

1

veno tauffer prometej

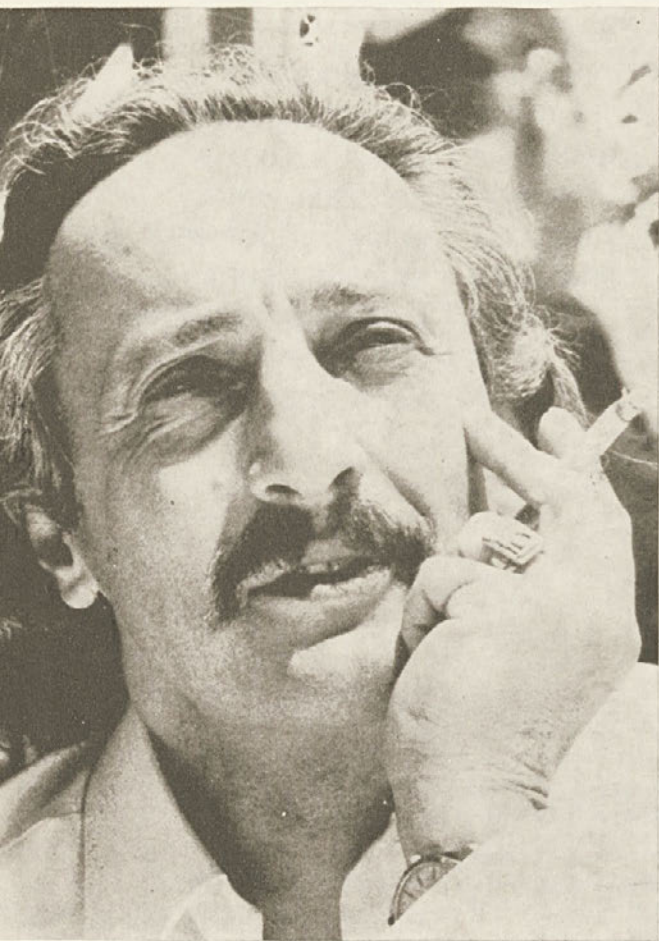
veno tauffer
čehov utva prometej
kralj malhus
slovensko ljudsko gledališče celje
sezona 1973/1974
ski grof na žrebr
h gospode
iaki

VENO TAUFER	PROMETEJ ali TEMA V ZENICI SONCA Pesniška igra s prologom
REŽIJA	DUŠAN MLAKAR
DRAMATURG	JANEZ ŽMAVC
LEKTOR	MAJDA KRIŽAJEVA
SCENOGRAF	MELITA VOVKOVA
KOSTUMOGRAF	MIJA JARČEVA
GLASBA	DARIJAN BOŽIČ
TONSKI POSNETEK	SERGEJ DOLENC
HERAKLEJ	SANDI KROŠL
KRATOS	BORUT ALUJEVIČ
PANDORA	ANICA KUMROVA
HIRON	BOGOMIR VERAS
HEFAJST	BRUNO VODOPIVEC
PROMETEJ	BRANKO GRUBAR
ATENA	MARJANCA KROŠLOVA
ZEVS	STANKO POTISK
HERA	NADA BOŽIČEVA

Tone Zupanc, vodja predstave — Sonja Antloga, šepetalka — Stefan Volf, tehnično vodstvo — Bogo Les, razsvetljava — Franc Klojučar, odski mojster — Ivan Dečman, slikar — Vera Pristov, frizerska dela — Oto Čerček in Amalija Palir, vodstvo krojaške delavnice.

Krstna uprizoritev

Odmor po prvem in drugem dejanju



Veno
Taufer

Pridite,
predstava
je!

