

7 celjski grof na žrebcu

veno tauffer
šehov utva prometej
kralj malhus
slovensko ljudsko gledališče celje
sezona 1973/1974
ki grof na žrebcu
gospodar
aki

FRANČEK RUDOLF

REŽIJA
DRAMATURG
LEKTOR
SCENA
KOSTUMI
SVETOVALEC ZA GLASBO
SLIKARSKA REALIZACIJA

CELJSKI GROF NA ŽREBCU

ali
legenda o strukturi

DUŠAN MLAKAR
JANEZ ŽMAVC
MAJDA KRIŽAJEVA
AVGUST LAVRENČIČ
MELITA VOVKOVA
DARIJAN BOŽIČ
IVAN DEČMAN

Komedijanti, ki potujejo od sejma do sejma, kažejo slike in prikazujejo grozljive zgodbe

HERMAN
FRIDERIK
VITEZ, mlad in lep
VOJAK, debel in nasilen
DUHOVNIK, rad filozofira
MENIH, kronist
GRBAVEC, vodja skupine,
v nekaterih prizorih igra
Hermana in Dvornega norca
DOKTOR, včasih pisar, včasih
sodnik, zapit človek
NEVEDNI KMET
MEŠČANKA
TRGOVKA
DEKLE
SMRT
in cesar, opat, vitezi,
hlapci, vojaki, služabniki,
ljudstvo

PAVLE JERŠIN
JANEZ BERMEŽ
BRUNO VODOPIVEC
BORUT ALUJEVIČ
JOŽE PRISTOV
BOGOMIR VERAS
STANKO POTISK

MIRO PODJED

BORUT ALUJEVIČ
MARIJA GORŠIČEVA
MIJA MENCEJEVA
LJERKA BELAKOVA
JANA ŠMIDOVA

Vodja predstave Stanko Jost — Sepetalka Sava Subotič — Tehnično vodstvo Stefan Volf — Razsvetljava Bogo Les — Odrski mojster Franc Klobučar — Slikar Ivan Dečman — Lasuljarka Vera Pristov — Krojaška dela Oto Cerček in Amalija Palir.

KRSTNA UPRIZORITEV

Če grem v gledališče, se vedno spomnim gledališča iz svojih otroških let. Pa ne pravilčnih iger ali lutkovnih igric, ampak opere. Bil sem najmanjši, pa še brez suknjiča, še edini otrok v celem ogromnem srednjeveškem mariborskem gledališču. Z odra pa so tulili in tulili in ničesar nisem razumel.

Moja dramaturgija izhaja iz tega prvega vtisa. Ne prenesem nobenega kričanja. Povišan ton je ton ljudi, ki so prepričani, da imajo prav. Na take se ne zanesem. Tudi jezik, ki je v gledališču najvažnejši, naj bo jezik, ki ga tudi govorim. Danes vsak pisatelj, posebno pa še dramatik, lažje piše v jeziku, ki sploh ni govorljiv, kaj šele njegov, kot pa da bi pisal razumljivo. Tretja misel je mogoče čudna, z njo sem imel dokaj težav: edini ljudje, ki v gledališču ne igrajo, so igralci: oni so pač v službi; pač pa se gledalci igrajo sami s sabo, ko so že tako predrzni, da so prišli v gledališče. Pred leti sem na sto in sto predstavah sedel vedno v skrajni loži pri odru in buljil v publiko. Vseeno kaj ljudem igraš. Tako so prestrašeni drug drugega, tako so zaljubljeni v drug drugega, da je vse odvisno od tega, kako uspe publika. Na koncu vedno ploskam publiko, če mi je bila všeč. In ogorčeno odidem, če mi ni. Dragi obiskovalci gledališča, dobro poznam igralce: veliko bolj so žalostni, če vas ni v gledališču, pač ste vi, če ne greste gledat njih. Zakaj neki je tako? Igralci so najbolj strastni gledalci, kar jih je mogoče srečati: ves čas hrepene priti na oder in komaj pridejo na oder, se vneto prerivajo, da bi lažje buljili v dvorano. Nič jim ni ljubšega kot naslajati se nad živahno, od čustev kadečo se publiko, polno otrplosti, pa polno napadalnosti. Vsak od vas gledalcev bi postal superzvezda takoj ko bi stopil na oder, če bi v dvorani sedelo štiri sto profesionalnih igralcev.

Kako pišem drame? Mislim, da z vso zgradbo podam podobo samega sebe. Avtoportret. Z vsako osebo v njej, pa prav tako, samo v različnih barvah, karakterji so barve. Kaj naredi igralec? Igralec igra mene, ker pa je človek kot jaz — igra kar sebe.

Vsaka vloga v igri je človek, ki te objame.

Vsaka predstava je še malo večji človek, ki te spet objame. Vsasih pride kdo iz gledališča ves polomljen.

Teater je prostor, kjer imajo ljudje opravka z ljudmi. Zato je edinstvena zadeva. Nečesa podobnega kot teater sploh ni. Tako zelo smo navajeni po cele dneve ruvati se s predmeti, da v teatru osupnem: meni vedno postane nerodno in najraje bi zlezal pod stol. Besede so dotiki, ki so zbežali in si iščejo nove ljudi. »Celjski grof na žrebču« je moja sedma drama. Dr. Vladimir Kralj nam je predaval na AGRFTV klasicizem od Corneilla do Molièra, Filip Kumbatovič pa simbolizem. Od prvega sem se naučil, da dramski tekst izhaja iz filozofije (ker so pač vse človeške predstave o svetu konfuzni ostanki te ali one neprežvečene filozofije), od Kumbatoviča pa, da je vse najboljše, kar je do zdaj naredil teater, mogoče realizirati samo v filmu. Kolikor toliko enostavno realizirati. To dramo sem napisal potem, ko sem sistematično prepisal iz vseh prejšnjih dram o celjskih grofih tisto, kar mi je bilo všeč. Pisal sem jo štiri mesece, mesec dni sem razmišljal in vsakega enaintridesetega v mesecu napisal po eno dejanje. Potem sem se lotil filma.

V tej drami je svet urejen: v nobeni mojih naslednjih ni več. Zato jih urejena gledališča tudi nočejo igrati.

(»Orfej in Evridika«, »Termiti« — to je igra za dvanajsttisoč oseb, ki jih naj igra dvajset igralcev. »Evangelij po Frančku Rudolfu« —

ki obravnava sodobne komunikacijske medije in zgodovino. Za »Glej« »Vitez, smrt, hudič« po pesmi o Pegamu in Lambergarju, igra o razumu in intuiciji v človeku (Pegam z dvema hudičema). Veliko pišem za mladino in otroke, vse od zgodbic pa do iger kot je »Trnuljčica preveč in trije palčki.« Izdal sem pesniški zbirki »Dnevi v predalu« in »Sentimentalne elegije« letos pa izide moj dokaj obsežen roman »Kam je mama šla«, ki seveda govori predvsem o lažeh, ki sem si jih v mladosti izmišljal o samem sebi in še o tem, kako lepo se je pogovarjati sam s sabo. Napisal sem več scenarijev, posnet je film le po enem »Ko pride lev.«

Sam sem režiral tri kratke igrane filme, zadnjega celo v barvah, kar je res prijetno.

Zelo rad bi pisal komedije. Žal se tako delo zelo vleče.

Mislím, da je teater, ki igra predvsem slovenske igre, odličen teater.

Na svidenje!

Franček Rudolf

Od prvega Gebharda do zadnjega Ulrika

Gospodje Zovneški se nam v listini javljajo prvič leta 1120. Ako računamo na posamezen rod 30 do 40 let, moramo reči, da nam prvi trije rodovi Zovneških niso znani. Pod tem imenom nastopajo v zgodovini dobrih 200 let. Prvi rod: Gebhard I., s pridvkom Savinjski (1120, 1144). Drugi rod: Leopold I. (1146) — Gebhardov sin, mogel bi pa biti tudi njegov brat. Tretji rod: Gebhard II. (med 1173 in 1253), ki se sicer vedno navaja kot Zovneški, ima pa tudi naslov (leta 1253) Lemberški... Sesti rod: Friderik I. († 1360), izza leta 1341 grof Celjski.

Vsa pozornost Zovneških je bila sprva posvačena širjenju posesti; v tem pogledu se niso ločili od p'čmičev svoje dobe, samo izredno mero daljnovidnosti so imeli.

Prav tako so bili Zovneški patroni gornjegrajskemu samostanu... Ker so delali samostanu in njegovim podložnikom često škodo, so najprej v korist samostanu izgubili patronat nad braslovsko župnijo, nato pa tudi nad samostansko posestjo in samostanskimi ljudmi. Patronat nad samostanom so si povrnili šele, ko so že bili gospodarji Celja.

O visokem ugledu rodu pričajo tudi ženitve, ki Celjanov niso povezovale samo z najuglednejšimi rodovi visokega plemstva, ampak tudi z vladajočimi rodbinami. Ze same te ženitve kažejo, da so vodili visoko politiko, ki jih je usmerjala v Srednjo Evropo, še bolj pa proti Balkanu.

Najvišje se je dvignila moč in oblast grofov Celjskih za Hermana II. Ker je grof v bitki pri Nikopolju (1396) rešil cesarju Sigmundu življenje, je bil posledje deležen posebne njegove milosti. Cesar mu je kot ogrsko-hrvatski kralj podelil celo zagorsko grofijo na Hrvatskem in Medžimurje s Cakovcem. Lepa Krapina je postala priljubljeno bivališče grofovske rodbine. Tu je Hermana II. obiskal cesar Sigmund, tu se je zaročil in poročil z njegovo hčerjo Barbaro.

S človeškega stališča nas posebno zanimata značaj in usoda Barbare in Friderika II. (oziroma njegove družje ženo Veronike Deseniške). Friderik in Veronika, z njima v zvezi pa tudi Herman II. in Barbara, so osebe, ki so često služile za pesniško obravnavo našim in tujim pisateljem.

Barbarin brat Friderik II. je bil močno problematična osebnost. Ze kot dečka ga je oče zaročil z Elizabeto, edinko kneza Stefana I. Frankopansko-Modrúškega in njegove žene Katarine Carrarske. Poročila sta se mnogo kasneje. Za doto jima je bila obljubljena zelo velika vsota zlatnikov; ker jima je niso izplačali, sta dobila z ženo v zastavo polovico otoka Krka in gradove Trsat, Bakar in Bribir v Vinodolu. Leto dni po poroki se jima

je rodil sin Ulrik II. (1406). V spremstvu svojega očeta in cesarja Sigmunda se je Friderik II. udeležil koncila v Kostnici, kjer se je izkazal kot zelo dober turnirski borec.

Ob tem času se je Friderik ločil od Elizabete. Med dvorjanicami svoje žene je bržkone spoznal hčer ubogega hrvaškega plemiča Veroniko Deseniško. Celjska kronika pravi o njej, da je bila lepa in plemenita, medtem ko jo kronist Windeck in Aeneas Silvius črnita in označujeta kot prilježnico, ki je Friderika tako omamila, da je zavrgel svojo pravo ženo in se vdal njej. Osem let sta bila narazen Friderik in Elizabeta. Oče Herman in obojestranski sorodniki so se trudili, da bi ju izmirili. Leta 1422 sta se zopet sestala v Krapini. Elizabeta je slutila, da ne bo dobro. Tisti večer po spravi je baje rekla svojim ljudem: »Ljubi gospodje in prijatelji, kaka je to sprava, ko pa dobro vem, da me boste našli jutri mrtvo pri mojem gospodu!« Drugo jutro je baje grof rekel dvorjanki, naj pogleda, kako je gospe. Ko je dvorjanka prišla v sobo, jo je našla mrtvo. Nesrečno grofico so odpeljali v Celje in jo tam pokopali.

