije — Cerkve —, ker je ta posrednica med človekom in Bogom.

Chenier je revolucionar, ki se začenja oddaljevati od revolucije, ker začenja vanjo dvomiti. Vidi, da je postaja revolucije vse bolj teror; da so revolucionarji krivi preroki: da je obet idealne družbe, ki jo izdeluje radikalna revolucija, lažen; da je mogoče doseči Boga le po drugi poti: po verski. Tudi umetniškost se tako izkaže v jedru kot verska, kot odslikavanje absolutnega (Ajshil, Calderon, Claudel), ne pa socialnega, razrednega.

Med revolucijo in krščansko vero se odvija verska vojna; kajti revolucija je psevdoreligija, ki ob sebi ne dopušča nobene konkurentke. Je absolutna, a v pomenu totalitarnosti: da je edina, ki se ima za sposobno razlagati idealno družbo in jo udejanjati. Vse, kar ji ni podrejeno, je zločinsko, zoperrevolucijsko, zoperčloveško, torej podvrženo in namenjeno izkoreninjenju. Teror je osnovno sredstvo dokončne humanizacije družbe.

Mrak torej razkriva, da se revoluciji ni mogoče umakniti ali izmakniti. Ker je totalitarna, terja vsega človeka. Ker pa je človek božji otrok in je v njem živa božja zapoved in klic k odrešenju krščanskega tipa, se človek, če se noče zavreči, revoluciji ne more podrediti. Variante, ki iščejo rešitev z ukinitvijo vsakršne transcendence in tostranske totalitarnosti, pomenijo Mraku le podreditev novemu hudiču: liberalističnemu, uživaškemu, tistemu, ki ga je predlagal po

koncu radikalne faze revolucije Termidor (Tallien in dr.). V slovenski porevolucijski dobi ga je utelešal ludizem in karnizem, Jesihove drame, *Grenki sadeži pravice*, Rudolfove; te so tematično antirevolucijske, a tudi zoperkrščanske (*Veronika*, *Kserkses* . . .).

Karnistično-ludistična varianta je morda celo najmanj vredna; najbrž zato Mrak ni vzel za osrednjo figuro kake svoje revolucijske drame Dantona, simbol uživaštva ali liberalne svobode. V liberalizmu vidi Mrak najmanj tragičnosti. Od Dantona je bolj tragičen Robespierre, ker misli zares; hoče, da bi postal ta svet pravičen in resničen. Robespierre odklanja Dantona prav zato, ker mu postaja prijatelj simbol neresnične drže, poskusa, da bi človek prevaril absolutnost in si o(s)mislil na tem svetu ugodno existenco; t. j. existenco užitkarske svobode — kar je cilj liberalizma in razsvetljenstva (Holbacha, Helvetija).

Danton in Robespierre, a tudi Chenier in Mirabeau pa Marat gredo skupaj zoper stari režim, a vsak iz svojega vidika, interesa, cilja, vizije. Marat: da bi vzpostavil enakost kaotične ulice. Robespierre: da bi vzpostavil abstraktno pravico zakona nad ljudmi. Chenier: da bi zavladalo solidarnostno in toplo človeško čustvo; na koncu spozna — začuti —, da je to čustvo mogoče le iz Boga in za Boga. Danton: da bi vzpostavil družbo čim bolj razširjenega in vsem pripadajočega užitka, utilitarizma. Mirabeau: da bi vzpostavil ustavno monarhijo, t. j. spoj modre tradicije in političnega nadzora; na koncu se mu zasvita, da je to premalo, če spoj ne počiva na Bogu; tudi na Cerkvi.

Stari režim je resničen, a krivičen. V sebi ima strašno moč tradicionalne oblasti, utemeljene na fanatični veri; Marija Tudor je strašna, ubija enako kot revolucija. Je lik kontrarevolucionarke — s tem tudi kritika slovenske kontrarevolucije. Ubija ne le v imenu starega reda, ampak še bolj v imenu absolutne točke, na kateri počiva stari red: tradicijskega Boga. Zoper njo in njen teror nastopajo tri drže: revolucijska, ki s terorjem uveljavlja absolutno oblast imanence (Marat, Robespierre); liberalistična, ki se odreka terorju, ker teror preprečuje civilne užitke (Mirabeau in Danton) oziroma omogoča le perverzne (užitke v ubijanju, *Kserkses*); in krščanska (Chenier, Ambrozij, Valentin), ki uresničuje Novi svet brez nasilja, zunaj užitka, le z vero, ki je na absolutnem temelju skrajno zahtevnostna etika.

Zato je Mrak že vnaprejšnji radikalni kritik današnjega slovenskega liberalizma oziroma tistega toka, ki izhaja iz francoske revolucije kot osvobojanje tosvetnih vezi. Ko Mrak odklanja totalitarno radikalizacijo revolucije v leninizmu in kontrarevolucijo v klerikalizmu ali klerofašizmu, ne pade v past liberalizma.

3.

Zavest družbe o sebi se oblikuje neenakomerno. Splošna zavest večine Slovencev o naravi slovenske revolucije je šele danes ali v zadnjem letu prišla v bližino tiste zavesti, ki je bila Mraku jasna že med vojno; povrh vsega le enemu delu dramatikove zavesti: kritiki radikalne lumpenrevolucije. Pozitivna rešitev vprašanj revolucije pa je pri današnji slovenski večinski zavesti prav nasprotna Mrakovi. Mrak je že spčetka odklonil liberalizem kot teorijo in prakso užitkarsko demokratične imanence. Že med vojno in pred njo je videl rešitev v krščanstvu, kakršno se je oblikovalo po drugem vatikanskem koncilu; zato je leta 1945 slikal idealnega duhovnika še kot od uradne KC anatemiziranega, ekskomuniciranega.

Liberalno užitkarska zavest je obstajala že med vojno; koliko Slovencev jo je delilo, je težko reči. V vojni se civilni užitek zmerom zmanjša, saj se oblikuje več herojev, vernikov; položaj terja večjo resnost; bližina smrti naredi užitke bolj vprašljive — ali pa bolj perverzne. V dramatici naj omenim dva primera medvojnega liberalizma. Prvi je Reharjeva drama *September*, napisana v duhu avtorjevega medvojnega romana *Rina*: vprašanje družine, telesne erotike, ne-

zvestobe, nadaljevanje Bevkove zadevne usmeritve — *Partija šaha* — ali Govekarjeve. Sadóvi te smeri so vidni kasneje pri Jesihu, *Brucka* ali Rudolfu, *Debele sanje*.