Kmalu po koncu druge svetovne vojne je Bert Brecht, ki so mu nekateri prijatelji podelili ime komunističnega Shakespeara sodobnega sveta, v odprtem pismu nemškimi pisateljem in umetnikom zapisal tole zahtevo:

»Popolna svoboda gledališča z eno samo omejitvijo. Omejitev: nikakršne svobode za spise in umetnine, ki slavijo vojno, ali pa jo predstavljajo kot neizbežno in nobene svobode za tiste, ki razpihujejo sovraštvo med narodi.«

Te Brechtove besede so kajpak prvo vodilo gledaliških ustvarjalcev našega časa. Tudi naše vodilo. In ko verujemo v svobodo gledališča kot edino možno izhodišče ustvarjalnosti, ki bodi visoko kulturna in ljudska obenem, vemo tudi za misel angleškega pesnika Shelleya iz leta 1821, zapisano v eseju Obramba pesništva: »Pesniki so nepriznani zakonodajalci sveta«. Gledališče temelji s svojim svetom besed, predmetov in barv v pesnikovi in v pesniški fantaziji, v narodni in jezikovni biti, ki ji pripada, v tradiciji kulturne samobitnosti, ki jo uresničujeta prazni oder in živi igravec, v odkrivanju novega kritičnega, ustvarjalnega in nekonformnega in iz neubogljivosti porojenega sporočila ljudem in gledalcem.

Oton Župančič je v voščilu tržaškimi igralcem takoj po osvoboditvi naložil gledališkimi ustvarjalcem vero v pridobitev in dogajanje naprednega človeštva, kajti s to vero »pokažite, tovariši, da teko vse žive struje vseh zemlja in dob tudi skozi slovensko dušo, da pojo vse strune tudi v slovenskem ušesu«. Te Župančičeve besede o kozmopolitskem, svetovljanskem in antiprovincijskem značaju umetnosti so naše drugo duhovno-idejno vodilo. Župančičev plaidoyer za vse žive struje nekdanjega in današnjega pesniškega sveta je seveda beseda o pesnikovi svobodi in pesnikovi besedi, ki sodi, se pravi opisuje in upodablja, svoj čas in ljudi v njem.

Kritično gledališče je seveda ljudsko gledališče. Oder, ulica, trg, prostor pod nebom. Oder med ljudmi, ne pa oder nad ljudmi.

Bil pa je Ivan Cankar tisti, ki se je v Krpanovi kobili uprl demagogiji, »da vedoma izrablja inštinkte šentpeterskega predmestja, slovenski kulturi na kvar in oviro«. Ivan Cankar je vedel, da se slovenska kultura ne

more razvijati pod Krpanovo kobilu. Kajti visoka resnična umetnost je bila vedno ljudska. Bila je vedno kritična in je vedno terjala zase vso svobodo. Pomislimo na Linharta, na Prešerna, na Levstika, Cankarja, Župančiča, na Juša Kozaka, na Slavka Gruma, na Cirila Kosmača in druge. Pomislimo na pesnike, pisatelje in dramatike našega časa. Ali njihova dela ne izpričujejo vsega tega? Že leta 1908 je Izidor Cankar v eseju Ljudsko gledališče zapisal: »Zame ni dvoma, da mora ljudstvo k umetniku«. Doslej še ni bilo na tem svetu in na tem planetu, pa tudi ne v tej deželi, v kateri živimo, ustvarjalca, ki se ne bi menil za ljudi, za človeka, za tistega, za katerega je spočeto umetniško delo. Umetnost je tedaj v svojem jedru najbolj pristno pričevanje kulturnih energij v narodu, hkrati pa je tudi izraz ljudske ustvarjalnosti, nadarjenosti in samoosvobojanja. V tem prepričanju je tretje vodilo našega dela.

In četrto vodilo bodi: Slovensko gledališče, gledališče našega časa in naših duhovnih razmer bodi zvezano z dramsko literaturo preteklosti našega in drugih narodov, bodi pa predvsem zvezano z dramatikom našega jezika, našega časa in našega bivanja. To je veliko in težko opravilo, zato se ob njem spominjamo Župančičevih besed, izrečenih leta 1948 ob 30-letnici poklicnega gledališča na Slovenskem: »Stavite si visoke naloge in valite sami prednje hlode in skale in hribe, s katerimi se vam bo boriti, zakaj prave umetnosti ni doseči brez krepkega napora.«

V Prometeju pesniške besede Vena Tauferja, v Kralju Malhusu, satiričnega Ervina Fritza, v Požaru humanističnega Igorja Torkarja, v Celjskem grofu na žrebcu gledališko igrivega Frančka Rudolfa in v Zmaju otroške fantazije Jurija Kislingerja, pa tudi v Utvi mojstra Čehova, v Kralju Ubuju genialnega revolucionarja evropskega gledališča Alfreda Jaryja in Slugi dveh gospodov komediografa z ulice Carla Goldonija in naposled v Stari pravdi, recitalu za pianista, 13 igralcev in igralk in tri pesnike je izpričana vera v ljudsko, umetniško in svobodno gledališče ...

