



Ivo Svetina

VERONIKA DESENIŠKA ALI VPRAŠANJE TRAGEDIJE

Namen mojega današnjega razmišljanja o Župančičevi igri v verzih, napisani in prvič uprizorjeni leta 1924, *Veroniki Deseniški*, ni obnavljati znamenito in žal danes že nekoliko pozabljeno polemiko ob tej Župančičevi gledališki igri, ki je, kar je splošno znano dejstvo, privedla pesnika do odločitve, da se po *Veroniki* ni več ukvarjal s pisanjem za gledališče, četudi je imel kar precejšnje ambicije in načrte, saj je hotel napisati cel niz iger, »ki bi prikazovale ,rojstvo in razvoj slovenske duše« (A. Slodnjak, *Obrazi in dela slovenskega slovstva*, Ljubljana 1975). Vidmar, Koblar, Albreht, Kelemina so svoje delo opravili tako pri kritiki kot pri zagovarjanju Župančičeve igre, umaknili so se v bolj ali manj zasluženo pozabo, nam pa je ostala pesnikova igra, ki jo lahko vedno znova beremo in merimo njeno pesniško in duhovno moč ali nemoč.

1.

Na tem mestu tudi ne nameravam povzemati vsega tistega, kar se je že zapisalo o Župančičevi *Veroniki Deseniški*, in sicer glede na to, da jo je pesnik podnaslovil kot »tragedijo v petih dejanjih«, čimer se je uvrstil med tiste avtorje, ki so od A. T. Linharta, ki je leta 1780 napisal *Miss Jenny Love*, »viharniško tragedijo«, pa vse do *Antigone* Dominika Smoleta iz leta 1960, hoteli napisati (slovensko) tragedijo. Menim, da je Denis Poniž v 42. zvezku Literarnega leksikona (1994), ki je posvečen *tragediji*, opravil temeljit in strokovno neoporečen pregled tragedije pri Slovencih, še zlasti v zadnjih treh poglavjih, ki so posvečena prvim glasovom o tragediji pri Slovencih, vprašanju o »slovenski« tragediji ter pri Slovencih po drugi vojni.

Tisto, kar me je neposredno spodbudilo, da sem se za naše razpravljanje (okroglo mizo) ob stodvajseti obletnici rojstva Otona Župančiča lotil ponovnega branja Župančičeve pesniške igre in vnovičnega premisleka o njej, je dejstvo, da je Oton Župančič svojo *Veroniko Deseniško* podnaslovil

kot »tragedijo v petih dejanjih« in s tem – hote ali nehotе – odprl spraševanja, ki so odmevala tudi v polemiki izpred več kot 70-imi leti, in sicer o tem, ali je Župančič sploh lahko ustvaril »pravo« tragedijo oziroma ali je Župančičeva igra o Veroniki z Desenic takšno dramsko besedilo, ki upravičeno nosi podnaslov tragedija?

Skratka: moj namen je bil prebrati in premisliti Župančičevo igro znotraj temeljnega vprašanja: ali je to tragedija? Ob tem pa moram nedvoumno zapisati, da sem se v zadnjem času vedno znova vračal k Nietzschejevemu mladostnemu delu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (1872), saj sem si tudi ob pisanju svojih gledaliških iger, še zlasti poslednjih dveh *Tako je umrl Zaratustra* (1995) in *Ojdip v Korintu* (1998), vedno znova zastavljal vprašanje: ali je danes (še) mogoča tragedija? Kajti Nietzsche me je prepričal, da je že napočil čas, ko se tragedija lahko znova rodi. Prepričan sem namreč, da je konec stoletja, ki je hkrati tudi konec dvatisočletne epohe bele, krščanske (t.j. katoliške, kar pomeni vesoljne!) civilizacije tisti čas, ko se (zahodni) človek mora zavesti svoje *tragičnosti*, kar je temeljni pogoj, da tragedija »vstane od mrtvih« in znova zasije v vsej svoji pretresljivi, temni lepoti! Kajti Nietzsche je bil tisti, ki je konec 19. st. poklical zahodnega, krščanskega človeka, naj si znova *upa biti tragičen!* In verjamem, da nas je 20. st. dokončno utrdilo v prepričanju, da smo postali (pa če si to upamo ali ne!) kar najbolj tragična bitja. Ker Bog se je dokončno umaknil v odsotnost; ali je zares umrl ali pa se je samo pogreznil v globok, opijski spanec, tega sicer ne vem, a kljub temu sem trdno prepričan, kot že mnogi pred menoj, da je svoje začeto delo nekje na sredi opustil in ga prepustil ubogi človeški pari, da se muči in peha, četudi nima niti osnutka načrta, po katerem je Bog hotel ustvariti popolno Stvarstvo.