Drugi je globlji. Mislim na Bartolovo dramo *Empedokles*, ki direktno polemizira s tistim momentom v revoluciji, brez katerega revolucija ni mogoča; tudi francoska ni bila. Bartola je že pred vojno zanimal in privlačeval lik karizmatične osebnosti, vodje, zapeljivca, človeškega boga (v *Alamutu* in *Al Arafu*). Ta lik, ki ga je enobejevska drama skrivala pod masovnostjo ljudstva, a ga je kasneje razkrila in kritizirala drama sentimentalnega humanizma (Zupanov *Aleksander praznih rok*) in avtodestruktivizma humanizma (Kozakova *Afera*, lik Komisarja), je Bartol podal v Empedoklu, pesniškem filozofu, čudodelniku, čarovniku, ki ga imajo ljudje za boga. Seveda je ta lik spodbil: pokazal, da je ranljiv, smrten, ničemer, bister človek, ki si že za življenje pripravlja nesmrtno slavo oziroma deifikacijo. (Kot so si jo voditelji francoske revolucije, a še bolj Napoleon.) Ta človek je dejansko prevarant. Je užitek, ki mu gre za njegovo zasebnost; filozofija — ideologija itn. — so mu le sredstva za zasebni uspeh.

Mrak je razumel revolucijo globlje. Medtem ko so bile Bartolu — revolucijske — ideje in dejanja zgolj sredstva zasebnega premočevanja (kot taka so se razkrila in razvila dejansko šele po vojni, v času avtodestrukcije revolucije), vidi Mrak v revolucionarjih ljudi, ki si verjamejo; ki imajo vizije; ki iskreno zaupajo tem vizijam; ki se v procesu udejanjanja teh vizij izpostavljajo skrajnim nevarnostim, jemljejo nase breme svojega ravnanja in zanj tudi plačujejo. So velike osebnosti. Mrak je občudoval velike osebnosti, čeprav jih je tudi spregledal oziroma jih razdelil na pristno velike, te so verske, in pogojno velike, te so državniško politične; a bolj ko te uporabljajo nasilje, manj so velike oziroma bolj so v nasprotju z verskimi vrednotami, z radikalno, na transcendenci utemeljeno etiko.

Zato je Mraku blizu tragedija. Tragedija je model, ki opisuje samoslepečega se človeka — medtem ko slepi Empedokles le druge, sam pa dobro ve, da ni bog in da ne zmore uresničiti tega, kar obljublja. Mrakove revolucijske osebnosti propadejo, ker verjamejo sebi in tvegajo svojo eksistenco. Ker umrejo mlade, v vzponu svojih sil in revolucije, so veličastne, čeprav so negativni zgledi. So pravi antični heroji, prenešeni v sodobni evropski svet.

Eno od bistev obeh revolucij, francoske in slovenske, je prav to: da sta kritiki in negaciji že začenjajoče se liberalizacije, kapitalizacije, demokratizacije, t. j. družbe, ki ne pozna več ne herojev ne velikih ciljev ne žrtev ne spopada s smrtjo ne težnje po uresničenju idealnega sveta. Revolucija, tudi angleška Cromwellova, a tudi že vnaprejšnja »kontrarevolucija« Marije Tudor, je človekova odločitev, da ne dopusti razcveta: zgolj relativizma, zgolj imanentizma, zgolj vrednot tega sveta in epikurejstva ali skepticizma (vse te je spajal Bartol).

Za Bartola je Mrak novodobni don Kihot, ki konstruira v meščansko banalnem svetu — Govekarjevih *Naših gruntarjev* ali Roševih *Mokrodolcev* — stari svet etične aristokracije, plemiške pravljčnosti. Mrak mu je smešen, ker pri tem ne uporablja nasilnih sredstev; ker je »naiven«; ker je prepričan, da bo s svojo etično močjo brezpogojne terjatve — vere v Ješuo oziroma Ješuiine vere v Boga — »premagal« ta svet. Mu pa niso smešni revolucionarji, saj ve, da ti uresničujejo svoje smotre z ubijanjem. Bartol stoji med njimi, ki se jih kot liberelec boji, in Mrakom, ki ga, skeptika, kot komična figura privlačuje, saj čaka, kdaj se bo ta novi don Kihot zavedel svoje izmišljije, snel masko in se priznal kot malomešan.

Mrak tega ni — nikoli — storil. Mrakove drže ni mogel razumeti niti Pirjevec. Ko je Pirjevec razlagal don Kihota, je odkril, da se ta nazadnje ove sebe in svoje iluzijskosti; pred smrtjo postane realist, stvarna oseba don Kihano, privatnik. A človek: edini pristni človek, ki je človek v ponižnosti pred smrtjo. Pirjevec je menil, da je vsaka človekova veličina, ki sega nad to pristno skrom-

nost (simbolizirana je v Cankarjevem Hvastji — *Hlapci*), izmišljena, napuhnjena, lažna, zločinska: revolucionarna. Pirjevec ni uvidel Calderonovega in/ali Mrakovega, pa tudi ne Claudelovega in/ali Eliotovega modela krščanskega heroizma. Ni bil še dovolj kristjan, da bi našel na dnu vsega božjo moč. Ta pa ni le človeška ponižnost pred smrtjo ali bitjo-ničem, pač pa je še v večji meri sila božje navzočnosti na svetu: vera v Boga, ki je nobena kontrasila ne more spodnesti, ker ni vera v ta svet in na tem svetu tudi ne dokazljiva ali ovrgljiva.

Cervantesov Don Kihot se mora ozavestiti svojega samoslepila, ker posnema junake iz pravljic. Je etičen, dober, požrtvovalen, plemenit, a v okviru vračajočega se — renesančnega — poganstva. Naj je še tako herojski in plemenit, nič mu ne pomaga; kajti človek ne more premagati smrti. Kristjan pa se s to ugotovitvijo ne zadovolji. Mrak bi dodal: če človek veruje v Boga in je po Kristusu božji otrok, potem krščansko jedro v njem — duša — »premaga« smrt; premaga jo Kristus, ki — ko — vstane od mrtvih.

Tega tudi Bartol ni razumel; ne Zupan. Pač pa Mrak. Ko se Chenier zave, da ga bo dozdašnji prijatelj Robespierre dal giljotinirati, ne postane človek, kot bi v Pirjevčevem ontološkem humanizmu, nekje med Zupanovim Aleksandrom in Šeligovo Ano (v drami *Ana*); ampak postane kristjan. Odpre se v vero v Boga. Odpre se mu, da bo živel večno, če bo veroval in ko že veruje v Boga. Če lahko govorimo o tem, da padajo maske, potem pade kvečjemu maska revolucije, ki je zločinska donkihoterija, to spozna Chenier, ne pade pa »maska« krščanskega heroja ali heroizma. Tudi ne more pasti, ker ta drža ni maska; ker ni samoslepilo.

Prej bi se dalo reči nasprotno: prej je samoslepilo na človeku njegova človeškost — vsekakor pa njegov humanizem —, ki je ontologizirana ideologija. Kajti kar je na njem človeško tostranskega, bo ob smrti odpadlo. Meso je enako iluzija kot revolucijske sanje; je enako ubijavsko, poželjivo in gnijoče. Kar ob smrti ne bo odpadlo — kar je absolutna bit —, je tisto, kar je človeku dal Bog kot neumrljivo: duša. Tudi sanje duše, a ne kot tosvetne duševnosti, pač pa kot hrepenenje po absolutnem. Kot — krščanska — vera.