Po Celjski kroniki se je Friderik tri leta po Elizabetini smrti poročil z Veroniko. Pri Kočevju si je zgradil grad Friedrichstein in baje tam z Veroniko užival srečne dni. S tem si je žele nakopal pravo jezo očeta, ki mu do poroke z Veroniko ni ničesar napravil.

Friderik je pred očetovo jezo zbežal v Budim, da bi našel zavetje pri Barbari. Na budinski dvor je prišel tudi Elizabetin sorodnik knez Frankopanski, ki je Friderika obtožil za umor. Pozval ga je na dvoboj, ki ga Sigmund ni dovolil. Danski kralj, ki se je tedaj mudil v Sigmundovem dvoru, naj bi rozsodil. Razsodba ni znana. Vendar je Sigmund postal Friderika razjarjenemu očetu. Aeneas Silvius zadovoljno pripominja, da ga je kralj obsodil na smrt in poslal očetu, »ki mu je dobrotno ostavil življenje, mnogim v propast.«

Oče Herman ga je dal vkovati v železje in z vozom prepeljati na Ojstrico, kjer so ga zaprli v stolp in dobro zastražili. Z Ojstrice so ga spravili v Gornje Celje, kjer ga je čuval vitez Jošt Soteški. Oče mu je vzel vsa posestva in porušil Friedrichstein, spomin na nesrečno Veroniko. Nameraval ga je tudi razdedniti in izročiti vso posest drugorojenemu Hermanu III. Toda ta je pri Radovljici padel s konja in se ubil. Ta nesreča je pomirjevalno vplivala na očeta, vendar Friderika tedaj še ni pustil na svobodo. Medtem je Hermanu rasla jeza na Veroniko. Z majhnim spremstvom je blodila po grofiji in se po gozdovih skrivala pred Hermanovimi ogleduhi. Končno so jo prijatelji skrili v vurburškem stolpu pri Ptujju. Ogleduhi so jo našli. Hermanovi ljudje so jo spravili na Ojstrico in jo zaprli v temen stolp.

Herman ji je namenil najhujše: umrla naj bi kot čarovnica. Izročil jo je celjskemu trškemu sodišču. Zagovornik jo je tako odlično zagovarjal, da so jo sodniki proglasili za nedolžno. Celjska kronika pripominja, da so sodili pravično. Celo brezobzirni Aeneas Silvius jo opravičuje, češ da je sicer bila prilježnica, toda grešila je zaradi slabosti spola in morda prilijena.

Znova so jo spravili na Ojstrico. Glad in žeja naj bi jo umorila. Njena krepka natura se je upirala. Zato je Herman poslal dva viteza, ki sta jo utopila, po Celjski kroniki v kad, po Aeneju Silviju v potoku. Eden izmed vitezov je bil Jošt Soteški. Aeneas Silvius se nad kaznijo nič ne zgraža, pravi, da je to pravica knezov. Ne pozabi pa nametati še več blata na Friderika. O njem pravi, da se je po očetovi smrti sramotno razpasel nad podložniki. Veroniko so pokopali v Braslovčah, pozneje so jo prenesli v Jurklošter in pokopali v samostanskem hodniku.

Veronika je bila morda mati Friderikovemu sinu Janezu, ki je menda kot menih umrl v Žičah, kjer so ga tudi pokopali.

Veronikina emrt je šele potolažila Hermanovo jezo. Frideriku so se odprla vrata ječe.



Leta 1435 je postal očetov naslednik, vendar je upravo posesti in politično udeleževanje prepustil svojemu sinu Ulriku II.

Ulrik II. se je pognal v delo za Barbarinega vnuka Ladislava Postuma, da mu očuva avstrijski, češki in ogrski prestol. V Avstriji in na Češkem je uspel, ko si je pa hotel na Ogrskem utrditi svoj vpliv in oblast, so ga ogrski zarotniki v Beogradu leta 1456 zahrbtno umorili. Truplo so prenesli v Celje, kjer so ga ob zelo žalostnih svečanostih pokopali v minoritski cerkvi. Bil je brez naslednikov.

Dediščina je bila bogata: okrog 100 gospoščin s tisoči in tisoči podložnikov; kar jih je bilo na Štajerskem, Koroškem in Kranjskem, jih je na osnovi dedne pogodbe, sklenjene leta 1443 po medsebojni vojni, dobil cesar Friderik III. Sreča mu je bila mila, ker je že leta 1457 umrl Ladislav Postumus, ki jo zahteval dediščino in je zanj bojeval boj vojskovodja Celjskih grofov Jan Vitovec, saj vdova Katarina je sprejela odpravnino.

Janko Orožen

(Iz Kratke zgodovine Celja in okolice. Izd. Olepševalno in turistično društvo ter Celjska turistična zveza 1967.)

Ritualizirana igra

Friderik in Herman, sploh ničesar ne ukrepata, le sedita in se pogovarjata: komentirata lastno življenje, kot bi ga lahko komentiral nekdo drug zunaj njiju. Sploh nista več aktivna, polni, celoviti, »iluzijski« figuri, ki govorita, kar delata, in delata v skladu s svojim govorjenjem, ampak samo govorita. Sta kot posmrtni maski — v nebesih ali v peklju — ki se spominjata na svoje prejšnje življenje, zraven pa jima ustreza, da se delata, kot da še živita: svoje življenje govorita (izgovarjata). Kar se okrog njiju dejansko (dejansko?) godi, počnejo igravci, za te pa občinstvo (in bravstvo) jasno ve, da le igrajo dogodke: da se torej nič dejansko ne godi: da eni prenašajo kulise, drugi pa konverzirajo. Kar so Zupan, Smole, Kozak imeli za resnično življenje, je pri Rudolifu razpadlo v dva dela: v igro (ludizem) in v jezik (lingvizem); čeprav je jezik tu razumljen še kot pogovor-govor, ne še kot jezik (to stopnjo doseže radikalno šele pri Jesihu) (**Grenki sadeži pravice**). In kakšno resničnost ohrani politika? Politika je le snov pogovora med obema protagonistoma, čeprav se, ko se prepustimo iluziji tega pogovora (v njem Rudolf obravnava tradicionalno dramo: v pogovoru se odvija življenje Celjskih, njihov konflikt in usoda), ta snov naenkrat izkaže za več kot snov: za vir težav, za usodno, nepremagljivo kategorijo. Ko se nahajamo — kot gledavci — znotraj iluzije, se nam politika kaže kot tista stara, nepresegljiva usodna resničnost (kot pri Kozaku, Jurčiču itn.), ko pa se iluziji iztrgamo, in to se moramo, saj nas igravska družina, ki igra Celjske, nenehoma opozarja, da gre zgolj za igro, in da nazadnje celo ti in ti (pri krstni predstavi **Grofa** tudi celjski) igravci igrajo potujoče igravce, ki igrajo Celjske grofe; ta hip se politika raztopi, ne vsebuje nobene višje in odločilnejše resničnosti več: resničnost je le še ena sama, dokončna: smrt. Res? Ali ne igra tudi eden izmed potujočih igravcev celo Smrt? («Na prizorišče prikoraka Smrt. Ljudstvo» — to so konkretni igravci, ki predstavljajo ljudstvo — »zatuli od groze.») Ali nas dramatik ne uči, da je to, kar gledamo ta večer, le igra, teater? A če je igra, potem smrti sploh ni. Kajti konkretni igravci bodo lahko že naslednji večer — in potem večer za večerom — igrali igravce, ki igrajo Celjske: nikjer ni načelnega razloga, da bi se igra kdajkoli končala. Igra — kot ponavljanje igre — je večna.

Je torej igra ta resničnost, ki jo iščemo? Le kako bi bila, če pa je igra definirana ravno po tem, da ni »zaresna«, da se loči od res-ničnosti. Faktična je, vendar v sebi ne nosi resnice. Ali pač? Rudolf še ne napravi — jesihovske — konsekvence, da je vse samo jezik. Zadovolji se s tem, da s svojo peklensko cinično dialektiko izigra eno kategorijo zoper drugo, nobeni ne da za stalno prav, vsako izkorišča in zastopa le začasno, na nenehni poti, v neprekinjenem iskanju resničnosti. Je resničnost nič? Le kako bi bila nič, če pa je tako intenzivna, večstranska, če je nenehoma nekaj drugega, če je tu in fakticiteta? Je torej tudi Rudolf sam — njegova osebna drama — z njegovo literarno dramo-tekstom (**Grofom**) vred le na poti k absolutnemu, tako kot težita tja oba Celjana? A h kakšnemu absolutnemu, če pa je absolutna pravzaprav le dialektika, se pravi nenehna dekonstrukcija (in seveda tudi konstrukcija) postavljenega?

Celjski grof na žrebcu je v marsičem kombinacija kozakovske intelektualistične dialektike in zajčevske sle po absolutnem pa nenehna skušnja, da je to absolutno nedosegljivo, da ostaja človek sam, nemočen, ponesrečen. Ali ni dialog v **Grofu** sestavljen iz dveh monologov? Ali ne govorita ves čas Friderik in Herman drug mimo drugega? Ali ne naslavlja vsak od njiju svojo vizijo, načrt, čustva, želje neki imaginarni točki nad ali pred sabo, ne pa svojemu sogovorniku? Ali ni njun razgovor le civilizirana (Zajc je divjaški), obvladana, udomačena forma dveh osamljenih solilokvijev? Ali ne nastane scena grobnice (z njo se **Grof** začne in konča), scena »črne maše«, ki je na nek način dogajanje celotnega **Grofa** in dogajanje našega celotnega življenja-teatra, ki dram **Celjski grof na žrebcu** sledi (ne sledi mu — kot **Topli gredi** — eksistencialno in s krvjo obarvano, vnovič revolucionirano socialno-politično življenje, ampak mi vsi, gledavci in bravec, ko zapustimo gledališče, ko odložimo knjigo, nadaljujemo z življenjem-gledališčem, z življenjem, katerega bistvo je, da nekaj predstavljamo, še več, da igramo nekaj povsem določenega: črno mašo, zakol nedolžnega otročiča — in vsak človek je po svoji naravi nedolžno dete —, rotimo satana — Zlega boga —, se skušamo z njim povezati in združiti, da bi se obvarovali puštega in praznega — zajčevskega — prizorišča-sveta, v katerem nas je Dobri bog zapustil nemočne, same in izgubljene), na osnovi zajčevskega prizorišča-praznine-pekla-groba? Zajčevska praznina je pravzaprav že od začetka odprt grob: umirajočega, a še napol živega človeka je usoda vrgla v grob, v njem zdaj poslednjič vstaja, se plazi, kleči in tuli in zmerja in preklinja. Dogajanje drame je govor-krik tega predsmrtnega ali že napol smrtnega plazenja v plitvem grobu, ki je edina maternica sveta, a maternica brez varnosti (dejansko antimaternica: še v ravniti v mater ni pozabljenja, pomiritve), kot rokavica obrnjena maternica, v kateri se ne da naseliti, iz katere padaš (kot da bi bila vsak dan poslednja sodba, ko se grobovi odpirajo in mrtveci ugledajo svoj Prvi zakon). Lažno domovanje živih v svetu je prebivanje v plitvem grobu, ki ga vsako noč odkopljejo volkovi, lisice in hijene ter raztresajo živo čuteče kosti (živa reč Zajčeve poezije, v kateri je ta motiv zelo pogosten) po praznini zemeljskega površja. Ali ne izhaja **Grof** ravno iz te strukture prizorišča-odra? V Prologu in Epilogu (ki je s Prologom identičen) se dogaja tole: »Kapela... Grobnica Celjskih je odprta... Osem postav v črnih haljah s kapuco prinese krsto, za njo nosijo vitezi... meč, oklep,