Pridite, predstava je!

Bojan Štih

Vprašanje poetične drame

Kakor se zdi, zahteva drama Vena Tauferja, **Prometej ali Tema v zenici sonca**, tako rekoč že s podnaslovom, kjer je decidirano označena za »pesniško igro«, najbolj pa seveda s svojo okvirno ali globalno metaforo, ki si jemlje za gradivo nekatere znane postavke in usode iz antične mitologije, med njimi je v središču zgodba o Prometejevem ognju (cf. Heziod, **Teogonija**; Aishil, **Uklenjeni Prometej**) — predvsem razmislek o načinu in formi svoje literarne, to je, pesniške artikuliranosti. Njena téma je, o tem ne more biti dvoma, splošno znana; na neposredni tematski ravni ne more igra najbrž odkriti nič novega, še neznanega: Prometejeva zgodba o ognju, izročnem ljudem, je vsaj v ključnih postajah jasna in čista vse do tragičnega konca, do okrutne kazni, ki jo Zevs naloži junaku, ker je prekršil božji zakon, jasna in čista, kakršna je, na primer, tudi zgodba Antigone in njenih pogrebniških obredov nad izdajalskim, a nepreklicno mrtvim bratom Polineikom, Kreontovemu zakonu navkljub. Tu — »filološko« — ni kaj »dodajati« ali »popravljeni«, seveda, če hoče biti besedilo v skladu z lastnim izhodiščem, izvirno mitično témo. In zares vse kaže, da si je Tauferjeva »pesniška igra« izvolila stari Prometejev motiv, ki more, kakor to dokazujejo številne, doslej opravljene poetične, dramatične, muzikalne in likovne transkripcije, sploh plodno zadoščati tudi novodobnim, denimo, modernim duhovnim interesom, da se je torej odločila za novo uprizoritev mitološke zgodbe, ki izreka nekatere, za zavest v evropskem svetu vsekakor odločilne postavke, predvsem zategadelj, da bi mogla sama s svojo artistično pozornostjo ostati kar se da pri **formi** uprizoritve, se pravi, da bi realizirala zlasti tiste možnosti, ki se ob že konstituirani, »stari« témi odpirajo seveda najbolj produktivno z vprašanji njene nove artikulacije — estetske ali artistične reaktualizacije oziroma pre-pesnitve. Za dramo, ki celo sama sebe imenuje poetično in ki hoče biti tedaj, ob scenariju za odrsko akcijo in spektakel, tudi poezija v ožjem, »tradicionalnem« pomenu te besede, pa so to seveda v prvi vrsti vprašanja o jeziku: Beseda, verbalni material, njegove metaforične in kombinacijske možnosti ... so nedvomno jedro pesnikovega interesa v »pesniški igri« **Prometej ali Tema v zenici sonca**. Vse potemtakem kaže, da se ob drami Vena Tauferja razpirajo eminentna vprašanja jezika in njegovega artizma: zdi se namreč več ko naravno, da mora v primeru, kakor je pričujoči, ko je téma tako rekoč »podana« vnaprej, a **priori** razločena od besed, ki jo zdaj »na novo« vpisujejo, novo ali izvirno tematsko konstrukcijo nadomestiti povsem specifičen interes za jezik, za pesniško Besedo. V ospredje se pomaknejo vprašanja pre-pesnitve, vprašanja, katerih razrešitev je v celoti odvisna od jezika in njegovih instrumentov, téma pa jim je »samo« še izhodišče, iniciacijski sunek, apriorna konstanta, variabilna seveda do tiste mere, kolikor je »aparati« modernega jezika ali mehanizem »današnje« slovenščine drugačen od tiste izvirne govornice, ki je Prometejevo zgodbo prvič formulirala, kolikor gre seveda za dva, v temelju različna svetova. Seveda je v okviru tega sestavka mogoče samo mimogrede opozoriti na drugo, prav tako ključno vprašanje, na razliko, ki jo nosi v sebi že **terminus technicus** »pesniška igra« ali »poetična drama« sam.

