

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

NASTASJA SCHWEIGER

Ko se na razpotju srečata Kralj Ojdip in Chrysippos

Primerjava Sofoklejevega Kralja Ojdipa in Mrakovega Chrysipposa

Diplomsko delo

Mentorja:

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol
red. prof. dr. Janez Vrečko

Ljubljana, 2016

KAZALO

POVZETEK	3
SUMMARY	3
1 UVOD	4
2 SOFOKLEJEV KRALJ OJDIP	5
2.1 Obdobje in avtor	5
2.2 Vsebina	6
3 MRAKOV CHRYSIPPOS	7
3.1 Obdobje in avtor	7
3.2 Vsebina	8
4 RAZLIČNA SVETOVA TRAGEDIJ	9
4.1 Grška tragedija	9
4.1.1 Kralj Ojdip kot najčistejša oblika tragedije nasploh	11
4.2 Himnična tragedija	12
4.2.1 Chrysippos kot himnični poskus presega klasične tragedije	13
4.3 Možnost obstoja tragedije v sodobnosti	14
5 DRAMSKA ZGRADBA	16
6 TROJNA ENOTNOST	19
7 MITOLOŠKA ZASNOVA ZGODB	20
8 TRAGEDIJI V PRIMERJALNEM KONTEKSTU	21
10.1 Ojdip – človek, bog ali mimoidoči	21
10.2 Laj – kralj, blaznež ali krivec	25
10.3 Stranski liki kot izvrševalci in opazovalci	27
10.4 Usodna prerokba kot začetek vsega	31
10.5 Ljubezen ali zgolj blodnja	32
10.6 Krivda brez prave krivde	35
10.7 Spoznanje, ki je očem nevidno	37
10.8 Obstoj v območju ritualnega	39
9 SKLEP	41
10 VIRI IN LITERATURA	43
IZJAVA O AVTORSTVU	45

POVZETEK

V diplomski nalogi sem primerjala dve tragediji – Sofoklejevega Kralja Ojdipa in Mrakovega Chrysipposa. Vsebinsko sem analizirala obe deli, literarnovrstno opredelila tragedijo in izpostavila današnji obstoj literarne vrste kot take. Osredotočila sem se na dramsko zgradbo, trojno enotnost in vlogo mita pri obeh delih. Primerjala sem glavni dramski osebi, pomembne stranske like in usodno prerokbo ter se dotaknila tematike ljubezni, spoznanja, krivde, žrtvovanja in očiščenja v obeh delih. Skozi primerjavo sem analizirala tako antičnega kot tudi sodobnega historičnega posameznika.

Ključne besede: Kralj Ojdip / Sofoklej / Chrysippos / Ivan Mrak / tragedija / katarza / ljubezen / bogovi / prerokba / krivda / očetomor

SUMMARY

In my diploma thesis I compared two tragedies – Oedipus the King by Sophocles and Chrysippos by Ivan Mrak. I analysed the content of both works, established tragedy as a form, and highlighted today's existence of literary form as such. I focused on dramatic structure, dramatic elements, and role of myth in both works. I established the differences between main drama characters and between important side characters. I touched upon fatal prophecy and the theme of love, perception, guilt, sacrifice, and purification within both works. Through comparison I analysed both the ancient and the contemporary historic individual.

Key words: Oedipus the King / Sophocles / Chrysippos, Ivan Mrak / tragedy / catharsis / myth / love / gods / prophecy / guilt / patricide

1 UVOD

V svoji diplomski nalogi sem poskušala analizirati in primerjati dve podobni, a hkrati zelo različni tragediji – Sofoklejevega *Kralja Ojdipa* iz leta 429 pr. n. št. in Mrakovega *Chrysipposa* iz leta 1976. Kljub podobni temi se deli medsebojno precej razlikujeta, saj sta nastali v dveh popolnoma različnih časovnih obdobjih.

Na začetku sem predstavila okoliščine nastanka, literarni obdobji, specifiko, žanre, predstavnike in pa tudi sama avtorja, saj je bilo s poznavanjem ozadja tragediji lažje umestiti v literarni kontekst in ju podrobneje razložiti. Za boljše razumevanje literarne vrste sem predstavila osnove grške tragedije in jo primerjala s himnično tragedijo. Obe dramski deli sem poskušala poistovetiti in utemeljiti s svojo literarno vrsto, v delih pa sem opredelila tudi dramsko zgradbo in trojno enotnost. Naredila sem primerjavo osrednjih ključnih oseb, torej kralja Laja in Chrysipposa, ter se dotaknila njune vloge v katastrofičnem dejanju in primerjala še ostale like, ki so tako ali drugače vplivali na literarni tok zgodbe. Definirala sem usodno prerokbo, ki je bila prisotna, in se ozrla še izven okvirjev – na mit, ki se je pojavljal v obeh zgodbah. Dotaknila sem se motiva ljubezni, resnice, spoznanja, krivde, žrtvovanja in očiščenja.

Pri obravnavi *Chrysipposa* in *Kralja Ojdipa* sta se mi zdela ključna dva problema, ki sta predstavljala tudi moje vodilo skozi nalogo. Namen diplomskega dela je bil s pomočjo primerjalne metode ugotoviti razlike v razmerju človeka do sveta takrat in danes ter opredeliti razmišljanje ter odnos do bogov in sočloveka, ki se je v dveh tisočletjih in pol zelo spremenil. Odgovoriti sem skušala tudi na večno vprašanje, ki se vrti okoli tragedije kot literarne vrste, in sicer, ali je ta sama po sebi danes sploh še mogoča.

2 SOFOKLEJEV KRALJ OJDIP

Sofoklejeva pretresljiva zgodba o kralju Ojdipu, ki je nevede ubil svojega očeta, se poročil z lastno materjo in se nato kaznoval z oslepitvijo, sodobnega bralca popelje v svet grške tragičnosti in antične podrejenosti božjim odločitvam. Delo v nas pušča odprto marsikatero vprašanje, na katerega je zaradi današnje drugačne miselnosti težko odgovoriti. Da bi kot posamezniki v sodobnem in razvitem ontološkem položaju razumeli takratno razmišljanje in logiko, moramo poseči mnogo dlje kot le po branju najbolj znane antične tragedije. Ozreti se je potrebno tudi na takratno delovanje države, razvitost kulture in življenje avtorja literarnega dela.

2.1 Obdobje in avtor

S pojmom antika danes označujemo kulturno in zgodovinsko obdobje starih Grkov in Rimljanov na območju Sredozemskega morja, ki je trajalo približno od leta 1000 pr. n. št. do leta 476. Takratna antična kultura je postavila temelje politiki, izobraževalnim sistemom, filozofiji, znanosti, jezikoslovju, arhitekturi in navsezadnje tudi umetnosti. Arhaično obdobje je kot začetek grške besedne umetnosti svoj vrh doseglo s pesništvom, Homerjevimi epi in ljudsko ustvarjalnostjo, kjer so avtorji del ostajali nepomembni in neznani.

Klasično obdobje, ki je trajalo od 5. do 4. stoletja pred našim štetjem, je svojo najvišjo razvojno stopnjo doseglo ravno s Sofoklejevo dramatikom in njegovimi deli (ohranjenih je le sedem). V času avtorjevega življenja se je v Grčiji razvila atenska demokracija oziroma zlata doba Aten. Mesto je bilo na vrhuncu svojega delovanja tako v politiki in filozofiji kot tudi na drugih umetnostnih področjih. Možnost ustvarjanja so dobili številni grški literati, ki so se povzpeli na sam vrh svetovne dramatike in so zaslužni za postavitev prvih temeljev literarne zvrsti. Ajshil je s svojo trilogijo *Oresteja* začetnik, uvedel pa je tudi dialog in drugega igralca. Evripid je s svojo igro poskušal spodkopati družbene norme in običaje, **Sofoklej** pa je v igro dodal tretjega igralca, razvil ironijo kot literarno tehniko, povečal zbor iz 12 na 15 oseb in uvedel kulise. Po Aristotelu je ravno Sofoklejev *Kralj Ojdip*, prvič uprizorjen leta 429 pred našim štetjem, zgled najčistejše tragedije. Poleg te literarne vrste pa so se v klasičnem obdobju razvile še komedija in zgodovinska, govorniška ter filozofska proza.

Helenistično obdobje, katerega začetek je zaznamovala osvojitev Orienta Aleksandra Velikega, je književnost omejilo, saj je ta postala zgolj še stvar poklicnih literatov in učenjakov, ki so se osredotočali predvsem na znanstvene spise.

2.2 Vsebina

Nad mestom Tebe je bilo izrečeno prekletstvo, ljudje so množično umirali, polja niso obrodila, poginjala je čreda. Kralj Ojdip je hotel rešiti mesto pred pogubo, zato je v preročišče v Delfe poslal Kreona, Jokastinega brata, ki mu je sporočil, da se bo kuga končala šele takrat, ko bo razkrit morilec prejšnjega kralja Laja. Slepí modrec Tejrezias je Ojdipu razkril resnico, in sicer naj bi bil morilec on sam. Uresničila naj bi se tudi prerokba – ubil naj bi lastnega očeta in spal z materjo. Po pričevanju žene Jokaste o umoru na razpotju je Ojdip začel verjeti v lastno krivdo. Ko je v mesto prišel sel in sporočil novico, da je naravne smrti umrl kraljev oče Polib s Kitajrona, sta bila mož in žena razbremenjena vseh sumov o Ojdipovi krivdi.

Kasneje je ravno ta sel spreobrníł dogajanje, saj je Jokasti zaupal svoje spoznanje – Ojdip je bil tisti otrok, ki ga je kraljica Teb izročila pastirju, da ga zaradi prerokbe bogov ubije. Otrok se je pastirju zasmilil, zato ga je izročil slu, ta pa ga je podaril svojemu kralju Polibu. Jokasta je takrat spoznala resnico – Ojdip je na razpotju ubil svojega očeta Laja in z lastno materjo imel štiri otroke, zato se je obesila. Ojdip se je po spoznanju resnice oslepel z ženino sponko z obleke, saj naj bi ga ravno oči vodile v greh. Poslovil se je od svojih hčera in odšel v izgnanstvo.

3 MRAKOV CHRYSIPPOS

3.1 Obdobje in avtor

Delo Ivana Mraka, nastalo leta 1978, spada v **sodobno slovensko dramatiko**, ki se je začela takoj po vojni leta 1945 in traja še danes. V začetku so bile drame še vedno zaznamovane s tematiko herojstva in trpljenja partizanov, po letu 1950 pa je s filozofijo eksistencializma in vplivi iz zahoda vojna tematika počasi začela izginjati iz literarnih del. Svet je postal absurden in človek v njem ni videl več smisla ter vrednot. Na slovensko dramatiko je vidno vplivala drama absurda, ki je pomenila popoln prelom na ravni jezika, zgodbe, oseb in celotne podobe drame. Pasivnost oseb je prisotna tudi v *Chrysipposu*, kjer je Ojdip nastopal kot marioneta, ki jo je Laj izrabil za svojo odrešitev in končno dejanje. Dialog razpada, pojavlja se govoričenje v prazno, s katerim lahko primerjamo tudi Lajeve blodnje.

Zgodba je velikokrat nejasna – brez pravega začetka in konca, dogodki pa so pogosto naključni. Osebe so pasivne in brez značaja. Dialog predstavlja destrukcijo jezika, dramski liki govorijo drug mimo drugega v prazno, ne komunicirajo. Človek v absurdnem svetu čuti odtujenost in brezizhodnost, preostane mu le še čakanje od rojstva do smrti. Vidnejši predstavniki sodobne slovenske dramatike so Jože Javoršek, ki je prvi pri nas predstavil dramo absurda, Dominik Smole, Dušan Jovanović, Matjaž Zupančič in Milan Jesih.

