
VLOGA KARLE BULOVEC V UMETNIŠKEM USTVARJANJU IVANA MRAKA

Razprava osvetljuje odnos med pisateljem Ivanom Mrakom in njegovo ženo, kiparko in slikarko Karlo Bulovec Mrak. V razpravi je pokazano, da Karla Bulovec v Mrakovi umetniški ustvarjalnosti predstavlja predvsem navdih za številna njegova dela, kot spodbujevalka in spremljevalka njegove umetniške poti pa je dramatiku pomagala tudi skozi različna ustvarjalna obdobja.

Verjetno o življenju Ivana Mraka sploh ni mogoče govoriti ali pisati, ne da bi se dotaknili njegove zavezanosti Karli Bulovec (1895–1957), kiparki in slikarki, ki je svoje ozkosrčne sodobnike najbrž še bolj kot s svojim umetniškim darom razburjala s tem, da je več kot polovico svoje življenjske poti, torej dobra tri desetletja, prehodila skupaj z njim. Seveda velja tudi obratno, tudi njeno življenje se nam razkrije kot celota samo, če si vzamemo pravico pogledati v globine njunih medsebojnih odnosov. A ta drznost, morda celo predrznost, je lahko hitro kaznovana s tem, da se ujamemo v svet navideznih podob, v katerem je Karla Bulovec, kot Lev Menaše opozarja v uvodnem kataloškem zapisu ob razstavi njenih del leta 2003, mitična figura. Kot takšna se po Menaševem mnenju pojavlja predvsem v Mrakovi himni *Slepi prorok*, v katerem so »vsaj nakazani, če že ne razviti vsi ključni elementi 'mitične Bulovčeve'« (Menaše 2003: 5), in v zapisu *Sedmero vizij Karle Bulovčeve* (1957), v katerem so biografski podatki o umetnici združeni s premislekom o delu njene ustvarjalnosti iz štiridesetih let prejšnjega stoletja. Glede na to da *Sedmero vizij* ni literarno delo, se seveda zastavlja vprašanje, kakšno podobo Karle Bulovec nam razkrivajo Mrakova literarna dela, natančneje drame, v katerih je več ali manj biografskih in avtobiografskih potez, ki pričajo o tem, da je bila navdih za dramske like prav Karla Bulovec. Beseda navdih, ki se ob tem zapiše kar sama od sebe, pa razpre še eno razsežnost njunega sobivanja, dimenzijo medsebojnega umetniškega oplajanja, odnos med ustvarjalcem in – izraz je morda preveč romantično zaprašen ali pa celo trivializiran, a se vztrajno vrača v zavest, kadar razmišljamo o umetniških parih – njegovo muzo.

Je bila ena izmed življenjskih vlog Karle Bulovec vloga Mrakove muze, je bila torej le inspiracija, vzgib za nastanek literarnega dela, ali je njen svet našel odmev v Mrakovih dramah? Kje so presečišča, kjer se dotikajo dogodki iz njunega realnega življenja in dramatikov lasten domišljjski prostor? Je Karla Bulovec v njem sploh prisotna? Ko iščemo odgovore na ta vprašanja, se hitro znajdemo na spolzkih tleh, saj se sprašujemo o tem, kako je avtor literariziral svoj pogled na svet spolnih identitet, ki jim je imanentno prav to, da jih ne moremo razumeti ali razlagati kot trdno zasidrane entitete, ampak se nam vedno znova, ob vsakem posameznem ustvarjalcu, razpre njihova enkratnost in neponovljivost. Zdi se, da to velja tudi za Mrakovo literaturo.