ostroge in grb ... Eden izmed vitezov stopi k odprti grobnici. Ko spustijo krsto, vzame oklep in ga razbije. Zlomi ostroge in grb ... Vitez: 'Danes grofje Celjski in nikdar več!' ... Prapori so povešeni. Oprode jih zlomijo ... in jih zmečejo v grobnico. Črna maša se začne.« **Grof** se začne s pokopom Celjskih, nadaljuje z njihovim rojstvom, se zbere okrog njihovega vrha (Herman) in začnenajočega propada (Friderik), konča pa spet s pokopom zadnjega Celjana (Ulrika); vendar je zadnja beseda — didaskalija — **Grofa** — stavek: »Črna maša se začne.« Celotna drama se spet začne. Kosti, ki so jih vitezi vrgli — s krsto — v grobnico, naslednji hip spet vstanejo, z njimi vred njihove insignije, čast (grb), položaj (ostrogi), slava (oklep), moč (meč), z njimi vred vsa njihova akcija, pohlep, poskusi življenja, osvajanja in konec teh poskusov, polom in smrt. Grob(nica) noče obdržati kosti (človeka) v sebi, izbruha ga, plitva je, »odprta« (grobovi se odpirajo — kot v Apokalipsi), Celjski — človek — se ne morejo spočiti v pokoju groba, vrnjeni so v svet, kjer se morajo znova onemogočati in ubijati: satanizirati. Se ne spreminjamo z njimi vred v nenehno obujene igravce igravcev (Grbavec ...) in igravce iluzionistov (Herman ...) tudi mi, gledavci? Ni usodni scenarij našega življenja, o katerem bi sami radi mislili, da je privatno in zunaj gledališča, neodvisno od njega, ravno v tem, da ne moremo ostati gledavci neke tuje tragikomedije, ampak da smo (kot Rožančevi delavci) potegnjeni vanjo? A če je to naše življenje takšna tragikomedija, ki se ji reče črna maša, če je ponavljanje igre-predstave, kakršna se dogaja v **Grofu**, potem je v tem življenju-igri nemalo muk, nasilij, obupa, krvi? Ali nismo s tem rekli, da se je v igro (podobno kot pri Jovanoviču) vrnila eksistenca, telo, bolečina? Če je življenje-igra črna maša, potem ne more biti zgolj jesihovski jezik, ki se nahaja zunaj pomena, zunaj telesa-bolečine, zunaj sleherne vsebine, zunaj smrti, v večnem obnavljanju (simbolnega) sistema (jezika-govora), ampak je še zmešano — pa čeprav ritualni — umor. Umor? Da, Ulrika zavrtno umorijo, Celjska dinastija je s tem naklepno umorjena, končana, človeški rod je s tem načrtno zaklan. A kako se lahko, če je dokončno zaklan, naslednji hip spet nadaljuje (v novi črni maši)? Babica pri tem ponovnem porodu, matica, ki iz sebe iztisne nov roj, maternica, ki pri umoru ni življenjsko prizadeta, pa je ravno igra-predstava. Če bi človek živel zgolj v eksistencialno-telesni razsežnosti, bi bil že zdavnaj mrtev; duša izpuhti, kri odteče in je konec. Človeka dela nesmrtnega (ponavljam: nesmrtnega) družba. Družba ga sicer na eni strani ubija (kar je izvedeno v Strniševi dramatik), ga pa na drugi omogoča. Socialni humanizem (recimo **Rojstvo v nevihti**) je pokazal eno različico omogočanja (kdor veruje v politično Prihodnost, bo preživel), ludizem drugo. S socialno humanistično je — tudi Rudolf — že zdavnaj obračunal; v **Grofu** nazorno vidimo, kako družba kot politicum onemogoča in ubija, v tem svojem delu je nenavadno ne-rodna, in blokirajoča (odnos Herman—Friderik). Ludizem vidi njeno porajevalno moč drugje: v tem, da — kot družba — ni organizem, živo telo, rojeno in podložno smrti, ni premica, ni bogateča se rast, izprožena v neskončnost, (kar vse je za socialni humanizem), ampak da je mehanizem, mrtvo telo, simbolni sistem, igra, večno ponavljanje enakega (tarok ali človek ne jezi se ali slepe miši so v vseh prostorih in časih iste). Ker je mrtva že vnaprej, ne more umreti, je ne more boleti. Družba, to so za ludizem vloge v sistemu, ki jih razdeljuje in vrti okrog sebe kot na pred-



mestnem vrtljaku: živi človek lahko tačas, ko se vrtil, ko potuje naokrog, umre, njegova vloga ne more umreti. Celjski so večna vloga: boj za oblast, boj za avtonomijo. Dokler bo svet, kakršen je, se bosta ti dve vlogi (ki ju v **Grofu** slučajno predstavljata Herman in Friderik, v **Veroniki Deseniški** pa Herman in Veronika, v Brnčičevi drami **Med štirimi stenami** stari Gale in mladi Gale, v **Stvari Jurija Trabajsa** Trabajs in Jalen, v Miheličeve **Ognju in pepelu** Savo in Tanja, v Finžgarjevi **Naši krvi** Renard in Štefan itn.) ohranili nedotaknjeni.

Igra — v Prologu — je komentar in predstavljanje podob, likov, situacij, komentar k predstavljanju in predstavljanje komentarija. Igra ni »resnična«: zaresna, potujoči igralci ne dopuščajo iluzije, nenehoma se preoblačijo in predstavljačo novo figuro. Življenje so žive slike. Gledališče so žive slike — in komentar. Za nekaj časa sicer zavladava iluzija realističnega življenja — Herman in Friderik se pogovarjata, prav kmalu pa se ta iluzija spet podre. Poslanec, ki jih pošilja Frankopan, ne sprejema Herman, ampak Grbavec, preoblečen v Hermana. Zakaj? Da bi dramatik lahko uničil iluzijo in jo zamenjal z živo sliko. In to takšno, ki je groteskna, parodična. Rudolf namreč pravi, da je Grbavec »strahotna karikatura« Hermana, »ošaben, ves prizor gleda nekam zviška«; in ni naključje, da je grbav. Grbavec tako karikira — destruiira — Hermana, kot karikira — destruiira — Rudolf s svojo dramo recimo socialno humanistično dramo o Celjskih grofih (Kreftovo). Igra in resničnost-iluzija se spreminjata druga v drugo. Se pravi, da se igra konstruira v resničnost-iluzijo (v pogovor med Hermanom in Friderikom) in obenem destruiira kot igra, resničnost-iluzija pa je le fikcija, ki sama sebi verjame (to je definicija resničnosti, ki je dejansko iluzija: konvencionalizirana izmišljija), medtem ko je igra fikcija, ki sama sebe razkrinkuje, problematizira, tematizira kot igro, se pravi destruiira kot resničnost (in konstruira kot igro). Igra se konstruira v resničnost tedaj, ko človek (ki je v igri, ki igra) ne ve več, da igra to ali ono figuro (vlogo: igravec Herman), ampak misli, da je, kar igra (Herman kot tak). To je resničnost kot konstrukcija. Resničnost kot dekonstrukcija pa je vrnitev v razliko (v zavedanje — tematiziranje — razlike) med igro in resničnostjo, ki je iluzija. Človek, ki misli, da ne igra, je iluzija-utopija-ideologija. Je le reč, trdnost, neprosojnost, identiteta (videz reči, trdnosti ...). Pod njo je razlika (igravec, ki igra Hermana: Grbavec, nato pa igravec, ki igra Grbavca: ta in ta konkretni igravec, nato pa ta in ta konkretni »človek«, ki igra igravca; ta in ta konkretni »človek pa je ... kdo? ... kaj?). Reizem razkriva, da je konkretni »človek« le reč, če se ne vidi v razliki med igro in resničnostjo, ki je iluzija. Reč — reificiran — je vsakdo, ki se jemlje »zares« za konkretnega, polnega, bitnega, »socialnega«, resničnega človeka. Ludizem razkriva, kaj je »človek« »pod« rečjo-objektiviteto-konvencijo-socialno resničnostjo: igra razlike. Človek, ki igra, je zmerom karikatura tistega, ki ga igra (karikatura pomeni tu — za Rudolfa — resnico: grotesko, ki je osnovni dramaturški model vsega ludizma). Ta je enoten, jasen, cel (Friderik, Herman), vloga po scenariju, javni lik, vsem na očeh, oni, ki je »zadaj«, pa je »privatnik«, raztrgan, dialektičen, »pod nivojem«, nemočen (zato pomeni hoteti ta »spodnji« lik, to svobodo razlike, hoteti voljo do nemoči); je destrukcija onega, ki je »zgoraj«, kot oklep-vloga-reč, muka, jecljavnost, strah, skepsa do poštenja, do tega, da po-



stane »objektiven«, tak, kakršnega drugi pričakujejo od njega. Rudolf s tem lucidno, cinično in radikalno razbija ideološko iluzijo hinavskega socialnega življenja (subjekta: volje do moči in njene uresničitve; v tej hinavski socialni perspektivi je resničnost uresničena volja do moči, uresničena moč, nemoč pa neresničnost-nič), socialno normo, ki je norma neproblematiziranih, za resničnost se izdajajočih, resničnost predstavljajočih vlog (Družba = resnobnost vlog); kaže njeno navideznost, narejenost, zaigranost, konvencionalnost. Iluzijska in fiktivna — socialna — resničnost je eliminiranje drugega iz človeka (umor dvojnika in s tem odprava razlike). Igra je igranje resničnosti (ki je — same na sebi — ni). Rudolfova drama oboje loči in kaže, kako igra prehaja v iluzijsko resničnost (pogovor Herman — Friderik), kako se v nji oslepi, ne spozna več, vzame zares. Dramatik, umetnik je človek, ki noče sodelovati v iluzijski in sámoosebe nespoznavajoči igri kompeticije do moči (politike; torej je Kozakovo pojmovanje umetništva po Rudolfovem — in ludističnem — prepričanju neumetniško, zgolj politično), ki se odloča za nemoč, se pravi za razkrinkavanje moči, za življenje na robu (socialne) moči: za komedijanstvo (potujoče igravstvo: umetnik je nekdo, ki je zmerom na poti k svetu in sebi in od sveta in sebe: nenehna razlika s sabo; sebe pa nima, sam ni). Komedijant destruiira sleherno polno — identitetno, reificirano — resničnost, ker kaže namesto nje njene slike, to je posnetke; resničnost je zmerom le posnetek. Destrukcija resničnosti je komedijantov (umetnikov) poklic. V tem smislu je **Celjski grof na žrebcu** predvsem drama o umetništvu (in resničnosti).

