

PARATEATER IN DUHOVNA DRAMA V MISTERIJU PREBUJENJE V SVETLOBO VILIJ RAVNJAKA

Besedilo predstavlja obredno gledališče kot posebno gledališko obliko. Sprašuje se o literarno zvrstno ustreznem besedilu, ki je lahko predloga pri ugledališčenju obreda. Ob analizi dramskega dela *Prebujenje v svetlobo* (2002) Vilija Ravnjaka ugotavlja, da je ustrezna zvrst za obredno gledališče posebna oblika drame, ki jo poimenuje paradrama.

Parateater je dramska oblika in gledališka dejavnost v najširšem smislu, ki se zateka k postopkom, izposojeniM pri gledališču, čeprav redko meri na estetsko realizacijo in se umešča na rob institucije. Parateater lahko kot gledališko dejavnost pojmuje mo z dveh različnih si civilizacijskih kodov, ki sta na »videz povsem nezdržljiva, neprimerljiva, vendar enaka v svojem ustvarjalnem jedru in končnem učinku« (Ravnjak 1993: 80), in sicer: parateater lahko povezuje mo s parapsihologijo oziroma magijo in mistiko, ki predstavlja temeljno izkustvo kulta, prav tako pa se lahko parateater kot gledališka dejavnost realizira skozi obredno gledališče kot gledališko obliko. Če parateater povezuje mo s parapsihologijo, potem lahko govorimo o psihodrami, ki je zgrajena na principih psihoanalize in gestalta in za spodbudo uporablja gledališče kot odrsko izražanje, pri katerem v družbi s psihiatrom in igralcem preskuša odrsko prakso z estetskim ciljem, ki ni kaj več kot terapija (Pavis 2000: 552).

V razpravi nas bo predvsem zanimalo obredno gledališče kot gledališka oblika, kajti poskušali bomo odgovoriti na vprašanje, kje v dramatikii, natančneje med tipi drame, iskati ustrezno zvrstno literarno besedilo, ki kot avtohtona literarna umetnina služi za predlogo pri ugledališčenju obreda. Je to morda duhovna drama?

Če želimo govoriti o **obrednem gledališču**, se moramo najprej seznaniti s temeljnima pojmomaa, to sta obred in mit, oziroma za razumevanje obrednega gledališča je pomembna

njuna povezanost, ki je z vidika umetnosti temelj vsej umetnosti, ne le gledališki. Literaturo bomo povzemali po Patriceu Pavisu (2000: 485–488) in po Viliju Ravnjaku (1993: 84–93).

Obred je najpogosteje povezan z religijo in magijo, saj izraža psihični, družbeni in metafizični svet svojih udeležencev. »Ustvarja pogoje za varno obnavljanje in preobraženje raznovrstnih tipov identitet, in sicer: družbene, psihične in intelektualne, zgodovinske, metafizične« (Ravnjak 1993: 84). Obrede je mogoče shematično razdeliti v skupnostne, izvajajo se običajno javno v skladu z ustnimi izročili ali svetimi spisi; družinske, namenjeni so označevanju bioritma najozje družbene celice; osebne, opravlja jih posameznik, ki meditira, moli ali kako drugače dela na sebi. Vsekakor pa je obred paradigma družbenih procesov. V določenem trenutku postane sredstvo oziroma oblika razrešitve krize. Po mnenju Victorja Turnerja se kriznost kaže v štirih etapah: kot prekršek, kršitev družbenih oziroma kozmičnih zakonov; kriza, psihična napetost, občutek krivde, pretnja uničenja; postopek razrešitve, žrtvovanje, očiščenje; dokončanje ali izhod iz krize, pomiritev stanja oziroma doživetje spokojnosti in veselja (1989: 97). Obred sam pa nastaja preko konkretizacije različnih medijev. Vključevati mora možnosti vseh čutnih zaznav, od okusa, vonja, dotika vse do sluha. Obredno simboliko izražajo tudi barve, števila, geometrične oblike, prav tako je za obredne prostore značilno, da je v njih ljudem božje oziroma sveto posebej dostopno, kar je pravzaprav most med zemeljskim in božanskim. Obred torej omogoča spoj z nadnaravnim.