Prvo Mrakovo dramsko besedilo, ki je povezano z imenom Karle Bulovec, je himna *Obločnica, ki se rojeva* (1924). Nastala je sicer še preden sta se spoznala, a je vendar ne moremo v pričujočem razmišljanju pustiti ob strani. Prvi razlog se skriva v tem, da je Mrak sam v svojih zapisih to delo povezoval s Karlo Bulovec, saj je z *Obločnico* priklical na »čudne in usodne načine v svoje življenje prav v Karli nesmrtnega druga, pridruža, razločenca in silaka« (Mrak 1991: 169). Pri Marji Gorčevi, ki je v krstni uprizoritvi igrala Salome, se je namreč seznanil z enajst let starejšo kiparko, ki je leta 1930 postala tudi njegova žena. A ti zunanji, v Mrakovih spominih pogosto omenjeni dogodki, niso edina povezava med Karlo Bulovec in *Obločnico*. Če si približamo naslednje drame, s katerimi je povezana, torej *Slepega proroka* (1929), *Mono Gabrijelo* (1930) in *Emigrantsko tragedijo* (1936), potem se nam na ravni literarnega besedila razkrije zanimiva kontinuiteta: že v Mrakovem prvencu se pojavi lik ženske, ki išče pravega sopotnika in doživi izpolnitev tega iskanja šele, ko preseže svojo ženskost, ko postane, kakor je to izraženo v *Obločnici*, kjer je ta proces nakazan že v Prologu, »razženščena«. Pesnik namreč pravi: »Priželjenje naše iščemo – v globočini tvoje duše – močni ton iščemo, ki nam bo zapovedal. Moškosti komaj vzrasle, ki se rojeva v tebi.« (Mrak 1987: 93–94.) Salome pa odgovarja: »Skriti žar moškosti ste zaznali v meni? V meni sami je zaved tega. V boju, iskanju tistega, česar so žejne naše duše, me je nevidna sila razženščila.« (Ibid.) Iz »simbola telesnosti, mesa, spolnosti, hrepenenja kot poželenja« (Kermauner 1987: 118), postane Salome Janez Evangelist, saj premaga »svojo salomskost« (ibid.), svojo ženskost, ki jo verjetno lahko razumemo prej kot princip in ne kot tisto, kar na ravni spolne identitete določa polovico človeštva. A vendar, beseda *ženskost* je tista, ki jo Salome izrine iz svojega besednjaka, da bi se lahko združila z Možem, kar izgine, je njena preteklost, ki je preteklost ženske, ne glede na to, ali se pri njej sprememba spola izvrši tako kot pri Orlandu Virginie Woolf, ki dejansko postane drugi spol in s tem dobi drugo telo, ali le v razsežnostih duha.

Zanimivo je, da ženski liki iz dram, ki so nastale po srečanju s Karlo Bulovec, svoje telesnosti, lahko rečemo tudi ženskosti, ne zavržejo tako hitro, njihova iskanja lastne identitete so bolj zapletena in zato tudi bolj motivirana. Že v *Slepem proroku*, himni, ki je del neuresničene trilogije *Obraz Karle Bulovčeve*, se glavni ženski lik v marsičem razlikuje od Salome, kar ne izvira le iz tega, da je dogajanje postavljeno v Ljubljano v tridesetih letih dvajsetega stoletja, ampak predvsem iz dramskega dejanja, ki je bogatejše in večplastno, saj združuje stremljenja Karle umetnice in iskanja Karle kot

spolnega bitja. Medtem ko se Karla v svojih umetniških hotenjih ne spreminja in ni pripravljena na nobene kompromise tako na začetku kot na koncu, doživi v ljubezenski zvezi s slikarjem Arielom spoznanje, da moškega, ki mu je le sredstvo na poti do cilja, ne more ljubiti. S tem uvidom izgine z enim samim zamahom Karla kot spolno bitje, saj se v nadaljevanju himne pojavlja le še kot meščanski ozkosti kljubujoča umetnica in Mojstrova, torej Jakopičeva, zaveznica. Iz same himne je mogoče rekonstruirati poteze resnične Karle Bulovec: poleg že omenjene nepripravljenosti na kompromise tudi njeno vztrajno iskanje resnice v sebi sami (»Izven sebe še nisem resnice iskala, ne pripoznala.«) (Mrak 1929: 17), njeno željo po umetniški svobodi (»Ne, ne! Umetnost je preveč svobodna, ne trpi niti najtanjšega okova.«) (ibid.: 18), pa tudi ustvarjalne krize.¹ Ljubezen do Ariela, v resničnem življenju je za tem imenom mogoče odkriti slikarja Pavlovca, je le epizoda, čeprav naj bi, tako piše Kermauner v spremni besedi k Mrakovi avtobiografiji *Ivan O.*, sklicujoč se na Vladimirja Bartola, njuno razmerje segalo »vse do radikalno razviharjene strasti, do poskusa umora« (Kermauner 1991: 183). Ariel nima protifigure, kakršno je ustvaril Mrak z Možem v *Obločnici* in Romeom v *Moni Gabrijeli*, ki je naslednja drama, v kateri spet srečamo umetnico, ki zatre svojo seksualnost in se odloči za moškega, v katerem najde drugačnost. *Slepi prorok* je prvi in edini del napovedane trilogije *Obraz Karle Bulovčeve*, kar nam lahko govori tudi o tem, da so bili vzgib za nastanek dela res bolj konkretni dogodki v zvezi s sprejemom Karle Bulovec pri ljubljanski publikii, kot Mrakova zavestna odločitev za raziskovanje podob ženskosti, ki so privlačevale mnoge njegove literarne predhodnike.

