

## **Problem katarze v Strniševi drami *Brat Henrik***

Strniševa drama *Brat Henrik*, ki jo uvrščamo v sklop sodobne dramatike, prinaša skupaj z dramami Daneta Zajca, Dominika Smoleta, Petra Božiča, Vitomila Zupana, Vena Tauferja idr. novo razumevanje katarze, ki jo dramatikarji že v 60. letih izvajajo iz fenomenološke misli in sicer kot prečiščenje, ki se mora dogoditi v ontološki diferenci kot razliki med bitjo in bivanjem. Vprašanje katarze postane kompleksno vprašanje bivajočega v njegovi tubiti, kar pomeni, da mora zajeti celovitost sveta, življenja in smrti.

Ključne besede: katarza, ontološka diferenca, moderna drama, fenomenologija, Gregor Strniša.

V Strniševi drami *Brat Henrik* je katarza osrednje izhodišče, saj določa glavnega junaka glede na način njegove tubiti, kot biti-v-svetu. Katarza je namreč način biti-v-svetu, ki se razpira kot odločitev za bit. Odločitev je absolutno svobodna, vendar pa je v njej prisotna tudi že katarza, kar pomeni, da glavni junak v svoji odločitvi za bit sprejme najprej katarzo kot odpoved vsemu, kar ga je priklepalo na eksistenco. Tak način očiščenja pa se nedvomno razlikuje od znane Aristotelove misli katarzičnega očiščenja, zato bo potrebno katarzo v Strniševi drami osvetliti z drugačnega vidika, z vidika ontološke difference.

Strniševa drama *Brat Henrik* (1976) tvori skupaj z ostalimi dramskimi teksti opus dramatike, ki si je že po letu 1954 načrtovala novo pot. Ne želi biti več dramatika Ideje, ampak dramatika ontološke difference. Peter Božič je v svoji razpravi *Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od 1945 do današnjega dne* predstavil izhodišče sodobne dramatike - ontološko diferenco. Ontološka diferenca, Božič jo imenuje »razpoka« med bitjo in bivajočim, šele omogoči vpraševanje po biti. Metafizika, ugotavlja Božič, je bit prikrija, zato je nova dramatika radikalni odmik od dramatike, ki jo oblikuje Ideja kot edina resnica. Problem ontološke difference izpostavi Božič kot temeljni problem slovenske sodobne drame od 50. let dalje. To pomeni, da se sodobni dramatikarji zavestno odmaknejo od določil klasične drame in postavijo dramskega junaka v razkol - v diferenco med bitjo in bivanjem. Ontološka diferenca postane tako temeljna izkušnja dramskega junaka, postavljenega v tragično bivanjsko situacijo, v kateri mora sam poiskati svojo temeljno odločitev.

Novo razumevanje katarze je izpostavil tudi Dušan Pirjevec v svoji študiji o Stendhalovem romanu *Lucien Leuwen*. Pirjevec razvija problem katarze iz fenomenološke misli o besedni umetnini, katere temeljno poslanstvo je razkrivanje biti in njene prisotnosti. Besedna umetnina, v kateri se dogodi konec subjekta kot nosilca Ideje, ne more biti več resnica metafizične identitete bistva in bivanja, ampak je lahko samo resnica ontološke difference, v kateri se razkriva prisotnost biti. Katarza ne pomeni več klasičnega očiščenja tragičnih čustev, ampak trenutek razprtosti biti.

Podobna izhodišča zavzema tudi razprava Rudija Šeliga *Identifikacija in katarza*. Šeligo analizira najprej klasično dramaturgijo in Aristotelovo pojmovanje katarze, nato pa preide k

moderne dramatik, ki je ukinila gledališče Ideje. Šeligo razume katarzo kot čisto presunjenost ob razkriti jasnini biti, vendar pa opozarja tudi na prisotnost tragike. Glavni junak, nosilec katarzične presunjenosti, se je v ontološki diferenci moral odreči vsemu, kar ga je priklepalo v bivanjski okvir. Zato Šeligo ugotavlja, da je trenutek presunjenosti tudi trenutek temeljnega spoznanja: samo skozi tragiko vodi pot v absolutno svobodo.