Poezija — v ožjem obsegu te besede — razvidne, verifikabilne, tematske situacije sploh ne potrjuje, in o tem posebej jasno in plastično »pripoveduje« prav moderno pesništvo, tudi marsikatero pesniško besedilo avtorja naše igre o »temi v zenici sonca«; usmerja se pač z vso svojo energijo, brez tematskega medija, neposredno v samo materialnost jezikovnega materiala, najintenzivnejše poetične »učinke« ji omogočajo razsežnosti jezika kot takega, zunaj njegove referativne funkcije. Za dramsko pesništvo pa so (če postavljamo v oklepaj nekatere radikalne oblike »čiste-ga« gledališča, **happeninga**, modernega plesnega teatra itn.) razvidne tematske reference po vsem videzu »še zmerom **conditio sine qua non**, kakor so očitno neizogibne tudi za prozo. Gre za — v bistvu — »mediativna«, referenčna jezika (govorici), ki ju posredovanje »smisla«, razkrivanje pomenov in korelacij — tém sploh šele konstituira in omogoča. Neposredne jezikovne ali izrazne sestavine (igralci, odrski prostor, aranžma, mizanscena, razsvetljava ...) so v teatru torej izrazito funkcionalne, to je, eksistentne zgolj v razmerju do — njihovo neposredno, čutno nazornost prese-gajočih — pomenov in tém (konflikt, situacija, zgodba), ki jih, v mediaciji, instrumentalno, prinašajo v svetlobo. »Avtorefleksija«, z drugačnimi besedami: metodični, radikalni premislek o lastnih temeljih, o naravi, pogojenosti, sredstvih in mejah svojega posredovanja pomenov in tém na ravni praktične gledališke operacije, denimo, sinhrono s špektaklom na odru, kot kaže, ne more nikdar prebiti robov téme, posredovanja ali predstavljanja samega, niti takrat, kot je teater samemu sebi téma, če, na primer, gledališče uprizarja gledališče (Pirandello, Anouilh, Brecht, Grass, Jovanovič ...), vedno je to igra (ki je že a priori) v igri, igralci zmerom igrajo (igralce, ali kaj drugega) nikdar ne morejo stopiti pred nas, v avditoriju, takšni, kakor **so**, eksistencialno, zunaj svoje komedijantske funkcionalnosti, naj bo njihova vloga takšna ali drugačna, vloga je zmerom; direkten spust v temelj igre, se pravi, uprizoritev ali razkritje teh temeljev v in skozi igro samo, preprosto, ni mogoče in ne izvedljivo, saj bi gledališče s tem neizogibno ukinilo samo sebe kot gledališče, igralci bi prenehali biti komedijanti (ki predstavljajo komedijo) in komedija bi se morala spremeniti v »živo« stvar, izziv usode, oživele bi kulise, odprl bi se pekel (kakor se je odpiral ob svojem času, ko so igrali Marlowa ter je naslovni igralec v **Faustu**, med igro, a s popolnoma pristno grozo, v prizoru s peklenščiki odkril, da je med hudiči eden preveč), nobenega zastora bi ne bilo več mogoče spustiti pred prizorišče, nikakršnega konca za predstavo. Vse to je bilo potrebno omeniti, kajpada, docela v grobem in shematično, zategadelj, da bi opozorili na čisto posebno »paradoksalnost« tiste poetsko-teatske forme, ki se imenuje »pesniška igra« ali »poetična drama«, specifično strukturalno dvojnost, ki jo po svoje zelo razvidno kaže in prepričljivo potrjuje tudi Tauferjev **Prometej ali Tema v zenici sonca**. Na prvi strani je »pesniška igra« seveda na sledi poeziji, zunaj — ali celo a-tematskim vprašanjem jezikovne artikulacije, na drugi strani je, kot drama, kot besedilo za gledališče, seveda zavezana zakonitostim teatra in njegovim zahtevam po strogi podreditvi jezikovnega materiala tematski organi-