Mona Gabrijela, himna v petih dejanjih z epilogom, nadaljuje temo umetnice, razdvojene med lastno kreativnostjo in vlogo predmeta poželenja ter se počuti kot enost in uresničena šele v ljubezni do posebneža, ki se je dvignil nad vsakdanjost, nad nizke nagone množice, a kljub temu vzbuja s svojim asketstvom strasti pri obeh spolih. Mona Gabrijela je lik fatalke, ki je v evropski književnosti že pred Mrakom doživel številne upodobitve in priznati moramo, da Mrak na tej ravni v delo ne vnaša novosti. Mona Gabrijela vzbuja v moških poželenje in grozo, mož ji pravi, »tebe ljubiti je peklo« (Mrak 1930: 14), njene besede so odmev Wildove Salome, ki hoče ljubiti nedosegljivo, saj je to še edino, kar lahko vznemiri njen dolgočasen vsakdan. A ljubezen mone Gabrijele do Romea je le navidez katarzična, saj z njegovo smrtjo njena odločnost, da se spremeni, vse bolj izginja, dokler je zbor pekla ne zvabi v svoje globine. Ker mona Gabrijela ne more doživeti ne umetniške ne spolne ekstaze, je na koncu za razliko od Karle iz *Slepega proroka* v vseh pogledih poražena: ne le kot ženska, ampak tudi kot umetnica.

Žensko kot umetnico prikazuje tudi *Emigrantska tragedija*, ki je v mnogih potezah avtobiografsko delo, saj je Karla Bulovec v resnici naredila osnutek za relief *Boj Jakoba z angelom*, kakor se imenuje tudi kip, ki ga v drami ustvari kiparka Ada in z

¹ V himni *Slepi prorok se Tija boji*, da se bo Karla spet popolnoma umaknila vase, da ne bo govorila z nikomer več. Mrak piše v tekstu *Nekaj beležk o nenavadni usodi Karle Bulovec-Mrak*: »Vse prevečkrat je zapadala v globoka depresivna stanja in so večkrat minili dnevi in tedni, ne da bi spregovorila besedo.« (Mrak 1987: 84.)

njim doživi priznanje v pariških krogih. Na avtobiografskost opozarja v svoji študiji o tem delu tudi Peter Kovačič - Peršin:

Osrednji dramski dogodek oriše dejanski tedanji umetniški uspeh kiparke v Parizu, notranje gibalno dramskega dogajanja, ali kakor bi Mrak imenoval: tragični voz, pa je obsežen v drami njune medsebojnosti. (Kovačič - Peršin 1987: 50.)