Sicer pa nam že prastari sumerski ep o stvarjenju sveta *Enuma eliš* sporoča, da so bogovi ustvarili človeka le zato, da so nanj odložili (svoje) breme in so tako (končno!) lahko svobodno zadihali. Svobodno zadihali, ker so – tako pa nam pripoveduje *Ep o Gilgamešu* – zase ohranili večno življenje, ljudem pa namenili smrt.

In ker so bogovi sklenili, četudi so po svoji podobi ustvarili človeško bitje, da naj bo človek tisti, ki bo nenehno umiral in se vedno znova rojeval, hkrati pa so v to smrti zapisano bitje vsadili tudi čudežno seme, iz katerega se je vedno znova rojevala želja po preseganju smrtnosti, torej želja po nesmrtnosti, so tako vsadili v človeka tudi kal tragičnosti. Ker prav hrepenenje smrtnika po nesmrtnosti, človeka po bogu, ga dela tragičnega, četudi je res, da mu vera v boga/bogove podeljuje tudi upanje, ki pa je prešibko, da bi lahko premagalo smrt. Še zlasti zato, ker bo človek (tako uči krščanska vera) razbremenitve in odrešitve deležen šele na rajskih poljanah, torej po svoji smrti.

2.

In ker je Župančič svojo *Veroniko Deseniško* nedvoumno poimenoval za »tragedijo«, se je tako vpisal med tiste pesniške duhove, ki po Nietzscheju še verjamejo, da je čas ponovnega rojstva ali prerojenja (*Wiedergeburt*) tragedije tudi naš čas. Zatorej na tem mestu ne bi imelo nobenega pomena, da bi Župančičevo tragedijo merili s tistimi merili, ki so veljala za starorimsko, srednjeveško, renesančno, razsvetljsko, klasicistično, predromantično in romantično tragedijo kot tudi za tragedijo druge polovice 19. st. oziroma prve polovice 20. st. Misel o tragediji je zaposlovala prenekaterega avtorja in tako je tudi Arthur Miller leta 1949 objavil esej, v katerem je analiziral možnosti tragedije v 20. st. in ugotovil, da je sedaj (tedaj) čas, da se ustvari t.i. »domestic tragedy«, kar pa je le drugo ime za razsvetljsko meščansko žaloigro oziroma *Trauerspiel* 18. in 19. stoletja.

Znano dejstvo je, da je kljub Nietzschevi veri v ponovno rojstvo tragedije npr. Bertold Brecht »ukinil« tragedijo in namesto nje »ustanovil« epsko gledališče in s tem kar najbolj korenito pretrgal tudi s temeljnimi določili Aristotelove *Poetike*, a da je ob vseh teh prizadevanjih po stvarjenju nove podobe (forme) gledališča 20. st., ki bi lahko zaživel polnokrvno umetniško življenje, ne da bi ustvarilo (novo obliko) tragedije, bila nenehno živa tudi želja, da si tudi 20. st., stoletje Verduna, Auschwitza, Hirošime, Sarajeva, Vukovarja, Groznega..., vendarle najde »zrcalo« v tragediji, četudi je že T. S. Eliot ugotovil, da »med grškim mitom in modernim časom (še vedno) zija globoka razpoka«. (Poetry and Drama, 1951, cit. po D. Poniž, Tragedija, 1994)

3.

In tako smo prišli do ključne besede tragedije, ki je *mit*. Nietzsche v *Rojstvu tragedije* definira mit takole: »Mit je strnjena podoba sveta, ki ne more brez čudeža, strnitve pojava«. Mit je za Nietzscheja tisti »sveti prasedež«, brez katerega je človek »večno lačen, pod vsemi preteklostmi, koplje in rije in išče korenine, pa če bi moral kopati za njimi tudi v najbolj odmaknjenih starinah«. Po Nietzscheju celo »država nima močnejših nenapisanih zakonov, kakor je mitski temelj, (ki je) porok za povezavo z religijo in za rast iz mitskih predstav«. Zahodni človek ne more brez mita, saj je mit njegova »domovina«, še več, je njegovo »materino naročje«. Že iz teh iztrganih Nietzschejevih opredelitev mita, brez katerega zahodni človek sploh ni mogoč, lahko razberemo, da je mit tudi usodno povezan s tragedijo (o čemer pa nas je prvi poučil že Aristotel v svoji *Poetiki*), saj Nietzsche ugo-

tavlja, da je bil »propad tragedije obenem tudi propad mita«. In če je Nietzsche v *Rojstvu tragedije* opisal njeno rojstvo in smrt ter hkrati oznanil tudi njeno (ponovno) rojstvo, je to lahko storil samo zato, ker je verjel, da vsaka civilizacija, družba ali skupnost nenehno proizvaja mite. Seveda pa je mit kar se le da tesno povezan s časom, z njegovim razumevanjem in merjenjem, saj samó ciklično razumevanje časa (kot nasprotje *linearnega* časa) omogoča nastanek mita; ali drugače: čas mita je ciklični čas, linearni čas pa je čas zgodovine oziroma zgodovinski čas. In razumevanje časa kot cikličnega vračanja vedno enakega je v neposredni povezavi s t.i. *vegetacijskimi kulti*, obredi, ki so v arhaičnih družbah slavili vsakokratno vračanje rasti in plodnosti (spomladi) in izganjali zle (mrzle, zimske, jalove) demone, ki so zemljo, rastline, živino in ljudi zapredali v (neprostovoljno) spanje, mirovanje in obmrlost.