Mit in obred sta ontogenetsko sozvočna fenomena. Razprave, kaj je prej, mit ali obred, so brezpredmetne, saj morata biti prisotna vedno oba, ker drug drugega pogojujeta. Njun nastanek, razvoj in obstoj so rezultat interakcijskih procesov med človekovo psihično notranjostjo in objektivnimi pogoji, življenjskimi okoliščinami fizičnega sveta. Mit in obred sta dva vidika iste stvarnosti, verbalni in akcijski, teoretični in praktični. Mit ima pravzaprav pragmatično funkcijo kot instrument za reševanje kritičnih problemov, ki zadevajo blaginjo posameznika in družbe, skratka mit je orodje za ohranjanje harmonije na ekonomski in socialni ravni. Po mnenju Levi-Straussa je mit stanje med jezikom in glasbo. Tako kot glasba je tudi mit stroj za zaustavljanje časa, sredstvo, ki organizira psihični čas poslušalca. Kot zgodovinska pripoved o preteklosti je diahron, a hkrati kot sredstvo za razjasnjevanje sedanjosti ali prihodnosti sinhron. Zato je mitsko mišljenje v osnovi metaforično (1980: 238). Ravnjak pa izhaja iz predpostavke, da obred obnavlja prvotni obrazec razporeditve energetskih silnic, opisanih v mitu.

Po splošnem prepričanju je nastanku gledališča botrovalo versko obredje, ki je ob slavljenju poljedelskega obreda ali obreda plodnosti združevalo človeško skupnost, porajalo scenarije, med katerimi je prišlo do smrti boga, da bi drugi preživeli, do usmrtitve jetnika, sprevoda, orgije ali organiziranega karnevala. Za vse te obrede so bile značilne pragedališke prvine: kostumi, žrtvovanja, izbor simbolnih predmetov, simbolizacija posvečenega prostora ter kozmičnega in mitskega časa, ki se razlikujeta od okolja verujočih.

Obredno gledališče se pojavlja v povezavi z magijskimi in religijskimi obredi.

V starih razvitih civilizacijah antičnega sveta sta magija in religija sozvočna fenomena, negacija nastopi šele z evropskim krščanstvom. Razlika med enim in drugim sicer obstaja: magija pomeni v dobesednem smislu eksperimentiranje in manipuliranje z energijami in silami, ki najpogosteje nastopajo kot bogovi ali mitski junaki; religija pa pomeni predvsem čaščenje in zaupanje, vero v božanske sile. Odnos magije do energetskih silnic je aktiven, saj se človek enači z bogovi ali pa jim celo vlada. Pri religiji je situacija pasivna. Bog je nad človekom, če človek veruje vanj, mu bodo nadnaravne sile izpolnile želje in pričakovanja. Pri magiji ni pravzaprav nič nadnaravnega, nepojasnjenege, religija pa gradi na skrivnosti (Ravnjak 1993: 89).

Zato lahko rečemo, da je religija nekaj zunanjega, magija pa nekaj notranjega. Na osnovi razlikovanja magijsko-mističnega in religijskega lahko vpeljemo delitev na obredno mističnomagijsko gledališče, ki je sveto, in obredno religijsko gledališče, ki je posvetno. Za prvi tip je značilno, da ne pozna gledalca, izvajajo ga samo svečeniki ali magijski incijanti, in poteka v zaprtih prostorih hrama. Gre za dobesedno magijski obred, kjer so gledalci lahko delno vključeni v dogajanje, ki ga sicer vodijo svečeniki. Tipičen primer tovrstnega gledališča sta krščanska maša in egipčanski pogrebni obred. V drugem tipu gledališča se religijske oziroma mitološke teme v spektakelski obliki predstavljajo gledalcem, izvajajo pa jih svečeniki oziroma z njihovo pomočjo priučeni igralci in to običajno pred hrami na prostem.

Obred oziroma **obredno gledališče**, tako sveto kot posvetno, »je kozmogenetično, kar pomeni, da uprizarja, oživlja temeljni dogodek, ki je povzročil nastanek določenega kozmosa. Mitska preteklost je tako posodobljena in povezuje svet božanskega in človeškega v enovit, zaokrožen sistem. Zato je obredno gledališče arhetipologije-arhetipoloških situacij in karakterizacij, ker posega v najgloblje plasti človekovega nezavednega s pomočjo natančno izdelanih psihotehnik« (Ravnjak 1993: 919).