Že uvodne Kovačičeve besede opozarjajo, da v središču pravzaprav spet ni umetnica, njeno doživljanje in čustvovanje, ampak odboj le-tega ob moškega protagonista. Mraka bolj kot drama med njim in Karlo Bulovec, bolj kot drama med moškim in žensko, zanimajo notranji boji in stiske moškega lika, pisatelja Karla, ki mu umetnica Ada v nekem trenutku ne more več slediti, zato je v njegovem zadnjem dialogu ob njem prijatelj Anatol in ne ona. To potrjuje tudi Kovačičeva analiza, ki pravilno le Karlu in Anatolu priznava uzavestitev, medtem ko za Ado pravi, da »tiči še globoko v svetu sprevržene metafizike, še daleč od tragične uzavestitve, vendar s spraševanjem že stopa na pot« (ibid.: 59). Kovačič skozi svoje branje *Emigrantske tragedije* in spolne problematike v njej odkriva, da je jedro medsebojnosti v razdvojenosti med spoloma. V medsebojnosti človek bogati in osmišlja svoje bivanje in je potemtakem najvišja bivanjska možnost. A strast je ne more vzpostaviti, saj le-ta razdvaja, zato tudi ženska, kot Kovačič to misel razvija naprej, moškega le razdvaja:

Tako je moški brez moči, da bi obvladal stihijsko naravo ženske, ker je ne more sprejeti, saj je zapisan le avanturi duha, duh pa je odtrgan od zemeljskosti. Zato je moškemu ženska le kot čar, le kot sanjan dom, smer hrepenenja: če se z njo zveže v krču strasti, mu je poguba. Ženska po moškem hrepeni kot po izgubljeni celovitosti, a ko se ji vda, začuti njegovo eterično neulovljivost, njegovo lebdenje v nestvarnem, zato ga zasovraži in zavrže ter uniči iz globine svoje zemeljske kaotičnosti. (Ibid.: 62.)

Vprašanje moramo torej zastaviti še enkrat in nekoliko drugače: ali je Mrak sploh želel v svojih delih upodobiti Karlo Bulovec kot žensko in kot umetnico ali mu je vedno znova služila le kot platno, v katerega je projiciral svoje poglede in spoznanja? V kolikšni meri se literarizirane podobe Karle Bulovec prekrivajo s tistimi, ki jih lahko rekonstruiramo iz njenih lastnih besed, zapisanih v pismih prijateljici Angeli Pranger, in tistih, ki jih je v intervjuju zaupala Marji Boršnik?

V korespondenci z Angelo Pranger se nam razkrijejo številne poteze Karle Bulovec, ki jih celo v Mrakovih dnevnikih, za katere lahko zapišemo, da so pismom gotovo bližje kot literarna besedila, ne srečamo. Na nekem mestu Karla Bulovec namreč zapiše celo naslednje stavke:

Če bi ti vedela, kako bedasto se počutim. Zato tebi malo napišem. Drugam ne morem. Ivan pa tudi v pošteve ne pride. Je premlad in moški. Kaj on ve o ženskah in njih razpoloženjih. (Karla Bulovec 2003: 84.)

Še bolj se umetnica razkrije v naslednjih odlomkih iz pism:

Angela! Meni dete morda nikdar ne bo dano! Nikdar. Ker ne vem, je li na svetu človek, ki bi ga mogla ljubiti, tako zelo, zelo ljubiti, da bi se iz njegove ljubezni moglo spočeti

ново življenje. Angela, li slišiš krik moje duše, blazen krik moje divje krvi, ki vpije po poljubnih, po objemih, žgočih do smrti? Kakor ogenj je včasih moje telo. In duša nemirna, brez obstanka, brez pokoja.« (Ibid.: 73.)

Le kje sem se vzela s tā nasprotujočimi si čustvi. Zraven pa še tipična moja ženska histerija, do neznosnosti se pojavljajoča in v nasprotju: strahotna ženska indolenca. /.../ Je to hudič v meni. Bog mi pomagaj! Razrvani in divja, da prav nikjer in v ničemer ne najdem miru niti za trenotek, pa si ga tako želim! /.../ Vsak moment moram imet spremembo. Tako ali tako. – Ivan pri tem največ trpi. Ali sem jaz sploh človek, ki bi se smel poročiti? Morda bi bilo bolje, da imam otroke? Mislim, da še slabše. Natura že ve, zakaj mi jih ni dala. Meni je čisto prav. Saj še sama sebe ne znam v red spraviti. (Ibid.: 83.)