4.

In v kakšni povezavi lahko obnavljam nekatere temeljne postulate Nietzschejeve vere v ponovno rojstvo tragedije, ko sem se nameril govoriti o Župančičevi *Veroniki Deseniški*? Kar najbolj preprost odgovor bi se lahko glasil takole: če je Župančič upravičeno poimenoval svojo igro za »tragedijo«, potem mora biti v njenih temeljih prisoten (znova obujen) mit, saj brez mita (ne po Aristotelu ne po Nietzscheju – in med njima se je odigrala vsa zahodna gledališka – tragiška – zgodovina) tragedije preprosto ne more biti! Aristotel je brez vsakršnega dvoma zapisal, da je *mitos* (to je dejanje tragedije) »končni smoter« (télos) tragedije; smoter pa je važnejši od vsega drugega. Mitos pa ni le »končni smoter« tragedije, ampak je – za Aristotela – celo »počelo«, še več »duša tragedije«.

In če hočemo izmeriti »težo« Župančičeve »tragedije« o Veroniki z Desenic, »ki je samo stopnja na očiščevalni razvojni lestvici slovenske duše« (A. Slodnjak), potem se moramo vprašati, kaj je v njej tisti *mitos*, ki je »počelo«, »končni smoter«, če ne kar sama »duša« (vsake) tragedije? Ob tem pa trčimo na dovolj zahtevno vprašanje, in sicer, ali je Aristotelov *mitos* isto kot Nietzschejev mit, ki je »sveti prasedež«, »domovina« in »materino naročje« človeka, ki se je ovedel svoje tragičnosti; ki si je upal biti tragičen? Žal na tem mestu ne morem podrobneje razčlenjevati obeh pojmov, a neizpodbitno dejstvo je, da tako brez Aristotelovega mitosa kot brez Nietzschejevega mita *tragedija ni mogoča*. Tako za Aristotela kot za Nietzscheja je *mit-os tisto*, kar šele omogoča tragedijo oziroma je brez njega sploh ne bi bilo.

Prav gotovo bi moral na tem mestu vsaj zarisati tudi drugi nadvse pomemben vidik tragedije, in sicer odnos človeka, 'individuuma' do

boga/bogov. A naj si (znova) pomagam kar z najbolj preprosto ugotovitvijo, in sicer, da je junak tragedije lahko le tisti človek, ki je že dozorel za spoznanje, da so bogovi zapustili njegov (t.j. človeški) svet; da je tragiški junak mogoč samo v svetu, ki so ga bogovi sicer ustvarili, a se zanj ne menijo več. Ali z drugimi besedami: čas tragiškega junaka je čas somraka bogov. Če je Gilgameš še polbožansko polčloveško bitje (ker je junak epa oziroma epski junak), pa je Ojdip ves, kolikor ga je, samo še človeško bitje. Ni več mogočen vladar, ki gradi sijajna mesta, dela čudeže in zmaga na bojnem polju, ampak je samo še *Oteklonogi*, zavržen, preklet otrok, ki sta ga zla sreča in usoda (volja odsotnih bogov, ki govore skozi Pitijina usta) zaznamovali, da bo v sporu s svetom, družino in s samim seboj. Da ne bo koprnal po nesmrtnosti, katere lastniki so bogovi, tako kot je koprnal Gilgameš, ampak bo hrepenel le po resnici, ki ga bo odrešila usode, prekletstva, a ga hkrati tudi pogubila. Ubil bo očeta, spal bo z lastno materjo, ki mu bo rodila rod pankrtov, a resnica bo terjala, da bo razkril svojo zlo srečo in razkrinal zle božje nakane in bo tako moral darovati svoje oči, ker šele slep bo ugledal vso grozo svoje človeške eksistence.

Z eno besedo: tragedija se je lahko rodila, ko so se bogovi umaknili na varno razdaljo od človeka in ga prepustili njegovi samoti, ki je drugo ime za njegovo svobodo.

5.