zaciji: je potemtakem neinstrumentalizirana »igra« z jezikom in njegovimi možnostmi ter hkrati **mediacija** teme, »višjega«, transpoetskega pomena ali smisla. Sklepiti smemo, da je prav v tej dvojni zavezanosti, različnosti, ki leži v temelju pričujoče literarnogledališke forme same, tudi poglavitni razlog, da se tako imenovana pesniška drama dovolj pogosto odloča za novo prepesnitev »starih«, že konstituiranih tém: svoji gledališki razsežnosti zadošča s tematskim arhetipom, le-ta pa ji obenem tudi že omogoča kar se da intenzivno koncentracijo na vprašanja poetske artikulacije in jezika. Tako, kot vse kaže, tudi pri Venu Tauferju: zgodba o Prometejevem ognju je zgolj okvirna, zdi se, kot da je bila celo izbrana predvsem zaradi svojih metaforičnih lastnosti in možnosti, saj nas sleherna od njenih sestavin in postaj — od prologa, tam od **reke senc**, tovarišije in njene **bratovske ljubezni**, od svetlega mesta, postavljenega na čisto novih temeljih z vročim, samozavestnim upanjem revolucionarnih graditeljev, prek Prometejevega ognja (... **bo gorel na ladjah in metal sij / na pene, ki jih bo rezala dolga senca / kljuna, ta pa miže hitel bo vse dalj / v temo. Plamen bo zvesta družba samotnih / in popotnih. Plamen bo risal najbolj sanjske podobe na stene** ...), ki bo mestu in njegovim prebivalcem, tako slove vera, odprl še neznanih plodnih perspektiv, ugodje in udobje, predvsem pa povzdignil staro tovarišijo na še višjo in še širšo raven vsesplošne bratovske ljubezni, pa se mora spet izkazati, da je bila Ideja v sporu z mestom in svetom, s človeško **mero**, ki je **majhna**, kot je odrešenjska misel velika, kakor je ogenj Prometejevega **duha** visok, od prologa torej pa vse do Prometejevega dvoma in obupa in smrti na ognjeni gramadi, do dokončne »zmage« zdrave pameti in **majhne mere** v prometejskem mestu, kjer zdaj ne bo več seganja za nedosežnim, Prometejeve eshatologije, a bojo ognji, ugomaceni, prijazni, ugodni in udobni, majhni — nas sleherna od sestavin in postaj Tauferjeve »pesniške igre« vodi neprenehoma stran iz preprostega, povedanega, nedvoumnega dramatičnega diskurza. Vse, kar je v drami **Prometej ali Tema v zenici sonca** spregovorjenega — vse, kar je, pa je tu seveda v besedah — kaže drugam in naprej: pomeni, teme, situacije, konflikti ..., ki jih dvigajo v svetlobo verzi, razčlenjeni v dialoge, ne postanejo nikdar docela jasni in so povsem očitno formulirani tako, da nastaja med njimi in besedami, ki jih nosijo, neprenehoma svojevrsten, dinamičen kratak stik. Metaforika, se zdi, je naložena v toliko goste plasti, da je njeno pomensko jedro, »zadnje« ali »prvo« zaznamovano, skorajda do kraja skrito. V ospredje prihaja zmerom bolj jezik, njegova specifična, poudarjena metaforična konfiguracija — kot nekaj gostega, samega v svoji verbalnosti čvrstega in tako rekoč samozadostnega, materialnega. In vendar: **Prometej ali Tema v zenici sonca** je hkrati igra, ki poleg poetizirajočega ... elementa enako intenzivno odpira popolnoma konkretni in verifikabilni pomenski prostor. Pred nami je, ne nazadnje, dramatično besedilo, ki, priznajmo, povsem natančno uprizarja eksistencialno zgodovinsko skušnjo slovenskega povojnega ali postrevolucijskega sveta, usodo vsakršnih eshatologij v tem svetu, različnih socialnih modelov, ideologij itn., ki se ne zapira niti pred politično

satiro, parodijo in ironizacijo in ki se seveda prav v imenu aktualnosti svoje okvirne tematske situacije véde do izhodiščnega prometejskega motiva popolnoma svobodno. Svobodno — ne le v artikulaciji, jeziku . . ., ampak v prvi vrsti tam in takrat, ko ji gre za aktualne implikacije in paralele in kjer travestira mitološke postave in situacije iz antike. Ali ni s tem dvojnimi interesom, ki ga razkriva Tauferjeva prepesnitev Prometejeve zgodbe v svoji poetičnosti in v izpostavljenih tematskih aktualizacijah hkrati, v tem, da je njena poetičnost sredstvo in instrument, mediacija, ter v istem nekaj gostega in samozadostnega, ponovno zastavljeno vprašanje o temeljnih možnosti »poetične drame« ali pesniške igre«, o specifični dvojnosti, dinamični protislovnosti forme kot take? Reči je mogoče: igra **Prometej ali Tema v zenici sonca**, napisana že v letu 1964., je na poti: vprašanje je zastavljeno, in videti je, da sta nanj mogoča dva odgovora. Naš avtor podaja oba. Ali pa je mogoč en sam? — — — — —