A o vsem tem iz Mrakovih zapisov ne izvemo ničesar, celo v tistih, v katerih je v središču njegovega zanimanja, se pojavlja le skozi optiko njegovega pogosto egocentričnega pogleda:

V Karli sem v hipu videl izpolnitev vseh svojih sanj; ona pa je našla v tem devetnajstletnem fantu skrajno zavzetost za vse. Kaj me je na njej pritegovalo? Njena deškost, saj sem jo še kot mrtvo ogovarjal z Ganimedom ipd. (Mrak 1987: 74.)

Dve leti zatem čas odgrne zastor. Začetek tragedije? Je ne priklidem sam? Je nisem siloma priklical? Vautrin je imel svojega Rastignaca, Briand svojega Lavala, Verlaine svojega Rimbauda ... Wilde pa Alfreda. Zakaj pravkaršnji pripis? Nisem pravkar imena Karla z vso silo svoje ljubezni izpisal? Nisem sedemnajstletnik sredi noči pokleknil in se zaklel, da moram priklicati iz neznansko prostora, iz časa, prijatelja, da mi vrne zvestobo za zvestobo, zaup za zaup, da bo kos mojim sanjam, da bo z menoj držal korak? /.../ Kar vem o Karlini umetnosti danes – vse tisto se mi je razkrilo usodnega popoldneva. Prijatelj, ki sem ga do tistihmal zaman priklicaval iz neznansko, se mi je v delu in osebnosti te mlade žene razodel. Izpolnilo se mi je, za kar sem nebo zarotil! Najin sospogled naju je zvezal na življenje in smrt. Morda sva v tihi uri ugotovila tragično paradoksalnost najinega srečanja? Morda zaslutila, da sva se nekdaj nekoč, v daljnem bivanju sprehajala dva mladeniča drug v drugega zazrta? (Mrak 1984: 7–9.)

Zdi se, da Mrak preprosto ni mogel uzreti in sprejeti Karline ženskosti, ki je sama v odnosu do drugih ni tajila, saj je celo na vprašanje Marje Boršnik o umetnicah odločno odgovorila:

Ženske nikakor niso na nižjem razvojnem stadiju. Da je pa v splošnem na ustvarjajočih umetniških in znanstvenih področjih manj visoki kvalitativno delujočih žensk, se mi zdi logično iz njih nature. /.../ Ustvarjalne sile niso odvisne od spola. Za to imaš dovolj dokazov. (Boršnik 1967: 478.)

Mrak pa na vprašanje, ki si ga zastavlja tudi Mannov Tonio Kröger »Ist der Künstler überhaupt ein Mann?« ogovarja:

Moški princip je prevladujoč pri Karli tako kot pri meni, zato se nikakor ne znajdeva v vsakdanjostih. Če pomislim na narode, so Grki v svoji kratkotrajni veličastnosti tipično moški narod, Kitajci v svoji nenehni trdoživosti in brezmejnosti pa ženski. Srbi, Nemci, Angleži – moški, Rusi, Čehi – ženski itd. *Tragedija* je najvišji duhovni izraz moških narodov, zato je Francozi nimajo. (Mrak 1998: 208.)

Zanimivo je, da Mrak kljub moškemu principu, ki ga vidi uresničenega v sebi, uporablja za opise svojega ustvarjalnega procesa metafore z izrazito ženskimi, celo materinskimi konotacijami:

Nisem tega dela zanosil že trinajstleten, ko sem v Marijini kongregaciji tvegala spor s Silvinom Sardenkom? (Mrak 1984: 21.)

Se nisem vedno iznova samopotolažil: saj sem vendar to delo donosil. (Ibid.: 32.)

O, trenutki oploditve, ko poet (ki nosiš v sebi moški in ženski princip, ki si po antični opredelitvi dvospolnik) rodiš, se naenkrat sam zdrzneš nad bitjem, ki so se ga med tvojo nosečnostjo dotikali vsi mogoči viharji, križi in težave, ki si jim bil izpostavljen. Mar ni izskočilo to bitje iz tebe kot Palas Atena iz Zeusovega čela? (Ibid.: 23.)