Da bi lahko kolikor toliko prepričljivo odgovorili na vprašanje, ali je Župančič svojo igro upravičeno poimenoval za »tragedijo«, na vprašanje, ki bi se lahko z drugimi besedami glasilo tudi, ali je torej Župančič napisal »pravo« tragedijo ali le pesniško »melodramo«, moramo najprej poiskati tisti mit-os, ki po Aristotelu pomeni »končni smoter« in »dušo« tragedije, po Nietzscheju pa »strnitev podobe sveta«, »sveti prasedež«, »domovino« oziroma »materino naročje« človeka, ki se zaveda svoje tragičnosti, ki si upa biti tragičen, ker se zaveda, da so se bogovi umaknili na najvišji vrh Olimpa, saj so že zdavnaj odložili »breme« na šibka človekova ramena in se za ubogo človeško paro sploh več ne menijo. Župančič si je za snov svoje »tragedije« o Veroniki z Desenic izbral »dinastijo« celjskih grofov, in to v času vladanja Hermana II. (ki je umrl leta 1435), ko je moč Celjskih dosegla svoj višek, ko so postali »državni velikaši«. (Zgodovina Slovencev, Ljubljana 1979) Herman II. je svojega sina Friderika, junaka Župančičeve igre, poročil z Elizabeto Frankopansko. »Ta politični zakon je povzročil v zvezi s Friderikovim odnosom do Veronike z Desenic smrt obeh tekmič: prvo (Elizabeto)

je menda ubil Friderik sam, drugo pa Herman II., da bi se opral pred mogočnimi hrvaškimi velikaši Frankopani, čeprav je celjsko trško sodišče Veroniko oprostil krivde 'čarovništva'.

Tako beremo v *Zgodovini Slovencev* in s tem beremo pravzaprav zgodbo Župančičeve tragedije. Kljub temu da je Župančič dogajanje svoje *Veronike* postavil v leto 1422 (in to tudi eksplicitno zapisal), pa je jasno, da Župančič ni imel namena napisati *zgodovinske igre*, nikakor ne, ampak mu je zgodovinska snov (realni zgodovinski dogodki iz prvih desetletij 15. st.) samo služila za »okvir«, na katerem je stkal svojo pesniško igro in jo poimenoval s tragedijo, s čimer je hotel svoji igri odvzeti njeno »zgodovinskost«, njen »logos« in jo umestiti v območje mita.

In kaj je potemtakem mit v Župančičevi tragediji? Kaj je tisti najgloblji temelj, »sveti prasedej«, ki to igro sploh »dela« za tragedijo? To prav gotovo ni ljubezen med Friderikom in Veroniko, prav tako ne Friderikova nezvestoba do njegove žene, Jelisave (Elizabete) Frankopanske, tudi ni smrt mlajšega Friderikovega brata Hermana, niti odsotni Ulrik, sin Friderika in Jelisave. Če še tako pozorno prebiramo Župančičevo »tragedijo«, ne najdemo nič takega, kar bi že kar na prvi pogled budilo našo pozornost in nas opozarjalo, da imamo opraviti z mitom. Morda je treba na tem mestu opozoriti še na nekatere druge razsežnosti mita, o katerih doslej še nismo govorili, saj nam bodo morda te pokazale pot do skritega tragiškega jedra Župančičeve igre.

Najprej se moramo znova vrniti k starim Grkom, za katere je bil mit »sveta zgodba« (*hieroi logoi*), ki – tako Aristotel – vsebuje neko racionalno resnico, ki pa je prikazana (v poeziji, tragediji) na »neustrezen«, »nenavaden«, »čuden« način. Kajti, ko mit postane predmet literarne »obdelave«, ko postane »končni smoter« (*télos*) tragedije, ga moramo razumeti že kot (re)interpretacijo. Kar pomeni, da gledalcu/poslušalcu/bralcu tragedije mit sploh ni dostopen neposredno, v njegovi metafizični razsežnosti, ampak samo še kot (re)interpretacija, kot neke vrste »prevod« v besedno umetnino.

Nadalje je za mit značilno, da je v njegovo osrčje postavljena *sveta žrtev* (sakramentalna daritev), kar opozarja na to, da je (bil) mit odvisen od nekega pradavnega rituala, magičnega obreda. Nekateri razlagalci mita, zlasti t.i. angleška antropološka šola, so bili prepričani, da je mit nekakšen »scenarij« za ritual, kar pa se neposredno veže na samo »rojstvo« tragedije, ki se je rodila iz rituala, Dionizovega kulta. Zato bi lahko tragedijo glede na njen »rojstni kraj« poimenovali tudi kot »odrsko interpretacijo verskih zgodb.« (K. Gantar v spremni besedi k Ajshilovima tragedijama Peržani in Vkljenjeni Prometej, Ljubljana 1982) Mit pa je tudi »totalno družbeno dejstvo« (M. Mauss), kar pomeni, da mit ne more veljati le za posameznika ali za