Ivan Mrak je bil že takoj z uprizoritvijo svojega prvega dela *Obločnica, ki se rojeva*, ki še spada v obdobje ekspresionizma, pahnjen na rob ustvarjalne in kulturne srenje. V avantgardistični predstavi o slovenskem Olimpu je sam odigral tri vloge, po uprizoritvi pa so se gledalci razdelili na dva nasprotujoča si tabora in se med seboj stepli. Kritika je predstavo zavrnila. Kasneje se je zapletel v spor s takratno komunistično oblastjo, saj s svojo ženo ni želel podpisati izjave o zločinskem delovanju škofa. To mu je onemogočilo kulturno delovanje in mu odvzelo finančno podporo, zato je še naprej živel na robu revščine.¹

Bil je asket, a je imel za takratni čas odkrita in sporna homoerotična razmerja, ki naj bi slonela na samoodrekanju spolnosti in užitka, saj naj bi to mračilo zavest in oddaljevalo posameznika od čiste sakralne povezanosti z bogom. Sočasno je bil poročen s priznano slikarko Karlo

¹ Ivan Stanislav Mrak. 2008. Literarni atlas Ljubljane. [Citirano 31. 3. 2016; 16.00]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://pslk.zrc-sazu.si/sl/literarni-atlas-ljubljane/ivan-stanislav-mrak/>

Bulovec, žensko, ki jo je Mrak čutil moško in predvsem umetniško. Gre za izredno kompleksnega posameznika, ki si je zastavil posebno filozofijo in religioznost. Kombiniral je svojo ponižnost bogu in lastno vzvišenost nad ostalimi ljudmi ter nase gledal kot na preroka in posredovalca božje besede. Njegovo obstoj je temeljil na veri vase in še v večji meri veri v boga in umetnost. Zaradi njegove drugačnosti, nenavadnega življenja in nestrinjanja s komunistično oblastjo mu javnost ni bila naklonjena, dramatik pa je to obrniti sebi v prid in se posvetil svoji notranjosti ter duhovnosti. Še bolj globoko je začel verjeti v svoje poslanstvo. Mislil je, da le iz izobčenosti lahko delaš velike reči.² Kermauner Mraku pripisuje radikalno zopermeščanstvo, bohemsost, verskost, fanatičnost, samopoveličevanje, patetičnost, preroškost, večno uporništvo in himništvo.³

3.2 Vsebina

Kralj Pelops je predlagal kazen za tebanskega kralja Laja – ubil naj bi ga lastni sin in se poročil z njegovo ženo, torej svojo materjo – saj je verjel, da je on ubil njegovega sina Chrysipposa. Preročišče v Delfih je Pelopsov predlog sprejelo za prerokbo in potrdilo kot voljo bogov. Glasnik je povedal, da sta se v preteklosti Laj in Chrysippos zelo zblížala, vendar se je neko jutro kralj prebudil in poleg sebe zagledal ljubljenega princa Chrysipposa, umorjenega z njegovim mečem. Da bi se izognil prerokbi, je dal Laj kasneje sina ubiti, vendar se je ta pastirju zasmilil, zato ga je oddal in naprej ga je vzgajal korintski dvor. Dvajset let kasneje je Ojdip izvedel za prerokbo in se odločil, da se ne bo več vrnil domov. Na poti je srečal Laja, ki pa je v Ojdipu prepoznal Chrysipposa. Omračil se mu je um in prepričan je bil, da se je princ vrnil iz podzemlja, da bi dokazal Lajevo nedolžnost, zato je silil v Ojdipa, ga spominjal na njuno gorečo ljubezen in preteklost. Kralj Laj je postal vse bolj vsiljiv in agresiven ter od Ojdipa zahteval, da ga reši Pelopsove kletve. Ojdip je imel nerazumljivih besed in blodenj dovolj, zato je nevede ubil lastnega očeta. Laj se je tik pred smrtjo zavedel, da se je izpolnila polovica prerokbe. Umoril ga je lastni sin.

² Intervju Karla Brišnika. 2010. Revija Narobe. [Citirano 31. 3. 2016; 17.00]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.narobe.si/stevilka-14/intervju-karel-brisnik>

³ Taras, Kermauner. Spremna beseda. Ivan Mrak: *Ivan O.* Ljubljana: Prešernova družba, 1991. Str. 174.

4 RAZLIČNA SVETOVA TRAGEDIJ

4.1 Grška tragedija

Pristna starogrška tragedija, vzor vseh kasnejših tragikov in po Steinerju najplemenitejše delo, ki jih je doslej skoval človeški duh, nosi prvotne zametke v epu, ki pa ni bil skupen le Grkom, ampak tudi nekaterim drugim starim ljudstvom.⁴ Po Vrečkovo je tragedija ».../ manifestacija bistva grškega duha, ki je v tragediji našel svoj prostor, potem ko je moral zapustiti epos;«.⁵

Kot prvega tragedopisca štejemo Ajshila, čigar dela so bila drugačna od tistih, ki jih danes razumemo pod pojmom tragedije – prevzemala jih je pozitivnost in optimističnost. Prvotno je tragedija veljala za kratko in smešno zgodbo, polno petja in plesa, brez tragičnih prvin. Te so v tragedijo vstopile šele s tragičnimi elementi herojstva, ki jih je kasneje s svojo otožnostjo in pesimizmom vpeljal Sofoklej. Za začetek »grškega čudeža« upoštevamo leto 480 pred našim štetjem, osem let pred uprizoritvijo Ajshilovih Peržanov, za konec pa Evripidove Bakhe, ki so bile uprizorjene ravno sto let po začetku. Na začetku v tragedijah oziroma grških dramah ni bilo veliko igralcev. Prvega igralca je iz zbor izpostavil Tespis – tako je nastal dialog med zborom in igralcem. Drugega je dodal Ajshil, tretjega pa Sofoklej. S tem je zbor izgubljal svoj pomen, saj so vse bolj postajali pomembni posamezniki.⁶ Tragedija je že v nastajanju razpadla na dve obliki – ritualno (ponavljanje prvotnih obredov in ritualov) in tragično herojsko tragedijo (človek se želi enačiti z bogovi in nastopa kot posnemajoči posameznik).

Po Heglu je za pravilen razvoj tragičnega pomemben tudi tragičen konflikt – konflikt med legalnim in legitimnim, ki ga povzroči neka oseba, ki postane pravi tragični lik. Za Steinerja je najpomembnejša lastnost tragedije katastrofičen konec. Na tem mestu se navezuje na Aristotela, ki je v Poetiki govoril o preobratu iz sreče v nesrečo in o največji tragičnosti tragedij z nesrečnim koncem.⁷ Prav tako pomembna značilnost glavnega lika je visok stan, ki se nanaša na Aristotelovo omenjanje socialne odličnosti posameznika oziroma velikega slovesa in sreče.⁸

⁴ George Steiner: *Smrt tragedije*. Ljubljana: LUD Literatura, 2002. Str. 227.

⁵ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 116.

⁶ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 116.

⁷ Lado Kralj. Od jezika do molka (spremna beseda). George Steiner: *Smrt tragedije*. Ljubljana: LUD Literatura, 2002. Str. 229-230.

⁸ Aristotel: *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959. Str. 59.

O grški tragediji je težko govoriti brez omenjanja katarze, moralne sprostitve oziroma očiščenja in osvoboditve iz na videz nerešljive situacije. Aristotel je v *Poetiki* zapisal, da je tragedija umetnina, ki posnema resnobno in zaokroženo dejanje /.../, in ki z zbujanjem sočutja (eleos) in strahu (phobos) doseže očiščenje (katharsis) takšnih občutij.⁹ Po Heglu v grški simbolistični dobi duh še ni bil ločen od telesa, zato je bila katarza prvotno razumljena kot fizično očiščenje, ki pa je očistilo tako duha kot tudi telo. Najpomembnejša je ritualna katarza, torej psihofizično očiščenje preko rituala, ki je potekalo sočasno z ritualno mimesis.

Pomembno je bilo, da se je katarza dogodila na istem mestu, v istem času in bila povezana z istim dejanjem, ki se ga je tikal sam ritual. Po obredu je posameznik doživel vrnitev v prvotno stanje, bil je ozdravljen in prenovljen z naravo; iz kaosa se je vrnil v harmonično stanje.

Najpogosteje se je pod pojmom ritualne katarze dojemalo umivanje rok, obraza, telesa z ritualnimi tekočinami, in sicer vodo, medom, mlekom ter vinom, ki je potekalo v zaprtem krogu, kjer se igralci in gledalci med sabo niso ločevali, ampak so bili vsi aktivno vključeni v dogajanje.¹⁰ Aristotel se v *Poetiki* ne navezuje na ritual, ampak na estetsko mimesis, čisti užitek ob doživljanju literarne umetnine, in z njo povezano tragično katarzo, ki se je docela lahko udejanila šele v herojski tragediji.¹¹ Do očiščenja bo v tragediji prišlo, če se bo dogajanje preobrnilo iz sreče v nesrečo zaradi neke višje sile oziroma usodne zmote nad nekom, ki si nesrečnega konca ni zaslužil. Vsi te elementi bodo v nas vzbudili sočutje, vendar je za katarzo, ki bo nastopila po koncu dogajanja, ko bomo sami s seboj, potrebna še groza, ki nas bo navdala, ko bomo videli, da je nesrečen nekdo, ki nam je podoben.¹²

Značilnost grške tragedije je trojna enotnost, in sicer enotnost kraja (vse se dogaja na istem prizorišču), enotnost časa (dramsko dejanje ne traja dlje kot v resnici) in enotnost dejanja (ni stranskih zgodb, ki bi bile povezane z glavnim dogodkom – osredotočimo se na osrednjo osebo). Notranja zgradba ima obliko dramskega trikotnika (zasnova, zaplet, vrh, razplet, razsnova). Tragedije so se dogajale v za grško dramatiko značilnih gledališčih, ki so seveda morala imeti točno določeno zgradbo. Ležati so morala na ravnih tleh, ki so bila s strani obdana z vzpetino, da so gledalci lahko spremljali igro. Sredi orkestre je bil Dionizov oltar, kjer se je vse dogajalo, saj je sprva nastopal le zbor. Z uvedbo igralcev pa se je dogajanje selilo v pravokotni prostor, ki ga imenujemo skene. Od tukaj tudi izvira današnja zgradba gledališč.

⁹ Aristotel: *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

¹⁰ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 231.

¹¹ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 255.

¹² Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 261-263.

4. 1. 1 Kralj Ojdip kot najčistejša oblika tragedije nasploh

Kralj Ojdip je herojska tragedija brez epifanije oziroma razglasitve božjega. Če izhajamo iz samih značilnosti dramskega dela, vidimo, da Ojdip predstavlja junaka z visoko stanovsko odličnostjo, katerega usoda se konča nesrečno in tragično. Zaradi preobrata iz sreče v nesrečo je bila v tragediji mogoča estetska mimesis in pa tudi človeško sočutje, groza ter posledično katarza. Po Aristotelovi definiciji je Ojdip tragičen junak, saj ima tako dobre kot tudi slabe lastnosti, prevladujejo pa predvsem prve. Kot dobre lahko dojemamo njegovo skrb in žrtvovanje za ljudstvo. Je človek, katerega vodijo pravična in poštena načela. Kot slabe pa lahko dojemamo njegov vzkipljiv karakter, ki ga je pripeljal do tega, da je na razpotju ubil svojega očeta. Junak je končal tragično – oslepel se je z ženino sponko. Smrt se je, kot je značilno za herojsko tragedijo, umaknila v zaodrije, kjer je skrita pred publiko, saj na odru med živimi zanj ni prostora.¹³ V Ojdipa je položen tragični konflikt med legalnim, ki predstavlja njegov kraljevski položaj, in legitimnim, ki je sicer navidezno, a v resnici odsotno v samem dogajanju. Bistvo tragedije je, da Ojdip doživi spravo s svojim samokaznovanjem in tako Tebam spet prinese ravnovesje med legalnim in legitimnim.¹⁴

Ritualno tragedijo predstavlja nadaljevanje *Kralja Ojdipa*, in sicer *Ojdip na Kolonu*, kjer se Ojdip končno očisti in zaključí prekinjen ritual v otroštvu.

¹³ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 402.

¹⁴ Janko Kos: K vprašanju o bistvu tragedije. *Primerjalna književnost*, (1996) 1/1-2.

4.2 Himnična tragedija

Iznajdbo himničnih tragedij v celoti pripisujemo Ivanu Mraku, ki je slovensko dramatik o svojo novo formo seznanil z delom *Obločnica, ki se rojeva*. Kot piše Vrečko v članku *Problem (himnične) tragedije pri Slovencih*, je Mrak bistvo nove tragedije videl ravno v izogitvi temeljnim lastnostim, ki so tragedijo literarnovrstno utemeljevale – zboru, trojni enotnosti in dvorskemu okolju. Avtorjevo himnično vrsto je moč enačiti z ritualno oziroma predtragično tragedijo, vezano na grško mitološkost. Literarna veda je drugačnost avtorja pospremila s posmehom in himnične tragedije pripisala avantgardistični modi nastajanja »krik-dram« ter novim oblikam ekspresionizma; poznavalci starogrških ritualnih tragedij pa so nanj gledali bolj spoštljivo.¹⁵

Preseganje klasične oblike tragedije je opazno v novem avantgardističnem liku, ki je prerok, polbog, bog, sinteza Dioniza in Kristusa, ki se nagiba le še h koncu, preobratu, očiščenju in pobožanstvenju. Privzdignjena dikcija, formulirana v nenehnem spraševanju, omogoča Mraku prehod čez ustaljen tragičen vzorec, kjer na zastavljena vprašanja ni bilo več odgovorov, himnična tragedija pa iz nenavadne bližine smrti, ki ni več tragična, prav prek junakove usode odgovarja na maniristično zastavljena vprašanja.¹⁶ Cilj himnične tragedije se po Schmidtu nahaja v spoznanju tragičnosti bivanja in slavljeni vznesenosti nad življenjem kot katarzo.¹⁷ Smrt ni več nič tragičnega oziroma žalostnega – gre zgolj za ritualno prenehanje živosti z možnostjo ponovnega začetka, ki prinaša himno celostni podobi življenja posameznika. Mrak se je k ritualnosti vračal tudi s samimi uprizoritvami lastnih himničnih tragedij, ki so bile vezane le na izbrano publiko. Z branjem je poskušal izenačiti igralce z gledalci, kot so to počeli že v ritualnih tragedijah.

¹⁵ Janez Vrečko: *Problem (himnične) tragedije pri Slovencih*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006. Str. 611-613.

¹⁶ Janez Vrečko: *Problem (himnične) tragedije pri Slovencih*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006. Str. 616.

¹⁷ Goran Schmidt: *Sub specie mortis (spremna beseda)*. Ivan Mrak: *Izbrano delo*. Ljubljana: Kondor, 1988. Str. 255.

4. 2. 1 Chrysispos kot himnični poskus presega klasične tragedije

Chrysispos je himnična tragedija, v katerih je Mrak kot dramatik blestel in bil označen za najplodovitejšega slovenskega tragediografa. Vrečko v članku opozarja, da je avtorja potrebno dojemati na eni strani kot avantgardista, na drugi pa kot himničnega tragediografa, ki je skušal preseči pojmovanje klasične tragedije. V njegovih tragedijah smrt vedno prinese odrešitev; to ni razlog za žalost, ampak razlog za veselje. Smrt je Mrak dojemal kot hvalnico življenju in to himničnost prenesel tudi v svoj vsakdan – ob smrti žene Karle ni žaloval, ampak je to razumel kot nekaj veselega, slavnega in ritualnega.