Mrak torej pesnika razume kot dvospolnika, kot hermafrodita, kar je mogoče razumeti v širšem kontekstu evropske literature, v kateri podobe dvospolnikov in androginov še posebno zaživijo ob koncu 19. stoletja in se pojavljajo celo po prvi svetovni vojni. Dunajska moderna odkrije androgina ob spoznanju, da enoznačnih polarnih spolnih identitet z nastankom družbe, ki je posledica družbenih premikov v 19. stoletju, na začetku 20. stoletja ni več. Zavračanje spolnih stereotipnih vlog je v umetnosti sprožilo drugačne reprezentacije spolov, brisanje ostrih mej, kar je pomenilo približevanje spolov tako na realni kot imaginarni ravni. Moderni androgin pri predstavnikih dunajske moderne, kot je zapisala avstrijska publicistka Rosa Mayreder leta 1907, nima ne ženskih ne moških potez, ampak so v njem vse združene. Ali kot je zapisala njena sodobnica Lou Andreas Salome o svoji zvezi z R. M. Rilkejem:

Nicht zwei Hälften suchten sich in uns: die überraschte Ganzheit erkannte sich erschauernd an unaßlicher Ganzheit. So waren wir dann Geschwister – doch wie aus Vorzeiten, bevor Inzest zum Sakrileg wurde. (Andreas-Salomé 1951: 138.)²

Besede, za katere se zdi, da bi jih lahko zapisal tudi Mrak.

Temo podoživljanja lastne enosti v drugem bitju je tematiziral tudi Thomas Mann, ki je v romanu *Wälsungenblut* (1921) zapisal, da je hrepenenje po dvojniku v drugem spolu prastaro. Pomemben preobrat v androginih utopijah pomeni tudi Musilova težnja po dvojniku, ki se mu v romanu *Mož brez posebnosti* (1930–1943) razkriva kot samostojna oseba in ne druga polovica ali dopolnitev. V tem smislu verjetno lahko razumemo tudi Mrakovo povezanost s Karlo Bulovec, ki mu je pomenila »dosmrtnega druga, pridruge«, v katerem je moški princip utelešen enako kot pri njem. Ker je bil Mrak odprt le za del njene notranjosti, ne moremo trditi, da je v njegovih dramskih besedilih zaživela kot polna, samosvoja figura, ampak so njene literarizirane podobe hkrati tudi imaginirane in kot takšne sledijo upodobitvam reprezentacij ženskosti v glavnini evropske literature. Zato se zdi vendarle pravilna teza, da Karli Bulovec v povezavi z Mrakovo ustvarjalnostjo pripada vloga njegove

² »V naju se nista iskali dve polovici, presenetljiva celost se je zgročena prepoznala v nedoumljivi celosti. Tako sva postala brat in sestra – a tako, kot v pradbici, ko incest še ni bil bogoskranstvo.«

muze, saj je stimulirala umetnikovo kreativnost celo s svojo lastno ustvarjalnostjo, o čemer pričajo tudi Kermaunerjeve besede:

Nekatere Mrakove povojne drame so rastle direktno iz Karlinih medvojnih kartonov. *Janez Evangelist*, 1961, iz Karlinega kartona *Janez Evangelist*, 1943, *Apostol Peter (Quo vadis, Domine)*, 1959, iz Karlinega kartona *Mladenič Tarzicij*, obe torej že po Karlini smrti. *Proces*, 1956, pa iz dveh Karlinih kartonov, iz *Kristusovega trpljenja*, 1941–1942 in oglja *Juda in eden izmed apostolov*, 1943. (Kermauner 2003: 54.)

Tudi Mrak je odkrito neposreden, ko piše o Karli kot o svojem navdihu: »Najstrašnejše, kar me je doletelo v življenju, Karlina smrt, pa me je pognalo v himnične prikaze Janeza Evangelista in apostola Petra.« (Mrak 1987: 21.) In v dnevniku leta 1970:

In tako se je v tem posmrtnem dvogovoru z mojim čudovitim življenjskim sopotnikom rojevala himnična tragedija Orfej. Je ta navezava na osnovni mit slučaj? Je ni izterjala smrtna nujnost? (Mrak 1984: 34.)