skupino posameznikov, ampak, če je mit zares mit, mora obvladovati celotno družbeno skupnost. Je njen vrhovni zakon. In dalje: C. L. Strauss v *Strukturalni antropologiji* (1958) meni, da je mit »način človekove komunikacije« in ima zato isto funkcijo kot jezik. In kar je za naše razmišljanje o Župančičevi *Veroniki* še prav posebno zanimivo in spodbudno, če hočemo ugotoviti, ali je pesnik kljub vsem trditvam, da je tragedija enkrat za vselej umrla že v stari Grčiji, in vsem naporom (še zlasti Nietzschejevim), da se oznani in utemelji njeno ponovno rojstvo oziroma prerojenje – in to skoraj poltretje tisočletje po njeni smrti – vendarle napisal eno prvih in najvišje zastavljenih slovenskih tragedij, je tudi dejstvo, da je (grški) mit nenehno tematiziral *družinske konflikte*, kajti družina je tista srčika človeške družbe, kjer se križata *narava in kultura*, zaradi česar bi mit lahko poimenoval tudi kot *most* med naravo in kulturo, kar pa samo potrjuje zgoraj zapisano trditev, da je mit, ko je enkrat zapisan v verzih tragedije, že racionaliziran (kultiviran) in (re)interpretiran (umetniško obdelan in preoblikovan.)

Ta nekoliko shematičen prikaz nekaterih klasičnih in sodobnih opredelitev mita nam bo služil, da bomo lažje našli tisti – doslej še skriti – temelji Župančičeve *Veronike Deseniške*, ki naj bi upravičil njeno poimenovanje za tragedijo.

6.

Ker Župančič ni čutil potrebe, da bi zgodovinsko snov svoje tragedije »skril«, ampak jo je celo apostrofiral, ko je zapisal, da se *Veronika Deseniška* »godi 1422-tega leta«, se je treba za hip pomuditi še pri naslednjem vprašanju, ki si ga je prvi zastavil Aristotel, in sicer: kakšen je odnos med *zgodovino* in *poezijo*? V IX. poglavju *Poetike* Aristotel natančno opredeli to razmerje, ko pravi, da »pesnikova naloga ni pripovedovati, kaj se je v resnici zgodilo, ampak kaj bi se bilo lahko zgodilo«, medtem ko zgodovinar piše o tem, kar se je v resnici zgodilo. Iz tega Aristotel izpelje sklep, da je poezija »nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovinopisje; poezija govori bolj o splošnem, zgodovinopisje o posameznostih.« In Aristotel sklepa še dalje: zaradi te »svobode« poezije »nikakor ni nujno, da bi se pesniki po vsej sili morali držati tradicionalnih mitov«. Zaradi tega je po Aristotelu »pesnik bolj izdelovalec mitov kot pa verzov«, saj je bistvo pesnika v prikazovanju dejanj.

Ob teh navedbah iz Aristotelove *Poetike* postaja nekoliko jasneje, da Župančič, ko si je izbral za svojo »tragedijo« konkretne zgodovinske dogodke, ni bil prisiljen ustvariti zgodovinske igre; ni postal zgodovinar, ampak je ostal pesnik, »izdelovalec mitov«. Zgodovina in poezija oziroma »izdelova-

nje mitov« pa se razlikujeta tudi glede na razumevanje časa, kajti zgodovinski čas je – kot smo že bežno omenili – *linearni čas*, čas mita – torej tudi poezije pa je *ciklični*, kar pomeni, da si na premici zgodovinskega časa dogodki slede eden za drugim, dà se jih šteti in meriti, glede na dolžino trajanja, s tem pa se zanika »izvornost« časa, ki se je arhaičnemu človeku kazal kot menjave letnih časov, kot vračanje (vedno) enakega, kot nenehno rojevanje in umiranje (cikličnost eksistence, a ne le človekove, ampak vseh »čutečih« bitij – bi rekli budisti). Zgodovina je zapisana le nizanju in beleženju dogodkov, kot so si sledili, se porajali in nepreklicno tonili v preteklost, medtem ko se poezija »svobodno« vrti krog kozmičnega središča sveta in je tudi zaradi tega lahko »izdelovanje mitov«, zgodb, pripovedi, povesti, basni, pravljič, bajk – kot se glase nekateri slovenski pomeni grške besede *ho mýthos*.

In zdaj je že čas, da se znova spustimo v tkivo Župančičeve »tragedije v petih dejanjih« in izluščimo tisto skrito jedro, ki se mu reče mit. Torej: kaj je (lahko) v *Veroniki Deseniški* mit oziroma čemu je Župančič podelil »težo« in usodnost mita? To je – pa naj se nam zdi še tako nenavadno – *mesto Celje*, srce celjskih grofov in njihove (politične in ekonomske) moči. Župančič – tako kot Prešeren svoji rodni Vrbi – podeli Celju, prestolnici Celjanov, teh najmočnejših in edinih slovenskih vladarjev (grofov), mitične razsežnosti. Celje v Župančičevi tragediji postane nekakšna (Odisejeva) Itaka, »končni smoter« vsega dogajanja pesniške igre oziroma tragedije.