Resnobni, normalni, socialni, polni, identitetni človek — Herman — je namreč slep in gluhi, ves usmerjen le v svoj pohlep po absolutnosti (Moči), ne vidi igre, ki ga vodi. Herman in Friderik sta ves čas na odru, pa sploh ne opazita, da igrata v igri, ki so jo začeli in ki jo izvajajo potujoči igravci. Herman ne vidi, da ob njem nastopa — in igra — (njega samega) Grbavec. V začetku II. dejanja se Grbavec spremeni v Dvornega norca in igra v prizoru obenem s Hermanom. Grbavec-Dvorni norec »(se pojavja za Hermanovim hrbtom, govori vstran): 'Te ni strah, ko se tako predrzno smeješ?'« Herman (identiteta: reč) se ima za Boga, je — edini resnični — Bog: je samozadovoljni (malo)meščan dvajsetega stoletja ali fevdalec petnajstega, ki sploh ne vidi — ne more v'deti — razlike v sebi, svoje igre, svoje neresničnosti; zato ne sliši svojega dvojnika — Hudiča (Grbavec dejansko je hudič: senca, negacija — drugost: parodija, destruktivna). Zanj je ves svet poln biti, smisla, njega: človeka (subjekta); vse mu je objekt, tudi sin Friderik. Ne more začititi nečesa, kar mu ni objekt (igravec Grbavec): kar je njegova (zunaj odnosa subjekt-objekt nahajajoča se) resnica. Ne ve, da je prav zato, ker je poln subjekt, dejansko poln objekt: reč. In ni naključje (v tem se kaže Rudolfova izredna pronicljivost), da prav v tem prizoru pride do naslednje situacije. Grbavec-Dvorni norec »(govori s Hermanovim prestolom« — praznim — »mu maha, se mu klanja): Gospod grof, nikar na to potovanje« itn. In nadaljuje: »Navadno pridemo tja, kamor smo želeli — a redkokdaj nam uspe, da bi se vrnili tja, odkoder smo šli na pot«. Zares, Herman je istoveten s prestolom — rečjo. Nato Grbavec zapoje. »Potovali smo / na drugi kraj morja. / Potovali smo / na skrajni rob sveta, / da bi odkrili luč, ki v nas gori. / Luč, ki nas kot roka pokoncu drži. / Pristali smo / ob drugem bregu morja. / Veseli smo, kako / je lep skraj-

ni rob sveta. / Pa našli smo luč, zdaj je v nas tema. / Luč je roka, ki nas stiska ob tla«. Ali ni ta pesem čudovata parodija na Strniševe verze iz **Samoroga** o »kraju našega sveta (Romanca o Grofiču-želodu) na mistično vero v Skrivnost? Komedijant se posmehuje, banalizira: pravi, da se da priti na konec sveta, da je tam domače in normalno (konec — skrajni rob — sveta je metafora za Hermanovo neavtoreflektiranost, identiteto, skrivanje razlike: za njegovo rečnost — konec sveta je konec notranje človekove dialektike, konec potovanja, vendar obenem pristavlja, da je ta domačnost-normalnost le iluzija (nezavedno igranje — predstavljanje — reči, identitete, enotnega človeka): da smo bili dejansko tako dolgo, dokler smo potovali, se pravi, dokler smo živeli v dialektiki razlike, pokončni, mogoči, ljudje, ko smo pa s potovanjem končali, ko smo postali subjekt, močni človek (reč), smo se izgubili, smo zašli v temo, usoda nas je stisnila ob tla (postali smo reč — objekt drugega, močnejšega subjekta). S tem seveda Rudolf — kljub parodiranju — po svoje potrjuje **Samorogov** odnos do biti: ta ostaja v **Samorogu** skrivnost, odsotno prisotna, drugje, druga, ne pa polna, identitetna, gotova, okrogla (kot v **Ljudožercih**, kot za sleherno iluzijsko in nereflektirano dramatiko).

Rudolf ve: fiksna realiteta je fikcija, ni ireverzibilne, samo naprej tekoče, rastoče, k omega točki zgoščujoče se, evolucijske resničnosti (zgodovine), svet je reverzibilen, zmerom se dogaja dekonstrukcija prostora, časa in človeka. Človek ni samo (slepeča se, kot polni socialni človek predstavljajoča se) vloga-reč, ampak je (lahko tu in tam, ta in oni, Grbavec in Herman; zmerom je tudi drugo. Dramatik se po tem svojem spoznanju tudi ravna, jemlje si svobodo, da začne s časom pozneje — po smrti Celjskih — in nadaljuje s časom, ki je bil prej. Umetnost ima to možnost, da vdre v resničnost, ki je, kot ves čas vidimo, le kvazi-resničnost, v drugo obdobje, v drugega človeka, v hipu preskačuje mesce in leta, se ne mení za logiko socialnega humanizma, ki se podreja masivnosti »realizma«, se pravi človeške ideološke predpostavke o enosmerni evoluciji in človeku kot identiteti, kot polnem subjektu (tu je navezal in to pozicijo radikaliziral Jesih: **Grenki sadeži pravice**).

Vrnimo se k Frideriku, k njegovi prvi podobi. Njegova nedozorelost se kombinira s telesnostjo, kar je ravno narobe kot pri Cankarju. Če je Cankar otroštvo pojmoval že vnaprej kot starčevstvo, je razumljivo, da so bili njegovi — pozitivni — mladostni liki brez teles, golo čakanje na smrt, trudne sanje; telesa bi jih nujno prinesla v zrelost-družbo (močno telo ima Kalandar; Jerman gleda njegovo roko in pravi: »Za dve moji.«). Spolnost je za Cankarja element, ki neogibno vodi k obnavljanju etablirane družbe, saj je stranpot, povezana z materialnim svetom, videz, laž. (To je v skladu s slovensko dramatsko ideološko tradicijo.) Rudolfov Friderik pa ni več pokoren tej tradiciji, literarna ideologija karnizma jo je odstranila in premagala. »Friderik je pijanec, ženskar, prasec«, pravi Nevedni kmet — vendar so to pozitivne oznake. Sam pravi: »Jaz imam rad konje, oklepe, dekleta.« Se pravi konkretno zdajšnjost: užitek v telesnosti; ta hip je večna mladost, v sebi polna, samozadostna, medtem ko je ravno Herman tisti, ki misli na prihodnost. Obratno kot v tradiciji se pri Rudolfu bodočnost veže na imetje, na oblast; ali ni to lucidna in radikalna izpeljava tiste že Cankarjeve bojazni, da prinaša

prihodnost (tisto, kar stoji pred mladeničem) le prilagoditev družbi-oblasti? Le da je namesto bega v starčevstvo izbral Rudolf obstoj v večni zdajšnjosti. Šele literarna ideologija reizma, ki je obračunala s slovensko časovno strukturo (iz preteklosti skozi zdajšnjost v prihodnost) in vpeljala kot osnovno kategorijo večno zdajšnjost oziroma v prostor splošeni čas, je omogočila, da ni treba bežati v tisto in tako pojmovano prihodnost, ki je smrt, ampak ostati v večni prisotnosti tega hipa (v užitku: v uživanju hipa). Herman pravi Frideriku: »Pozabljaš na svoj čas in na svojo bodočnost«, se pravi na svoje dolžnosti kot grof Celjski: na napredek v pridobivanju lastnine in oblasti.

Friderik je uživač. »Svet, ki se nataka vame — neprestano, kot da jašem čez pomladno polje — je resničen in živ. Ampak takoj ko je v meni, je to mrtev, zgodovinski svet. Pospravim ga v razne predalčke.« Tudi tu se je dogodila popolna preobrnitev tradicije. Kar je bilo prvemu modelu največ, vse (zgodovina), je Rudolfu nič: mrtvost. A kar je bilo tradiciji najmanj, nič (užitek neposrednega sveta, Iris v Miheličeve **Ognju in pepelu**, Ganglova Pavlina itn.), je Rudolfu (in Jovanoviču itn.) največ. Vse počiva na čutih. Friderik je srečen, če se mu posreči, da »si nekoliko izostrim čute«. Prav nič ga ne briga realizacija družbe, idej, boj za — novo ali staro — oblast, zanima ga le vprašanje čutnosti. Ugotavlja: »Naši čuti so preslabi. V vsaki stvari bi lahko našli še in še zanimivih reči: in si sproti izboljševali čute.« Kakšna degradacija, če gledamo na te stavke z očmi izročila! Kakšna osvoboditev, če gledamo nanje z Rudolfovimi očmi, z očmi karnizma. Večna mladost (nedozorelost) je večno polno čutenje lastnega in tujih teles, vznemirjeno doživljanje občutljivosti sveta; cilj — tako rekoč absoluten — je: kako moč, občutljivost čutov povečati, kako postati en sam čut. Zato: »A čuti se naveličajo drobnjakarstva. Zaželim si močnega, vsestranskega doživetja.« Je ideolog neposredne potrošnje. Svet je resničen, če (ko) ga trošim.

Herman je — v nasprotju s Friderikom — klasična slovenska dramska postava, le da je razumnejši od svojih predhodnikov (Jurčičev itn. Hermana); svojo oblast-moč izvaja z argumenti, ne s slepo brutalnostjo. »Jaz bi rad postal knez.« To je njegovo osnovno vodilo, osnovna želja. Nasproti Friderikovi neposredni potrošnji sveta hoče svet — in sebe — socialno utemeljiti. Sina (ki pa je, tega ne pozabimo, star že petdeset let — ostati v večni mladosti se mu je dozdej zares posrečilo) uči: »Nekje v sebi moraš imeti svet svojih lastnih zamisli — vzvišene temelje, na katerih stojiš.« Živi med temeljem (Friderik je brez njega, v tem je čisto sodoben junak) in zamislijo (prihodnostjo), kakršno imajo Jurčičev in Govekarjev Janko, Zupanov Fatur, Miheličeve Špelca. Je konstruktor bodočnosti, trdnega človeka, človeka subjekta. Ves je želja po tem, česar še nima: po novem (novi posesti). — In tu se je treba že prvič vprašati: (ali nista oba enaka, le da sin noče biti očetov predmet in sredstvo, ampak sam svoj subjekt? Je le v tem njun konflikt?

Sin pravi očetu: »Ti imaš najlepšo izmed svojih posesti v svoji glavi; tam je zgrajena država z armado, trgovskimi potmi, tudi palačo morebiti... Preslikavaš to svojo zamisel v prostor... Sam vem, da sem zate samo nekakšen gradbeni kamen.« V tradiciji bi zdaj ta gradbeni kamen sam skušal postati lastni subjekt tako, da bi zidal lasten svet, očeta pri tem izpustil, pobil ali pa naredil za gradbeni kamen lastne zamisli (recimo odnos mladega Galeta do starega — **Med štirimi stenami**); Friderika pa taka zamenjava



ne zanima, ker prav dobro ve, da bo pripeljal do istega: posameznik se bo zamenjal, sistem pa bo ostal — kar ga ne zanima. Tradicija bi sleherno takšno nezanimanje razglasila pri priči za negativno, Rudolf pa se tu okorišča z Jovanovičevimi dognanji, z miselnostjo njegovih študentov (**Norci**), ki začnejo v neposredni spolni potrošnji in z njo končajo. Je Haymon (Smoletova **Antigona** in Zupanova Babilonka (**Ladja brez imena**) in dr. Ratkova (Miheličeva **Operacija**), pa vendar brez njihovih negativnih potez. Ni ne negativen ne pozitiven; preprosto je. Dokazuje, da se da biti brez temelja in zamisli — čeprav so vsi tradicionalni junaki skušali dokazati nasprotno (Antigona ima temelj, Komisar zasnovó in cilj; morda se je najbolj neposrednemu svetu približal Simon, le da pri njem ni uživaški, telesni, spolni, ampak neposredna politična svoboda).