Generacija dramatikov, ki je ukinila gledališče Ideje in je v svoje umetniško ustvarjanje sprejela fenomenološko misel, je oblikovala povsem novo dramaturgijo, v kateri postane katarza očiščenje, ki je vezano na dramskega junaka in njegovo samoizročitev biti potem, ko se je odrekel vsemu, kar ga je priklepalo v privlačnost eksistence. Temeljno poslanstvo katarze pa se je v sodobni dramatik izostrilo tudi v vprašanje gledalca: koliko časa vztrajati v varljivem in minljivem prividu eksistence. To se sprašuje tudi Paulus, glavni junak Strniševe drame *Brat Henrik*.

Vprašanje katarze je v Strniševi drami pogojeno z vprašanjem prostora oziroma situacije, v kateri se nahaja dramski junak. Že uvodna situacija, ki predstavlja bivanjski prostor Paulusovega otroštva, je simbolno zasnovana kot prostor ontološke diference. Paulus namreč preživlja svoje otroštvo v nekakšnem vmesnem prostoru, v tragični ujetosti med sivino in zlato svetlobo. Sivina mu je bližja, saj mu je dodeljena kot bivanjska resnica, iz katere iz dneva v dan rase hrepenenje po neskončni modrini in zlatem sijaju, ki v svoji simbolni govorici predstavljata jasnino in razprtost biti. Paulusova bivanjska določenost se nenehno pogloblja, kar pomeni, da se vedno bolj stopnjuje nasilje, ki ga v eksistenco prinaša metafizika. V dramskem dogajanju je tragika eksistence predstavljena z opominom na vojno in na smrt ljudi, ki so v Paulusovem življenju zavzemali posebno mesto kot izrazito emocionalni junaki, saj so izoblikovali svoj specifični upor proti nasilju - samožrtvovanje. Kipar Hinko, muzikant Henček in stric Hary odhajajo z nasmehom v smrt, kajti konec eksistence jim pomeni samo začetek očiščenja za bit. Te resnice se začne počasi zavedati tudi Paulus, ko prerase čas otroštva in ga normirana meščanska družba vedno bolj potiska v svoj okvir. Najprej mu onemogoči delo raziskovalca preteklih kultur, nato mu natančno določi mesto v neizprosni potrošništvu. Ko pa začne malomeščanska družba razpolagati z njegovim časom, se dogodi v Paulusu temeljni prelom: zavestno se začne umikati eksistenci, kar se pokaže najprej v obliki majhnih uporov, ki slednjič privedejo junaka v odločilen konflikt. Meščanska družba izvrže upornika, misleč, da je zmagovalka nad njegovim življenjem in smrtjo. Paulus spremlja njeno ničevno nemoč s skrajno ironijo, ki mu omogoča, da se vedno bolj odreka eksistenci in se vedno bolj približuje biti, ki jo v drami simbolizira brat Henrik.

Brat Henrik, Haganrih, gospodar ograje, je sinonim za smrt, ki kliče Paulusa iz razpoke ontološke diference. Henrikov klic je Paulusu sprva nedoumljiv pa hkrati tudi domač, kot bi ga že mnogokrat slišal. Zaradi domačnosti se Paulus odloči, da bo sledil glasu, ki je vanj vnesel nemir in hrepenenje, kot ju doslej še ni poznal. Od tod dalje se zgodi temeljni preobrat v dramaturgiji Strniševe drame. Klic biti ni glas eksistence, zato se mora dramski prostor preoblikovati v novo dimenzijo, v kateri bo odpadlo vse bivajoče. V trenutku, ko začne Paulus slediti glasu brata Henrika, vstopi v prostor smrti. Simbolno ga predstavlja staro mestno jedro, ki ga že davno ni več, vendar so Paulusu vse ulice znane, zato brez težav najde starinarino, prostor stvari, ki so nekoč pripadale bivanju. Vse stvari so Paulusu znane, kot da