Že kar v 1. dejanju nam Župančič pokaže, kako Sida, sestra Deseniškega gospoda, tke plašč za Friderikovo ženo Jelisavo (Elizabeto) Frankopansko, prvo in pravo »grofico celjsko«. In v plašč so vtakane »tri celjske zvezde«, grb, simbol mesta, središča moči in vladavine celjskih grofov. Sida pa ima še druge in drugačne želje in namene: želi si, da bi se Veronika poročila s Friderikom II. Celjskim; hoče jo posaditi pod »celjske zvezde«, kar pomeni, da naj bi Veronika postala »celjska grofica«. A tudi Friderik, nezvesti mož svoje žene Jelisave, že ob prvem srečanju z Veroniko le-to poimenuje s »celjsko grofico«, četudi ga Veronika (še) ne prepozna za celjskega grofa in o njem govori kot o »vitezu« o »svetem Juriju«, ki jezdi konja.

Za Hermana II., sorodnika Sigismunda Habsburškega, je Celje »srce« njegovega vladarstva in v svojem neustavljivem pohodu na oblast in pridobivanju še večje moči si prizadeva, da bi Celje »za vso bodočnost na nebo pripel.« Celje je torej mitični kraj, ne-zemeljsko mesto, nekakšen »Novi Jeruzalem«, od koder vodi pot v prihodnost, ki bo prihodnost neomajne vladarske moči celjskih grofov. Tudi »politična« poroka med Friderikom in Jelisavo je prinesla Celju »prvenstvo« pred drugimi mesti in vladarstvi.

A tisto, kar je napoti Celju, da bi bilo enkrat za vselej »pripeto« na nebo, je Friderikova ljubezen do Veronike, ki pa kljub svoji silovitosti in strastnos-

ti ni »slepa«, saj se v njenem imenu Friderik ni pripravljen odpovedati Celju, to je vrhovni moči in oblasti: »... in Celja vam ne dam,« je kategoričen Friderik. Friderik veže svojo ljubezen z voljo po moči; hoče Veroniko, ki bi mu rodila otroka, četudi z Jelisavo že ima sina Ulrika, a hkrati hoče tudi stopiti na očetovo mesto in postati prvi Celjan in se tako tudi sam, z mestom, v katerem bi vladal, povzpeti »na nebo« in s tem daleč v »bodočnost« trajati, kar pomeni, da se želi iztrgati linearnosti zgodovinskega časa in prestopiti v cikličnost mitičnega časa. Kljub temu da Friderik sicer zida Novi grad za svojo (bodočo) »grofico« – Veroniko Deseniško – pa se noče odpovedati Celju, saj Celje je več kot ljubezen. Novi Grad bo le ljubezensko gnezdo mladima zaljubljenca, v katerega se bosta lahko umaknila pred vladarskimi dolžnostmi. A tudi ko Jelisava umre (je zastrupljena, za kar sta neposredno kriva tako Friderik kot Veronika in zato na njuno ljubezen pade temna senca zločina), občutek krivde Friderika in Veronike ne odvrne od njune želje/pohlepa po Celju – po vrhovni moči, ki se ne bo nikdar končala, saj simbol te moči so *tri* (zlate) *zvezde*, ki že sijejo z neba na izbrano in povišano mesto celjsko.

Res je, da po Jelisavini smrti Friderik sicer za hip – samo za hip – pomisli tudi na možnost, da bi se v imenu ljubezni do Veronike, ki ga edina lahko odreši krivde za Jelisavino smrt, odpovedal svojim pravicam do nasledstva, ki mu pripadajo kot prvorojencu, a ko izve, da je tudi njegov mlajši brat Herman umrl (padel je s konja), se mu pot do Celja – prestola in mesta, prestolnega mesta – kar sama odpre. »Celje, pozdravljeno – zvezde so naše!« vzklika in tako v najbolj dramatičnem trenutku Celje znova pridobi obstret mitičnega kraja, ker je izvir neuničljive moči in vladavine celjskih grofov. Oblastiželjnosti svojega Friderika sledi tudi Veronika: je lepa, mlada, ljubezni vredna, a tudi častihlepna! Tako se nam vse bolj kaže, da Veronika ni žrtev ljubezni do Friderika, ampak svoje lastne oblastiželjnosti in častihlepja. Veronika tako sploh ne more biti tragična junakinja, ni žrtev »usodne zmote«, ampak lastnega pohlepa po tem, da bi končno le postala »grofica celjska«.

Veronika torej ni v sporu s svetom, ne propade zaradi tega, ker bi se svetu postavila po robu (Antigona), ali zaradi tega, ker bi hotela dognati resnico sveta in svojo lastno, četudi za ceno svojega življenja (Ojdip), ampak se želi polastiti zakonov volje do moči, ki vladajo v Celju kot »nebeškem mestu«, nad katerim nenehno žare tri zlate zvezde! Res je, da Veronikino željo po Frideriku stopnjuje tudi Friderikov otrok, ki ga nosi v sebi, a po drugi strani jo prav dejstvo, da si kot mati bodočega Friderikovega otroka, celjskega grofiča, želi oblasti in časti, ki ju edino Celje lahko podeli, dela vse manj tragično junakinjo. Kajti krog junakov Župančičeve tragedije nenehno odzvajajo Hermanove besede: »Celje je sen visok iz roda v rod.« Torej Celje ni le

prestolno mesto celjskih grofov, ampak je predvsem njihov »visoki sen«, ki ga sanjajo že nešteti rodovi celjskih oblastnikov. In Friderikovo oporekanje očetu Hermanu ni nič drugega kot oporekanje in zanikanje vrhovnih vladajočih načel, ki jim je ime Celje – »visoki sen«.