Podobno lahko gledamo tudi na Lajevo smrt, ki je v delu predstavljala nekaj ekstatičnega, očiščevalnega in ritualnega. Ojdip je v tragediji bil le objekt, ki je Laja pripravil do prerojenja – bil je nujno potreben, da je zadal zadnji udarec, ki je bil tako kazen kot tudi nagrada za morilca princa Chrysisposa. Z nezavednimi besedami in trditvami je Laj pripravil Ojdipa do očetomora in tako zagrešil še hujši zločin od Ojdipa, a ravno to je bilo ključno. S smrtjo je Laj plačal za svoj greh in spet brezmadežno nadaljeval svojo pot v ritualnem ciklu.

Katarzičnost in očiščenje sta del rituala ter nikakor ne presegata okvirjev literarnega dela, ampak se dogajata istočasno pred poslušalčevimi očmi, ravno obratno kot je značilno za tragično katarzo v herojski tragediji, ki se zgodi po končani tragediji.¹⁸

¹⁸ Janez Vrečko: *Problem (himnične) tragedije pri Slovencih..* Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006. Str. 617.

4.3 Možnost obstoja tragedije v sodobnosti

Bistveno vprašanje, ki si ga v sodobnosti postavljajo tako pisci kot tudi bralci in preučevalci tragedij je, ali je obstoj tragedije kot literarne vrste v polnem pomenu besede danes sploh še možen. Človek se je po antiki začel dvigovati nad boga in naravo, ki je postala zgolj prostor za izpolnjevanje človeških potreb. Krščanstvo je omogočilo padec človeštva na tla in identifikacijo posameznika z zgodovino in napredkom.¹⁹ V odnosu z religioznim in mitološkim je prišlo do strahu zaradi možne izgube historičnega sveta, zato se je posameznik začel oddaljevati od katarze, ki je predstavlja irealnost in empirično nepreverljivost. Sodobni Ojdip je bil mrtev oziroma sploh ni bil več mogoč, saj do tragičnega preobrata zaradi odsotnosti božjega ni moglo priti. Steiner meni, da je ravno tragedija forma umetnosti, ki zahteva neznosno breme božje navzočnosti.²⁰ Bralci in gledalci niso več zmožni občutiti strahu in sočutja, ki bi peljala v katarzo, saj na svet gledajo drugače in nič več metafizično – svet je dostopen le čutom in oddaljen od nespoznavnega. Bog se je umaknil iz človeškega vsakdana in posameznikom prepustil oblikovanje lastne mitologije, ki temelji na subjektivnosti človeškega značaja. Sodobna oddaljenost od herojstva je prežeta z antropocentričnostjo in materializmom. Posameznik je postal subjekt, ki je popolnoma odgovoren za lastna dejanja in ni zmožen vzpostaviti tragičnega konflikta. Janko Kos v članku *K vprašanju o bistvu tragedije* piše o koncu tragedije na prelomu iz 18. v 19. stoletje, in sicer v času, ko je zacvetela revolucija. Bistveno zanj je, da ni več mogoče postaviti legalnega proti legitimnemu in tako povzročiti tragičnega konflikta v posamezniku, saj je bil ta dokončno prekinjen s pojavom metafizičnega nihilizma in znanosti.²¹

Literarni zgodovinar Krištof Jacek Kozak pa se nasprotno zavzema za preživetje tragedije v sodobnih gledališki oblikah. S prevlado subjekta je v novoveški obliki delovanje dobilo brezpogojno prvo mesto in bilo običajno razumljeno kot delovanje na podlagi zavestnega uma. Današnja eksistenca subjekta je naravnana drugače, saj je primarno etična, zato sta delovanje in aktivnost prepustila mesto situaciji, ki pa ima vse predispozicije za to, da postane tragična. Igro, v kateri se vsi ti elementi združijo in pokrijejo, bi lahko imenovali tragedija.²² Temeljila naj bi na vrednotah dober, lep in resničen oziroma pravičen, ki so bile v krščanstvu

¹⁹ Mircea Eliade: *Kozmos in zgodovina: Mit o večnem vračanju*. Ljubljana: Hieron, 1992. Str. 156.

²⁰ George Steiner: *Smrt tragedije*. Ljubljana: LUD Literatura, 2002. Str. 220.

²¹ Janko Kos: *K vprašanju o bistvu tragedije*. *Primerjalna književnost*, (1996) 1/1-2.

²² Krištof Jacek Kozak: *O tragičnem danes - iz perspektive subjekta in situacije*. *Primerjalna književnost*, (2003) 26/2. Str. 116.

zamenjane z obstojem najvišjega boga, kasneje pa tudi z eksistenco nadrejenega in samostojnega novoveškega subjekta, ki je deloval po lastnem prepričanju v svoji notranjosti – mitske zgodbe o podrejenosti bogovom in prerokbam so zastarale. Avtor vidi bistvo obnovitve tragedije v vrnitvi subjekta in vsebine. Tragični konflikt med legalnim in legitimnim se je ustalil v vsakdanjosti in ni več stvar velikih družbenih ter državnih problemov. S tem se gledalec oziroma bralec lažje identificira z glavnim junakom, saj mu ta predstavlja svetost, polno vsakdanjosti, ki mu je bolj blizu kot drugotne vrednote ostalih. Situacija je lahko tragična le, če je neizogibna (obe strani nočeta popustiti v delovanju in vztrajata pri svojem) in nerazrešljiva (rešiti se jo lahko le z odstranitvijo ene strani v sporu) – samo tako lahko pride do tragičnega konflikta in posledično tragedije. Kot primer navaja dramsko delo *Vladimir* slovenskega dramatika Matjaža Zupančiča.

Kot literarna vrsta je tragedija v času sodobnega ateizma brez sakralnosti in metafizičnosti mrtva, ponovni preporod ter okrnjen neobstoj pa dosega s tragično dramo, ki je sicer ne moremo enačiti s tragedijo, vsekakor pa lahko med njima potegnemo nekaj vzporednic. Bistven problem tragične drame lahko rešimo le z družbenimi ali materialnimi sredstvi, tragedija pa je – ravno nasprotno – ostala znotraj iracionalnega in zunaj območja razuma in pravice.²³ Nerazločljivih uničevalnih sil posameznik ni zmožen premagati z lastnim razumom, ampak z nečim višjim in irealnim.

Tudi Mrakovo združevanje ritualne smrti z avantgardističnimi značilnostmi titanističnega posameznika je omogočilo nek preporod klasične tragedije, ki ne more biti več tipično grška, ampak se lahko zgolj nostalgичno dotika njenih predtragičnih začetkov. Bistveno preseganje je v končnem 'pobožanjenju junaka', katerega usoda ni več tragična. Sam avtor se odstopanja tudi zaveda in trdi, da je bistvo himničnih tragedij ravno v izogibu temeljnim lastnostim prvotne tragedije.²⁴

²³ Vid Snoj: Pogovor o knjigi Georgea Steinerja *Smrt tragedije*. *Primerjalna književnost*, (2003) 26/1. Str. 95.

²⁴ Janez Vrečko: *Problem (himnične) tragedije pri Slovencih*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006. Str. 612-613.

5 DRAMSKA ZGRADBA

Za lažje razumevanje lahko Sofoklejevi in Mrakovi tragediji določimo dramsko zgradbo – torej **zasnovo**, ki predstavi glavnega junaka, bralca vpelje v zgodbo in mu ponudi vpogled v dogajanje, **zaplet**, ki pritegne bralčevo pozornost in glavno osebo postavi pred prve ovire, **vrh**, ki predstavlja hkrati posledico preteklega dogajanja in pa tudi prelomnico, ki bo vodila dogajanje v nadaljevanju, **razplet**, ki bralcu predstavi novo videnje dogodkov, ki jih junak še ni predvidel, in **razsnovo**, ki vodilni osebi omogoči fizični propad ter moralno in idejno zmago. Obe dramski deli, tako *Kralj Ojdip* kot tudi *Chrysispos*, se začeta s predzgodbo, nujno za razumevanje ostalih dogodkov v pripovedi. Gre za retrospektivno vračanje nazaj v preteklost, sledenje naravnemu časovnemu zaporedju dogodkov pa je umaknjeno v ozadje.

Kot **zasnovo** oziroma **predzgodbo** *Kralja Ojdipa* Sofoklej predstavi mit o tebanski kraljevi družini. Vladar Teb, kralj Laj, in njegova žena Jokasta dolgo nista mogla imeti otrok, čeprav sta si to zelo želela. Kralj je od Apolona, boga glasbe, ki je drugače prinašal tudi smrt in propad, prejel svarilo, da če bo dobil sina, ga bo ta ubil in se poročil s svojo materjo. Kljub temu sta čez nekaj let dobila moškega potomca in ga zaradi strahu pred prerokbo oddala služabniku, ki bi ga moral odnesti na Kitajron, da bi ga pojedle divje zveri. Ni jasno, ali sta mu noge prebodla že starša ali pa mu jih je prebodel šele služabnik, ki je narobe razumel ukaz kralja – nevede je izvedel ritual žrtvovanja naravi in rodnosti ter ga potem tudi prekinil, zato do končnega obešanja na drevo ni prišlo. Ker se je otrok služabniku zasmilil, ga je dal korintskemu pastirju, ki ga je podaril svojemu kralju Polibu. Poimenovali so ga Ojdip, saj njegovo ime pomeni 'oteklonog'. Ojdip je nekoč na neki zabavi izvedel, da naj ne bi bil pravi sin korintskega dvora, zato se je po resnico odpravil v preročišče v Delfe. Izvedel je za prerokbo – ubil naj bi svojega očeta in se poročil z lastno materjo. Zaradi nesreče, ki mu je bila zadana, se ni vrnil na korintski dvor, saj ni želel škodovati lastnim staršem. Med potjo je na razpotju srečal nekega popotnika, ki se mu ni hotel umakniti s poti, zato ga je v pretepu ubil. Nevede je ubil tebanskega kralja Laja, svojega pravega očeta. Tako se je uresničil prvi del prerokbe. Pred vhodom v mesto je srečal sfingo, ki je prežala na mimoidoče. Odgovoril je na njeno uganko, zato se je ta od sramu vrgla v propad. Ker je mesto rešil pred uničevalko in spet omogočil normalen dostop do zunanosti, je postal kralj Teb in se poročil z Jokasto, ženo prejšnjega kralja Laja. Tako se je izpolnil še drugi del prerokbe. Apolon je nato nad mesto poslal kugo in številne nesreče, ki se bodo nehale, ko bo razkrit pravi morilec kralja.

Zasnovo in predgodbo *Chrysipposa* pove glasnik na začetku tragedije. Kralj Pelops je imel sina Chrysipposa, ki se je s kraljem Lajem ob obisku na dvoru zelo zblížal. Bila naj bi celo ljubimca. Ko je Laj odšel, je ta pobegnil z njim, a sta se skupaj vrnila, da bi Laj razveljavil sume o prinčevi ugrabitvi. Nekega jutra se je kralj zbudil in ob sebi našel Chrysipopsa, umorjenega z njegovim lastnim mečem. S truplom v naročju je stopil pred Pelopsa in zatrjeval, da je nedolžen, vendar mu ta ni verjel. Pelops je predlagal kazen preročišču v Delfih, ki je prerokbo, da naj bi Laja ubil lasten sin in se poročil z njegovo ženo, sprejelo kot voljo bogov. Kralj je kasneje dobil moškega potomca in ga dal ubiti. Rešil ga je pastir, ki ga je odnesel na korintski dvor, kjer so ga vzgajali kot kraljevega sina. Ko je Ojdip izvedel za prerokbo, ki mu je bila položena v zibelko, se ni želel več vrniti 'domov' v Korint.

V *Kralju Ojdipu* se **zaplete**, ko je Ojdip, kralj, ki je zamenjal prejšnjega Laja, začel brskati, povpraševati in raziskovati po preteklosti ter krivcu, ki je zagrešil umor. Ljudje so zaradi nerešenega zločina množično umirali, otroci se niso rojevali, polja niso obrodila. Najti so morali morilca tebanskega kralja Laja, saj so lahko le tako ljudstvo rešili pred propadom in kugo.

*»Saj vidiš sam, kako nam mesto tone,
kako ne dvigne glave več iz brezna
valov krvavih: seme se nam v kali
na polju izrodi, na pašnikih
nam čreda gine, nerojeni plod
umira materam.«²⁵*

V **zapletu** *Chrysipposa* se je Ojdip po seznanitvi s prerokbo odpravil na pot, stran od korintskega dvora in svojih domnevnih staršev. Zavrgel je svojo obleko, saj je mislil, da se bo tako rešil preteklosti. Nevede je potoval proti Tebam in Laju, ki se je s svojim spremstvom odpravil na pot iz Teb. Kralj je s svojima stražarjema na Kitajronu v daljavi zagledal neznanca. Ukazal jima je, da se umakneta stran, dokler ju ne pokliče. V neznancu je prepoznal svojega ljubljenelega princa Chrysipposa. Prepričan je bil, da se je vrnil iz podzemlja, da bi ga opral krivde in dokazal njegovo nedolžnost.

²⁵ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 77-78.

Vrh Sofoklejeve tragedije *Kralj Ojdip* predstavlja dejanje sla iz Korinta, ki je prinesel odločilno novico – naravne smrti naj bi umrl Ojdipov domnevni oče, kralj Polib. Ojdip in Jokasta sta si oddahnila, saj sta mislila, da se prerokba ni in se tudi ne bo izpolnila. To je Ojdipa zelo osrečilo, zato je sam sebe imenoval za sina sreče.