Fatur, Antigona, Simon so družili spontanost, zanos z racionalnostjo, obvladanostjo. Friderik pa je zgolj spontan, fluiden, neprijemljiv, neobvladljiv. Je junak onih dni iz osemindesetega leta, ko so živel v imenu čiste spontanosti (za razliko od junakov iz štirinšestdesetega leta, ki so sicer tudi gojili spontanost — **Topla greda** — le da ne telesne pač pa zgolj delovno-politično). Spontanost je tesno povezana z neposrednostjo. Herman mu očita: »Vino zajemaš z rokami, to je vse: vse ti teče med prsti... Bilo bi vse drugače, če bi imel posodo.« Zajemati s prsti pomeni zajemati neposredno, ne s sistemom (sistem = posoda). Vendar ali ne pomeni to zajemanje podobno grabljenje, kot je Hermanovo? Oba grabita, le da vsak po svoje. Herman je pri tem konstruktor, Friderik destruktor, eden nalaga, snuje, zida, drugi rabi in razdira. Friderik je resnica Hermana: potrošnja je resnica (smisel) proizvodnje. A obema so ljudje (svet, okolje) sredstvo.

Namreč — Herman Frideriku: »Zato ti je dolgčas. Nobena stvar ne napolnjuje tvojega življenja. In tako grabiš vse hitreje in hitreje.« Herman ga gleda tako, kot gleda Miheličeva (ali Tanja) Iris, kot dr. Kermetova (heroj) dr. Ratkovo, Angel (pravničnik) Babilonko, Antigona Haymona: kot ponesrečeno bitje, kot nihilista. »Nikoli nimaš ničesar.« In: Tako ti seveda ne preostane nič drugega kot neprestano uničevati konje v dolgih nočnih sprehodih. »Uničevati. «Mrzlo srce imaš. Greješ se v toploti drugih. Ko boš nekoč sam, boš ugasnil.« Tako kot vidi Friderik Hermanovo, vidi Herman Friderikovo resnico: oba bosta ugasnila, obe poti — ker nista igra — vodita v nič.

Oba protagonista sta si sicer v nekem pomenu enaka, vendar vodita med sabo bitko: drug drugega reflektirata in razkrinkujeta. Friderik vidi, kako njegov oče ni svoboden. Ne naseda Hermanovi logiki (ta mu pravi: »Lahko mi priboriš velik kos zemlje. In še večji kos moči.«). Takole gleda Hermanovo pozicijo-moč: »Nitke iz tvojega gradu so speljane v zadnjo vas treh grofij. Res, da držiš konec teh nitk, a drugi konci teh nitk držijo tebe. Kadar ti hočeš, se marsikaj premakne, a če se kaj premakne, se tudi ti premakneš. Ti gospodje so tvoji hlapci — kaj pa, če si ti njihov hlapec?« Ravno zaradi teh razlogov Friderik noče biti gospodar (da ne bi bil hlapec). In ne opazi, da je tudi sam hlapec, ker je odvisen od predmeta svojega užitka, tako kot njegov oče od predmeta svoje oblasti. Oba sta hlapca: ker živita realno. (Ali ne izhaja Rudolf natančno iz drugega modela, iz Cankarjeve avto-destrukcije človeka, iz njegove negacije dejanske realitete-družbe?) Friderik noče biti hlapec »reda«, v katerega verjame Herman. Hoče biti svoboden: »biti svoboden pomeni biti sam«. Meni,

da je sam. Uživač meni, da je sam, ker individualno troši, ker je organ njegovega trošenja telo, to pa je eno, nedeljeno, samo (jaz). A »biti sam pomeni: nikogar ljubiti. In nikogar se bati.« Ne ljubi, ker je ljubezen odvisnost od sočloveka, Friderik pa hoče absolutno avtonomijo. Ljubezen, kakor jo pojmuje slovenska literarno ideološka tradicija (a zoper to se Friderik postavlja), vnaša vrednote, dolžnosti, zavezo, tega pa Friderik noče. Friderik noče uživati s pomočjo oblasti, ampak zgolj s pomočjo lastnega telesa: svoje svobode. Je sinteza uživanja in svobode. Ali pa je le projekt te sinteze? Izvršiti hoče, kar so si zaželeli Jovanovičevi študentje, a se jim ni docela posrečilo, saj jih je okolje zavleklo v družbene konflikte (revolucijo). Biti sam namreč zanj pomeni le telo, brez socialnih dodatkov (lastnine in institucije). Friderik sledi Tinetu, ki razglablja: »Jaz pljunem na obveznosti in na ljudi. Kaj bi z ljudmi? Kam naj si jih zatakneš? ... Ljudje! Kakšna nesramna laž!« Ljudje so institucija, to pa je področje laži. A ker ne opazi, da pomeni njegova samota propad drugih (predmet njegove potrošnje: njegovih ljubic, konjev, tlačanov), je dejansko hinavec. Njegove misli so lepše od rezultata njegovih dejanj: dekle, ki ji je vzel nedolžnost, je skočila v Savinjo. Njegov uživaški svet se nazadnje prav tako skaže za ideološki projekt, ki svet nihilizira.

Herman pa ga nihilizira s svoje plati: z idejami (je tradicionalen idealist, medtem ko je Friderik moderen idealist-nihilist). Friderik mu pravi: »Z idejami imaš preveč dela«. Rudolf eksplicite ugotavlja: oblast = ideja. Boriti se za ideje, pomeni boriti se za oblast, in narobe. Vsaka ideja je želja po oblasti (kako izničen je ta hip tradicionalni junak — Krim, Fatur, Špelca, Janko — ki je veroval v ideje in v njih videl posrečeno sredstvo za omejevanje slabe vesti. Končni cilj sleherne oblasti — dobre in slabe — je biti bog. Friderik Hermanu: »Kaj pa, če bi te tvoj cesarski zet postavil za ljubega boga? Herman — Bog?« Ker pa je Bog absolutna svoboda (»Boga so si ljudje zamislili kot absolutno svobodo«), to pomeni, da hoče biti tudi Friderik bog, da je obema do absolutne moči, ceprav vsakemu na svoj način.

Friderikov polom se začena, ko skuša doseči preveč: biti bog. Biti (absolutno) svoboden pomeni ustreči vsem svojim željam. Friderik si je »zaželel resno, toplo, skrbno gospo, ki bi mu dala dom in otroke« — Elizabeto Frankopansko. Ni mu bila vsiljena, sam jo je želel-hotel (ohranja absolutno avtonomijo oziroma iluzijo te avtonomije). Še zmerom ravna po devizi: »Vsega si želim v enaki meri.« Zdaj hoče celo odrasti: »Kaj hočem biti do smrti otrok? Oče, zaželel sem si položiti trše temelje za svojo svobodo.« Naenkrat si želi tudi utemeljiti se: postati zrel, a obenem ohraniti svobodo; biti vse. A Friderik, ta laična, nežna, mirna, civilizirana različica Smoletovega Črtomira (**Krst pri Savici**), ki si prav tako želi biti absoluten, zabrede, kot vse njegove ambicije, v hude težave: zaželel si je namreč več, kot bo lahko pogoltnil. Lastnina obvezuje, in Elizabeta je taka obvezujoča lastnina. Herman to ve: »Velikokrat si kaj zaželiš. Vedno si tisto tudi vzameš. Ampak kmečke bunke je zelo preprosto odstraniti. Če se odločiš za Elizabeto, si priboriš velik kos zemlje. In še večji kos moči. Postal boš moja desna roka. Verjemi, zelo pazim na svoje roke.« Ta hip postaja Friderik odvisen, od Hermana — pravočasno ali pa sploh ne — ne razume. Preveč ostaja zares otrok (dela, kar si želi). In tako se znajde v precepu. Herman se ne razvija, ker je že v nujni vlogi, njegova zgodba je zgodba

vloge, Friderik pa je zgodba človeka, ki šele stopa v neko vlogo, a jo potem, ko je vanjo stopil, noče več (po danih socialnih pravilih) igrati. To je bistvo njegove tragedije. Tragedije? Lahko izvirna tragedija iz takšnega neznanskega pohlepa — biti vse, biti absoluten, izpolniti si vsako željo? Zakaj ne? Sme biti tragičen le tisti, ki si želi lepe želje? Katere pa so lepe? In kdo to določa? Le tiste, ki drugih ne uničujejo? Katera jih pa ne? Morda pa Friderik zato ni tragičen, ker noče sprejeti nase konsekvence svojih dejanj? Ker se obnaša kot neodgovoren otrok? Je otrok sploh lahko tragičen? Ali ni tragičnost ravno spopad med željo in zakonom, se pravi med svobodo in mejo: med neodgovornostjo in odgovornostjo? In morata biti oba momenta interorizirana v — tragičnem — posamezniku? Sta v Frideriku v zadostni meri?

Friderik je konflikt med vlogo in telesom (zakonom in željo). »Jaz želim biti neresen. Pa ne morem verjeti, da sem tak.« In če je tragedija nemoč telesa-želje, da bi se zidentificirala v vlogo, če je smrt telesa, ki ga pobije vloga, potem Friderikova notranja razpetost, ki se začneja tisti hip, ko se oženi z Elizabeto, nujno vodi tudi v tragičnost. Morda pa je njegova tragičnost ravno v tem, da ne prevzame nase celotne vloge, da se skuša ohraniti kot nedefiniran? Rad bi ostal svoboden, se pravi, da bi nenehoma izbiral: da bi bil v možnosti vse, realno nič («nikoli nisem prav nič bil. In nikoli nisem niti hotel kaj postati.») Se ne pravi to, da bi rad ostal večna zavest igre (možnosti, nerealitete)? Ko je postal »lastnik gradu«, »mož Elizabete«, je postal — socialna — realiteta: tisti hip mora ugotoviti: »Moja pot je začrtana, neizbežna. Še preden sem stopil po njej, je že dokončana.« Namesto svobode nujnost, namesto igre zakon, obveznost, sistem. Realiteta je, kar opisuje: »Umirajoči svet se kopiči v tebi in te dela težkega in načelnega« (ideološkega). Če reče: »Nikoli nisem igral, kajti če igraš, tvegaš. Nikdar nisem imel kaj tvegati«, to pomeni: nikoli se nisem zavezal eni vlogi, zmerom sem ohranjal distanco do sleherne vloge: zmerom sem bival — užival — v čemer koli neobveznem. Igra je tu pojmovana kot sistem. Biti grof, (ob)lastnik pomeni igrati po pravih sistema (reda). Friderik noče igrati, ampak le uživati: biti, a zunaj sistema, zunaj vlog, v čisti neposrednosti. To pa ni mogoče: če hočeš zadovoljiti svoje želje, moraš prodati dušo hudiču (to je sistemu). In postaneš njegov suženj. Je tragedija v tem, da profitiraš od hudiča, pa mu obenem nočeš plačati? Ali se ne pravi temu rajši komedija, groteska?