Tako se v poteku tragedije Friderik vse bolj kaže kot edini pravi *tragični junak*, saj je razpet med zasebnost (ljubezen do Veronike, ki ga stori celo za morilca svoje legitimne žene Jelisave) in javno sfero delovanja (kot Hermanov naslednik). Da bi premostil ta razkorak, razkorak med zasebnostjo in javnostjo, med ljubeznijo in oblastjo, si Friderik celo zamišlja, da je mogoče »spojiti« njegovo ljubezen do Veronike in celjski »visoki sen«. A to je le gola utvara, saj mu (bodoča) oblast in moč ne dopuščata njegove zasebnosti. Friderik ne sprevidi, da je bila že njegova prva poroka z Jelisavo Frankopansko »politična« poroka: poroka z Veroniko pa bi ne pomenila pomnožitve politične moči Celjanov, zaradi tega do nje ne more in ne sme priti. In prav tu je srž Friderikove tragičnosti: mit je sicer res most med naravo (ljubeznijo) in kulturo (zakoni oblasti), a zakoni oblasti, ki so sadovi samo-volje, volje do moči, so močnejši od zakonov narave, ki se podrejajo cikličnosti porajanja in minevanja. Zakoni oblasti, ki si jih je izmislil človek – kot »krona stvarstva« – Frideriku ne dovoljujejo poroke z Veroniko, ker to bi bilo »rodoskrunstvo«; a še več: »Orel si plete gnezdo na visokem«, pojasnjuje Herman svoje oporekanje Friderikovi želji po poroki z Veroniko. Herman uporabi primero iz narave, s čimer hoče poudariti, da so takšni zakoni narave, ki naj bi bili primernejši in trajnejši od zakonov človeške skupnosti, a to je le Hermanovo »orodje«, s katerim skuša Frideriku preprečiti poroko z Veroniko, saj vse njegovo ravnanje potrjuje njegovo vero, da so zakoni oblasti, torej človeški zakoni, edini, ki uravnavajo dogajanje sveta in zgodovine.

Vse dogajanje Župančičeve tragedije se odvija pod nebom, na katerega je »z zvezdami« zapisano Celje, to »lepo ime«. Da pa bi kdo nemara ne podvomil o tem, da je Celje resnično nekakšen »Novi Jeruzalem«, od »neba« izbrano mesto, sedež vladarske oblasti, oče Herman, prvi med Celjani, ko izve, da je njegov sin Herman umrl, izreče še bolj določne besede: »Bog je vrgel Celje med črepinje in ga poteptal ... »Torej je sam Bog (Stvarnik in vrhovni zakon) izbral Celje za središče sveta, a ga je tudi zavrnel, pahnil »med črepinje« in ga »poteptal«.

Na tem mestu se srečamo še z enim usodnim elementom, ki tako ali drugače obvladuje dogajanje tragedije: če je bil čas epa še čas, ko so bogovi in ljudje živeli skupaj, četudi prvi na nebu, drugi pa na zemlji, pa je čas tragedije tisti čas, ko so bogovi že zapustili ljudi, jim naložili »breme«, da so sami končno lahko svobodno zadihali. Svet Ojdipa je že svet brez bogov (Pitija je le še prevajalka govorice odsotnih bogov v jezik človeških bitij), kar pomeni,

da človek nastopa sam zase, odgovoren za svoja dejanja in brez obrambe, ki bi mu jo nudili bogovi. Sicer pa smo že zapisali, da so si že pri Gilgamešu bogovi izbrali nesmrtnost, ljudem pa namenili smrt.

In naše vprašanje se zdaj glasi: kako je mogoče, da se lahko v *Veroniki Deseniški* nenadoma srečamo s prisotnostjo oziroma delovanjem boga/bogov, če pa je to tragedija, ki se lahko odigra le v času, ko so bogovi že zapustili človeka; ko se zdi, da so, če že ne umrli, pa vsaj odsotni; da so utonili v globok spanec, iz katerega jih ne zbude niti molitve in rotenja človeškega bitja?