Ivan Mrak je znan po tem, da imajo njegove tragedije več **vrhov** oziroma ključnih dejanj in tudi v *Chrysiptosu* bi lahko določili več vrhuncev dramske igre. Sama bom izpostavila le enega, ki je po mojem mnenju ključen in bo v nadaljevanju opredeljeval še razplet ter razsnovo avtorjeve himnične tragedije. Kralj Laj je s svojim izpovedovanjem in nagovarjanjem postal vse bolj agresiven. V prepričanju, da pred njim stoji Polibov sin, je nagovarjal Ojdipa z imenom Chrysiptos, ga prepričeval, da ga je Had oropal spomina, mu izpovedoval svoja čustva, obujal spomine in želel oprati svoje ime. Ojdipa ni spustil naprej, zato je ta z mečem zabodel njegove stražarje in ubil tudi njega.

Kralj Ojdip se razplete s slovim poročanjem, da Merope, žena kralja Poliba, ni Ojdipova mati, zato se prerokba ne bo uresničila, četudi se poročita. Ojdipu je bilo ob razkritju takoj vse jasno, spomnil se je dneva, ko je na razpotju ubil nekega mimoidočega. Zavedel se je, da je bila prerokba izpolnjena – ubil je očeta in se poročil z lastno materjo.

Zgodba se v *Chrysiptosu* hitro **razplete** in bralcu v trenutku pred smrtjo prikaže drugačno videnje zgodbe – Laj se je začel zavedati, da ga je zabodel lastni sin in ne Chrysiptos. Preklet je Erosa, ki mu je s prinčevo podobo prikrikl lastnega sina.

Jokasta v **razsnovi** *Kralja Ojdipa* ni mogla prenesti dejstva, da se je poročila z lastnim sinom in z njim imela štiri otroke, zato se je obesila. Ojdip se je od groze oslepel z ženino sponko z obleke, se poslovil od hčera in odšel v izgnanstvo, kot je sam na začetku določil kazen za Lajevega morilca. Prestol in skrbništvo nad otroki je prevzel Kreon, Jokastin brat.

V **razsnovi** *Chrysiptosa* je isti pastir, ki bi moral ubiti Ojdipa, našel umorjenega kralja na razpotju. V čast se mu je priklonil, zapiskal na piščal in obredno zapel, zaplesal in zajokal. S svojim ritualom je Laja očistil krivde.

6 TROJNA ENOTNOST

Trojna enotnost dejanja je sestavljena iz **enotnosti časa** (dogajanje ne sme trajati več kot en dan), **enotnosti kraja** (dogajanje mora ves čas potekati na istem prizorišču) in **enotnosti dogajanja** (v ospredju mora biti en glavni dogodek).

Obe obravnavani dramski deli lahko analiziramo s stališča trojne enotnosti. **Enotnost časa** je pri *Kralju Ojdipu* in *Chrysipposu* podobna – dogajanje se odvije v enem dnevu. **Enotnost kraja** v tragedijah ni enaka, dogajanje si iz zgodbe v zgodbo sledi v linearnem zaporedju. Potemtakem se *Chrysippos* dogaja na razpotju pred Tebami, *Kralj Ojdip* pa se dogaja izrecno pred kraljevo palačo v Tebah. **Enotnost dogajanja** je pri Sofokleju osredotočena na kralja Ojdipa, pri Mraku pa se zgodba osredotoči na kralja Laja. Rekli bi lahko, da sta vlogi v tragedijah zamenjani – pri prvi je kralj Laj mimoidoči, v *Chrysipposu* pa je Ojdip oseba, ki je morala priti, da se je tragedija lahko razpletala in odvijala. Ojdip je bil ključen člen pri Lajevem ritualnem očiščenju.

Obe zgodbi sta kronološko umeščeni v 6. stoletje pred našim štetjem, a bi lahko rekli, da je *Chrysippos* predzgodba *Kralju Ojdipu*. Mrak je delo postavil v isto stoletje kot Sofoklej, vendar se dogaja nekaj let pred Sofoklejevo tragedijo, saj se pri *Chrysipposu* dogajanje začne zapletati na razpotju, kjer je Ojdip ubil Laja, pri *Kralju Ojdipu* pa se tragedija začne dogajati po razpotju, ko je Ojdip že vladar in je nevede že ubil Laja.

7 MITOLOŠKA ZASNOVA ZGODB

Splošno znan je mit o Chrysipposu, ki naj bi bil domnevni razlog za kaznovanje tebanske družine s prerokbo. Verjetno Mrakova izbira in sklicevanje na mit o Chrysipposu izhaja iz avtorjevih lastnih življenjskih nazorov ter dogodkov. Mrak je odkrito priznaval homoerotična razmerja z mlajšimi moškimi, v katera je bil vpleten zgolj asketsko. Erotično razmerje naj bi imela tudi kralj Laj in mlajši princ Chrysippos. Avtor je bil skozi otroštvo stigmatiziran z očetove strani, saj je ta dvomil v pristnost njunega razmerja oče – sin. Ves čas je bil Mrak izpostavljen psihičnim in fizičnim pritiskom ter nepristnemu starševskemu odnosu. Umetnik si je zato oblikoval zavest nezaželenega in nesprejetega sina, ki je bil kriv brez prave krivde. Tako je bil tudi Ojdip izpostavljen prerokbi zaradi očetovih napak in bil kriv brez pravega razloga.

Mit pravi, da sta Amphion in Zethus, sinova Zeusa, hotela ubiti Laja in si prilastiti tebanski prestol. Da bi Tebanci zavarovali kralja, so ga poslali na varen peloponeški dvor, kjer ga je sprejel Pelops, Chrysipposov oče. Laj je tam domnevno ugrabil in posilil oziroma zapeljal kraljevega sina ter ga hkrati učil življenjskih stvari. Del z ugrabitvijo in posilstvom naj bi bil dodan kasneje v poznejši krščanski eri.

Glede prinčeve smrti kroži več zgodb. Prvotna domneva je, da se je Chrysippos zaradi sramote sam ubil z Lajevim mečem, druga zgodba pravi, da sta ga ubila njegova polbrata, tretja pa za smrt obtožuje njegovo mačeho. Princ naj bi očetu trenutek pred smrtjo povedal resnico. Po tem dogodku sta Amphion in Zethus umrli in Laj je spet zasedel tebanski prostor. Bogovi so mu prerokbo določili kot kazen za njegova dejanja. Nesreča je bila prenesena na Ojdipa, saj je znano, da se prerokbe v grški mitologiji prenašajo iz roda v rod. Še nerojeni Ojdip je bil kriv brez prave krivde.

8 TRAGEDIJI V PRIMERJALNEM KONTEKSTU

Obe tragediji bom s pomočjo komparativne metode skušala razčleniti in združiti v podobnostih ter razlikah. Skozi primerjavo bom obravnavala motive ljubezni, prerokbe, krivde, spoznanja in ritualnosti ter jih poskušala glede na ugotovljeno analizirati skozi spremembe v času in odnosu do sveta. Dotaknila se bom tudi nastopajočih in primerjala njihovo različno vlogo v obeh tragedijah.

10. 1 Ojdip – človek, bog ali mimoidoči

Dogajanje se v *Kralju Ojdipu* ves čas vrti okoli Ojdipa, vladarja Teb. V povezavi s kraljem velikokrat uporabljamo besedno zvezo 'kriv brez prave krivde', saj je bil Ojdip zaradi očetovega greha izpostavljen prerokbi. Na začetku se je izkazal kot zelo velikodušen in predan vladar, saj je želel na vse načine najti morilca prejšnjega kralja Laja in svojemu ljudstvu omogočiti boljše življenje – brez kuge, umiranja in nerodovitne zemlje. Kljub Jokastinemu predhodnemu anagnorisis in Tejrezijevemu opozorilu je Ojdip še naprej taval v temi in raziskoval umor kralja Laja ter želel razumsko dojeti sedanost in preteklost. Tebanski vladar je nase gledal kot na nekaj mogočnejšega in večjega. Sam sebe je večkrat imenoval za otroka sreče, meseci pa so mu predstavljali brate. Prepiral se je z velikim modrecem Tejrezijem in se ironično norčeval iz njegove slepote.

*»Povem ti, ker si me s slepoto zmerjal:
ti gledaš, pa ne vidiš, v kakšnem mraku,
ne kje prebivaš, in ne, s kom živiš.
Sploh veš od koga si? Da si sovražnik
sorodnikom po zemljo in nad njo?
Očetovo in matere prekletstvo
te z dvojnimi bičem bo od tod pregnalo
iz luči dneva v mrak teme brezdanje.«²⁶
(Tejrezij o Ojdipu)*

²⁶ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremenjeno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 97.

Tudi zbor ga je po Vrečkovo dojemal kot sina kakšnega boga ali vsaj gorske nimfe, se postavljala na njegovo stran in ga branila pred očitki. Ojdip kot mesecem brat in Ojdip, ki mu bodo v svitu polne lune prirejali orgiastične plese, je bil mogočen in velik. Avtor Epa in tragedije si v svoji knjigi postavlja vprašanje, če lahko Ojdipa opredelimo kot vegetacijskega boga. Pod argumente, ki bi to tezo lahko potrjevali, navaja tudi Ojdipovo soočenje s Sfingo in reševanje njene nerešljive uganke. Ojdipa lahko prav tako primerjamo z Dionizom, ki je prišel v Tebe kot bog, a je bil takoj vržen v podzemlje. Vendar kralj Ojdip ni bil bog, ampak je bil le enak bogu. Že od samega začetka je bil v Tebah tako tudi sprejet.²⁷ Z božanstvom ga je povezovala tudi oteklonogost, gre za znamenje določenosti s podzemeljskimi bogovi. Šepav je bil tudi Ojdipov oče Laj, njegov ded Labdak je bil hrom, znana pa je tudi zgodba o poškodovani nogi Filokteta.²⁸

Kasneje se je z razkritjem resnice izkazalo, da Ojdip ni bil enak vegetacijskemu bogu, ampak ga lahko umestimo veliko nižje. Napačno rešena je bila tudi uganka Sfinge, ki je umor razumela kot ritualni in ne zgodovinski, kot ga je razumel kralj. Uganko »*Zjutraj hodi po štirih, opoldne po dveh, zvečer po treh.*«²⁹ je Ojdip reševal antropocentrično in ne teocentrično, torej s stališča bogov. S svojim človeškim odgovorom je Tebam odvzel varnost in ritualnost ter mesto s svojim prihodom vpeljal v nevarno situacijo zgodovinskega časa. Kot tragično osebo Ojdipa opredeljuje tudi njegovo ime, ki v celoti pomeni 'oteklonogi'. Če ime razdelimo na tri dele, torej 'Oj-di-pous', druga dva dela pomenita dvonožca, torej človeka, prvi del pa ponazarja tragični vzklik bolečine.³⁰

Po odkritju žalostne resnice se Ojdip ni le sprijaznil s prerokbo in s tem, da je žrtev le-te, ampak je zavestno prevzel krivdo nase. S tem je začel prerokbi nekaj dodajati in jo dojemati kot nekaj osebnega – to je bil ključni trenutek, v katerem je delo začelo preraščati v tragedijo. Ojdip je duševno trpel in propadel. Sam se je izkazal kot človek, ki ni bil zaprt vase in narcisoidno prevzet kot kralj Laj pri Mraku, ampak je bil lik, ki je bil mož besede in je z vsem svojim srcem služil ljudstvu. Kot kralj je bil deležen številnih ugodnosti in prednosti, vendar je kljub temu uresničil svojo besedo, ki jo je obljubil ljudstvu – da bo dal ubiti ali izgnati morilca Laja, in s tem preprečil morilski pohod kuge, poslani s strani bogov. Svojo obljubo je držal, kljub temu da je po dolgi detektivski igri ugotovil, da je morilec ravno on sam.

²⁷ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 404.

²⁸ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 400.

²⁹ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnino besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 196.

³⁰ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 418.

Svoje spoznanje bi lahko zadržal zase oziroma po njem sploh ne bi vrtal, vendar je bil Ojdip človek z načeli, najbolj na svetu pa mu je bila pomembna resnica. Razpet je bil med kraljevanjem kužnemu mestu, ki bi slej ali prej propadlo, in med žrtvovanjem za to. Sofoklej je Ojdipa določil za junaka, saj je ta izbral drugo rešitev in s tem svojo dobrobit postavil na sekundarno mesto, dobrobit mesta pa mu je postala primarni cilj, ki ga je moral doseči, ne glede na posledice. Ironično je, da je Sofoklejev protagonist na začetku fizično videl, vendar je bil slep za resnico. Ojdip je spregledal resnico preden se je oslepel; svojo temo, v kateri je živel celo življenje, pa je zamenjal z lučjo resnice. Kot ugotavlja Gantar, je Ojdip za spoznanje resnice o sebi dal več kot kraljestvo, dal je svoje oči, svojo slavo in svojo srečo. Vprašanje je, ali je bil sploh, čeprav slaven in premožen vladar, srečen, dokler ni imel jasnega spoznanja o sebi.³¹ Želja po spoznanju resnice je bila močnejša kot fizična bolečina ob izgubi vidnega čuta, ki je nastopala kot slepilo lepega videza. Želja po resnici, želja po spoznanju samega sebe, želja po zadnjem odgovoru na vprašanje o izvoru lastne eksistence – to je bila tista gonilna sila, ki je gnala Ojdipa od vprašanja do vprašanja, dokler ni prišel do kraja.³² Ojdip se je v raziskovanje zagnal kot pravi detektiv, ustavilo ga ni prav nič, niti njegova žena Jokasta, ki ga je nagovarjala, da naj opusti raziskovanje, saj je slutila resnico – ženske v tragedijah vedno prej dojamejo resnico kot moški.