V nadaljevanju razprave se bomo osredotočili na **duhovno dramo**, saj je med vsemi tipi drame (duhovna drama, poetična drama, drama absurda ali absurdna drama, meščanska drama, melodrama) ravno duhovna drama oznaka za igre z religiozno, nabožno in moralistično motiviko, v kateri ni prave tragičnosti in tudi ne komičnosti. Po svojem nastanku in po svojem razvoju je religiozno angažirana. Doseči hoče duhovni dvig in poglobitev ter krščansko očiščenje gledalcev oziroma bralcev. »K njej zato ne prištevamo dram z religiozno tematiko, ki jim je religiozna angažiranost tuja« (Kuret 1981: 5–7). Ob podrobni seznanitvi z duhovno dramo pa nas bodo zanimale tudi prvine dramskega besedila, še zlasti v duhovni drami, ki so kot kategorije izpostavljene in brez katerih tudi ni mogoče govoriti o dramskem besedilu. Prav tako bomo kasneje s pomočjo prvin dramskega besedila analizirali misterij *Prebujenje v svetlobo* Vilija Ravnjaka, dobljene ugotovitve pa primerjali s konkretiziranimi prvini v duhovni drami in tako skušali odgovoriti na zastavljeno vprašanje, ali duhovna drama kot zvrstno literarno besedilo služi kot avtohtona literarna umetnina za predlogo obrednemu gledališču.

Za pojem duhovne drame imamo pri nas več sinonimov, ki lahko pomenijo tudi tematske razlike: verska ali religiozna drama, biblična drama, če je tematika iz Biblije, legendna drama. Duhovna drama je glavna oblika resne srednjeveške drame v vsej Evropi, razširjena posebno v 13.–15. stoletju, kjer se je ob mašnem obredu izoblikovala najprej liturgična drama, kasneje pa se preseli iz cerkve na druga prizorišča glede na svojo obliko (Poniž 1996: 108). Razdeli se torej na misterij, mirakel, moraliteto in pasijonsko igro.

Za duhovno dramo v cerkvi se je udomačilo ime **liturgična drama**. Značilnost le-te je, da že po obliki ponuja zametke dramatizacije in da spremlja krščansko cerkveno leto, ki obnavlja zgodovino odrešenja: božični čas, velikonočni čas... Ob tej tematiki se pojavljajo še obravnave legend, marijanske snovi, biblične snovi... **Misterij**, ime izhaja iz besede mysterium, kar pomeni skrivnost Kristusovega rojstva, je srednjeveška nabožna drama, ki prikazuje prizore iz Biblije ali življenja svetnikov. Med verskimi prazniki so jih uprizarjali ljubitelji v simultanih scenah na posameznih prizoriščih. Misteriji so ponavadi trajali več dni, s pripovedovalcem, ki je povezoval posamezne epizode in prizorišča, in vodjo iger. **Mirakel** je srednjeveška gledališka zvrst, ki v pripovedni in dramski obliki pripoveduje o življenju kakega svetnika. V miraklih so prisotni čudežni dogodki, ki posegajo v prizor iz vsakdanjega življenja. Mirakel je po zasnovi predhodnica kasneje nastalim misterijem, moralitetam in pasijonom. **Moraliteta** pa je srednjeveško dramsko delo religioznega navdiha z didaktičnim

in moralizatorskim namenom. Dramski liki so abstrakcije alegoričnih personifikacij pregreh in čednosti. Dejanje je alegorija, ki prikazuje človekov položaj in potovanje kot nenehen spopad med dobrim in zlim, od tod tudi pedagoškost tovrstnih dramskih del. **Pasijonska igra** je srednjeveška dramska oblika, ki temelji na uprizarjanju Kristusovega trpljenja, izhajajoč iz evangelijev. Pasijonske igre se zelo približujejo misterijem, vendar so za razliko od njih veliko bolj spektakularne, časovno daljše in dramsko bogatejše.

Analogno prvinam drame lahko tudi v duhovni drami konkretiziramo dramsko osebo, dramsko dogajanje, dramski prostor, dramski čas in dramski jezik. Zagotovo je moč govoriti, da so prvine v duhovni drami specifične in se v mnogočem razlikujejo od ostalih tipov drame, saj je duhovna drama za razliko od mnogih drugih imela svojo zlato dobo v srednjem veku, dandanes pa je redko brana oziroma uprizorjena, kot literatura pa nastaja redko ali pa sploh ne.

Dramske osebe v duhovni drami sodijo v kategorijo personifikacije, saj personificiran dramski lik nosi informacije abstraktnih lastnosti, ki temeljijo na prizorih iz Biblije ali na življenju svetnikov ali na uprizarjanju Kristusovega trpljenja, skratka na krščanski mitologiji. Informacije, ki so povezane z dramskim junakom, pa ostajajo skromne, velikokrat nejasne in nedorečene. Prav tako ne moremo govoriti, da so dramske osebe nosilci kompleksnih sociološko in psihološko opisljivih lastnosti, ki temeljijo na resničnih izkušnjah. Zagotovo med dramske osebe v duhovni drami sodi zbor, ki je tista posebna skupina plesalcev, pevcev in recitatorjev, na kateri temelji predstavljanje višjih moralnih in etičnih interesov, izraženih z lirskim zanosom.