Ključni prizor za razumevanje tako strukturirane Župančičeve tragedije najdemo v petem (zadnjem) dejanju, ko je Veronika že v ječi, ker Herman jo je obsodil (samo-voljno), da je »otrovala sinu srce in um s čarobami«, da je torej čarovnica, četudi sodišče tega ne bi moglo dokazati, kot ugotavlja Pravdač. Veronika se v ječi »obhaja s kruhom« (s suhim koščkom kruha, ki je njena edina hrana), kajti v kruhu ugleda samega Jezusa Zveličarja, sina božjega. Veronikin samogovor je molitev k Bogu (saj se celo zaključi z »Amen ... Amen ...«, tako kot prava molitev). Jezus je »kruh«, »dušam nebeškim kruh«. V tem prizoru smo priče nekakšni *epifaniji*, »prikazovanju« boga, ki je bila značilna za nekatere starogrške tragedije. V obredu »obhajanja s kruhom«, ki je Jezus, se Veronika dokončno razbremeni svoje tragičnosti; odrešena je vseh pozemskih muk in Bogu se zahvali, da jo je odrešil tega trpečega življenja: »O sladki Jezus, hvala ti, hvala ti, da sem se vdala ... in iz vsega srca.« Tako odrešena »bremena«, ki so ga nekoč davno bogovi naložili na šibka ramena človeškega bitja, je razbremenjena tudi teže samega življenja. Zato je njena smrt samo padec v sen, v večno spanje, tja, od koder je vzklik mit o Celju kot »nebeškem mestu«.

Edina tragična oseba *Veronike Deseniške* tako ostane Friderik, oropan že svoje druge žene in še ne rojenega otroka. Njegovo srce je (še vedno) prizorišče spopada zasebnega (ljubezni) z javnim (vladarska oblast). Je junak, ki ne vidi več prisotnosti Boga – ne pri vzpostavitvi Celja kot mesta »visokega sna«, ki so ga sanjali nešteti rodovi celjskih grofov, niti kot tistega Odrešenika, ki bi človeško bitje vzel k sebi in ga odrešil muk in »bremena«, ki so mu ga nekoč davno naložili bogovi, da so se rešili vsakršne odgovornosti za človekova dejanja. In poslednje Friderikove besede »A tu – mene je brezna v sebi strah«, opozarjajo, da imamo pred seboj resnično tragičnega junaka: takega, kot so ga zasnili Vélíki Tragedi v stari Grčiji. Kajti »brezno« je tista strašna razpoka, ki na veke zija med človekom in svetom, med ljubeznijo in oblastjo, med zasebnostjo in javnostjo, med človekom in bogovi. To »brezno« je mesto, v katerem se pojavi mit kot »sveti prasedež« človeka in družbe. To »brezno« je tisto »materino naročje«, iz katerega se je rodilo človeško bitje, da se je pod brezdanjim nebom prvič srečalo z

brežštevilnimi pojavi, ki jih je bilo treba poimenovati in tako iz *kaosa* ustvariti *kozmos*. To »brezno«, ki Friderika navdaja s strahom in grozo, je »brezno«, iz katerega prihaja človeški rod in se vanj tudi vrača: je maternica in grob hkrati. To »brezno« je ono »brezno bridkega gorja«, v katerega je »zabredel« Ojdip – kot poje Zbor na koncu tragedije vseh tragedij *Kralja Ojdipa* – ko je dokončno razvozlal »slavno uganko«, ki ga je sprva dvignila nad vse druge smrtnike, a ga je hkrati pahnila v najstrašnejše gorje: gorje, ki ga mora dan za dnem užiti tisti, ki je ubil lastnega očeta in z materjo spočel rod pankrtov.

7.

Mar sedaj že lahko pritrdilno odgovorimo na vsa tista vprašanja, ki so se zasnula krog Župančičeve *Veronike Deseniške* in ki so se v prvi vrsti spraševala po upravičenosti poimenovanja te pesnikove igre za tragedijo? Z vso gotovostjo sedaj lahko rečemo le, da je Župančič z *Veroniko Deseniško* ustvaril sodobno tragedijo, ki ni niti posnetek starogrške niti shakesperjanske žaloigre niti meščanske Trauerspiel, preoblečene v zgodovinsko kostumografijo. Župančič je našel tisti (slovenski) mit, mit o »visokem snu«, ki so ga sanjali nešteti rodovi celjskih grofov, edinih slovenskih vladarjev, in ki odmeva še v naš današnji čas, saj Celje še vedno imenujemo »knežje mesto«, tri (zlate) celjske zvezde, znamenje, da je nebo (Bog) samo posvetilo in povzdignilo mesto Celje v »nebeško mesto«, pa smo Slovenci, ko smo (končno) dobili svojo lastno državo, ko se je tako rekoč uresničil naš tisočletni (»visoki«) sen, postavili v svoj grb – najvišje simbolno znamenje svoje države oziroma državnosti. S tem pa smo (nehote, nevede?) podelili Župančičevi tragediji o Veroniki z Desenic tisto posebno, izbrano, »izvenlitararno« mesto, kot smo to storili s Prešernovo *Zdravljico*, ko smo si jo izbrali za našo (državno) himno.