Ojdip je v življenju sprejel dve usodni odločitvi, in sicer da bo odšel iz Korinta (mislil je, da se je tako odločil sam, vendar so to določili bogovi) in da bo poiskal morilca kralja Laja ter tako rešil svoje ljudstvo. Ojdipovo življenje lahko posledično razdelimo na tri obdobja. Prvo je trajalo **od rojstva do odhoda iz Korinta** (Ojdip ni bil kriv, saj je bil žrtev prerokbe, usode in bogov; rodil se je zaznamovan), drugo **od prihoda v Tebe do oslepitve** (Ojdip je bil kriv, saj je s svojim raziskovanjem prerokbi dodajal človeškost, to je počel zavedno, saj je hotel rešiti Tebe), tretje in zadnje obdobje pa je trajalo **od odhoda iz Tebe do prihoda na Kitajron** (Ojdip je izničil svojo krivdo, saj se je vrnil tja, kjer mu je bilo prvotno namenjeno). Ojdipovo končno usodo izvemo v Sofoklejevem delu *Ojdip na Kolonu*, kjer je Ojdip ponovil svoje ritualno darovanje, ki ga je kot dojenček preživel. Izkazalo se je, da prerokba, ki se je izpolnila v Kralju Ojdipu, ni bila dejanska – umor očeta Laja je bil izvršen kot žrtvovanje, da je Ojdip lahko prišel na oblast, opravil svoje poslanstvo in kasneje po ritualnem darovanju z izvršitvijo svoje smrti legel z 'materjo Zemljo'.³³

³¹ Kajetan Gantar. Spremnna beseda. Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 208.

³² Kajetan Gantar. Spremnna beseda. Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 207-208.

³³ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 400.

Chrysippos pa ni tragedija o kralju Ojdipu ali o sinu kralja Pelopsa, kot bi pričakovali ob naslovu ali prevzemu Sofoklejevih oseb, motivov, tem in same ideje o prerokbi. Gre za tragedijo o Laju, ne o kralju, o človeku Laju: o človeku, ki je zmoten terjal resnico. /.../ Je uvod v tragedijo o Ojdipu. Kralj je v Mrakovi tragediji le protiigralec, ki ga je protagonist potreboval, da se je zavedel samega sebe (torej za anagnorsis) in da je, na koncu, bil od njegove roke ubit.³⁴

V primerjavi z glavno osebo grške tragedije gre za čisto drugačen aspekt – čeprav nas je Lajeve zgodba uvajala v Ojdipovo tragičnost, bi lahko dejali, da je bil Ojdip v Mrakovi tragediji le mimoidoči lik. Če v tragediji ne bi nastopal kot sestavni člen starčeve smrti, bi *Chrysippos* lahko bila monotragedija. Pred umorom se je Ojdip Laju vseskozi podrejal in poslušal njegove blazne trditve. Dolgo je bil potrpežljiv in je ohranjal trezno glavo, saj je želel le nadaljevati pot. Laj ga je z blodnjami potisnil v zločin, ki mu je bil že tako ali tako predpisan – je povzročitelj, ki je morilca pripravil do umora. S prerokbo je bil Laj v *Chrysipposu* naknadno kaznovan – bogovi so prerokbo sprejeli po predlogu Pelopsa, pri Sofokleju pa je šlo že na začetku zgolj za voljo bogov.

»Kakšen je smisel njihovih – božjih – namer, da me hočejo zdaj zvezanega kot topo, gluho lutko, na nitki zvleči v groze, ki jim živ človek ne bi bil kos?«³⁵

Ojdip je pri Mraku nastopal zgolj kot lutka, božja marioneta – vendar je na vse pretege želel biti samostojen subjekt v moderni dobi samoodločanja in lastne avtonomnosti. Na svet je gledal s človekom v središču, izhajal je iz osebnega interesa in poskušal dejanja ovrednotiti s človeškim razumom. Antični Ojdip je bil sposoben krivdo svojega prednika prevzeti nase in trpeti zanj, avantgardni Ojdip pa tega ni znal – ni se znal sprijazniti z lastno krivdo, s podrejenostjo in determiniranostjo, ki so mu jo določili najvišji, zato je prišlo do trčenja človeške samoprepričanosti z božjo nadrejenostjo. Ojdip bo kot navidezni subjekt trpel v grozotah in tragičnosti, dokler ne bo priznal božje premoči in se vdal v lastno usodo. Ni bil še mož, saj mu ni bilo do tega, da bi se komu podredil ali kaj osvojil. Njegovi želji sta bili le pravica in resnica – svoje usode ni hotel sprejeti, ampak jo je hotel maščevati, vrniti enako mero tistemu, ki mu je določil kruto usodo.³⁶

³⁴ Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka: Mrakova dramatika*. Spremnna beseda Peter Kovačič Peršin. Ljubljana: 2000 - Dvatisoč, 2007. Str. 324.

³⁵ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 22.

10. 2 Laj – kralj, blaznež ali krivec

Kralj Laj v dogajalnem delu *Kralja Ojdipa* sploh ne nastopa (le v predzgodbi), a njegova pojava velja za sprožilno. Laj se je že v samem začetku pokazal v svoji človeški luči, saj je kljub opozorilu in prerokbi, ki jima je bila z ženo Jokasto dana s strani bogov, ravnal neodgovorno in v opitem stanju dal prednost potrebam pred razumom ter svoji ženi spočel otroka. Ker se ni bil pripravljen soočiti s posledicami svojega dejanja, je sina dal izpostaviti na planini Kitajron. Bogovi so kljub poskusu izogiba poskrbeli, da je Laj dobil, kar mu je bilo namenjeno, in tako dokazali teocentrično urejenost sveta. Lajeve smrt je bila potrebna, da je Ojdip spoznal samega sebe in ugotovil, kdo v resnici sploh je. Ob razmišljanju o smrti si lahko postavimo vprašanje, zakaj je Laj zapuščal Tebe. Kreon je v tragediji dejal, da je kralj šel na romanje, torej je Laj nujno moral oditi na pot, da je na njej srečal svojega sina in mu prepustil oblast, da bi bil po starih ritualnih vzorcih sin žrtvovan namesto njega.³⁷

V Mrakovi tragediji pa je Lajev položaj bolj stopnjevanj, saj je z umoromom Chrysipposa nakopal prerokbo na pleča svojega sina, nato pa ga je s svojim govoričenjem, prošnjami in prepričevanjem pripeljal do umora, se z lastno smrtjo očistil in spet stopil v cikel brezmadežnosti.

Kermauner se sprašuje, ali je Laj v *Chrysipposu* avtist, zaprt sam vase, narcis, ki je značilen za naš hipermoderni čas – iz te zaklenjenosti vase ga lahko reši le roka morilca, ali pa se Mrak vrača celo nazaj k Ajshilu, saj uporablja le dva igralca, ali pa se vrača celo toliko nazaj in se zadovoljuje le z enim igralcem, ki je hkrati protagonist in antogorist obenem.³⁸ Lajevo tragično slepilo oziroma iluzija, ki ga je vodila k propadu, je bila njegova zahteva, ki mu sicer ni pripadala, vendar se jo je hotel na vsak način polastiti. Med pogovorom z Ojdipom je Laj razkril, da noče ničesar razen pravice, ki je domena bogov, razen pravice, ki jo je vse od začetka zasejal med njiju Eros sam.³⁹ Želel je nekaj, kar ni bilo njegovo, še več, želel je nekaj naravnega, kar je bila last in pravica božjega. Hotel je biti bog – kot tudi skoraj vsak Zemljan, ki je prežet z narcisoidnim prepričanjem, da mora biti vse razkrito, jasno, utemeljeno in v skladu z nekimi pravili. Vendar konec tragedije in razkritje nista bila v skladu z nobeno

³⁶ Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka: Mrakova dramatika*. Spremnna beseda Peter Kovačič Peršin. Ljubljana: 2000 - Dvatisoč, 2007. Str. 330.

³⁷ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 435.

³⁸ Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka: Mrakova dramatika*. Spremnna beseda Peter Kovačič Peršin. Ljubljana: 2000 - Dvatisoč, 2007. Str. 324.

³⁹ Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka: Mrakova dramatika*. Spremnna beseda Peter Kovačič Peršin. Ljubljana: 2000 - Dvatisoč, 2007. Str. 325.

logiko, ampak v skladu z voljo bogov. Bralec je skozi tragedijo pričakoval, da bo bil razkrit dejanski morilec Chrysipposa, vendar do tega ni prišlo. Prišlo je ravno do antitrenutka – Laj je sam priznal svojo krivdo.

»Sem ga zato poslal k dolnjim, da se ne razdere, kar se je spletlo v svitu idej med njegovim ti in mojim jaz?«⁴⁰

Njegovo priznanje je bilo izrečeno kot domena bogov oziroma kot domena samega Erosa, boga ljubezni, spolnosti in poželenja. Iz lastne nuje je Laj sebično vsilil resnico nezainteresiranemu Ojdipu in v zameno pričakoval uslužnost. S svojim dejanjem je zaslepil samega sebe, to slepoto pa je hotel prenesti tudi na druge. Zahteval je nemogoče, in sicer da ga neznanec odreši greha, ki ga je sam zagrešil. Ojdip je kot mimoidoči nevednež to zavrnil, Laj pa ga je pohlepno in maščevalno ukazal vkleniti. S tem je pokazal svojo nezmožnost sprejemanja zavrnitve in resnice ter se tako približal sodobnemu posamezniku, ki za svoja dejanja ni več sposoben odgovarjati. Laj je zaradi svojega priznanja in vzpostavitve resnice moral umreti, a se je njegov umor izenačil z njegovo smrtjo – njegova vest je bila očiščena ter grehi oprani – tako je dosegel cilj, h kateremu je bil namenjen že na samem začetku. Ves čas je šlo za prepletanje irealnosti z resničnim – blodnje so ga pripeljale do tega, da je svojega ljubljenega zamenja za lastnega sina. Takšna zmota je lahko vodila le do katastrofalnega zaključka, in sicer smrti. Vendar – ali si je kljub temu zaslužil miren počitek in očiščeno dušo? Je. To izvemo iz zaključnih vrstic Mrakovega teksta, kjer nastopa pastir, ki je Laju izkazal čast. Njegovo petje, piskanje na piščal in ples nas spominja na obredni oziroma ritualni ples, ki je ponazarjal očiščenje posameznika.

»O, kralj, naj tebi na čast, v tvojo pomiritev tam onkraj – zapojem, zaukam, zaplešem, zajokam«.⁴¹

⁴⁰ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnio besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 24.

⁴¹ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnio besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 26.

10.3 Stranski liki kot izvrševalci in opazovalci

V *Chrysiptosu* je **glasnik** na začetku objektivno predstavil ozadje dramskega dogajanja na Peleponezu, v sami zgodbi pa ni sodeloval. Laja sta na poti iz Teb spremljala **dva stražarja**, ki Ojdipa oziroma 'Chrysiptosa' nista videla takoj – mislila sta, da je šlo zgolj za privid; Laj pa je mimoidočega zaznal pred njima, in sicer bolj s slutnjo kot vidom, saj je bil z njim krvno povezan oziroma je do njega čutil neko posebno ljubezensko naklonjenost. Stražarja sta se nato umaknila, na koncu pa sta se po Lajevem ukazu vrnila, da bi ga zvezala, vendar je tudi njiju Ojdip ubil. Kot najpomembnejši stranski lik je pri Mraku nastopal **pastir**, ki se je ves čas spraševal, če je bil Lajev umor kazen za njegov greh, ker na Kitajronu ni dokončal izpostavitve kraljevega prvorojenca, ampak ga je raje zaupal dobrim ljudem. Pripravljen se je bil žrtvovati za kralja, če bi v Hadu imel težave s sinovo prerokbo in neuspešno izpostavitvijo na Kitajronu.

»Ta pobjoj naj bi bil kazen za greh? Ja, kaj je Olimp gluhi in slepi? O, kralj, saj naloženega nisem izvršil. Kar name se skličijo, gospod, če bi te doljni zastran otročiča pestili.«⁴²

Na koncu je pastir storil pomemben korak v tragediji – z ritualnim plesom in petjem je očistil Laja krivde in dosegel spravo. Ureditev razmerij je bila bistvo teofanije. Oglasila se je pastirska piščal, glasba, manj Dionizova, bolj Amphionova, najbolj Orfejeva pesem. Piščal se je ubrano strnila s pastirjevim obrednim in očiščevalnim naricanjem v izgovor besedice 'ja' v potrdilo vsega, kakor je bilo, čeprav strahotno, in nazadnje v zlog-zvok 'a', ki je bil krik in golk, pobožen mil prehod v pomiritveni smrtni in obenem abecedno začetni molk.⁴³

»O, ja ja, ja – o ja ja ja, ja – – –. O, ja, o, ja, ja, ja, ja, ja, ja – a – a – a.«⁴⁴

Zgoraj omenjeni **pastir** pa je prvotno nastopal tudi v *Kralju Ojdipu*. Tudi on si je želel, da bi tisti dan, ko se je moral znebiti Ojdipa, umrl. Ker se mu je otrok zasmilil, ga je rešil smrti in s tem le še poslabšal stvar. S svojim pričanjem je 'pomagal' Ojdipu, da je izvedel resnico o sebi, se oslepel in kasneje na Kitajronu tudi končal ritualno očiščenje. Po knjigi *Ep in tragedija* je

⁴² Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 26.

⁴³ Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka: Mrakova dramatika*. Spremnna beseda Peter Kovačič Peršin. Ljubljana: 2000 - Dvatisoč, 2007. Str. 327.