jih pozna še iz časa, v katerem ga še ni bilo. Znana mu je tudi prodajalka, ki ji Paulus takoj zastavi svojo dragoceno uro, v zameno pa mu dekle pripravi srečanje s svojim bratom Henrikom. Paulus najprej odloži uro, ki kaže bivanjski čas, čas eksistence. Potem, ko se je osvobodil časa, ki ga je priklepil na eksistenco in njene lažne udobnosti, se je lahko očistil in prečistil ter prestopil mejo ontološke diference, zato je Paulusova katarza prikazana najprej kot odpoved bivanjskemu času. Šele sedaj se lahko prične pravo katarzično prečiščevanje, ki bo v rokah brata Henrika, simbola tiste smrti, ki pokliče iz bivanjskega časa zato, da se poklicano prečisti in določi za novo poslanstvo. To je temeljno sporočilo katarze v Strniševi drami in je povezano z dvema obrazoma smrti.

Prvi obraz smrti je obraz dekleta iz starinarne. Ko njen obraz obsije svetloba, ga Paulus prepozna. Izstopajoča čeljust, pobeljene lobanjske kosti in globoke očesne vdolbine sestavljajo podobo smrti, ki je vsakemu znana in pomeni konec eksistence. Ta smrt nudi Paulusu samo možnost, da odloži bivanjski čas in se prečiščen v ontološki diferenci sooči z drugim obrazom smrti, ki je zastrt obraz brata Henrika, kapitana na podmornici bivanja drugačnih dimenzij. Obraz brata Henrika ostaja Paulusu nejasen, neviden, zastrt, kar so atributi za bit, ki sama ni nič bivajočega, je pa v vsakem bivajočem prisotna kot tubit. V samo tubit je torej že položena smrt, ki določa vsem rečem novo poslanstvo potem, ko jih prečiščene pošlje nazaj v bivanje. Vendar pa je pot do brata Henrika mogoča samo kot sprejetje prve poti, smrti eksistence. Šele s to smrtjo dramski junak dokončno vstopi v ontološko diferenco in se totalno razpre biti. Razpre se ji kot samožrtvovalec, v ontološki diferenci prečiščen junak, junak katarze. Samožrtvovanje postane eden od temeljnih elementov katarze v slovenski sodobni dramatik, v Strniševi drami pa je predstavljeno s potezami ironije, s stilnim sredstvom razkrivanja resnice. Na novoletno jutro najdejo mimoidoči v zavetju dveh starih hiš mrtvega Paulusa. Ob ugibanju, ali se je morda nesrečnik napil in zmrznil, nihče ne opazi, da stiska mrtvec v pesti miniaturno podmornico, s katero se je odpeljal skupaj s kapitanom Henrikom v prostranstva novega bivanja, ki se bo dogodilo morda na istem kraju, nikakor pa ne v istem času. Čas brata Henrika je ne-bivanjski čas, čas smrti kot dolgega očiščujočega potovanja. Razpon med bivanjskim in ne-bivanjskim časom je dramatik realiziral s sredstvi retrospekcije. Drama se namreč začne s Paulusovim monologom, iz katerega je razvidno, da je dramski junak stopil iz ne-bivanjskega časa v bivanjski čas, kar pomeni, da ga je smrt pravkar določila za bivanje tu in sedaj. Junak sicer sprejme to določenost, vrnjen je v kraj otroštva, vrnjen pa je tudi v bivanjsko nasilje, iz katerega želi izstopiti. V tragiki njegovega tujstva še bolj izrazito izstopita oba obraza smrti. Konec eksistence je smrt, ki je le oblika zemeljskega ostanka, vendar pa brez nje ni mogoče vstopiti skozi vrata tiste smrti, ki jo simbolizira brat Henrik. Pomembna je torej smrt, ki je človeku od davnega dana v njegovo tubit in jo je torej sprejel od svojega preteklega bivanja. To smrt nosi neposredno v svoji tubiti, vanjo je usmerjena skrb očiščenja, s to smrtjo živi človek kot smrtnik, ali bolje: to smrt mora živeti in mora jo umreti. S tega vidika je mogoče razumeti ravnanje Strniševega junaka, da se odpove eksistenci, njeni končnosti in praznosti, kjer spremljata smrt samo strah in groza pred koncem bivanjskega udobja. Junaka Strniševe drame pa vabi drugačno občutje; vabi ga tesnoba, ki nima neposredne zveze z bivanjskim strahom. Tesnoba je prisotna v skrivnostnem glasu brata Henrika, ki vabi Paulusa kot klic, ki se mu ni mogoče upreti. Tesnoba, ki ji sledi Paulus, je v drami zasnovana kot klic biti. Klic biti je v svojem najglobljem pomenu res klic smrti, vendar je kot klic ontološke diference vselej tudi že klic svobode. Svoboda kot absolutna prostost je poudarjena v zadnjem prizoru drame, ob