Dramsko dogajanje je povezano z zaporedjem dogodkov, ki so ustvarjeni predvsem z obnašanjem dramskih oseb, ki s prehodom iz ene situacije v drugo tvorijo dramsko dogajanje. Analiza značajev se odmika od dejanj zapleta, kajti zanima jo le personifikacija strasti in absolutne želje, zato dramske osebe ostajajo zgolj kot seznam moralnih udeleženj in povsem sovpadajo s svojimi diskurzi, kajti vse poteka tako, kot bi bilo njihovo delovanje posledica njihovega hotenja. Zato se v duhovni drami zaplet izrisuje zgolj kot splet okoliščin, iz katerih izhaja dramska vznemirjenost. Toliko bolj pa dramsko dogajanje temelji na verbalni akciji in zaprtem koncu.

Dramski prostor je v duhovni drami odprt dogajalni prostor, ki se lahko realizira na več prizoriščih v zaporedju, in je prostor fikcije.

Dramski čas je v duhovni drami povezan z iluzijo, je lahko enoten skozi vse dramsko dogajanje ali pa tudi ne, je razdrobljen in ne poteka kontinuirano, saj pri obravnavani krščanski mitologiji zavzema življenje človeka od njegovega rojstva pa vse do smrti in še dlje v posmrtno življenje.

Dramski jezik v glavnem besedilu duhovne drame temelji na dramskem dialogu, ki je v splošnem verbalna izmenjava med dramskimi liki, in na dialoški komunikaciji med vidno in med nevidno osebo, med človekom in med bogom ali duhom. V duhovni drami prevladujeta duolog in polilog, monologa pa skoraj ne srečamo. Ker je značilna številčnost dramskih oseb, lahko govorimo o obsegu kot tipu komunikacije, kjer dialog nastane takrat, ko si dramske osebe sledijo v dovolj pospešenem ritmu, zaradi česar dramsko besedilo ustvarja vtis zaporedja monologov. Za slednje je značilna stihomitija. Med vrstami dialogov prevladujejo replike, ki si ne nasprotujejo, temveč izhajajo iz istih ust, kar pomeni, da besedilo ne pripada določenemu značaju, ampak je poetično razdeljeno med dramske osebe kot monolog več glasov. Stransko besedilo pa je izraženo v pogostih komentarjih, opombah in napotkih.

Vili Ravnjak, diplomirani dramaturg, zagotovo sodi med vidnejše dramske ustvarjalce v slovenskem prostoru. Še več, njegova ustvarjalna področja, ki izhajajo iz gledališča kot tistega pramedija, ki ne samo konstituira, temveč dovoli človeku tudi sanjati, so med seboj koherentna oziroma povezana v svojstveno, dopolnjujočo celoto. Ne samo, da se med seboj pogojujejo, temveč v svoji konstitutivni percepciji afirmirajo obravnavane tematike do najpreciznejše razčlenjenosti, vsebinske popolnosti, ki jo vrednoti stroka, in do očitnih presežkov enega posameznika. Gledališka antropologija (Mariborski gledališki nemiri (1990), Umetnost igre (1991); članki in razprave: Teorija kaosa in možnost dramaturgije (1992), Teorija paradoksa (1988), Vrnitev v estetski krog (1987)...), ezoterika (Spoznavanje višjega jaza (1993), Smragdna pot ali potovanje k notranjemu učitelju (1999), O poteh samospoznavanja (1999), Prebujenje v svetlobo (2002)) in literarno ustvarjanje so tista področja ustvarjanja, ki ob neposredno gledališko ustvarjalnem in vodstvenem predstavljajo in ostajajo kot zapisi dokument časa, v katerem deluje Vili Ravnjak. Na tem mestu lahko soglašamo z Denisom Ponižem, ki Ravnjakovo literarno ustvarjanje, natančneje dramatiko, deli na dva tipa, in sicer: naturalistično-realistična dramatika, ezoterična dramatika (Poniž