⁴⁴ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 26.

bil sam pastir pravzaprav obrnjena Sfinga, njen skriti namestnik, notranji varuh tebanskega mesta in le zanj Sfinga ni bila pošast, ki je prinašala nesrečo, ampak narobe, varuhinja, ki je govorila zanj še razumljivi ritualno – mitološki jezik.⁴⁵

Pri Sofokleju je prisotnih kar nekaj stranskih oseb, dokaj pomembno vlogo pa ima tudi **zbor**, ki je povzemal in komentiral dogajanje v tragediji. Pri Mraku zbora ni več mogoče zaznati. Gre za tipično značilnost grške tragedije, ki pa je sčasoma tudi pri Grkih izgubljala svoj pomen (pri Ajshilu je zbor predstavljal nosilca dogajanja, le nekaj desetletij kasneje pa se je pri Sofokleju že pojavljal v zmanjšani meri). Zbor je v tragediji miril trenja med Kreonom in Ojdipom – slednjega je celo prepričal, da naj Kreona ne izžene ali ubije. Verjetno bi bila brez zbora Ojdipova tragičnost še večja, saj bi zakrivil umor nedolžnega strica oziroma svaka, ki ne bi bil del prerokbe, ampak le plod njegove lastne zavesti. Pevci so kralju Ojdipu (poleg Kreona) svetovali pogovor s Tejrezijem, ves čas so verjeli vanj, ga dojemali kot božjega sina in mu vlival upanje o nedolžnosti. Ko pa so zborovske starešine ugotovile, da je Ojdip res žrtev prerokbe, se je v njih pojavila želja, da kralja ne bi sploh nikoli spoznali. Na koncu je zbor kljub vsemu ponovno izkazal naklonjenost Ojdipu in le objokoval njegovo žalostno usodo.

*»Joj, Lajev sin,
joj, da te nisem nikoli spoznal!
Nad tabo se jočem, ihtenje
z mojih ust mi drhti.
In vendar – po tebi nekoč sem zadihal!
Po tebi spet noč mi zagrinja oči.«⁴⁶*

Poleg že zgoraj omenjenih oseb si pomembno mesto v Sofoklejevi tragediji zasluži edina ženska, ki neposredno nastopa v *Kralju Ojdipu*, **Jokasta**. Vprašamo se lahko, katera vloga v odnosu z Ojdipom je bila zanjo bolj usodna – vloga matere ali vloga žene. Ali lahko na Jokasto gledamo kot na žrtev usode ali sebično žensko, ki je postavila lasten interes pred dobro svojih otrok?

⁴⁵ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 423.

⁴⁶ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Sprememno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 146.

Njeno življenje je že s prvo poroko postalo tragično – seznanjena je bil s prerokbo, ki jo je soočila z vprašanjem o smiselnosti materinstva in nezmožnosti rojevanja prestolonaslednika v razmerju s kraljem, kar pa je za žensko velik udarec, saj ima materinstvo v njenem življenju velik pomen. Tragičnost se je le še stopnjevala, ko je Jokasta zanosila s pijanim Lajem in res rodila sina. Za grozljivo uresničenje prerokbe je ugotovila pred Ojdipom in poskušala zadržati trpljenje na lastnih plečih ter sina prikrajšati za grozo.

*»Rotim te: če ti je življenje drago,
ne vrtaj v to! Dovolj, da jaz trpim!«⁴⁷*

Na koncu je Jokasta podlegla pritiskom krivde in se v njuni spalnici obesila ter tako pretrgala vez z zemljo. Za seboj je pustila ranjenega moža oziroma sina in še štiri druge otroke – Antigono, Ismeno, Polineika in Eteokla – ki so kasneje zaradi incestnega razmerja končali prav tako tragično. Kljub temu da je bila Jokasta imenovana za rodovitno ženo kralja, ni verjela v božanstva in prerokbe oziroma se je iz njih celo norčevala. To je bila hujša ignoranca do bogov, kot jo je pokazal tisti, ki je pred prerokbami bežal. Vrečko ugotavlja, da je bila Jokasta brez sleherne moči, zato je bila v nesrečah, ki so se zgodile družini, ves čas nedejavna. Aktivnost je pokazala le enkrat, in sicer z rotenjem Ojdipa, ko je že doživela anagnorsis in vstopila v območje tragičnega.⁴⁸

*»O kje ste zdaj, bogov prerokovanja!
Pred tem človekom je Ojdip pobegnil
pred leti v strahu, da ga ne bi ubil;
a zdaj je mož umrl naravne smrti!«⁴⁹*

Vlogi božanske ritualne družice in velike matere predtragičnega sveta sta bili Jokasti odvzeti. Ženske v mitoloških zgodbah ponovno rojstvo doživijo drugače kot moški, in sicer s plodnim rojevanjem otrok. Otroci tebanske kraljeve družine pa so bili, čeprav spočeti v plodnosti, znak neplodnosti, saj se ni nikomur od njih uspelo poročiti ali normalno zaživeti.⁵⁰

⁴⁷ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 135.

⁴⁸ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 430-431.

⁴⁹ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 126.

⁵⁰ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 432-433.

Kreon v tragediji velja za najbolj racionalno osebo. Ko ga je Ojdip obtožil zarote in želje po prevzemu prestola (ker mu je predlagal posvetovanje s Tejrezijem), se ta ni odzval agresivno, kar bi bilo moč pričakovati ob grožnji z usmrtno in izgnanstvom, ampak je ravnal premišljeno in umirjeno – razložil mu je, da se trenutno kot kraljevi svetovalec nahaja na boljšem položaju, saj ima enako funkcijo kot kralj, vsi ga imajo radi, se obračajo nanj, hkrati pa lahko živi brez strahu in napora.

*»Kdo bi rajši prestol
izbral si v večnem strahu, če lahko
bi mirno spal z enako oblastjo?
/.../ Čemu naj bi bilo mi žezlo slajše
kakor oblast in vpliv brez vseh naporov.«⁵¹*

Tudi na koncu se je izkazal kot pošten in srčen človek – čeprav je Ojdip z njim ravnal krivično, je zanj še enkrat povprašal bogove o kazni (najprej so mu določili smrt, nato izgnanstvo) in mu omogočil še zadnje srečanje s hčerama Antigono in Ismeno ter mu obljubil, da bo skrbel za njiju ter Jokasti omogočil dostojen pokop. Na Ojdipovo željo ga je izgnal iz Teb in ga še pred tem oškodovanega s slepoto odpeljal v palačo, stran od oči javnosti.

Kreon, Jokasta in zbor se v *Chrysisposu* ne pojavljajo.

⁵¹ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Sprememno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 107.

10.4 Usodna prerokba kot začetek vsega

»Ubil boš lastnega očeta in spal s svojo materjo.«

Poleg enakih oseb (**Ojdip, Laj, pastir**), ki nastopajo v obeh tragedijah in predzgodbah, je prerokba najbolj opazna skupna lastnost obeh del. Pri Mraku je bil neposredno predstavljen prvi del napovedi (pred in na razpotju) – ko je Ojdip ubil Laja – pri Sofokleju pa drugi del (po razpotju) – ko je Ojdip stopil v razmerje s svojo materjo in je prišlo do razkritja.

Znano je, da je bila v **Sofoklejevem delu** kralju Laju in Jokasti že pred rojstvom predstavljena prerokba – če bo kralj s svojo ženo dobil sina, ga bo ta ubil in se poročil ter dobil otroke z njegovo ženo oziroma lastno materjo. Že s samo zanositvijo sta delovala proti volji bogov in tvegala uresničenje napovedi, kasneje pa je Jokasta s svojim norčevanjem iz vrhovnih sil stanje le še poslabšala. Prerokbi ni bilo mogoče uiti, edina rešitev je bilo življenje brez sinov in posledično tudi tebanskih prestolonaslednikov, kar pa bi povzročilo propad mesta. Razlog, zakaj je bila Laju dana ta prerokba, v tragediji ni bil omenjen. Vrečko pa kot vzrok za prerokbo navaja Lajevo in Hrizipovo homoerotično razmerje, ki je bilo bistvenega pomena, da je Laj izstopil iz ritualno-mitološkega sveta.⁵²

V **Mrakovi tragediji** pa preko pričevanja sla izvemo razlog za prerokbo neposredno v predzgodbi. Dramatik je izhajal iz zgoraj navedenega mita, vendar je nekaj stvari spremenil. Laj je ljubimkal s princem Chrysiptosom in ga v zgodbi (kot je bilo to navedeno v mitu) ni posilil. Princ je celo zbežal h kralju, kjer ga je poučeval praktičnih stvari, vendar ga je, da bi se rešil klevete, vrnil njegovemu očetu Pelopsu. Nekega jutra se je Laj zbudil in Chrysiptos je poleg ležal umorjen z njegovim mečem. Laj je s truplom v naročju pokleknil pred kralja Pelopsa in trdil, da je nedolžen. Ker je bil oče Pelops prepričan, da je bil Laj morilec, mu je sam izrekel kletev, da ga bo ubil lasten sin in se poročil z njegovo ženo. S tem je prerokbi že na začetku postavil temelje, ki so zrasli iz človeškega razuma. Bogovi so ga uslišali in, ker se jim je kazen zdela primerna, željo tudi izpolnili. Prerokba je bila pri Mraku manj tragična, saj se je pojavila kot kazen za umor; pri Sofokleju pa je bila tragičnost Ojdipovega položaja večja, saj je prerokba izhajala iz božje nepredvidljivosti in mogočnosti. Domnevno prepovedano homoerotično razmerje kralja Laja v antični predzgodbi ni bilo predstavljeno.

⁵² Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 428.

10.5 Ljubezen ali zgolj blodnja

V obeh tragedijah je prisotnih veliko medčloveških odnosov, polnih tako pozitivnih kot tudi negativnih čustvenih navezav. Sama sem se osredotočila na ljubezen – pri *Kralju Ojdipu* se ta pojavlja v različnih, bolj pristnih, iskrenih in vznesenih oblikah. Pri *Chrysiptosu* pa se ob pojmovanju ljubezni pojavi velik dvom – je sploh moč govoriti o resničnem pomenu besede 'ljubiti' ali gre zgolj za blodnjo Lajeve boleznosti, ki se kaže v odnosu do Ojdipa oziroma Chrysiptosa?

Kralj Ojdip kot pristna grška tragedija vsebuje več oblik vznesene ljubezni. Najbolj dotakljiva je bila ravno njegova pripadnost, ki jo čutil do svojih ljudi ter mesta, saj se je danes pristna oblika predanosti in žrtvovanja za svoje ljudstvo s strani vladarjev izgubila v materialistični mogočnosti.

»/.../ V meni pa srce

za mesto, zame, zate krvavi.

O verjemite: niste me zbudili

iz mirnih sanj! Kaj solz sem že pretočil,

kaj vse sem v duhu že poti preblodil!«⁵³

Že na samem začetku je bil Ojdip zelo zaskrbljen za svoje ljudstvo, ki je umiralo in trpelo. Po posvetu Kreona v Delfih si je kralj na vse pretege želel najti morilca – z raziskovanjem je ljudstvo peljal k rešitvi, sebi pa je kopal jamo za propad. Svojo dobrobit je postavil na rob in po spoznanju uresničil svojo besedo, ki jo je dal Tebancem – sebe kot morilca je kaznoval z oslepitvijo in prosil Kreona, da ga je izgnal iz mesta, saj je lahko le tako rešil mesto pred kugo in primanjkovaljem hrane. Tu je izstopala tudi njegova ljubezen do resnice, ki ga gnala v propad. Ojdipova želja po najdbi Lajevega morilca se je po Jokastinem opisovanju umora na razpotju spreobrnila. Zavedel se je, da je morilec mogoče on, zato je bolešno iskanje resničnega morilca prelevil v iskanje njegove osebne resnice oziroma lastnega biti.

»Naj le brsti, kar hoče! Jaz bi rad

odkril svoj rod, če še tako je nizek!«⁵⁴

⁵³ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 79.

⁵⁴ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 136.

Njegov anagnorisis oziroma trenutek, ko je spregledal resnico, se je zgodil pred oslepitvijo. Mnogi so napačnega mnenja, da sta bila to enaka dogodka. Ojdip je za spoznanje resnice žrtvoval ne samo svoje oči, ampak tudi slavo, katere je bil deležen kot kralj, ter svojo lastno srečo. Za pravo resnico je bil pripravljen narediti vse – skregal se je z velikim modrecem Tejrezijasom in s svojim zvestim svetovalcem Kreonom ter se uprl ljubljene ženi, ki je že pred njim slutila, kam vodi njegovo raziskovanje.

Iz Ojdipovih dejanj in pristne ljubezni, ki jo je čutil do drugih, lahko sklenemo, da je bil človek z načeli in napačno izbrana žrtev prerokbe. Kralj je iskreno ljubil tudi svoje družinske člane – o ženi in otrocih je vedno govoril z največjim spoštovanjem in srčnostjo, na njih pa je najprej pomislil tudi ob svoji oslepitvi in izgnanstvu. Večjo zaskrbljenost je pokazal za hčerki, Antigono in Ismeno, saj so bile ženske v takratnem času na dnu družbene lestvice. Zanimivo je, da je Ojdip nastopal kot vzoren in ljubeč oče, kar v antični dobi ni bilo tako pogosto, še posebno presenetljiva pa je njegova izrazito večja ljubezen do hčera kot do sinov, saj so te bile vedno v slabšem položaju, njihova vzgoja je bila zelo draga in koristne so bile le kot matere in žene. Sinovi so takrat veljali za bolj inteligentne in junaške posameznike z možnostjo prestolonaslednika.