Paulusovem pokopu. Pogrebci zakopavajo krsto, domači žalujejo, govorniki pospravljajo svoje govore, Paulus pa se nasmiha njihovi normiranosti. Sam namreč občuti brezmejno svobodo, kajti krsta ni krsta in kamenje ni kamenje. Krsta je podmornica, udarci kamenja pa so zvoki motorjev, ki poganjajo ladjo brata Henrika v brezmejno svobodo.

Strniševa drama *Brat Henrik* je nedvomno pomembno delo v sklopu slovenske sodobne dramatike in njene nove, fenomenološke misli, ki je dramskega junaka postavila v odločilno situacijo, v ontološko diferenco, kjer se je morala izoblikovati njegova temeljna odločitev. Z odločitvijo je zato povezana tudi katarza, ki je v sodobni dramatiki zastavljena kot odgovor na ontološko diferenco. Glede na to, da se dramski junak opredeli za bit, pomeni, da je katarza v svojem izvoru že vselej samožrtvovanje, ki je na začetku zasnovano kot očiščevalno zanikanje eksistence, njenih vrednot, norm, pa tudi njenega konca. Šele ko se dramski junak prečisti v ontološki diferenci, se odpre biti kot absolutni svobodi. Strniševa drama *Brat Henrik* je samo eden od tekstov slovenske sodobne dramatike, ki odpira problematiko katarze s pomočjo novih filozofskih izhodišč. Sicer pa je drama zanimiva zaradi svojega izvirnega stila, ki tekstu omogoča, da ostaja ves čas v občutju ljudskosti; avtor namreč vpleta v tekst ljudske in ponarodele pesmi, ki so vse ubrane na temo smrti, vendar z veliko mero intimnosti. Pesemska besedila dopolnjujejo junakovo hrepenenje po smrti, ki je samo prehod iz tujstva v novo bivanje. Pesmi o smrti izzvenijo ob spremljavi ljudskih glasbil, kar sicer pogloblja lirizem, na simbolni ravni pa zvok glasbil predstavlja klic smrti. Govorica zvoka je namreč praemocija, ki je že v davno pozabljenem dionizičnem kultu nagovarjala s temnim gonom in skrivnostjo zemlje. Po drugi strani pa dajejo ljudska glasbila Strniševi drami čustveno lahkotnost in tako razblinjajo strah pred smrtjo, kajti celotno občutenje ostane na ravni sproščenega miru. V tem pogledu pa je Strniševo delo nedvomno izjemnost v širokem opusu slovenske sodobne dramatike.

### **Viri in literatura**

- Aristotel, 1982: *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Božič, Peter, 1985: Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od 1945 do današnjega dne. *Maske*. 1/1. 11/22.
- Hribar, Tine, 1992: *Ontološka diferenca*. Ljubljana: Phainomena.
- Hribar, Tine, 1991: *Tragična etika svetosti*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Pirjevec, Dušan, 1979: *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Strniša, Gregor, 1976: *Brat Henrik*. Ljubljana: tipkopis Gledališkega muzeja.
- Šeligo, Rudi, 1988: *Identifikacija in katarza*. Knjižnica Mestnega gledališča.