Andrej Inkret

Prispevek Tarasa Kermaunerja bomo objavili čez teden dni v naslednji številki lista. Opravičujemo se za voljo preobremenjene tiskarne, ki zaradi nedavnih redukcij električne energije obsežnega prispevka ni mogla natisniti.

Točka
avtoblokade

Opomba o ognju in človeku

V naslovu Tauferjeve igre je na prvo mesto postavljeno Prometejevo ime in tako je že vnaprej in vsakomur takoj jasno, da je pred nami nekakšna obnovitev ali modernizacija starogrškega mita. Na takšne »modernizacije« smo že dolgo tako zares navaženi, da jih res razumemo samo še kot obnove in modernizacije, ki nimajo pravzaprav nobene prave zveze več s starogrškim mitom, pač pa samo uporabljajo njegove sestavine, da bi bile same kar najbolj plastične in kar najbolj poetične upodobitve naših lastnih, se pravi naših modernih težav in vprašanj. V takšnem razumevanju se vse, kar je mitično in starogrško, nekako porazgubi in dobi pomen gole pesniške dekoracije in simbola, ki naj prepreči premočno vdiranje čisto logično racionalnih, deklarativnih in ideoloških primesi. S takšnim ravnanjem si vedé ali nevedé dopovedujemo, da nam grški mit sam na sebi kratkoma nič več ne pomeni; ker pa pri tem le priznavamo, da posamezno delo prav iz njega sprejema svojo pesniškost, si torej hkrati dopovedujemo še to, da nam celo poezija nič ne pomeni in nam je zgolj neke vrste dekor in okrask.

Morda mislijo tako tudi pesniki. Kljub temu pa sem prepričan, da se vse te modernizacije dogajajo predvsem »v interesu« in »po volji« poezije same: če se namreč poezija vrača v starogrški svet, se vrača tja, kjer se je edino zasnovalo nekaj takega, čemur sploh smemo reči poezija. Pesnik je res lahko prepričan, da mu je modernizacija mitične snovi potrebna, da bi njegovo delo dobilo s tem kar najbolj živ lesk, med tem pa poezija zagotovo »počne« in »ve« nekaj drugega.

Na prvi pogled se zdi, da je Tauferjeva drama še mnogo bolj oddaljena od starogrškega mita kakor pa npr. Smoletova **Antigona**. Njeno središče namreč ni Prometej, marveč ogenj, ta pa je takorekoč že čisti simbol, saj predstavlja zdaj Idejo, nato red, ljubezen, avtentično življenje, bistvo človeka, tako da ni prav nič podoben pravemu ognju, ki je o njem starogrška misel prav posebej mislila in ga razumela kot enega od štirih temeljnih elementov. In tudi ko se v Tauferjevih verzih ogenj pojavlja kot energija oziroma elektrika, je še vedno simbol, ki ga je težko primerjati s starogrškim mitom.

Vendar pa to ni vsa resnica: proti koncu drame se ogenj le pojavi tudi sam kot takšen, to pa je tam, ko Tauferjev Heraklej spozna, da ni ogenj nikogaršnja last, da gori sam iz sebe in da »samo preprosto je«. Ko se upornik-aktivist v sebi prelomi in postane čuvar ognja, se za hip pokaže ogenj v svoji pravi podobi. Tako je ogenj vseskoz dvoje: je simbol in je tudi ogenj. To preprosto dejstvo omogoča misli, da se ob Tauferjevi drami vrne tja, kamor kaže njen naslov.