*»/.../ njej, ki je v hiši ... za pogreb poskrbi,
dostojno, saj najbližji si ji svojec!«⁵⁵*
(Ojdip o Jokasti)

*»Otroci pa – za fanta si nikar
ne beli las, moj Kreon! Moška sta,
se boste že kako v življenju znašla!
/.../ Najprej pa dovoli,
da ju pobožam, zjočem se nad njima!
/.../ Se me je usmilil Kreon
in mi poslal najdražje – moji hčeri?«⁵⁶*
(Ojdip o otrocih)

⁵⁵ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 156.

⁵⁶ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 157.

V *Chrysiptosu* zgodba vsebuje bolj malo dogodkov – vse se vrti okoli dialoga in blodenj Laja s svojim sinom Ojdipom – zato o medosebnih odnosih in čustvenih navezavah izvemo bolj malo. V odnosu kralja Laj do Chrysiptosa sicer naletimo na motiv homoerotske ljubezni, vendar ne moremo biti prepričani, ali je res prišlo do pristnosti in iskrenosti, saj je Laj na koncu svojega ljubljene ubil. So bile ljubezenske blodnje le maska, ki si jo je Laj nadel na obraz, da bi bil odrešen krivde?

Najbolj verjetna razlaga Lajeve domnevne ljubezni je Kermaunerjeva, ki kraljeva čustva razume kot nizkotno težnjo, da bi si prilastil nekoga drugega kot lasten odmev, si ga podredil kot paža, ga zaslužnil kot igračko, saj se je tisti hip, ko se je ta drugi pretiranemu, nesprejemljivemu pritisku uprl, spodbodena ljubezen zavrtela v besno sovraštvo in obetavni odnos do sočloveka v umor. Šlo naj bi za za razvrednoteno ljubezen med erastom in eromenom, med vzvišenim gospodarjem in nesamostojnim hlapcem, ne pa za nepretresljivo in čisto obliko le-te. Laj je hotel zaslepiti sebe in svet – tako kot vsi starokopitni morilci, ki si svojih dejanj histerično nočejo priznati. Kmalu se je v tragediji izkazalo, da je bilo bistvo sebične ljubezni sovraštvo in da se je tragično slep zanos nujno moral preliti v tragično trpljenje: v preganjanost Erinij, saj je bil Laj pognan na rob blaznosti.⁵⁷

Laj je torej s svojimi blodnjami Ojdipa želel pripraviti do lastnega umora, da bi bil očiščen zločina in tako pripravljen na pomiritveno smrt ter spravo.

»Izpovej! Zakolni se pri vseh bogovi. Izreci, zapiši, na vse strani neba zakriči! Kletev, v katero me je tvoj oče vkoval – si dolžan razkleniti.«⁵⁸

Lajeve blodnje lahko dojamemo tudi dobesedno in mu verjamemo, da je princa resnično ljubil in ga je v njegovih blodnjah res zasleplil Eros. Umor je verjetno storil iz strasti oziroma zaradi božje zamegljenosti uma. Priznanju ne moremo verjeti, saj je Laj trenutek pred tem še bil del blodenj, ki so mu prevzele razum. Resnico je ugotovil šele na koncu, ko je spregledal in bil s smrtnim udarcem odrešen Erosa ter bogov. Rekli bi lahko, da je bil Laj žrtev bogov in je za svoje dejanje kriv, a brez prave krivde – kot Ojdip.

»Se nisi takrat, kot še nikoli dotlej, zaupljivo privil obme?«⁵⁹

⁵⁷ Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka: Mrakova dramatika*. Spremnna beseda Peter Kovačič Peršin. Ljubljana: 2000 - Dvatisoč, 2007. Str. 125.

⁵⁸ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 16.

⁵⁹ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 14.

Tretja domneva, ki je ne moramo spregledati, a je manj verjetna, je, da je Laj Chrysispos ljubil in ga resnično ni ubil, kot je trdil na začetku. Umor je priznal le zato, da bi se rešil muk žalovanja za umrlo ljubeznijo, sina rešil kletve in se Chrysisposu pridružil v podzemlju. Sočasno je za zločin obtožil prinčevo mačeho in drugo ženo kralja Pelopsa, ki naj bi hotela, da bi njen pravi sin namesto Chrysisposa nasledil kralja.

»Me ne boš maščeval in imena kraljice Hipodameie izkričal širom Helade? Te ni ona z mojim mečem pokončala?«⁶⁰

10.6 Krivda brez prave krivde

V *Chrysisposu* lahko Ojdipa opredelimo kot žrtev, čeprav je bil sam morilec lastnega očeta. Bil je posredna žrtev, ki jo je Laj spremenil v rablja, saj bi smrt izničila zločin, ki ga je zgrešil. Ojdip je res ubil prvotnega kralja Teb, vendar ga je sam napeljal s svojimi besedami, ukazovanjem, prošnjami in blodnjami; prav tako mu ni dovolil, da bi mirno odkorakal stran. Tako Ojdip kot tudi Laj se še nista bila pripravljena odpovedati sebi kot subjektu, zato sta si do konca zatiskala oči pred prerokbo ter si jo prikrivala, saj nista želela priznati premoči bogov nad človekom.

»/.../ Priznaj, da si se vrnil iz podzemlja, da te nisem jaz umoril?«⁶¹

»Zadržita, zvežita ga! Lažnivi Odisej! Tat, ki mi je zaupanje ukradel! Krivoprisežnik! V Delfe moramo z njim; razsodi naj bog!«⁶²

Ojdip v obeh delih nosi krivdo namesto nekoga drugega – v *Chrysisposu* je bil izrabljen kot mimoidoči za Lajevo očiščenje, v *Kralju Ojdipu* pa je na svojih plečih nosil prerokbo – še nerojen je bil zaznamovan kot očetomorilec. Na primeru obeh del lahko sklenemo, da ljudje nismo zgolj posamezniki, ampak smo odgovorni še za nekoga poleg sebe – naše prednike in njihova dejanja. Tako je bilo v antiki in tako je še danes.

Na Ojdipovo krivdo v *Kralju Ojdipu* lahko gledamo na dva načina. Kralj je bil že kot nerojen otrok zaznamovan z božjo prerokbo kot **žrtev**. Če za nesrečo ne bi izvedel oziroma je ne bi raziskoval, bi nanj ves čas gledali tako, vendar lahko Ojdip nastopa tudi kot **krivec**, saj se ni

⁶⁰ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 17.

⁶¹ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 16.

⁶² Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 25.

sprijaznil z usodo in božjo voljo ter je ni znal sprejeti in prenesti na lastna pleča. Vodilo ga je prepričanje, da resnica ne more biti morilka človeka, zato prerokbi ni verjel. Prepoznal ni številnih namigov – Sfinge, smrti svojega očeta, združenja s svojo materjo, modrovanja Tejrezijasa. Resnico je dojel šele s pastirjevim pričevanjem o Ojdipu kot o 'oteklonogem' dojenčku. Ni bil pripravljen ubiti bližnjega in živeti s tem, kar je bilo normalno, vendar je bila takšna volja bogov, kateri se ni bilo moč izogniti. Kljub številnim opozorilom Tejrezijasa, Kreona in Jokaste je še naprej raziskoval in iskal morilca kralja Laja, da bi rešil svoje ljudstvo. S tem je zopet posegal po božjem. Ojdip je bil preveč predan človekocentričnemu pristopu (to vidimo že pri reševanju Sfingine uganke, pri kateri je Ojdip postavil v ospredje človeka – Tebe niso bile več mitološko mesto, ampak zgolj zgodovinsko).⁶³ Nase je gledal kot na subjekt ter ravnal v skladu s svojim osebnim interesom, ki ga je vodil na poti do resnice in prepričanja. Ker je njegovo prepričanje o človeštvu, kot o nečem najpomembnejšem, trčilo ob dejanskost, torej božjim v središču, je logično, da ne bo prineslo ničesar dobrega, le nekaj groznega in katastrofalnega. Vse to ga je spremljalo do trenutka, ko se je pokoril bogovom – a to se je zgodilo šele na Kolonu.

⁶³ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 421.

10.7 Spoznanje, ki je očem nevidno

Pri *Kralju Ojdipu* lahko resnico in spoznanje primerjamo s svetlobo in slepoto. Če sklepamo po Ojdipovih dejanjih, ki so bila povezana s Tejrezijem, slepcem in modrecem, ki je kljub fizični slepoti videl realno sliko, bi lahko sklenili, da so bili tisti, ki so fizično videli, slepi za resnico.

*»Ti gledaš, pa ne vidiš, v kakšnem mraku,
ne kje prebivaš, in ne, s kom živiš.«⁶⁴*

(Tejrezij Ojdipu)

Ironično je bilo, da se je Ojdip v dialogu s Tejrezijem norčeval iz njegove slepote, čeprav je bil prav modrec eden tistih, ki je edini vedel pravo in kruto resnico, ki je kasneje doletela Ojdipa.

*»Velja – le zate ne, ker ti si slep,
na ušesih in očeh, na umu slep!«⁶⁵*

(Ojdip Tejreziju)

Ne smemo mešati dejstva, da je Ojdip spregledal resnico in prišel do bistvenega spoznanja še preden se je oslepel, a je s slepoto iz svojega življenja obrisal laži in tako kot Tejrezij videl le resnico. Želja Ojdipa, da bi spregledal resnico in spoznal bistvo lastne eksistence, je bila gonilna sila, ki ga je gnala od vprašanj do odgovorov in navsezadnje do groze ter nehumanosti lastnega življenja. Dejanskost, ki jo je Ojdip odkril, je bila res grozna in nepredstavljiva, vendar se nam z bralskega vidika zdi, kot piše Kajetan Gantar, da se je po razkritju resnice razlila svetloba tam, kjer je prej vladala tema.⁶⁶

Mnogi trdijo, da je spoznanje o samemu sebi, v katerega nas vodi iskanje po bistvu lastne eksistence, ravno tisto, kar nas osrečuje, četudi je še tako negativno. Verjetno to velja tudi za Ojdipa, ki je kljub grozotam, ki so ga navdajale, končno vedel, kdo je, kaj je in od kod prihaja.

⁶⁴ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 97.

⁶⁵ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 95.

⁶⁶ Kajetan Gantar. Spremnna beseda. Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 208.

Kraljeva oslepitev je simbolizirala Ojdipovo žrtovanje, ki je bilo prekinjeno v njegovih prvih dneh življenja na planini Kitajron. Slepoto ne moremo dojemati kot Ojdipovo spoznanje o kruti in tragični samoresnici, ampak kot odpoved prejšnjemu življenju oziroma svetu in čisto novemu začetku. Ojdip ni storil samomora, ampak se je vrnil na začetek – odpovedal se je zgodovinskemu in spet začel prekinjen cikel ritualnosti.

V *Chrysipposu* pa je bilo resničnega bolj malo, saj je tragedija prežeta z blodnjami in izjavami, ki jih je Laj govoril sebi v korist, da je bil odrešen. Oče je od sina zahteval, da je namesto njega razkril resnico, kar pa je bilo neprimerno in nehumano. Če bi trdili, da v *Chrysipposu* ni nobene resnice, bi trdili napačno – Laj je bil zmožen resnice, vendar le ene – o svojem morilstvu, o samemu sebi. Ojdipu se je izročil s tem, ko je priznal svoj umor oziroma zločin, ki ga je storil. Izročil se mu je po lastni volji in iz lastne nuje – v zameno za uslugo, ki si je Ojdip ni želel, je terjal pokornost. S to ponudbo, s katero je prvotni kralj Teb vsilil svoje priznanje, ki mu je šlo že tako težko iz ust (nanj smo morali čakati skoraj do konca njenega dialoga), je Ojdipu ponudil spoznanje, ki pa ga je vklenilo in ga zaslužnjilo k očetu. Iz Lajevega vprašanja lahko sklepamo, da mu je razkril resnico o umoru, saj ga je spraševal:

»Se ti nisem razkril do poslednjih vzgonov?«⁶⁷

To lahko dojemamo kot edino trdno spoznanje, ki je namigovalo oziroma verodostojno opredeljevalo Lajevo priznanje o morilstvu kot edino resnično od vsega izrečenega s kraljeve strani. To lahko dojemamo kot priznanje za umor. S spoznanjem resnice, to je temeljne človeške krivde o morilstvu, ni mogoče živeti nikomur od smrtnikov. Resnica je bila in je smrt. Doseči resnico pomeni doseči smrt. A šele ko je človek umorjen, je toliko očiščen, da je primeren za pomiritev.«⁶⁸

⁶⁷ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 21.

⁶⁸ Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka: Mrakova dramatika*. Spremnna beseda Peter Kovačič Peršin. Ljubljana: 2000 - Dvatisoč, 2007. Str. 328.

10.8 Obstoj v območju ritualnega

Po Vrečkovo je ritualna mimesis oziroma obredno ponavljanje najbolj ustrezalo posamezniku, ki si je želel ponovitve dogodka. Moral je poskrbeti, da so bili čas, kraj in okoliščine točno taki kot »na začetku sveta«. Ponavljalo se je toliko časa, dokler se je dalo opazovati njene pozitivne učinke oziroma je ritualna mimesis obnavljala božanske stvariteljske moči in to s svojim ritualnim in natančno določenim dejanjem, časom in krajem.⁶⁹

Pri *Kralju Ojdipu* naletimo na ritualnost že v sami predzgodbi. Laj in Jokasta sta svojega sina izročila pastirju z namenom, da ga izpostavi na Kitajronu, vendar je bil pastir še vedno pripadnik ritualnega sveta, zato je ob izhodu iz Teb poslušal Sfingo in Ojdipa obredno žrtvoval – prebodel mu je noge in ga obesil na drevo (ni jasno, ali so bile noge prebodene že prej s strani Ojdipovih staršev ali pa je to storil sam pastir). Ker se je otrok izognil smrti in bil darovan korintskim staršem, je bilo žrtvovanje prekinjeno in njegova usoda črno določena. Sfinga je bila kot predstavница ritualnega in mitološkega zaščitnica Teb. Ko je Ojdip neustrašno rešil njeno uganko, se je ta – ne zaradi pravilne rešitve, ampak zaradi zgroženosti nad Ojdipovo človeško prevzetnostjo – vrgla v prepad. Ojdip je antropološko rešil uganko in tako v mesto vnesel zgodovinskost. S propadom Sfinge se je začel tudi propad Teb in Ojdipa – vsi so bili izključeni iz kroga ritualne cikličnosti in obsojeni na smrt. Ojdip se je s tem zameril tudi bogovom in podzemlju, na to pa ga je opozoril tudi Tejrezij.