Ko se Friderik poroči, se obda z umetnostjo, a po svoje pojmovano: z »igračami«, Herman mu še zmerom pusti, da sam s sabo in s svetom ne konfliktira: da živi v iluziji, v samoprevari. Friderik ostaja zunaj realitete. Kaj počne? »Če je mogoče, skušam vsak dan zamenjati vso opravo. Nor sem na nove in nove predmete in rad jih gledam v vedno novih kombinacijah.« Herman želi več, Friderik novo, prej ženske, zdaj okrasne predmete. Zdjaj uživa v gledanju, na način estetike. Vendar — še zmerom uživa. Kot estet je napravil »sobo ogledal« in s tem destruiral identiteto, konstruiral različko (različnost lastnih likov); vendar le na estetski, odsevalni, fiktivni ravni. Herman: »(stopi k prvemu ogledalu, ga odgrne — zagleda se čisto spačenega; divje se zasmeye): 'Friderik, to so neznansko zabavne igrače.' (Odgrinja zrcala in v vsakem se vidi čisto drugače.) V teh steklenih ploščah je skrit prostor: ene te odmaknejo od sveta, druge te pa pomanjšajo — kot da ležeš sam vase in postajaš dojenček. —

Tole beneško z vgravirano mrtvaško glavo pa te razstavi v barve — kaj te res veseli gledati, kakšen boš, ko boš mrtev?'« Ogle- dala razstavlja človeka (prostor in čas). Kaj hoče Friderik s temi ogledali? Doseči nemogoče. »Rad bi bil vsak trenutek tak, kot vsa ta moja ogledala.« Kot bog — vse, celota, kompletnost. Herman doživlja svet. navidez sicer drugače, a v bistvu enako. Pravi: »Kadarkoli sem zagledal pred sabo nemogoče, se mi je pokazalo najprej v sanjah — kot zid.« A ko zmagaš nad zidom, se znajdeš tam, kjer si že bil. Osvojiti »nove pokrajine« se ne da. Nemogočega se ne da osvojiti. Človeka žene želja po nemogočem (po absolutni želji, po absolutnem realiziranju želja), a zaman. S svojo akcijo spremeni vse v mogoče, v staro, v znano: v identiteto. »Nemogoče« ki ga Rudolf tematizira, pa je drugo kot tako.

Razlika med obema je v tem, da se gleda Herman v »golem zidu« v vlogi absolutnega, nemogočega, Friderik pa v zrcalih; se pravi v razlikah med vlogami, v negaciji, v parodiji, v smešnem, spačenem, grotesknem; (prvi v socialni moči, drugi v esteti- ki. Herman namreč ne ve, da je drugo(st) v nas, v njem že od začetka: da je sam razlika. Nemogoče je odpraviti to razliko; ta odprava je smrt, za smrtjo pa ni novega, drugega (kot je mislil Cankar), ampak staro: nič. Herman (človek) živi iz razlike, a tega ne ve in si jo želi; pa je ne more doseči, ker se je ne da osvojiti s socialno močjo: s to dosežeš le identiteto, zmerom še več moči, premočevanje. Razliko spoznaš, ko se odpreš moči, ko ugotoviš svojo nemoč, nemoč svojih želja, ko se ti razpre razlika med tvojo željo, telesom in vlogo. Oba torej hočeta doseči absolutno, le da vsak na svoj način: prvi socialno-politično, drugi estetsko-uživaško. Friderik: »Rad bi znal posrkati vase svet v vseh oblikah in velikostih.« Z gledanjem in poslušanjem (»učil sem se gledati... učil poslušati«) skuša torej svet spravi- ti vase: osvojiti — použiti. Oba sta osvajalca: oba vse po- svajata.

Hermanova tragedija je v tem, da je, tako misli, Friderika »kupil«, zdaj mu pa Friderik povsem upravičeno pravi: »a nikoli me nisi dobil. In ne moreš me dobiti.« Spoznava, da je pred njim meja — kot pred vsakomer. Ta meja je drugo(st). Ta drugo(st) je celo v človeku samem; se pravi, da je človek sam sebi ne- osvojljiv, nepoistovetljiv, neujemljiv, nerazumljiv: sam pred sabo nemočen.

(Štirje odlomki iz daljšega teksta ob
Rudolfovi drami Celjski grof na žrebcu.)





Dušan
Mlakar

UTEMELJITEV UPRAVNEGA ODBORA
PREŠERNOVEGA SKLADA
OB LETOŠNJI NAGRADI
REŽISERJU DUŠANU MLAKARJU

V zadnjem letu je Dušan Mlakar postavil na oder naslednje uprizoritve, ki zaslužijo vsakršno pozornost in ki so bile v javnosti, tako med občinstvom kot pri kritiki, sicer že deležne priznanja: v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru je režiral dramo Andreja Hienga Lažna Ivana, v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju pa dramski prvenec Ivana Cankarja Romantične duše in noviteto Smiljana Rozmana Zvonovi. Poudariti velja, da gre za tri izvirna slovenska besedila in da je, med drugim, prav v tem tudi razlog za močno Mlakarjevo gledališko prodornost. Med poglavitnimi določili njegovega uprizoritvenega postopka ali gledališke metodologije je mogoče naglasiti: moderno gledališko senzibiliteto, velik občutek za estetiko, tako likovno kot »slušno«, tektoniko predstave, velik posluš pri delu z igralci, ki so prav v njegovih režijah izdelali vrsto zanimivih vlog. Predvsem pa je potrebno omeniti, ponovno in ob koncu, čisto estetsko, artistično razsežnost Mlakarjevih režij, ki se vsekakor zapisujejo med najizrazitejše in najbolj dognane v današnjem slovenskem gledališču.

Priznati moramo, da še zelo malo vemo o Frančku Rudolfu, o njegovem izredno bogatem fantazijskem gledališkem svetu. Običajno je tako, da avtorja opazimo in spoznamo brž ko je kako njegovo delo postavljeno na oder. »Celjski grof na žrebcu« prihaja k nam s štiriletno zamudo, doslej smo videli le njegovo anti-pravljico »Trnjulčica preveč in trije palčki«. Štiriletna zamuda — to bi se zdelo še nekam normalno (včasih potrebujejo že napisana in objavljena dela svojo dobo zorenja — kar pa seveda ni zmerom res), bolj zaskrbljujoče je, da imamo v rokah dva druga teksta, ki še kako kažeta na pravega gledališkega avtorja, pa sta zapisana negotovi usodi, se pravi še daljši dobi »zorenja«. Zavirajoči pomisleki niso zgolj »moralnoestetske narave«, gre za cel kup tehnično uprizoritvenih težav. Odpira se svet neizmernih možnosti in vsakršno obotavljanje, omahovanje, sprenevedanje in okolišanje bi uprizoritvi le siromašili. Teksta sta »Xerxes ali diktatorjeve seksualne težave« ter »Evangelij po Frančku Rudolfu«.

V vseh treh igrah — Xerxu, Evangeliju in Celjskem grofu — jemlje znane zgodovinske situacije. Zgodovine pa ne razlaga niti ne prerokuje. Politiziranje mu je tuje. V središču dogajanja je človek, ujet v ječo telesa in bičan od svoje po popolni svobodi hlepeče psihe. Človek, ki je nekoč pripeljal na zemljo boga in ga zavrzel, da bi sam postal bog.

V uvodu h Xerxu piše Franček Rudolf takole: »Moje pisanje je na nizkem nivoju senzacionalističnega tiska: o Xerxu pišem tako kot nemške ilustrirane revije o svojih princeskah in Jacqueline. Samo še za odtенок nesramneje. Izmišljujem si.«

Ta »nizek nivo senzacionalističnega tiska« ima kajpak vse drugačne dimenzije. Človek se pojavlja kot del veselja in veselje je ujeta v njegov bežen trenutek na zemlji. Kaže se v (ne zmerom) razumnih dejanjih, ki so vsa obdana od veličine njegovih želja in majhnosti končnih potreb. Na koncu pa vselej stoji smrt kot edina živa resnica, zakon.

Z »nizkim nivojem senzacionalističnega tiska« se avtor spušča v temne globine nagonov, strasti, eksistencialnih uveljavitev, seksualnih deviacij kot nadomestila za nemoč in doseganje moči, podobno kot Genet, Ghelderode. V nizu izredno razgibanih prizorov je tekst vedno skoraj težno zastavljen. Tekst je tezen, tako kot so tezne tudi človekove sanje (se sklicuje Franček Rudolf), hkrati pa je tudi oseben, kot so osebne sanje. Lahko bi podaljšali njegovo misel in rekli, da je tekst toliko tezen, kolikor je težno samo gledališče. In oseben (svoboden), kolikor je oseben (svoboden) gledališki obiskovalec.

Besedila so kljub navidezni mnogorečnosti skopa. Njihova gledališkost se začne pri sentenčnem »razbijanju« dialoga, sentenčnost mu daje posebno barvo, distanco in ironijo. Razbijanje mitov. Miti so Frančku Rudolfu potrebni, preganjajo ga, zato da jih lahko razveljavi, posadi na mesto, ki jim gre.

Zgodbo o Celjskih začetja že slikovit naslov. Predstavlja nam podobo Celjana na žrebcu, podobo, ki odseva neko zunanjo silo, potentnost in jalovost, moč in krhkost. Srečamo se s pisanim okoljem sejmarskih glumačev, ki nam skušajo prikazati z rustikalnim besednjakom zgodovino Celjanov, njihov vzpon in padec, vrvež banalnih usodnosti. Iz tega sejmarskega vrveža, špektakla, se kaj kmalu izločita, vzdigneta, mogočni figuri Hermana in Fiderika. Od vsega početka sta določena, da se povzpeta na vzvišen podest in obdata z nadnaravnim sijajem, vsak na svojem