V tej točki premagata Mirabeau in Chenier ta svet in smrt. Odpadejo njune iluzije: prepričanje, da se da premagati smrt z uživanjem ali z revolucijo. Enako odpade Marijina zmotna misel: da se da smrt premagati s telesno slo — po Filipu — in s krvavim terorjem nad protestanti, z versko vojno.

4.

Poleg revolucijsko enobejevske in liberalistične dramatike obstajata dva, ki pišeta prav med vojno drugačno dramatiko: Mrak in Majcen. Vendar se njuni dramatiki ne pokrivata.

V eni drami Majcen pristane na čudež. V *Bogarju Mehu in Mariji* se umirajočemu podobarju prikaže Marija; tako pride človek v neposreden stik z nadnaravnim, z onstranskim. V drugi drami dramatik utrjuje krščansko solidarnostno etiko — *Matere* —, medtem ko je v ostalih dveh nekje med Mrakom in Bartolom, med absolutno vero in skepticizmom — kar je silno težavna drža. Skeptičen ni le do institucije, celo do KC — v drami *Brez sveče* —, kjer zagovarja držo kar najbolj družbeno pohujšljive, tvegane, a pristne krščanskosti na meji med grehom in svetniškostjo (lik Marije Magdalene, karizmatične svetnice, ki zanosi in naredi samomor — skandalon kot tak!); skeptičen je celo do svetniške askeze, odpovedi temu svetu, žrtve za drugega, do duhovništva — v »želarski« drami *Ženin na mlaki*. Vendar radikalna skepsa Majcna ne zapelje v liberalizem Reharjevega ali Bartolovega tipa. Fanatizem tipa Miheličeve in Bora mu je skrajno tuj. Mrakova drža se mu zdi preveč patetična. Mrak res nima posluha za humor, Majcen pa vsako svojo dramo spodkoplje z groteskno (samo)-ironijo.

Med vojno Majcen problematizira KC direktno — čeprav v imenu pristnega, celo že subjektiviziranega — krščanstva; to kritiko lahko beremo kot kritiko Partije oziroma revolucije, lumpenizirane linčarske množice (*Bogar*), navivne vere v moč ustanov (*Zenin*), čeprav ni eksplicirana. Pol desetletja za tem pa napiše Majcen dramo, ki ima za témo in v naslovu *Revolucijo*. V nji direktno nadaljuje Mrakovega *Marata*, t. j. radikalno kritiko lumpenrevolucije, ohlokratije, a tudi *Rdeče maše*, *Razsula*, *Gorja zmagovalcev*, *Blagra premagancev*, *Talcev* pa ostalih delov Revolucionarske tetralogije. Tako dobimo direktno linijo slovenske dramatike, ki se ukvarja z revolucijo kritično: *Marat — Revolucija — Pisana žoga* (Torkar) — *Afera — Delavnica oblakov* (Remec) ali *Norci* (Jovanović) — *Krst pri Savici* (Smole) — *Legenda o svetem Che* (Kozak) — *Tumor* (Jovanović) — *Ana* (Šeligo) — *Volčji čas ljubezni* (Šeligo); časovne razdalje med posameznimi omenjenimi dramami so po pet let. (Seveda bi lahko naštel še veliko drugih, enako ilustrativnih primerov.)

Vse to kaže, da je revolucija ena osnovnih tém slovenske povojne dramatike (in literature). Kar je razumljivo. Če povojna slovenska družba izhaja iz revolucije — nacionalne, civilne, razredne —, in če je bila njena glavna težava v tem, da se revolucije ni mogla pravočasno odkrižati, potem se je morala z revolucijo nenehoma soočati in to v kar najrazličnejših oblikah. Jo na najrazličnejše načine razčlenjevati, a se različno do nje tudi obnašati, ji postavljati po robu različne rešilne in osvobajevalne drže. Francoska revolucija služi ves čas kot skoraj identičen dvojček slovenske (ali ruske).

Temeljna razlika med Mrakovim razmerjem do revolucij(e) in razmerji do nje, kakor jih razodevajo drame povojnega slovenskega rodu, je v tem, da drame povojnih rodov težijo v nihilizem, Mrakove v krščansko tragedijo. Jovanovičeve, Šeligove itn. (tudi Jančarjevi dram *Arnož* in *Dedalus*) pa so nihilistične prav zato, ker izhajajo iz revolucije, a ne najdejo v nji absolutne točke, ki bi mogla premagati nič, že v začetku vanjo kot prazni temelj — prepad — vložen. Takšna absolutna točka je lahko le zunaj revolucije kot tosvetno historično totalitarne. Osvoboditev od revolucije je mogoča — v liniji nihilizma — le kot osvoboditev od totalitarističnega fanatizma, od direktnega terorja, od magične ideologije, ki praznoveruje v tosvetni paradiž in tisočletno kraljestvo. A kaj ostane, ko ta samoslepila odpadejo? Nič oziroma užitek v tosvetnosti, telesnosti, psihologiji; interesi, pogodbe med užitkarskimi interesi. Ostane liberalizem, pa čeprav socialnega tipa. Ostane karnizem in ludizem.

Kdor hoče premagati nihilizem, v vseh oblikah, tudi v užitkarski, se mora že spočetka postaviti onkraj zgoljtosvetnosti: v držo transcendence — pač po kanalu razodete božje besede. To storita Majcen — v *Revoluciji* — in Mrak v vrsti revolucionarskih dram. Oba začneta s subjektivnim krščanstvom kot notranjo in zunanjo kritiko institucionalnega oziroma celo klerikalnega. Polagoma pa spoznata, da subjektivno krščanstvo ne zadošča; da vodi nujno tudi samo v liberalizem, v to, da si postavlja Boga človek svobodno in ustvarjalno sam. S tem človek Boga kot absolutno moč — kot svojega roditelja — ukinja.

Oba dramatika se tedaj odpreta Cerkvi kot nujni instituciji. Moč Cerkve nad ostalimi ustanovami in organizacijami tega sveta je v tem, da je ni ustanovil človek (skupina), ampak Bog; zato je božja, ne le sveta. Majcen zagovarja to držo v samogovorih starega Stvarnika, univerzitetnega profesorja in očeta sinu Vanje, ki se bori zoper revolucijo z orožjem v rokah, kot domobranec. Majcen — Stvarnik — navaja iz Svetega pisma. Mrak gre še dlje.