Na Mrakovo vprašanje lahko odgovorimo, da ne gre za slučaj, saj je mit o Orfeju in Evridiki, kakor ugotavlja tudi Klaus Theweleit v knjigi *Das Buch der Könige* (1991), prav tisti, ki v evropski civilizaciji najboljše ponazarja, kako so ljubezenska razmerja in ustvarjalni procesi medsebojno povezani. Smrt ženske je pogosto izhodišče, spodbuda v kreativnem procesu,³ o čemer pričajo tudi Rilkejevi *Soneti na Orfeja*.

Tudi Mrak piše o Karli kot o Evridiki: »Se nisem po Karlini smrti nameril v Hades? Me ni moja Evridika z odločno besedo pognala nazaj, med še živeče, v svet?« (Mrak 1984: 33.)

Umetniški izraz pa je to spoznanje doseglo v njegovem *Requiemu za Karlo*, kjer gre za ubeseditev Orfejevega mita, a s to razliko, da med Evridiko in Orfejem stoji še nekdo – pastir Aristeos, o katerem je Orfej »najsajše pesmi izpel«. Evridiko piči kača prav tedaj, ko se ji sanja o Aristeosu. Takšna zasnova dejanja govori tudi o tem, da Mrak ni hotel le oživiti že znanega mita, ampak mu je dal čisto osebno, homoerotičen podton. O nastanku tega dela je Mrak pripovedoval v intervjuju s Tarasom Kermaunerjem:

Sprašuješ me, kako sem prenesel samoti po njeni smrti. Če si dva človeka pomenita toliko, kot sva si pomenila midva, je končno veljavni odhod enega izmed njiju preostalemu nezaslišen udarec, nezaceljiva rana. Kmalu zatem sem napravil nekaj zapisov, iz katerih sem deset let pozneje skušal ujeti to praznino in tesnobo v himnično tragedijo Orfej. Ko sem zagledal pred sabo mrtvo truplo nekoga, ki mi je bil bližji od vseh, mi je praznosta izpraznila svet in življenje. (Mrak 1987: 74.)

Karli Bulovec pa lahko pripišemo še eno vlogo muze, to je muza kot spodbujevalka in spremljevalka umetnikove kariere. Ko Theweleit piše o muzah, navede številne primere parov, pri katerih so ženske odigrale vlogo, ki jo ponazarja beseda

³ Glej tudi E. Bronfen: *Over Her Dead Body*.

’Karrierebegleiterin’ (Stephan 1989: 10), torej vlogo muze, ki je vdano bdela nad umetnikovo ustvarjalnostjo in jo podpirala ne samo na duhovnem nivoju, ampak tudi v vsakdanjem življenju. V takšnem smislu lahko razumemo tudi Karlino navdušenje nad Mrakovimi deli, ki jih je v pismih Angeli Pranger imenovala »čudovita umetnina«, njen osnutek za Mrakov spomenik, a nenazadnje tudi to, da je poskušala spodbuditi uprizoritve Mrakove dramatike v beograjskih gledališčih (Schmidt 1998: 252).

Sklenimo z misljo, da se Karla Bulovec v Mrakovi ustvarjalnosti sicer pojavlja kot literarna oseba, vendar so njene podobe preoblikovane v precej stereotipne reprezentacije ženskosti. Za celotno Mrakovo ustvarjalnost je zato bolj pomembna kot navdih za številne njegove stvaritve. *Muzin poljub*, znana Cezannova slika, je pri dvojici Bulovec – Mrak zaživela na drugačen način, kot ponazarja karikatura Mika Kambiča v reviji *Samorodnost*, na kateri sta erotičen stik med muzo in ustvarjalcem zamenjala budno oko in dvignjen kazalec muze, ki ji je s tradicionalnimi upodobitvami skupno le razgaljeno oprsje. Odnos med obema umetnikoma, med Karlo Bulovec in Ivanom Mrakom, je bil torej, kar sporoča tudi karikatura, nekaj povsem svojevrstnega in v veliki meri neponovljivega.