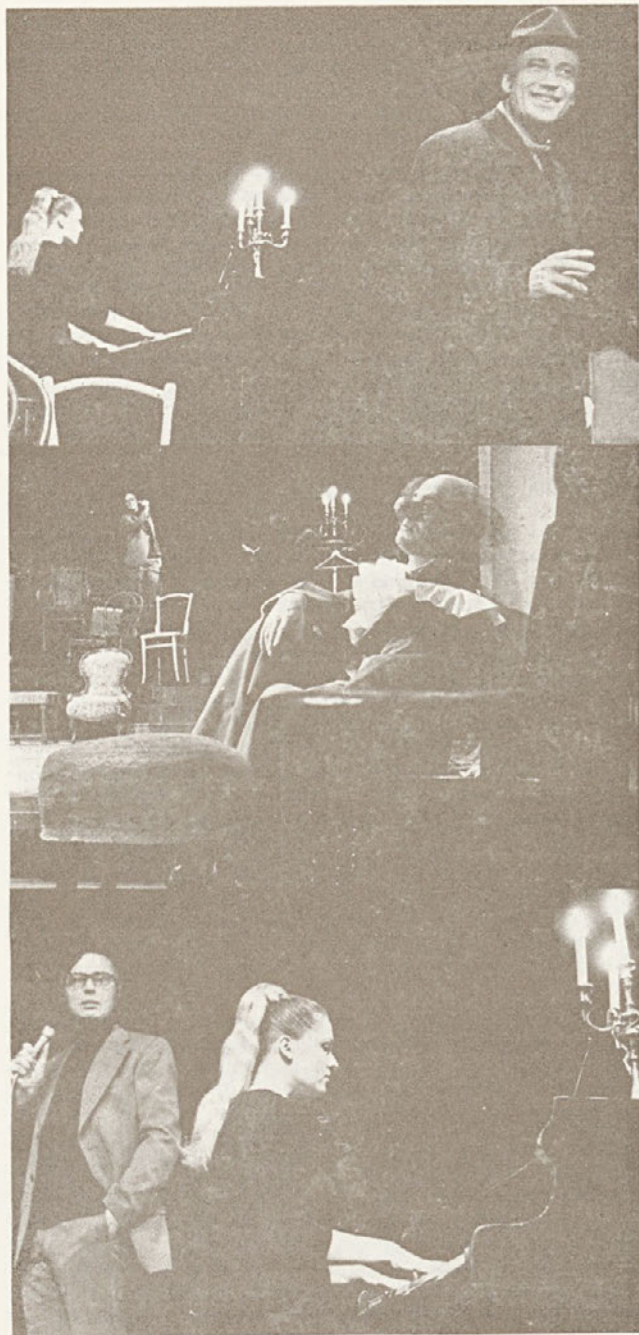
koncu, podobno kot v ringu. Določena sta, da Zgodovini, iz tega sejmarskega kalejdoskopa iztrgata neke vrednote, poiščeta smisel temu, kar nam je bilo sporočeno kot bolj ali manj zaneseno pričevanje o nekih dogodkih. Vse pa, kar skušata rešiti, se sproti zbanalizira v ironično obarvanih komentarjih glumačev, zbanalizira se v njunem vse bolj patetičnem konfliktu.

Dialog med Hermanom in Friderikom je napisan kot razširjena stihomitija. Razširjena, ker ima domala vsaka replika svoj tezni začetek, antitezo in sintezo. Znotraj tega »teznega« dialoga slišimo vse bolj neke samogovore, poskuse nekih samodestrukcij, informacij, zgodovinskih sklepanj, vse z namenom, da bi iz sebe izgrebla čimveč sebe, svojega bistva, s katerim bi lahko operirala drug proti drugemu. Ta dialog je možno zavoljo teznega karakterja definirati kot en sam samcat monolog, kot monološko zastavljen program. S tem se le še bolj potrjuje izhodišče, da ne gre za nikakršno identifikacijo, za absolutno inkarnacijo Hermana in Friderika, marveč za njuno podajanje, za določeno radikalno, racionalno upodobitev znotraj glumaške celote, z dobršno mero prikrita ali odprta ironizacije, ki omogoča igro, ludižem, ta v novejši gledališki praksi tolikokrat uporabljen termin. V samoironičnih, brehtovsko odtujevalnih stavkih je več življenja, kakor pa če bi zastavili njun dialog kot zgodovinski disput (kar seveda tudi napisan ni). Kolikor vse bolj občutimo, da »postajata« »resnična« Herman in Friderik, kolikor se vse bolj zagrizeno borita vsak za svoj prav, moramo tudi ta videz vzeti le kot različico špektakla, ki nam ga uprizarjajo komedijanti.

Friderik in Herman se sprva le preizkušata, tipata, tehtata, merita. To je tipičen dialog-dvoboj, ki ga lahko nasprotnika začneta le, če imata svojo publiko, ki ju opazuje, podžiga — in kadar se ta boj utrudi, izčrpa, ga brž nadomesti lahкотnost, petje, cim-bale, sejmarski dance macabre, kompenzacija tistega, kar se dogaja »tam zgoraj«, na vzvišenem piedestalu zgodovine. Glumači se hkrati spreminjajo v publiko svojih glavnih interpretov, v publiko samih sebe.

Pisan vrvež Prologa, v krogu se vrteči dogodki imajo vsak svoj pomen. Vsaka oseba nastopi v svoji vlogi, ki ji je tisti hip določena, brez posebne priprave, hitro, s skopim beseditom. V tem bi lahko iskali guignolski princip igrivosti. Vse to je igra. Igra je tudi opat, ki zaigra oblast, ko zahteva dokumente, dovoljenje za igranje. Opat ni le figura, ki naj bi okarakterizirala zgođe in nezgođe komedijantov — opat je hkrati že tudi prva publika. Ko je dohodek mimo, se brž prelevi v drugo figuro.

Artizem (coprnije) glumačev so vselej povezane z globokimi življenjskimi izkušnjami. V tem kontrastu, v spojitvi med rustikalnim (za rustiko je značilno, da vodi v fantastičnost), zgovorno nazornim življenjskim okvirom ter »disputom« (drugo izkušnjo), kar »se gresta« onadva »trageda« na odru, v tem leži ves mik uprizoritve. Tudi Herman in Friderik, glumača, mestoma zapadeta v neko laksnost, v neko potrebo po spočitosti, oddihu po napor-nem spopadu — po pikadorjih, ki dopolnijo in popestrijo program. Njuna »glumaška« distanca se kaže še v presenetljivih samoopazkah, komentarjih, samoironijah. Ti stavki kakor da ne bi sodili v njuno merjenje sil, v vzvišenost ciljev, v vlogo, ki jo morata odigrati. Po drugi strani pa so prav ti tuji, odtujevalni stavki tisto, kar odpira njuno pravo bistvo, s temi se ne moreta odevati, ničesar prikriti. Od vsega početka nam je jasno, da gre



Igor Torkar:
Požar. Režija:
Juro Kislinger,
Sandi Krošl,
Marjeta Gregoračeva
in Stanko Potisk.
Premiera
18. 12. 1973.

za tragični razkol med željami in možnostmi za njihovo uresničitev, najsi bo ta možnost-nemožnost v človeku samem ali zunaj njega.

Okoli njiju pa spet nagel zgodovinski vrvež, ki se mu nenehno mudi naprej, ko da je vse tako ali tako že vnaprej določeno, dogovorjeno, svet se nenehno samo na videz spreminja, zunaj nas — prezentni so le dogodki — sveta v nas samih pa ne moremo spremeniti. Naj se Friderik in Herman še tako naprezata, ujeta sta v svoji telesi, v svojo umrljivost in v splet dogodkov. Tragično bistvo ko da je zunaj njiju, zunaj njenega dialoga, dialog je le sredstvo za njegovo ugotavljanje. Bistvo sta čas in smrt. Bistvo je Veronika kot nedosegljiv cilj, ideal, kot nedosegljivo življenje. Zato nam tudi ni potrebna Veronika. Veronika sama poseebja smrt. Mit. V luči Rudolfove dramaturgije in gledano z našimi očmi kajpak lažni mit.

Deheroizacija, demitizacija Celjanov sta prav tako že opravljeni, še preden se zastero razgrne. Opravljeni sta v nas kot poznavalcih zgodovine in opravil ju je avtor, ki ni tematiziral teksta v tem smislu. Vse bolj zaresno življenje v vlogi Hermana in Friderika je igralska heroizacija, ta pa ostaja, se kaže le tako daleč, da ostaja še vedno pregledna kot razvidna tezna manipulacija za igrivo sprejemanje in neukinjanje dogovorjene igre o Celjanih.

Herman stoji pred nami od vsega začetka trden v svoji absolutni volji, da bo spreminjal svet. Tisto, za kar se trenutno bori, ima svoj smisel. Ko bo dosegel krono, si bo poiskal nov smisel. Friderik pa naj bi ob Veroniki našel svoj dokončni, zadnji smisel. Ali ga oče res ne razume, ali pa ga je spregledal? Ko mu vzame Veroniko, da bi mu jo lahko spet vrnil, ali res verjame, da bo lahko z njim manipuliral? To, da je Frideriku ljubša mrtva Veronika, ljubši stolp, je huda klofuta Hermanovemu ogorčenemu boju za absolutno oblast, absolutno svobodo. Herman brez potomcev ni nič. S Friderikom stoji ali pade njegov svet, projekt, ideja, kar je sam začel in v kar se je sam dokončno ujel. Friderik — razpet med slo po moči in nemočjo, zvest samemu sebi, se pravi privednemu končnemu smislu — dočaka devetdeset let med izbranimi lepoticami. Veronika je bila nedosegljiv sen, kakor je bila nedosegljiv sen Hermanova ekspanzija. Ulrik, ki je bil pol deda, pol očeta — pa je vse skupaj zapravil. Zdaj je vse skupaj v rokah sejmarskih glumačev, ki se trudijo, da bi osvetlili te zgodovinske dogodke, te grozljive zgodbe. Zdaj je vse njihova posest, njihova resnica, in v luči te burkaške vneমে se nam resnica kaže kot neulovljiva vrednota in enkratnost, vsakemu času primerna. Črna maša zgodovine se nadaljuje.

Janez Zmavc

In memoriam

V rokah imam listič, napisan s skrbno roko. Za obletnico Cankarjeve smrti bi po daljšem času Marjan Dolinar spet nastopil s Podobami iz sanj. Napoved, ki mi jo je nekaj dni poprej izročil, da bi jo objavili v gledališkem listu, je potem odpadla in namesto nje bi morali objaviti vest o nenadni, absurdni smrti. Tako pišem zdaj te vrstice v brezupnem poskusu, da bi ujel bistvo igralca, da bi mu odmeril prostor in čas, ki sta bila samo njegova in naša v trenutkih gledaliških nastopov, ki naj bi zdaj živeli v nas ko: izmerljiv delež slovenski gledališki kulturi.

Marjan Dolinar je bil potujoči bard, nemara eden zadnjih, znan širom po Sloveniji do njenih krajnjih mej, v Trstu, na Koroškem in celo na Dunaju, kjer je z izredno memorialno sposobnostjo in s samoniklo interpretacijo seznanjal mlado in starejše občinstvo z deli Cankarja, Aškercarja, Daudeta, Kosovela, Mrzela, Gruma, Voltaira, Bablja, Puškina in drugih. Ni bilo skoraj šole, ki ga ne bi vključevala v svoj učni program, in tako je s sporočili avtorjev, ki jih je izbiral po svojih notranjih nagnjenjih, hkrati navajal mladino, da je prisluhnila govornjeni besedi, igralčevemu mediju, možnostim interpretacije besedila, ki je sicer dosegljivo in odprto le bralnim doživljajskim predstavam.

Drugi del Dolinarjeve osebnosti je pripadal slovenskemu gledališkemu življenju. Zadnja postaja, kjer se je dokončno ustavil, je bilo celjsko gledališče, kjer je od 1954. leta odigral vrsto zahtevnih vlog, s katerimi je v dveh desetletjih pomagal graditi danes integralno podobo celjskega ansambla. In četudi gre gledališče neustavljivo naprej, čutimo njegovo izgubo kot zahrbtni udarec usode in z bolečino prihajajo za nami njegove podobe učitelja Šviligoja v Pohujšanju, Charleya v Smrti trgovskega potnika, Petra Šeme v Mikelnu, Arona Salobirja v Novačanu, Inkvizitorja v Don Carlosu, Kremžarja v Za narodov blagor, Zupana v Hlapcih, Teiresia v Sofoklu, Piškava v Desetem bratu, strojarja Mortna v Ibsenovem Sovražniku ljudstva, Schaafa v Mesecu dni na kmetih Turgenjeva, profesorja v Stalinovih zdravnikih, trgovca Jereba v Romantičnih dušah in njegovi zadnji vlogi: tebanki stavec (Antigona) in recitator v recitalu Za staro pravdo.