Danes sta vitalni dve drži: nihilistična, t. j. tista, ki ne veruje v Boga, obenem pa ve, da človek sam česa zares trajnega — večnega — ne more ustvariti; in krščanska, ki pa v človeka in njegovo ustvarjalnost bistveno bolj zaupa, saj veruje, da je človeku dana po Bogu. Obe drži revolucijo odklanjata, vendar jo prva občuduje zaradi njenega vitalizma, tveganja, izzivaštva, prometejsko dionizične htoničnosti in energetskosti, druga pa jo obravnava resnobno, ker spo-

štuje v nji veličastno človekovo trpljenje; ker ve, da je za grehom samoslepila človekova muka, to pa odrešuje ravno krščanski Bog s svojim usmiljenjem.

Nihilistična linija ni usmiljena; kvečjemu razume, v tem ko analizira. Je fascinirana z velikimi zločini; zato jo revolucija nenehoma privlačuje (*Ana, Volčji čas, Osvoboditev Skopja*). Mraku pa je demonija bolj sumljiva. Išče, koliko je v Mirabeauju, Robespieru, Mariji Tudor in drugih božje navzočnosti, kajti le ta more premagati diabolijo. Bog je najbolj usmiljen s tem in tedaj, ko se revolucionarju prikaže: razpre (Mirabeauju od daleč, Chenieru neposredno). S tem ga odreši, ker mu ponotrani odrešenjsko razsežnost. Tako kristjaniziran revolucionar naenkrat ni več le žrtev totalitarizma, naključij zgodovine, strasti voditeljev, fizike mas, ampak je onkraj vsega tega odrešen božji otrok.

Zato revolucija pri Mraku ni zgolj ubijavska, ni zgolj tok, ki vodi historično k Napoleonu, k cezarizmu, k novi obliki totalitarizma in/ali prek novega samoslepila — Proletariata in Partije (v Krefтови drami *Leto 1905* že v 20. letih) — v novo in še hujšo obliko terorja in uničevanja (*Volčji čas, Ana*). Revolucija je za Mraka le zunanja zgodovinsko empirična oblika — obleka, ki je dostikrat zastrupljena ali pretesna ali raševinasta —, znotraj katere se dogaja resnica. Resnica pa je odgovor, kako človek v revoluciji ravna: ali se ji pusti potegniti za sabo, ker ga fascinirajo samoslepila o samoosvoboditvi človeštva, ali pa prevzame že v začetku do nje kritičen odnos oziroma se temu odnosu polagoma, zaradi strašnih intimnih izkustev, odpre, a ne obupa, ampak odkrije, da je vsaka navezava na stvari tega sveta začasna, relativna, slepilna, nična; da je mogoče premagati ta svet in vsakršno noro revolucionarnost v njem le tedaj, če smo poslušni božji besedi. Ta seveda ne utemeljuje nikakršne revolucije, čeprav govori o človekovi enakosti, pravici, blagru zatiranih in ponižnih. Krščanska enakost se dosega drugače kot revolucionarna.

Nekaj pa veže Mraka na revolucionarje in ga oddaljuje od liberalcev in/ali nihilistov. Mrak ve, da je revolucija obupen, napačen, a iskreno pristen — veličasten — poskus priti do resnice, živeti polno resničnost sveta, medtem ko pomeni bivati v liberalno demokratično civilno uživaško interesno zasebnem simuliranju življenja, videzovanje, praznina, prehodnost, minljivost, malovrednost, ničnost. Zato Mrak sooča revolucijo s krščanstvom; da bi odkril pravo resnico in resničnost: večno.

Medtem ko soočajo Šeligo in drugi revolucijo z ničem oziroma s hudičem. Tako odkrivajo le temeljno — strahotno — neresničnost sveta, obup, zlo(čin). In jih žene že spet v konstrukcijo nove revolucije; recimo civilne. Ustanavljanje pravne države, civilne družbe, kapitalistične ekonomije, politizma ipd. imajo za takšno revolucijo, ki pa da je prava, saj omogoča namesto ene več strank, namesto dogovorne tekmovalno ekonomijo, namesto partijske pravno državo, namesto despotske psevdopolitike pristno politiko. Ne vedo, da se gibljejo v istem zaprtem krogu tosvetnosti, ki zmerom znova spodbuja samoslepilne ideje o revolucijah ali temeljnih spremembah kot prebojih temnice, kot optimalnih ureditvah tega sveta, kot dajanju smrti v oklepaj, če že ne premaganju konca. Ne vedo, da je treba izstopiti iz tega začaranega kroga menjave; ne ga prebijati s tosvetno — politično, ekonomsko itn. — prakso, ampak zavzeti do njega drugačno razmerje, ga drugače oceniti: slediti drugačnim vrednotam in te drugačne cilje tudi v praksi uresničevati.

To spoznanje je jedro Mrakovih revolucijskih dram. To spoznanje je bilo enako dostopno že v francoski revoluciji, kot je v ruski in slovenski. Že analiza francoske revolucije bi Slovincem odprla oči. A koliko Slovencev je bilo, ki so ustrezno prebrali Revolucijsko tetralogijo oziroma njene posamezne dele že pred 40. leti?

Ne pravim, da je prišlo do notranjega zloma slovenske revolucije v drugi polovici 80. let brez vpliva Mrakovih in podobnih idej. A ta vpliv je bil dejansko mnogo manjši, kot pa bi mogel biti, če ne bi tako skrajno prevladala nihili-

stično liberalna linija. Ali še točneje rečeno: današnja linija slovenskega liberalizma je le novo samoslepilo, ki ne upošteva Mrakove analize in Mrakovega nasveta, kako iz stiske. Slovenija se odloča za novo revolucijo, čeprav ne s tem imenom. Ne zaveda se, da je bila civilna revolucija že vrednota enega dela slovenske revolucije; tedaj je bila sicer mišljena nestransko in v povezavi z marksizmom (pri Kocbeku), a to ne spremeni dejstva, da je šlo za utrjevanje ideologije človekove avtonomije, svobode in emancipacije. To pa so osnovne vrednote revolucij.

Ustrezno brati Mrakove drame pomeni zavzeti temeljno kritičen odnos do revolucije kot take, do idej in prakse človekove emancipativnosti in suverenosti. Tudi zato je Mrak danes še povsem nerazumljen: ker je obračunal z revolucijo kompletno; ne le z razredno revolucijo. Danes se obnavlja celo nacionalna revolucija, tista, ki jo je Mrak v *Procesu* postavil na pravo mesto: na podrejeno. Bomo Slovenci v bližnji prihodnosti kombinirali Luja Filipa z Napoleonom (Filipčiča z Napoleončičem)?

5.

Naj nazadnje navedem še nekaj značilnih citatov iz Mrakovih dram o revoluciji; najprej iz *Marata*. S tem naj dokažem, da je bilo sredi vojne mogoče tudi na Slovenskem natančno odsliskavati naravo revolucije.