Povzetek

Ivan Mrak je v nekaterih svojih dramah ustvaril ženske like, v katerih prepoznamo njegovo ženo, kiparko in slikarko Karlo Bulovec Mrak (1895–1957). V razpravi je pokazano, da Karla Bulovec v Mrakovi umetniški ustvarjalnosti predstavlja predvsem navdih za številna njegova dela, kot spodbujevalka in spremljevalka njegove umetniške poti pa je dramatiku pomagala tudi skozi različna ustvarjalna obdobja. Njuni medsebojni odnosi so odmevali v dramah *Slepi prorok*, *Mona Gabrijela*, *Emigrantska tragedija* in *Requiem za Karlo*, v katerih pa Mrak v slikanju ženskih figur ni presegel tradicionalnih podob imaginirane ženskosti. Kljub temu je njuno medsebojno oplajanje edinstveno v slovenski kulturi in zaradi tega vredno pozornosti in predstavitve.

Viri in literatura

Andreas-Salomé, Lou, 1951: *Lebensüberblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*. Frankfurt: Insel Verlag.

Boršnik, Marja, 1967: Ob desetletnici smrti Karle Bulovčeve. *Naši razgledi* 17. 478–479.

Bronfen, Elisabeth, 1992: *Over her Dead Body*. New York: Routledge.

Bruns, Brigitte, 1997: Hermaphrodit oder das Geschlecht der Moderne. Zur Präsentation des Weiblichen und der Auflösung des Subjekts. Fischer, Lisa in Brix, Emil (ur.): *Die Frauen der Wiener Moderne*. Dunaj/München/Oldenburg: Verlag für Geschichte und Politik. 208–217.

Bulovec, Karla, 2003: *Karla Bulovec: 1895–1957*. Ljubljana: Cankarjev dom.

- Kermauner, Taras 1987: *Obločnica, ki se rojeva*. Mrak, Ivan in Kermauner, Taras: *Obločnica, ki se rojeva*. Maribor: Obzorja. 117–142.
- Kermauner, Taras, 1991: Ivan Mrak – življenje v skladu z brezpogojno terjatvijo. Mrak, Ivan: *Ivan O*. Ljubljana: Prešernova družba. 171–196.
- Kermauner, Taras, 2003: Ob medvojnih velikih risbah Karle Bulovčeve. *Karla Bulovec: 1895–1957*. Ljubljana: Cankarjev dom. 54–56.
- Kovačič - Peršin, Peter, 1987: Eksistenca kot medsebojnost ali tujstvo. *2000* 33/34. 50–62.
- Menaše, Lev, 2003: Karla Bulovec. *Karla Bulovec: 1895–1957*. Ljubljana: Cankarjev dom. 5–22.
- Mrak, Ivan, 1929: *Slepi prorok*. Ljubljana: Slovenski zmaji.
- Mrak, Ivan, 1930: *Mona Gabrijela*. Ljubljana: Slovenski zmaji.
- Mrak, Ivan, 1984: *Smer in protismer*. Ljubljana: Društvo izdajateljev časnika *2000*.
- Mrak, Ivan, 1987: Emigrantska tragedija. *2000* 33/34. 1–49.
- Mrak, Ivan, 1987: *Obločnica, ki se rojeva*. Maribor: Obzorja, 1987.
- Mrak, Ivan, 1991: *Ivan O*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Mrak, Ivan, 1999: *Slovenska tetralogija in sedmero vizij Karle Bulovčeve*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Samide, Irena: *Glas muz v nemški književnosti 19. stoletja*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2006.
- Schmidt, Goran: Sub specie mortis. Mrak, Ivan: *Izbrano delo: proza, drame, dnevniki*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 243–278.
- Stephan, Inge, 1989: *Das Schicksal der begabten Frau*. Stuttgart: Kreuz Verlag.
- Theweleit, Klaus, 1991: *Buch der Könige. Orpheus und Eurydike*. 1. zvezek. Basel – Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.