2001: 348). V naturalistično-realistično dramatiko, ki je nastajala v obdobju od 1971 do 1987, lahko štejemo vsa zgodnja Ravnjakova dramska dela, med katerimi še posebno izstopata Pusta zemlja (1981) in Vsakdanje slike (1983). V drugi tip, ki predstavlja do sedaj višek Ravnjakove dramatike, pa lahko uvrstimo ezoterično dramatiko, ki predstavlja povsem drugačen doživljajski prostor sveta in človeka in ki jo dramatik nemalokrat zagovarja v svojih esejih in razpravah v okviru antropologije gledališča. V cikel ezoterične drame lahko štejemo naslednje drame: Potovanje v Rim (1990 1998), Aneks (1990 1998), Tugomer ali tisti, ki meri žalost (1991 1994 1998), Giordano Bruno (1995 1998), Vonj črnih vrtnic (1998), Feniksov let (1998). V naštetih dramah je moč najti nekatere značilnosti, ki se izrisujejo v vsaki od njih. Tako Ravnjak hkrati s prastarimi obredi in simboli v besedila uvaja izrazito moderno izrazoslovje. Mit mu ne predstavlja zgodbe o silnih herojih in božanstvih, temveč odraz mišljenja današnje družbe, sem lahko štejemo mit o vesolju, v katerem hočemo spoznati kozmos do njegovih skrajnih meja. Skratka, Ravnjak se velikokrat poigrava z vesoljem, ki pa se idealno vključuje v kontekst relativnosti prostora in časa, zato drame ne sledijo linearni časovni premici, stvari se dogajajo paralelno, značilni pa so skoki iz realnosti v metafizično resničnost, iz življenja v stanje smrti.

Ravnjakovo novo dramsko delo *Prebujenje v svetlobo* (2002), objavljeno v istoimenski knjigi z daljšo razpravo o Egipčanski knjigi mrtvih, zagotovo pritrjuje zapisanemu razmišljanju. Dramsko delo *Prebujenje v svetlobo* bomo v nadaljevanju obravnavali nadrobno, saj bomo skušali z njim odgovoriti na prej zastavljeno vprašanje.

Prebujenje v svetlobo je svobodna umetniška predelava mističnih obredov Egipščanske knjige mrtvih (Pert em hru – v prevodu Prebujenje v svetlobo). Gre za skoraj pet tisoč let stara duhovna besedila, ki so tvorila osnovo egipčanske religije. Do danes so se ohranila v obliki različnih papirusnih zavitkov, najdenih v egipčanskih grobnicah, in v obliki zapisov ter poslikav po stenah piramid, grobnic in na sarkofagih (Ravnjak 2002: 178).

Prav tako lahko iz Uvoda razberemo, da dramsko besedilo temelji na besedilu Anijevega papirusa, ki je bil najden v grobnici kraljevega pisarja Anija iz Teb, ki izvira iz 18. dinastije (okoli 1500 pr. n. št.). Dramsko besedilo je vsebinsko dopolnjeno z elementi nekaterih egipčanskih motivov, vanj pa je tudi vključeno besedilo Berlinskega papirusa (Razgovor človeka s svojo dušo), ki je nastalo okoli 2000 pr. n. št.

Dramsko besedilo *Prebujenje v svetlobo* sestavljajo trije deli: Večer, Noč in Jutro, znotraj katerih je sedemnajst dejanj, ki se izrisujejo v egipčanskem templju kot prizorišču in v starem Egiptu kot časovni opredelitvi dogajanja. Vendar tako prizorišče kot tudi čas mestoma posegata na simbolno raven opredelitve, in sicer se prizorišče seli v veselje in človekovo zavest, čas pa v sanje danes.

Prolog se prične s smrtjo Anija, kraljevega pisarja, ki je simbolična, saj zaustavitev dihanja in bitje srca napravi zarezo tišine in praznine v prostoru in času in v tej zarezi, razpoki se pravzaprav odvije celotno dogajanje. Ani je neofit (začetnik na duhovni poti), ki je legel v zemljo, da bi lahko vstal v luč, saj mora na poti prebujenja iz smrti prepoznati svojo nesmrtnost. Svečeniki Izida, Neftida, Tot in Boginja ur Anija s pomočjo mnogoštevilnega zbora vodijo skozi dvaindvajset obredov. Cilj je dosežen, kajti Ani na koncu ve, kaj je nesmrtnost, saj je spoznal razliko med smrtnim in nesmrtnim življenjem. Semena, ki so bila na začetku, so vzkli. Dramsko besedilo pa zaključí svečenica Izida, ki pove zgodbo o dveh Soneh, o Siriusu in o Soncu, le-to pa je odgovor na tretje Sfingino vprašanje.