Marat: »Veš, zakaj so moje roke do komolcev krvave? Da bosta onadva lahko v miru in čisto živela.« Onadva sta otroka, Maratova nečaka. »Z gnusom, grozeč, s prezirrom bosta omenjala moje ime. Ne bo ga, ki se ga bo spominjal z ljubeznijo.«

Enobejevska dramatika je podajala likvidacije nasprotnikov, a kot posamezna herojska dejanja, ki so jih izvrševali najbolj predani, moralni, lepi člani revolucijske skupine. Enobejevska dramatika je poleg drugega služila tudi temu, da bi likvidatorjem — Špelci, Matjažu Jeriši, Krimu... — priskrbela čisto in znamenito ime. Propagirala jih je kot požrtvovalneže, ki delajo nekaj nekoč vprašljivega — politične umore — za dobro vseh; zato dejansko niso morivci, ampak najplemenitejši med vsemi. Zato se jih moramo spominjati kot utemeljevalcev Novega sveta.

Danes, leta 1990, so prav ti likvidatorji in njihovi ideologi najnižje cenjeni. Prav danes bi bilo treba igrati Mrakovega *Marata*.

Zakaj terja Marat teror, likvidiranje bogatašev, korupcionašev, nasprotnikov? Razlog je enak leta 1790 in 1942: »Če bi ti mogel predočiti bedo v saint-antoinškem okraju... Ljudovlada krog in krog ogrožena. Evropski tirani so se zarotili, da nas pogube... Beda spodkopava revolucijsko moralo.« Ubijati — čistiti pogoltne in egoistične — je treba s stališča humanitete in revolucije, ki utemeljuje humaniteto. Marat svaku: »Potrata, v kateri živiš, je nedopustna in protipostavna.« Nujna je revolucijska askeza; kdor se ji ne podredi, je sovražnik; sovražnika pa se v vojni pobija. In revolucija je vojna, čeprav državljanska.

Ne zadošča narodnoosvobodilna vojna, zoper tujce. Potrebna je razredna: »Ljudstvo je bolj lačno, bolj trpi, kot kdaj prej. Republika za bogataše, ta vam diši. Mesta duhovščine in plemstva ste posedli. Vaš bič je bolj žgoč, bolj neusmiljen od aristokratskega« — govori svaku kapitalistu. Marat oznanja novo — razredno, zaostreno — fazo revolucije, fazo totalnega boja zoper bogataše in novi izkoriščevalski razred. Prav to pa je bistvo stalinizma in/ali leninizma. Ne zadošča februarska revolucija ali celo upor leta 1905. Treba je enako do konca s čiščenjem neljudskih elementov, kot je terjal poldrugo desetletje kasneje Komisar v *Aferi*.

Marat stalno ponavlja isti model; neizprosen je do najbližjih, recimo do strine družine, če čuti, da je revolucija v nevarnosti. Moralno in ideološko utemeljuje čistke: »Plane k oknu ter ga široma odpre. O, ljudstvo, tisočkrat izdano

in ogoljufano! Marat, tvoj prijatelj te kliče! Bijte plat zvona! Revolucija je v nevarnosti! Vsi so se zarotili proti nam! Začuje se plat zvona. O, ljudstvo, ti si sveto, veličastno! Edini neomejen gospodar si! Izpregovori!«

V francoski revoluciji še ni Partije, ki bi organizirala in vodila revolucijo; a so že njeni voditelji. Partije — jakobinska — nastajajo; a so šele v začetku nastanke, so šele klubi in gibanja. Vendar vpliva Marat na ljudstvo podobno kot veliki vodje proletarskih revolucij. Njegova beseda je sveta; njegove utemeljitve tudi, saj daje ljudstvu — ulici, neposrednemu pučistično anarhističnemu elementu — prav; prepričuje ga, da je svet! V starem sistemu je svet edino Bog oziroma so posvečeni sloji s kralji na čelu — z maziljenimi —, ki so po božji volji vladarji. V novem preide svetost na maso plebsa. Danes oziroma v stalinizmu je to antibirokratska revolucija, odpor do sleherne trdne oblasti, razen do tiste, ki jo uveljavlja najvišji vodja sam.

Samopotrđitev, legitimacija, identiteta tega ljudstva je njegova nenehna akcija, radikalni aktivizem podiranja in spreminjanja vseh temeljev družbe; to je Maratov program. In ta program se od marksistično-leninističnega v ničemer bistvenem ne loči. Praksa tega programa je teror in vsesplošno pobijanje. »O, ljudstvo moje! Izdajstva, prevare, izmозgavanje narodove krvi vsepovsod, ob vsakem koraku! Osem sto vešal treba dvigniti! Pobesiti lopove drugega poleg drugega!« Pa spet — ko razkrinka svaka in ga da v roke pobesneli množici: »Ljudje, prijatelji, državljani, pet hiš naprej so izdajavčeva skladišča. Izpraznite jih! Vse do poslednje mrvice znesite na občino. Kdor si kar koli prilasti, bo visel!« Na koncu vsakega ukaza in akcije je grožnja s smrtjo. Umor je osnovno sredstvo revolucionarnega čiščenja človeških nravi in družbe.

Revolucija ne dobiva zakonov od Boga oziroma od božjih namestnikov; niti ne po poti glasovanja v skupščini, saj glasujejo tudi nečisti, pokvarjeni, podkupljeni. Pravico do pravega glasovanja, ki je v interesu Ljudstva in Zgodovine, imajo le moralno izbrani; ti so že pri Maratu zasnova leninske Partije. Prek napovedovalcev te Partije — posameznikov, kot je Marat — si daje Ljudstvo samo zakone, neposredno. Maratovska demokracija je neposredna: »Se bojite ljudstva? Občani, s postavami nam hočejo vezati roke! S papirnimi zakoni hočejo svobodo udušiti!«

Papirnati zakoni so zakoni parlamentarne strankarske demokracije, ki jo zasnuje prva — meščanska — faza revolucije, a jo druga faza — protoleninska — že likvidira. Odtod Maratovi pozivi: »Občani, vprašam vas, odkod izvira oblast in postava? Počelo ji je ljudstvo«, zato je to ljudska demokracija, »ljudstvo hočejo zastrašiti s svojimi postavami. Ste ž njimi množico nastili, jo oblekli?« Kritika ekonomske neenakosti v pogojih politične enakosti. »Ljudstvo je lačno in golo. Giljotina prepočasi seka. Krvniki so se polenili. Sodniki dremljejo.« A — »Marat, ljudski prijatelj, bedi. Odpeljite hudodelca!«

Tako govori tudi danes protibirokratska revolucija na Kosovu, v Srbiji: zapreti, vzeti, pobiti. To je osnova vsake revolucije. Razredno anarhistična revolucija je zadnji temelj nacionalne in civilne. Če ni vrednot, ki bi tok revolucije ustavile, mora revolucija drveti vse do vsepoboja. Ponavadi pa jo ustavi novi diktator: Napoleon, Stalin, Tito. Ta jo nato manipulativno vodi. To je že ukročena revolucija; oziroma usmerjevana psevdorevolucija.