Rodil se je 14. avgusta 1919 v Ljubljani, zgodnjo mladost je preživel v Škofji Loki. Trdo otroštvo, vojna, taborišče Gonars, bolna mati, za katero je skrbel kot malokdo. Njegova zagnanost in goreča pripadnost igralstvu (začel je v Mrakovi gledališki skupini) sta bili poplačani, ko je bil po osvoboditvi angažiran v ljubljanski Drami, od koder se je selil v mariborsko Dramo, nato v Prešernovo gledališče v Kranju in končno v SLG Celje. Tu ga je 26. novembra na poti v Ljubljano prehitela smrt. Publika, ki je cenila njegovo primarno usmerjenost v komorne večere, je bila prav tako naklonjena njegovemu igralstvu. Bil je priljubljen in zato je njegova izguba tembolj boleča.



V trenutku, ko mi je izvršiti častno naročilo delovne skupnosti našega gledališča — odkriti umetnikovo upodobitev pokojnega magistra Fedorja Gradišnika, mi prihajajo na misel Cankarjeve besede v Hlapcu Jerneju: »Ti, ki si delal — tvoje je delo!«, zakaj to slovesno dejanje hvaležnosti in spoštovanja celjskega gledališkega delavca in po njem vse naše kulturne javnosti, opravljamo v hramu, v ustanovi, ki se ji je Fedor Gradišnik posvečal domala vse svoje življenje: od mladih nog do zadnjih dni, če ne kot igralec in kot režiser, če ne z živo pa s pisano besedo kot pripovednik in publicist.

Preobsežno in izjemno pestro je pokojnikovo gledališko ustvarjalno in poustvarjalno delo, da bi ga mogel v nekaj besedah in ta hip zadovoljivo predočiti. To ostaja naloga vplivnejših celjskih kulturnih zgodovinarjev, bodisi da izdajo njegovo, ustrezno zaokroženo zgodovino celjskega gledališkega življenja, kakor je on sam naslovil kroniko stremljenja za stalno gledališko hišo v Celju, bodisi da sestavijo vsaj bibliografijo Gradišnikove pisane in publicirane besede.

Ni pa težko ugotoviti, da je pokojni magister, ta Eskulap v Službi Taliije, dobojeval stoletje dolgo prizadevanje po stalni, narodni gledališki ustanovi, v kateri bi svobodno merili lastne ustvarjajoče sile ter izražali svojo kulturno in politično zavest, v kateri bi se ob umetniškem prikazovanju človeških usod gledalec in poslušalec duhovno dvigala, krepila in osveščala. To, kar so ljudomili Drobnič, s Krpanom se spogledujoči Salmič, pa Meta Baševa — sinonim tvornega diletantizma v narodnostno ogroženem Celju v prvem desetletju našega stoletja, in Gradišnikov sopotnik — gibčni gledališki bohem Saša Pfeifer ter sploh vsa dolga, skoraj nepregledna vrsta ambicioznih odvetnikov, uradnikov in rokodelcev zaman iskali in pričakovali, to je Fedor Gradišnik dosegel: točno pred 23 leti — dekret ljudske oblasti o ustanovitvi Mestnega gledališča kot stalne proračunske kulturno-umetniške ustanove.

Fedor Gradišnik, ta v zgodovino zapisani kulturni delavec, predstavlja tedaj zmagoviti konec kulturno-političnega, progresivnim smotrom posvečenega boja v Celju. Življenje in delo Fedorja Gradišnika — tu mislim na delo, ki se je nagnilo v razmere nove Jugoslavije — je torej zadnja faza omenjenega boja ali po Gradišnikovi sistematizaciji celjske gledališke zgodovine,



Predsednik sveta
gledališča
Jernej Bermež
sprejema spomenik
v varstvo iz rok
prof. Gustava
Grobelnika.

njeno zadnje poglavje – obdobje Fedorja Gradišnika. Obdobje, ki se po svoji zagrizenosti ne more meriti z obdobjem dobrodelnega Jeretin-Drobničevega gledališča, ne z obdobjem narodnoprosvetne čitalnice ter njegovim nadaljevanjem pod streho celjskega narodnega doma, a pod duhovnim vodstvom intelektualcev ljubljanskega kova, ne z obdobjem izpodbudnih igric in petja ter prestiža med režiserji in pevovodji, obdobje, ki je v svojem hotenju še najbolj podobno obdobju prvih poskusov institucionalizacije gledališke dejavnosti v okviru Prekorškovega Dramatičnega društva med obema vojnama. Gradišnikovo obdobje po osvoboditvi 1945 je sicer zanetil požar partizanskega gledališča Hinka Leskovška, danes opernega režiserja v Ljubljani, toda po njegovem odhodu je moral vlogo krmarja skoraj 40-članske ljubiteljske gledališke tovarišije prevzeti človek zoisovske zavzetosti za stvar, ki je z besedo in zgledom pred organi oblasti lahko pospešil razumevanje za ustanovitev stalne gledališke hiše. To pa je bil Fedor Gradišnik kot režiser in igralec, kot organizator in gledališka avtoriteta nasploh.

Kot prvi poklicni upravnik in njen idejni vodja je naši gledališki hiši načeloval še dobro desetletje po ustanovnem dekretu, do 1962. leta, ko je lahko z zadoščenjem prepustil krmilo mladim, sodobnim silam, saj so ga prevzele s pieteto do svetlih tradicij ljudskega gledališča.

Fedorja Gradišnika smo torej dolžni ohraniti v spominu kot zgled gledališke kljubovalnosti, njegovo delo pa kot odločilni delež za zamisel stalnega slovenskega gledališča v Celju. Prav je tedaj, da se mu tudi z likovnim spomenikom oddolžimo za vse njegovo delo, za vsak njegov korak.

S tem zagotovilom odkrivam spomenik in ga prepuščam delovni skupnosti pod streho tega kulturnega hrama v varstvo.

Z novim koledarskim letom smo dobili
nad vse potrebno pomoč v osebi Majde
Emeršičeve, predmetne učiteljice sloven-
ščine, ki je dolga leta poučevala na ma-
riborskih srednjih šolah, bila pet let vodja
propagandnega oddelka v Slovenskem
narodnem gledališču v Mariboru, v naši
ustanovi pa je prevzela referat za stike s
publiko in propagando. Veseli njenega
prihoda ji želimo veliko uspeha pri delu
in da bi se v Celju dobro počutila!



Gledališki avtobus
za vsako premiero!
Za obiskovalce iz Ljubljane:
izpred Drame SNG odpelje
ob 17.30.
Za obiskovalce iz Maribora:
odpelje s Stolnega trga pred SNG
prav tako ob 17.30.
Oba avtobusa
KOMPAS Celje
se vračata v Ljubljano in Maribor
pol ure po končani premieri.

Stovani družu upravniče!

Ostala sam pod dubokim dojmom Vašeg gostovanja u Zagrebu. Bio je to izvanredan događaj! Odlična režija i gluma omogućila mi je da u punoj snazi zajedničke angažiranosti doživim Witolda Gombrowicza t. j. njegovu izvanrednu komediju čitavog ljudstva, koje se ponaša kako veli autor poput lasice, a režiser je to izvrsno podcrtao napose u glumi Sandi Krošl-a, a uporedo i svi ostali prihvaćaju taj cinizam i u njemu upravo kao zaraženi triumfiraju, kako čineći zlo misle da rade dobro. Sve to tako traje vjekovima u simbolu kroz ovu komediju, a pojedinac je sa svom svojom etikom potpuno nemoćan, jer Gombrowiczve »njuške« i »guze« sve upropašćuju.

Priznajem da ne vladam dovoljno slovenskim jezikom, ali ga gotovo dnevno slušam preko radija Ljubljane i to mi je toliko koristilo, da sam sve mogla primiti.

Najveću zaslugu ima uz to i prof. dr. Zdravko Malić, sveučilišni profesor-platonista na zagrebačkom fakultetu, koji je u časopisu »Književna smotra« br. 3 iz 1970, a čiji je ujedno i glavni urednik, objelodanio svoj esej pod naslovom: »Bit Gombrowicz-eva kazališta«, a dopunio ga i svojim prevodom eseja samog Gombrowicza »O Dante-u« i ta su mi dva članka u veliko pomogla, da sam još dublje mogla proniknuti u Vaše izvrsne interpretacije

Još uvijek sam pod dojmom toga.

Imala sam osobitu radost, da sam iza predstave mogla pozdraviti Vašu odličnu umjetnicu Janu Šmidovu i zahvaliti joj i čestitati na njoj sasvim izuzetno velikoj kreaciji. Ostala sam potresena od njene »statike«, a koja se sva razdirala u tom tihom i »nijemom« bolu — sa bespomoćnosti nad »lasicama« i to je suvereno divno donijela.

Molim pozdravite ju toplo kao i njenog supruga, kojeg sam isto imala čast upoznati i tom prilikom zamoliti, da mi omogući, da putem Vaše uprave dodjem od tog djela i da ga kao dragocjenu uspomenu na Vaše gostovanje pohranim u svojoj biblioteci, a svakako, da ga i prvo vrlo pažljivo pročitam i upoznam se sa svim detaljima, koji su upravo sa aspekta Gombrowiczeva i te kako važni.

Nadam se da ćete mi u tom izaći u susret i unaprijed srdačna hvala.

Tom prilikom interesirala sam se u garderobi prvo za Vas, ali na žalost saznala sam, da radi bolesti niste mogli doći, pa sada koristim ovu priliku da Vam od sveg srca čestitam na osobitom uspjehu, a i živo želeći da i nadalje primete samo najbolja priznanja.

Srdačno Vas pozdravlja uz osobito poštovanje

Vilma Bach



VELEBLAGOVNICA
TISKARSTVA
CELJE

PRAVILNI NASLOV ZA DENARNE ZADEVE

Ljubljanska banka

PODRUŽNICA CELJE

Trgovsko podjetje


JELŠA

Šmarje pri Jelšah

s svojimi številnimi
poslovalnicami
na Šmarskem
in Kozjanskem

aero 

aero 

aero 

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1973-74, št. 7.
Premiera in krstna uprizoritev 1. marca 1974. Franček Rudolf, Celjski grof
na žrebcu. — Predstavniki Franci Križaj, v. d. upravnika — Umetniški vodja
Bojan Stih — Urednik Janez Zmavc — Vinjete Melita Vovkova — Fotografije
celjskih predstav Viktor Berk — Naklada 1000 izvodov — Cena 2 dinarja —
Tisk AERO, kemična in grafična industrija Celje.

Po mnenju republiškega sekretariata za prosveto in kulturo št. 421-1/73 z
dne 28. 5. 1973 oproščeno plačevanja temeljnega davka od prometa pro-
izvodov.