Dramske osebe lahko razdelimo v dve skupini, in sicer na konkretizirane (Ani, Boginja ur, Izida, Neftida, Tot) in zbor. Ani, kraljevi pisar v egipčanskih Tebah, nadzornik žitnice v Abidosu, zapisovalec darov, namenjenih bogovom, se v uvodu sreča s svojo simbolno smrtjo, kajti le-ta mu omogoča, da si na poti očiščenja in samospoznavanja, na katero se je podal prostovoljno, odgovori na vprašanje moralnih vrednot, ki so plod lastnih spoznanj in ne priučene, naučene, ki jih je pridobil v svojem življenju. Edino možno pot mu predstavlja obredno očiščenje, v katerega stopi zavestno, saj se je pripravljen soočiti tako z negativnimi dejstvi kot tudi s pozitivnimi spoznanji, ki bodo osmislili njegovo tuzemsko bivanje, saj sam pravi: »Naj moja duša ne bo zaprta, naj moja senca ne bo vkovana, naj mi bo odprta pot, pot za dušo mojo, pot za senco mojo, da bi videl velikega Boga!« (Ravnjak 2002: 194). Pravzaprav je Ani lik, ki personificira mnogokaterega posameznika družbe, ki se v svetu, v katerem živi, zaveda lastnih napak in zmot. Le, da Ani stori korak naprej, kajti v svojem hrepenenju po duhovni prenovi je pripravljen to tudi storiti, ne le o tem govoriti kot mnogi posamezniki. Volja in hrepenenje, ki ga ženeta v duhovno prenavo, sta bistveni karakteristični prvini, ki Anija določata in ga kot lik opredeljujeta različno od ostalih dramskih likov. Vsekakor je moč govoriti o Aniju kot personificirani in abstraktni figuri, ki pooseblja posameznika v neki družbi, saj razen osnovnih biografskih podatkov o njem ne izvemo

ničesar in tudi njegov odnos do ostalih likov ni eksplicitno označen, kajti ostale dramske osebe so le voditelji in izvajalci celotnega obrednega dogajanja.

Boginja ur je personifikacija časa, ki vodi dogajanja, saj čas predstavlja eno bistvenih komponent celotnega obredja. Njen odnos do ostalih dramskih oseb je nevtralen, saj sama pravi: "»Prihajam z večerom. Vstajam z zadnjimi sončnimi žarki, prikličejo me zadnji poljubi svetlobe za gorami. ...Jaz sem Boginja ur, živih in mrtvih večna spremljevalka. Zapiram vrata dneva, odpiram vrata noči!« (Ravnjak 2002: 185). Prav gotovo je Boginja ur tisti lik, ki na sebi lasten način daje dinamiko in notranji ritem ne le dramskemu dogajanju, temveč tudi ostalim likom, s katerimi tvori sozvočje obreda.

Izida, Neftida, Tot so svečeniki, ki skozi celotno dramsko dogajanje spremljajo Anija na njegovi poti duhovnega očiščenja. Njihov odnos do Anija je pozitivno naravnani, saj si želijo, da bi Ani premagal lastne napake in zmote in da bi očiščen zagledal nov dan. O karakteristiki svečnikov ni moč govoriti, saj so čiste personifikacije oziroma abstraktni liki, ki s svojo usposobljenostjo in duhovnim nazorom izvajajo obredno dogajanje. Med seboj ne gradijo nobenega odnosa, prav tako ostajajo ob siceršnji naklonjenosti nevtralni do Anija.

Pet pomočnikov, ki ob glasbenikih predstavljajo zbor, se ves čas intenzivno vključuje v dramsko dogajanje, saj ob obrednem plesu, ob obrednem petju, ob prilagajanju obrednega prostora z maskami božanstev in demonov ter s kipi božanstev personificirajo: ozvezdje Velikega psa in Oriona; bogove: Tot, Set, Ra, Maat, Izida, Neftida, Oziris, Horus; štiri Anubise; štiri Totove opice; stražarje podzemlja; štiri Horusove sinove; kače; krokodile; pošast Am-Am; Kačo Apep; boga Ai; Dušo-Ba. Zbor kot abstraktne dramske osebe, ki skozi celotno dramsko dogajanje personificirajo omenjene bogove in demone, skupaj s svečeniki vodijo celotno obredje. O posamezni karakterizaciji likov in o njihovih odnosih med seboj in do svečnikov kot tudi do Anija ne moremo govoriti, saj se skozi dramsko delo ne izrisujejo.