Tu pa se kaže temeljna razlika med francosko in rusko ali slovensko revolucijo. Rusko-slovenska je že od začetka usmerjana — po komunistični Partiji. Je že nastala na osnovi izkustev revolucij iz let 1789, 1830, 1848, 1870, 1905. Marat v teh novih revolucijah ni le prijatelj ljudstva, hujskač, ampak diktator oziroma generalni sekretar Partije. Mussolini.

6.

Drama *Robespierre* in njen glavni lik nadaljujeta, kjer se je Marat prisilno — ker je bil ubit — ustavil. »Tisto o spiskih; laž in obrekovanje kontrarevolu-

cionarjev. Našo pot v bodočnost sem začrtal.« Pa vendar — Robespierre ne naredi zadnjega koraka. Preden bi se moral odločiti na novo morijo, se ustavi. Robespierre ni Marat. Ta se je poistovetil z ljudstvom in z revolucijo, t. j. s tokom podiranja vsega danega. Robespierre pa odkrije v sebi nekaj, kar ga zadržuje. In samo če človek odkrije v sebi to moč — vest —, je možnost zanj, da se odreši. Resnica revolucije je za Mraka in za predsmrtnega Robespierra zunanaj revolucije, ljudstva, akcije: v svetu vrednot onkraj smrti. Tako Mrak, ki začne s kritiko revolucije, konča z zagovorom pozitivitete, ki je onkraj revolucije.

Na eni strani Robespierra Marat privlači, kot ga je dozdej, ko mu je bil zgled: »Sem manj zgovoren, kot je bil Marat? Manj domiseln? Ko so ga hoteli zmerneži onemogočiti, streti, jih je tako hudičevo napet najstil, da ga je ljudstvo na rokah odneslo domov. Marsikateri njegovih tožnikov si je s to pravdo skopal grob.« Pa vendar — Robespierre ne more več slediti Maratu. V Robespieru se oglašča vest. Dal je ubiti najbližje prijatelje: Cheniera. Tega spomina očitno ne prenese. Robespierre je kljub vsej zločinskosti odprta oseba, ne pa avtomat za klanje in za deljenje pravice. Ranljiv je v intimi duše.

Chenier »me je prisilil, da sem ga pognal na šafot.« Prisilil? Robespierre se lomi, ker je od Boga ustvarjen človek z vestjo: »Poslušaj to zavijanje daljnih viher. Ta tožni zvok. Se ne oglašča on? Moj pesnik? Ni revolucije poveljal kot nihče sicer?« Chenier ni Capet ali kapitalist. Je eden od revolucionarjev; poštenih, najbližjih. Ko ga revolucija pobije, pobija že svoje, že sebe; to je likvidacija pesnika revolucije: Zupana. Likvidacija razkraja likvidatorja moralno: »Mi ni zažugal, da pridem čez tri dni za njim? Poslušajte, poslušajte; se tako oglašča prihajajoči potop?« Robespierre (za)sluti, da si prav s tem pobijanjem najbližjih sodelavcev — Dantona itn. (dahavski procesi, likvidacija Hebranga) — koplje jamo.

Današnja slovensko nacionalno civilna revolucija noče revanšizma, krvi zločincev, revolucionarjev; tudi zato ne, ker so se ti utrudili in ne grozijo več s terorjem. (Čeprav ni še vse jasno in končano; tudi jugoslovanski okvir je še negotov. Stalinistična revolucija ima v Srbiji in v vojski še svojo moč.) Zato se slovenski bivši revolucionarji-despoti morda ne čutijo tako ogroženi, kot se Robespierre. Ta pravi: »Čutim in vem, da bom ta tla s svojo krvjo poškopil.« A prav s tem, ko se pripravlja na smrt, se očiščuje. Kajti predvsem v smrti se človek sooča z Bogom in z vestjo. Etika, ki se zadovoljuje s pravilnim ravnanjem sredi mirne družbe, je zmerom rahlo prekratka, da bi dosegla Boga. Bog se odpira najgloblje v časih umorov, tedaj, ko človek z življenjem plačuje za svoje grehe. — Tako je etiko utemeljevala tudi Smoletova *Antigona*, ki je snovala krščansko radikalno versko etiko, ne pogansko in ne malomeščansko.

Robespierre je pred smrtjo nekaj bistvenega spoznal: da njegova revolucija kljub krvavosti ni bila samovoljna. Ali vsaj ni hotel, da bi bila samovoljna; svoje samovolje se ni zavedal. Zdaj je pred dilemo: če bo s pučem zoper konvent, zoper voljo ljudstva, ki se kaže skoz glasovanje v konventu, premagal nasprotnike, bo novi despot in tiran prav on. In bo revolucija peljala v novi krivični svet. Se pravi, če hoče kot moralen človek ostati idealen revolucionar, mora sprejeti rezultat glasovanja v skupščini in s tem tudi lastno smrt. Smrt enega ni smrt nikogar. Revoluciji in konventu daje Robespierre (psevdo) religiozno moralno moč.

»Če bomo rušili zakone na lastno pest, poženemo republiko v grob. Kaj nisem zaradi lomljenja postav, zaradi hudodelstev proti svobodi, v smrt tisočernih pritrdil? Zdaj mi ti kažeš krivo pot; le da sebe obvarjem.« V tem hipu zmaguje v njem pošteni človek, ne maratovski aktivizem revolucijskega humanizma, pač pa zvestoba dani besedi, skladnost med izjavami, mišljenjem in ravnanjem; merilo je notranja vest. Marat takšne vesti ni več poslušal; povsem se je poistil

s sanskilotsko množico. Robespierre pa sanja o identiteti med svobodno izbranimi zakoni in neposrednim ljudstvom. Je bila takšna Kardeljeva sanja?

A zakoni so abstraktni, medtem ko je sila množic(e) fascinantna; ne eno ne drugo ni pravo. Robespierre se nazadnje odpira individualni osebi. Ko ga strukturira takšnega, se Mrak kaže kot personalist, kot kristjan, ki temelji na osebnem, ne na institucionalnem.

»Prijatelji, ne pozabite, iz kako krhke gmote sestoji človek! Jutri si že ti, krasotec, zlahka pest črvov in gliv. Duh je, ki te je izklesal v to mikavno podobo. Zares, glej, da se ne boš proti lastnemu geniju pregrešil.«

Ta hip se začenja revolucija razkrajati sama v sebi. Pred sabo nimamo več zgodovinskega Robespierrea, podobnega Maratu, besneža do konca, ampak intimno dramo najbolj radikalnih zločincev, ki so delali revolucijo v najboljši veri. Svojo verodostojnost, poštenost so pripravljene zastopati do konca — potrditi s smrtjo. Nočejo oblasti in zmage — kot despoti, ampak zvestobo sebi in resnici; to ponovi komaj kako leto kasneje Zupan v *Aleksandru*.