*»Ni moja stvar, da padeš ti: Apolon
bo sam poskrbel, da se to zgodi.«⁷⁰*

*»Sploh veš, od koga si? Da si sovražnik
sorodnikom pod zemljo in nad njo?«⁷¹*

Sfinga je bila mati ritualnosti, Ojdipova sorodnica oziroma njegova mitološka dvojnica. Rojena je bila iz incestnega razmerja, predstavljala je hkrati kralja in kraljico, varuha na poti v podzemlje in vstajenje od mrtvih.⁷²

⁶⁹ Janez Vrečko: *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Litera, 2002. Str. 48.

⁷⁰ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 95.

⁷¹ Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. Str. 97.

⁷² Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994. Str. 424-425.

Ojdip je na njeno uganko »*Kaj je to – zjutraj hodi po štirih, opoldne po dveh, zvečer po treh?*« odgovoril, da *človek /zjutraj kot otrok, opoldne kot odrasel in zvečer kot starček s palico/*, a je bil ta odgovor napačen – šlo je za vzhajajoče sonce, zenit in zahajajoče sonce. Ritualni obred, ki je bil prekinjen med Ojdipovim darovanjem, pa je bil na koncu z oslepitvijo, torej kraljevim žrtvovanjem lastnih oči, skoraj dokončen – v celoti pa bo cikličnost spet začeta, ko bo Ojdip na Kitajronu na enak način žrtvoval samega sebe in legel s smrtjo tam, kjer mu je bil prvotno namenjen grob. Tako se je Ojdip iz zgodovinskega vrnil na območje ritualnega in mitološkega.

Pri *Chrysisposu* pa sta ritualnost in mitološkost skoraj izvzeta. Gre za razkorak med takratnim grškim svetom in sodobnostjo, katere predstavnik je Mrak. Res je svojo tragedijo postavil v čas pred dogajanjem *Kralja Ojdipa*, vendar vse do konca dela nikjer ni moč zaslediti ritualne mimesis, ki bi vodila v estetsko mimesis in v katarzo. Kot ritualno lahko označimo le obredno očiščenje, ki ga je v zaključku dokončal isti pastir, ki je Ojdipa izpostavil na Kitajronu.

»*O, kralj, naj tebi na čast, v tvojo pomiritev tam onkraj – zapojem, zaukam, zaplešem, zajokam – – – O, ja ja, ja – o ja ja ja, ja – – –. O, ja, o, ja, ja, ja, ja, ja, ja – a – a – a.*«⁷³

Gre za ponovitev vzorca, s katerim se je Laj očistil svojih grehov, ki so ga zaznamovali v preteklosti. Ritual je začel že Ojdip, ki je Laja umoril in mu omogočil počivanje v grobu, s svojim petjem, piskanjem in plesom pa ga je dokončal sam pastir in Laja odrešil oziroma ga etično očistil. Ponavljanje zlogov '*o, ja, ja, ja*' se je prelevilo v petje črke '*a-a-a*', ki je kot prva črka v abecedi predstavlja nov začetek v ciklu ritualnosti. Ritual se pogosto povezuje s petjem in plesom, saj so satiri, spremljevalci Dionizovih mitskih religijskih ritualov, ob obredih piskali na piščali, peli in plesali, da je prišlo do vrnitve v naravno stanje.

⁷³ Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. Str. 26.

9 SKLEP

Čeprav se obe tragediji ves čas ukvarjata z Ojdipom, prerokbo in zapleti, ki jih je ta povzročila, ju nikakor ne moremo razumeti na enak način. Oddaljenost je prisotna tako v razmerju človeka do sveta kot tudi v sami časovni determiniranosti, saj je *Kralj Ojdip* nastal približno dve tisočletji in štiri stoletja pred *Chrysiptom*. Antična Grčija je bila prežeta s človeškim miselnim razvojem, filozofijo in umetnostjo. Nadzor nad vsem so v dramskih delih imeli bogovi, ki so bili višek vsega in so predstavljali najvišje zakone, ki so lahko doleteli posameznika. Ljudje so se ves čas sklicevali na božanstva, v njih verjeli in živeli po svetih načelih. Z določenostjo in prerokbami, ki so jih določili bogovi, so se sprijaznili in se bili pripravljeni tudi žrtvovati za krivdo nekoga drugega. Takšna usoda je doletela tudi kralja Ojdipa, ki je bil žrtev bogov in očetovih dejanj. Kot pošten in pravičen kralj se je sprijaznil s prerokbo in žrtvoval svoje oči.

Z razvojem miselnosti in znanosti smo se po koncu grške antične ere oddaljili od začetkov človeške umetnosti in mitoloških časov. Ljudje so se začeli dvigovati nad bogove in se spreminjati v subjekte, ki so sami krojili svojo usodo in ne bili več podrejeni božji volji ter usodnim prerokbam. To je vidno tudi v Mrakovi himnični tragediji, kjer je Laj kot subjekt manipuliral z Ojdipom in preko njega dosegel želeni cilj, ki si ga ni zaslužil. Sodobni svet je prežet z materialnostjo, človeškim subjektivizmom in krizo vrednot, kar se pozna tudi pri primerjavi. Načela so se v sodobni dramtiki izgubila, posameznik je začel objestno manipulirati in gledati zgolj na svoje dobro. V *Chrysiptu* je posledično šlo za okrušeno teocentričnost, Laj in Ojdip sta se na bogove sklicevala le takrat, ko sta želela na njih prevaliti krivdo ali pa jih česa obtožiti, torej sta se na božanstva obračala le v negativnem kontekstu. V nobenem primeru ni šlo za enak pozitiven zanos ali hvaležnost, ki jo je bilo mogoče zaslediti pri Sofokleju. Današnji Zemljani niso več zmožni občutiti strahu in spoštovanja do bogov, saj je današnja ateistična miselnost postala zgolj še metafizična in empirično preverljiva. Prišlo je do oblikovanja lastne mitologije, ki iz središča izključuje bogove in v ospredje postavlja človeško subjektiviteto. Ta postopni ateizem pa je povzročil tudi smrt oziroma preoblikovanje tragedije kot literarne vrste. Do tragičnega konflikta v *Chrysiptu* ni moglo več priti, saj je bil posameznik odgovoren za svoja dejanja, njegova usoda pa več ni bila odvisna od božje volje. Mrak se je sicer dotaknil oziroma celo presegel predtragične začetke antične tragedije, a končno pobožanje junaka ni prineslo žalosti, ampak odrešitev in vrnitev v ritualnost.

Tudi takratni pogled na resnico je bil bistveno drugačen od sodobnega. Antični Ojdip je na vsak način želel odkriti Lajevega morilca, da bi s tem rešil mesto in ljudstvo. Za resnico o morilcu je bil pripravljen storiti vse – kaznovati je želel celo ženinega brata Kreona in velikega modreca Tejrezija. Želja po odkritju krivca umora je prešla v željo po spoznanju osebne resnice. Vedenje o izvoru lastne eksistence je Ojdipu pomenilo več kot celotno kraljestvo, slava, moč in oči, na katere je v začetku gledal kot na pokazateljice resničnega. Ko je izvedel, da je bil sam del zločina, je ravnal pošteno in v skladu z vsemi moralnimi načeli – sam sebe je kaznoval z oslepitvijo in držal obljubo, čeprav sam neposredno ni bil kriv. Svoj zločin in prerokbo bi lahko kot vladar enostavno pozabil ali ovrgel in še naprej užival kraljevo življenje, vendar bi bilo to v nasprotju z vrednotami takratnega časa, v katerem je Ojdip živel, in predvsem v nasprotju s kraljevimi osebnimi načeli. Dojeta resnica je za kralja Teb pomenila odpoved nesrečnemu determiniranemu življenju in popolnoma nov začetek v ciklu ritualnosti.

Na drugi strani pa Laj v *Chrysipposu* ni poznal nobenih dostojnih načel, vrednote so se v sodobnem svetu izgubile. Laj je zavedno ubil svojega ljubimca Chrysipposa, za umor krivil prinčevu mačeho in trdil, da je nedolžen, bogove je obtoževal, da so ga zaslepili, lastnega sina je celo pripravil do umora in šele po vseh grozotah nato priznal, da je Chrysipposa res 'poslal k dolnjim'. Zaradi lastne dobrobiti se je distanciral od resnice in s svojimi manipulacijami makiavelistično izkoristil Ojdipa, da ga je z umorom očisti lastnih grehov. Sodobnemu Laju je manjkalo del antičnega Ojdipa, da bi lahko priznal svoj zločin, za katerega je bil dejansko kriv, sprejel pravično kazen in ravnal v skladu z moralo in resnico. Laj je raje egoistično izkoristil žrtvovanje in s prisilo Ojdipa v lasten umor dosegel izenačenost med nedolžnostjo in krivdo. Mrak se je na navsezadnje na koncu tragedije na drugačen, predvsem sodobnejši in enostavnejši način obrnil nazaj k antiki in s smrtjo Laja dosegel vrnitev na začetek ritualnosti in čistosti.

10 VIRI IN LITERATURA

- Ivan Mrak: *Igre sveta*. Spremnno besedo napisal Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Sofokles: *Antigona, Kralj Ojdipus*. Spremnno besedno napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008.
- Aristotel: *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Brane Senegačnik: Jokastina fatalistična etika. *Keria: studia latina et graeca*, (2002) 4/2.
- Brane Senegačnik: Stranski liki v Sofoklovih tragedijah : prikaz njihovega dramaturškega pomena ob liku Tejrezije v Kralju Ojdipu. *Primerjalna književnost*, (2002) 25/2.
- George Steiner: *Smrt tragedije*. Ljubljana: LUD Literatura, 2002.
- Goran Schmidt: Sub specie mortis (spremnna beseda). Ivan Mrak: *Izbrano delo*. Ljubljana: Kondor, 1988. Str. 255.
- Ivan Mrak: *Ivan O*. Ljubljana: Prešernova družba, 1991.
- Janez Vrečko: *Atiška tragedija*. Maribor: Obzorja, 1997.
- Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja, 1994.
- Janez Vrečko: *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Litera, 2002.
- Janez Vrečko: Mit, antika in sodobnost. *Otrok in knjiga*, (2004) 29/54.
- Janez Vrečko: *Problem (himnične) tragedije pri Slovencih*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006. Str. 609-618.
- Janko Kos: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: Državna založba slovenije, 1986.
- Janko Kos: K vprašanju o bistvu tragedije. *Primerjalna književnost*, (1996) 1/1-2.
- Jože Horvat: Kralj Ojdip in problem identitete. *Nova revija*, (2000) 19/213. Str. 210-219.
- Krištof Jacek Kozak: O tragičnem danes - iz perspektive subjekta in situacije. *Primerjalna književnost*, (2003) 26/2. Str. 101-121.
- Lado Kralj. Od jezika do molka (spremnna beseda). George Steiner: *Smrt tragedije*. Ljubljana: LUD Literatura, 2002. Str. 225-238.
- Majda Suša: Povsakdanjeni tebanski kralj Ojdip. *Primorske novice*, (2005) 61/123.
- Mircea Eliade: *Kozmos in zgodovina: Mit o večnem vračanju*. Ljubljana: Hieron, 1992.
- Silva Trdina: Besedna umetnost: 2. Literarna teorija. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1958.
- Taras Kermauner: *Drama (maša?) Ivana Mraka: Mrakova dramatika*. Spremnna beseda Peter Kovačič Peršin. Ljubljana: 2000 - Dvatisoč, 2007.

Taras, Kermauner. Spremna beseda. Ivan Mrak: *Ivan O.* Ljubljana: Prešernova družba, 1991. Str. 174.

Taras Kermauner: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki.* Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.

Vid Snoj: Pogovor o knjigi Georgea Steinerja *Smrt tragedije.* *Primerjalna književnost*, (2003) 26/1. Str. 95.

Sijaj Ivana Mraka. 2010. Revija in blog Narobe. [Citirano 10. 2. 2015; 16.00]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.narobe.si/stevilka-14/intervju-karel-brisnik>

Vrnitev rituala in ekstaze. 2014. Radio Študent. [Citirano 15. 2. 2015; 8.00]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://radiostudent.si/kultura/teritorij-teatra/vrnitev-rituala-ekstaze>

Ivan Stanislav Mrak. 2008. Literarni atlas Ljubljane. [Citirano 31. 3. 2016; 16.00]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://pslk.zrc-sazu.si/sl/literarni-atlas-ljubljane/ivan-stanislav-mrak/>

Intervju Karla Brišnika. 2010. Revija Narobe. [Citirano 31. 3. 2016; 17.00]. Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.narobe.si/stevilka-14/intervju-karel-brisnik>

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisana Nastasja Schweiger izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom *Ko se na razpotju srečata Kralj Ojdip in Chrysippos* moje avtorsko delo ter da so vsi uporabljeni viri in literatura konkretno navedeni.

Nastasja Schweiger

Ljubljana, september 2016