Dramsko dogajanje temelji na Anijevelem hrepenenju po očiščenju in samospoznavanju moralnih in etičnih vrednot in na iskanju oziroma udejanjanju zapisanega hrepenenja. Zato lahko rečemo, da je vodilni motiv v dramskem besedilu motiv Anijevega očiščenja in samospoznavanja moralnih in etičnih vrednot, ideja pa se izrisuje v duhovni razsvetlitvi. Če pod drobnogled vzamemo še razmerja med liki, ugotavljamo, da med njimi ne prihaja do konflikta kot temeljne sestavine piramidalne dogajalne sheme. Konflikt je samo eden, če ga

sploh lahko tako poimenujemo, in to je Anijev notranji boj z lastnimi moralnimi in etičnimi vrednotami. Vendar ta konflikt ne prihaja v takšne razsežnosti, kot ga poznamo v drugi literaturi (npr.: Gaša v Torkarjevi Pisani žogi), saj služi le kot nujno potrebna sestavina za obredno inscenacijo posameznika oziroma je sestavni del posameznikovega spoznavanja lastnih vrednot. Hkrati pa poimenovani konflikt Ravnjaku ne služi kot vodilni motiv, na katerem bi gradil celotno dramsko dogajanje, je le segment v množici mnogih, ki so potrebni za trdno dogajalno shemo obrednega dramskega dogajanja.

Dramsko besedilo se dogaja v poslikanem, obredom namenjenem egipčanskem templju. Svečeniki in zbor ves čas prilagajajo obredni prostor z rekviziti in obrednimi simboli (kipi božanstev; tehtnica, zlati amulet srca, človeško srce, amulet učat, ogrlica učat, ureus, noži stražarjev; orodja za odpiranje ust in oči (pe-seš-kef in seb-ur); hrana in pijača; kropilna voda in kadilo timijan; jerbasi z žitnim semenom in posode z vzkaljenim žitnim semenom; maketne stranice Keopsove piramide; premična vrata z ogrođjem; poslikani stekleni deli mozaika; Rajeve barka...) in tako spreminjajo dramski prostor, vendar se ta tudi fiktivno ne seli na druge dramske prostore, kot je npr.: puščava, nebesa...

Dramski čas je omejen na dvanajst ur, in sicer na večer (ko se ob mraku poletne noči prične dogajanje), noč in jutro (ko se ob jutranji zori konča dogajanje), kar se izrisuje v sami dramski strukturi. V dvanajstih urah se realizira celotno dramsko dogajanje, zato lahko rečemo, da je dramski čas sosleden in poteka kontinuirano.

Dramski jezik je v Ravnjakovem besedilu izredno bogat, saj med vrstami dialoga najdemo: monolog (»Naj moja duša ne bo zaprta, naj moja senca ne bo vkovana, naj mi bo odprta pot,« (2002: 227)), monolog množice (»Jaz sem Eno, ki se spremeni v Dva, Jaz sem Dva, ki se spremeni v Štiri, Jaz sem štiri, ki se spremeni v Osem, in dalje. Potem sem spet eno.« (2002: 212)), duolog (»Neftida: »Kdo si? Kako ti je ime?« Ani: "Ime mi je rastem med cvetovi, prebivam v oljkah.« (2002: 215)) in monolog več glasov. Med oblikami dialoških komunikacij najdemo dialog med vidno in med vidno osebo (»Neftida: »Kaj si videl?« Ani: »Videl sem nogo in stegno.« (2002: 187)), med vidno in med nevidno osebo (Peti glas: »Ne bom ti dovolil, da mimo greš, če mi ne poveš imena!« Ani: »Tvoje ime, ključavnica na vratih, je žalost.« (2002: 187)), med človekom in med bogom ali duhom (»Ani: Mar ti ne bi bilo lažje z radostjo obsijati moj posmrtni svet?« Ani: »Ne odhajaj, Duša, ostani!« (2002: 210)). Med tipi komunikacij pa prevladuje enakost in psihološka povezanost ter stihomitija (Vsi: »Si

povzročal žalost?« Ani: »Pozdravljen, ki svoj dar prinašaš!« Vsi: »Si izzival?« Ani: »Pozdravljen, Urejevalec govora, ki iz Unaseta prihajaš!« Vsi: »Si pričeval prepire?« (2002: 188)). Prav tako pa je obsežno tudi stransko besedilo, kjer najdemo uvod, vire, po katerih je nastalo besedilo, uprizoritvene napotke, razlago nastopajočih, mask in božanstev, kipov božanstev in obredne rekvizite ter scenske simbole. Avtor v stranskem besedilu natančno in premišljeno oblikuje vse napotke, saj noče ničesar prepustiti naključju, kajti zaveda se pomembnosti natančnega branja in izvajanja besedila, hkrati pa želi z natančnim podajanjem in razlago podatkov olajšati nalogo bralcem kot tudi morebitnim poustvarjalcem.