Mrak ve — še jasneje kot Bartol —, da vodi radikalna revolucija v nihilizem. Saint Just se notranje zlomi. Najprej reagira kot revolucionar leninističnega tipa: »Ne uvidiš, da je včasih sila potrebnejša mimo tenkočutij? Le z golo pestjo se nam bo posrečilo pravico ohraniti.« (To je drža Komisarja.) Nato pa prizna: »O, moj mojster, kaj meniš, da mi današnja kot poprejšnja dejanja ne dajejo polne zavesti, kam pelje naša pot? V večni neslišni nič. Nekam, kamor bom šel čisto sam. Od kdaj že to misel ljubkujem...«

Robespierre sekundira: »Vem, ti si z menoj. Je v tvojih očeh izpisan moj poslednji prav? Kaj pravzaprav si, človek?... Nekaj povsem drugega moram domisliti. Govore o meni, da sem nestvor. Desmoulin me je Kaliguli enačil. Morda je tu posredi nekaj res, grozljivo res. Niso katedrale poganjale iz grmade okostij? Piramide so zidale armade sužnjev.« To je rezoniranje Stalina in Tita iz revolucijskega obdobja.

Robespierre ta samorazlaga revolucije ne zadovolji. Mrak ni polemičen dramatik, ki bi se trudil revolucijo enostransko razkrinkati, kakor jo hoče danes vse več Slovencev, predvsem tistih, ki so desetletja molčali ali služili kot sužnji pri grajenju piramid, medtem ko je Mrak navajane in še hujše citate o revoluciji napisal med leti 1943 in 1950 in jih javno bral! Mrak je zato traged, ker skuša odkriti različne strani revolucije, predvsem pa gleda v revolucionarnih tragedijske zločince, t. j. ljudi, ki povzročajo zločine v najboljši veri, v veličastnem samoslepilu.

V Robespierreu Mrak razpre revolucijo, teror, zločin. Ravna kot kristjan. Robespierre: »O, ta čudna razdvojenost srca! Miru si želim, a sem vseskozi ena sama bolečina. Nobenih cenjenih besed, vzvišenih gesel, ničesar ne prenesem več... Kot Abraham Izaka sem Andreja — Cheniera — na giljotinskem oltarju domovini žrtvoval.« To je odločilno spoznanje. Revolucija ni prava, ker mu ni — kot Bog Abrahamu — zaustavila roke, čeprav mu je smrt naročila. Revolucija ni prava, ker temelji na načrtnem kršenju pete božje zapovedi.

»Se ne krči vesoljstvo v nenehnih bolečinah? A jaz? A jaz? Kdo me je poklical, kdo vesoljstveni nemir vame zasejal?« Ta hip spozna Robespierre Boga. V Chenierovih očeh, a Chenier je našel Boga. Robespierre prizna: »Da, da, v teh očeh berem popoln zaup. Sem že kdaj zaslutil čistejši lesk?« To je lesk v očeh Ješue (*Proces*). »Psuje me, pljujte po meni«, ubijte me, »ni mi mar. O Bog, da si mi podaril na pragu v nepovrat tolikšno zaupanje v moj prav!« To so skoraj zadnje Robespierrove besede v drami in v življenju.

7.

Ključ zanje pa je pri Chenieru in v drami *Andrej Chenier*, ki je nastala zadnja po vrsti v Revolucijski tetralogiji. Na tem mestu ni mogoče obsežneje navajati iz nje; le bistv(en)o.

Moralna muka, ugrizi vesti, ko se znajde Chenier v zaporu; samoobsodba: »Nisem bivših nadziral, nisem bivšim prisluškoval? Se nisem spočetka s hudostjo, nedolžna žival, spogledoval? Ne pričnem iznenada ob tujih mukah trpeti?« To je usoda revolucionarja; pravična usoda — in možnost za njegovo očiščenje, pokoro, odrešenje. »Sem stopil kdaj temu groze groznemu nakljub? Sem zatulil, sem zdivjal? Sem moritve za hipec zaustavil? Nisem čedalje bolj sam vase čemel? Se nisem valovom revolucije brezvoljno prepuščal? Nisem bolj in bolj nem, čedalje v hujšo praznost obsojen? Kako naj se strgam iz teh verig? ... Boj se trenutka, ko se z resničnostjo spogledaš. Kakšen boš? Se tako pokončen? Še v idejo zazrt? Se ne boš plazil skremženo? ... Nobenih slepil več; ne boš skrajnega nič a nič?«

V *Chenieru* je Mrak dognal nujni zadnji nihilizem revolucije. Mrak upri-zarja strahotne notranje muke revolucionarja, ki ga žadeva roka revolucije, on pa vse bolj dvomi v svoj revoliucijski prav; zato blodi in nori od obupa. S tem se človeči. Vendar sam obup ne zadošča. Trpljenje človeka le mehča, ga pri-pravlja za vstop vanj onkrajne resnice.

Onkrajna resnica pride in razreši dilemo tako revolucije kot sleherne to-svetne zavezave. — Na eni strani imanentizem, prignan do konca, karnizem, ludizem in narcizem: »Sem se razbeljen postavljaj pod nakovalo delavoljnih ho-tenj. Se nisem samega sebe pomilujoč v vino, v razuzdanost potapljal? Sem se v svoj lastnojazni jaz zaljubil? Je okrog mene tolikšna klavrnost? Naj se v gnit-ju razobličim? ... Se nam ni vsem utopiti v temno noč?« Vse to je počel in pri-šel do zadnje stene. A ta hip ga je obsijala milost: »Glej, svetloba prši izozad! Norim? Ne žari prek temin svetotajstvo, pred katerim sem otrok poklekoval? Oltar?«

Robespierre razlaga — v revoliucijskem zaporu (kot dahavski obsojenec): »V kakšen prepad sem vržen? Kako naj se iz vrtincev izmotam? Ni praznost, ki me duši za vrat? ... Se ne zaziramo drug v drugega? Si ne skačemo eden drugemu za vrat? Pijavke. ... Kaj za tem? Ni v prazno gluhost moj križ razpotegnjen?« Vendar pa: »O, če bi se dotikal resnic, ki jih je Oni dočutil!« Sam iz svoje moči človek ničesar ne more; a ta sanja, da bi zmogetel samo pobožanstvenje, je osno-va revolucije. Chenier dožene, da je to prazna sanja. Resnica je drugje; bliža se mu v slutnjah:

»O, nori krči revolucij! Nisem pretaval po nebesni materi obseden tisto bla-ženo noč? Ni bilo moje otroštvo začuden preplah? Se nisem tisto sveto noč pod oknom vaške cerkvice osvestil? Nisem prvič blaženih duhov občutil? Gloria in excelsis!«