Vili Ravnjak svoje dramsko besedilo *Prebujenje v svetlobo* zvrstno opredeli kot misterij. S to zvrstno opredelitvijo se ne moremo strinjati. Zakaj? Misterij, ime izhaja iz besede mysterium, kar pomeni skrivnost Kristusovega rojstva, je srednjeveška nabožna drama, ki prikazuje prizore iz Biblije ali življenja svetnikov. Potemtakem je takšna zvrstna opredelitev neustrezna.

Tudi na vprašanje, ali je dramsko delo *Prebujenje v svetlobo* zvrstno duhovna drama, moramo odgovoriti negativno, kajti, če po komparativistični metodi primerjamo dramske prvine duhovne drame in s pomočjo dramskih prvin analizirano besedilo *Prebujenje v svetlobo*, lahko ugotovimo, da so si dramske prvine skoraj identične. Razlikovanje je moč najti zgolj v dramski osebi, kajti dramske osebe kot nosilci abstraktnih lastnosti v duhovni drami izhajajo iz oziroma so nosilci tematoloških vprašanj, ki temeljijo na prizorih iz Biblije ali na življenju svetnikov ali na uprizarjanju Kristusovega življenja, skratka na krščanski mitologiji. Za razliko od dramskih oseb v duhovni drami pa dramske osebe kot nosilci tematoloških vprašanj v literarni umetnini ali predlogi za dramsko predstavo kot tudi v Ravnjakovem besedilu, ki zadostuje zahtevam obrednega gledališča, temeljijo na obnavljanju in preobražanju človeka kot raznovrstnega tipa identitet. Dramske osebe tematološka vprašanja razrešujejo na ravni kozmogenetičnega, kar pomeni, da oživljajo temeljni dogodek, ki je povzročil nastanek določenega kozmosa, mitsko preteklost, svet božanskega in človeškega pa posodablja in povezujejo v enovit, zaokrožen sistem.

Torej gre za očitno razlikovanje na tematološki ravni, kar pa je zagotovo dovolj velik razlog, da lahko rečemo, da duhovna drama kot literarna zvrst ne zadošča pojmovanju tiste literarne umetnine ali predlogi za dramsko predstavo, ki zadostuje zahtevam obrednega gledališča. Kako torej zvrstno poimenovati dramsko delo, ki kot literatura zadošča vsem kriterijem, da to

je, in ki vsebuje definicije omenjenih dramskih prvin? Na tem mestu predlagamo termin paradrama.

In kaj je paradrama? Paradrama je oznaka za dramsko besedilo s kozmogenetično tematiko, ki obnavlja in preobraža človeka kot raznovrstnega tipa identitet, od družbene (utrjuje občutek pripadnosti določenemu sistemu, ki je za posameznika nujen), psihične in intelektualne (posameznik oživlja zavest o vrednotah in verovanjih, ki sestavljajo smisel družbe), zgodovinske (simbolno oživljanje nastanka sveta ali družbe), prehodnostne (z ene starostne, socialne, psihološke ravni na drugo) do metafizične (izkušnje in neposredno mistično spajanje s transcendentalno stvarnostjo). Paradrama kot literarna zvrst pa zagotovo svojo inscenacijo išče v obrednem gledališču kot obliki gledališča.

Literatura

- Ravnjak, Vili, 2002: *Prebujenje v svetlobo*. Maribor: Društvo Nova.
- Kos, Janko, 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.
- Poniž, Denis, 1996: *Anatomija dramskega besedila*. Ljubljana: ZPS.
- Pavis, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL.
- Szondi, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880-1950*. Ljubljana: MGL.
- Kuret, Niko, 1981: *Duhovna drama*. Ljubljana: DZS.
- Ravnjak, Vili, 1993: *Spoznavanje višjega jaza*. Maribor: Katedra.
- Turner, Victor, 1989: *Od rituala do teatra*. Zagreb: Avgust Cesar.
- Lévi-Strauss, Claude, 1980: *Mitologike I.: Presni I pečeno*. Beograd: Prosveta.
- Ravnjak, Vili, 1996: Jung in jaz. *Dialogi* 32/3-4. 60-61.
- Poniž, Denis, 2001: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.