V dramu *Mirabeau* — podobno kot v *Mariji Tudor* — se to vprašanje ali klic pozitivno razreši. Mirabeau se zateče v pariško katedralo Notre Dame; k nanovo najdeni Cerkvi: »Ves razdejan, ne vedoč, h komu in kako naj se na-pomagaj zatečem, sem ugledal notredamski stolp.« To je bilo vabilo milosti. Tik zatem hoče množica vdreti v cerkev, pleniti, linčati — v duhu druge faze lum-penrevolucije. Mirabeau spozna svojo nalogo. Množico zaustavlja: »Samo nikoli nikdar s hudo mislijo čez ta prag. Ta hram je z milijon vzdih, prošnjami, mol-itvami in solzami požegnan. Na veke vekov vam mora biti svet. Farjev, če bi se le preveč naraščali, vam ne branim sem in tja priviti. K teje naši Ljubi Go-spe sem se pa sam, na smrt izmučen, napomagaj zatekel.«

Namesto zmagovalca v revoluciji srečamo človeka, ki je spoznal svojo člo-veško nemoč; človeka, ki se zateka k absolutni moči v Cerkvi. Spoznal je, da je sokrivec zla — njegovi tovariši revolucionarji so mu poklali brata in družino: »Krivca da bi med vami lovil? Sam samcat sem plaz sprožil. Bratomorilec in sinomorilec v isti mah. Na meni se je do črke izpolnil revoliucijski fatum. Kot kup sesutin se počutim.« Rešitve ni v revoluciji oziroma v njenem stopnjevanju — po maratovski. Rešitev je drugje. Kardinal na koncu drame moli: »Spomi-njaj se, o človek, da si iz prahu in da se v prah povrneš.« To je resnica tako

revolucije kot vsega zgoljčloveškega. Zato je človekova osnovna dolžnost, da za vse ljudi prosi usmiljenja. Zbor moli: »Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis.« In: »Christe eleison!« Gospod, usmili se!

* * *

Vsak od štirih delov Mrakove Revolucijske tetralogije odkriva en vidik revolucije, vsak zase in vsi skupaj obenem tudi njeno celoto. Njen sijajni, veličastni, samozavestni vzpon, sunek pod zvezde, v vir zgodovine, na skrajno človeško mejo, nato pa spore, ki iz dejanj izvirajo, stiske, obup in soočenje z ničem. Umori niso najhujše, kot mislimo, znova zaslepljeni danes; oob in stanje niča sta hujša. Mrak nazadnje pokaže izhod: vero v absolutno; in ne le subjektivno vero kot psihološko čustveno stanje ali zasebno modrovanje.

Mrak je sam napisal — predvsem z Revolucijsko tetralogijo, ki obravnava francosko revolucijo, a tudi z vrsto drugih dram — potek, naravo, usodo revolucije in vse to ustrezno ocenil. S tem je naredil morda več kot vsa ostala slovenska dramatika in zavest. Kajti ta dramatika se je še naprej kopala in se koplje v novih in novih samoslepih, se spogledovala in se spogleduje z nihilizmom, kritizirala, a ne našla rešitve iz zločina, razen z oznanjanjem civilizma kot etično urejenega uživaštva. Kaj to pomeni, je Mrak razkril v *Begu iz pekla*, v *Zivljenju — karnevalu*, v *Sinovih starega Rimljana*.

Revolucija se je rodila ravno iz — napačne — kritike tega utilitarističnega in hedonističnega civilizma, ki ni zmožen človeškega bivanja osmisliti. Brez absolutne točke, ki sije v Mrakovih dramah kot središče sveta, so nujne nove in nove revolucije. Danes verujemo v civilno in nacionalno; a že Mrak je prepričljivo podal njuno vprašljivost in temeljno nihilističnost (*Gorje zmagovalcev*, *Proces*). Leninistično-stalinistična revolucija je le ena od revolucij; najstrahtnejša, ker je najbolj radikalna in emancipirana, ločena od onkrajne moči.

Mrakova dramatika je dokazala, da smo Slovenci zgodovinsko in strukturno dozoreli; da ne bi smeli več postati plen revolucijskih samoslepil. V tem pomenu je Mrakova dramatika slovenska laična biblija.

Résumé

LES DRAMES D'IVAN MRAK SUR LE THÈME DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Taras Kermauner

Cette communication traite de la partie de l'oeuvre dramatique d'Ivan Mrak (1906—1986) qui traite du thème de la révolution française tout en ne pas se limitant uniquement à ces oeuvres-ci mais prenant en considération les autres oeuvres de Mrak aussi. Ce traité est premièrement historique littéraire aussi bien que sociologique et politologique, car le thème de la révolution française est à la fois un thème actuel de l'histoire et de la société slovènes d'aujourd'hui. Mrak a bien prévu ce moment — le changement du système à un parti et du totalitarisme en société civile et le pluralisme — déjà pendant la guerre, en pleine guerre civile. Il a critiqué directement le bolchévisme spécialement dans son drame *Marat* qui a paru pendant la guerre-même — où il étudie la terreur de la révolution des pauvres — tout en ne se posant point du côté de la contre-révolution. Il a conservé une position indépendante, de milieu, qui à l'époque du point de vue des extrêmes politiques paraissait amoral mais qui aujourd'hui devient de plus en plus évidemment la plus convenable, car elle non seulement pouvait voir l'aveuglement des deux pôles, mais elle pouvait prévoir le cours de l'histoire et établir une opinion éthique qui est humaine et chrétienne à la fois sans être toutefois cléricale.

Le traité situe l'oeuvre de Mrak dans le cadre de la dramaturgie, littérature et politique contemporaines slovènes, c'est-à-dire dans celui d'après la guerre. En dehors de ce cadre, cette oeuvre est difficilement comprise puisque son motif est l'ana-

lyse de la révolution qui selon la volonté du pouvoir révolutionnaire était en train d'être réalisée après la guerre par les autorités révolutionnaires.

A part le drame *Marat*, le traité analyse aussi les autres drames au même thème de Mrak qui ont paru ensemble sous le titre de *Tétralogie révolutionnaire*. Ces drames furent conçus à partir de 1943 jusqu'au passage des années cinquante en celles soixante où le cycle fut terminé par le drame *André Chénier* et où il connut son apogée. Ce quatrième drame n'est pas une comédie, il ressemble plutôt aux *Euménides* d'Eschyle où il y a une réconciliation. Mrak entend et montre la réconciliation dans l'esprit chrétien ou bien en tant que la connaissance personnelle de Chénier de la possibilité d'être libéré dans le Rédempteur absolu. Les deux drames de milieu — *Robespierre* et *Mirabeau* — préparent cette réconciliation tandis que la connaissance de Dieu est montrée graduellement.

studio print

tisk, papirna galanterija

grafični design, marketing

komercialna fotografija

61000 Ljubljana, A. Bitenca 81, tel.: (061) 51 113