Znano je, da so Grki govorili o štirih elementih: voda, zrak, zemlja in ogenj. Že nekoliko natančnejšemu premisleku se hitro skaže, da se ogenj bistveno razlikuje od ostalih treh prvin: voda, zemlja in zrak so namreč človeku dani že kar apriori, so, kakor pravimo, čisto spontani naravni pojavi in so vedno že zdavnaj pred človekom. Z ognjem je drugače. Je sicer nekaj prvinskega, je tudi

sam na sebi in je spontani naravni pojav, ki zanj vsi vemo: to je blisk in je tudi sonce. Vendar pa blisk sam na sebi še ni pravi ogenj. Blisk mora ogenj šele postati in to ne more postati pa tudi ne ostati brez človeka. Tako je tudi v Tauferjevi igri: ko Heraklej spozna, da ogenj samo preprosto je in da je sam iz sebe, ga Hefajst takoj vpraša: »Kar se ti seveda zdi dovolj preprosto, da tudi ostane?« Heraklej odgovarja: »Z nami smrten mogoče že pojenjuje«.

Z ognjem je res nekaj nenavadnega: je element, a to hkrati tudi ni. Samo po sebi se vsiljuje vprašanje, kako je z ognjem? Ali pa ni morda to vprašanje smešno? Kako se je dandanes v času vesoljskih poletov sploh še možno spraševati o ognju in ob njem govoriti o elementih, ko pa iz kemije vendar natančno vemo, kaj so to elementi? Ali ne bi bilo dosti pametneje pa tudi edino resno, ko bi ogenj Tauferjevih verzov razumeli res samo kot simbol? In če bi tako ravnali, bi bilo treba vprašati, zakaj pa je sploh potrebno, da jemlje svoje simbole ravno iz starogrške mitologije, saj je morda vse skupaj samo preprosto sprenevedanje?

Vendar vprašanje o ognju nima nobene zveze s kemijo, saj sprašuje tudi o človeku, ko pa je ogenj odvisen tudi od človeka. Tauferjev Hefajst pravi: »Ognja ne bi bilo, če ne bi bilo nekoga, ki pozna skrivnost njegovega odnosa«. Človek je torej iznajditelj ognja, zato tudi njegov gospodar. V tem smislu je ogenj seveda simbol energije oziroma produkcijskega sredstva in hkrati temelj domačnosti, kakor je vse to Taufer dovolj natanko popisal.

Izumitelj ognja je Prometej, ki pa se sam vrže v ogenj, se sam zažge. Ta samozažig je v drami obramba ognja: Prometej brani ogenj pred pohlepniimi rokami svojih someščanov. Vendar ta samosežig pomeni še nekaj drugega: ogenj je sam uničil svojega iznajditelja in tako ohranil svojo prvinskost, potrdil se je kot element. Ognja sicer ni brez človeka, vendar pa ogenj ni zgolj udomačeni blisk in ni le poslušni človekov izdelek kakor miza ali stol. Še vedno je tudi element.

Stari Heraklit je rekel, da je Krmar vesolja blisk, a blisk je večno živi ogenj, ki je hkrati svetovni red, le-ta pa je enak za vse, kar biva in ga ni naredil ne bog in ne človek. Ogenj torej vodi vse: ljudi in bogove, pa tudi zemljo, vodo in zrak, tako da res ni navaden, marveč odlikovan element — in ta odlikovanost ne more izvirati od drugod kakor prav iz tiste razlike, ki ogenj že v bistvu loči od drugih prvin in ki se pokaže, ko vemo, da ognja ni brez človeka.

Očitno je, da tudi v starogrški misli ogenj ni zgolj fizikalno-kemični pojav. Po naše bi se reklo, da je simbol. Ogenj je tisti vesoljni red, ki je pred bogovi in ljudmi ter je krmar, ki vse vodi. Vprašanje je le, zakaj je bil za simbol tega reda izbran ravno ogenj? Kaj pove ogenj o tem redu samem, kaj pove o tistem krmarju, ki je pred bogovi in ljudmi.

Odgovor nam je pravzaprav že znan: tudi tega reda ni brez človeka, čeravno ga ni človek ustvaril in torej ni človekov pa tudi

ne človeški red. Če ni človeka, je veselje brez krmarja, vendar pa človek ni krmar veselja.

Kar naprej se vsiljuje ena in ista formula: ogenj je to, a hkrati to tudi ni. Človek je iznajditelj ognja, a to tudi ni. Tako je, kakor da smo se znašli v tistem protislovju, ki požene Tauferjevega Herakleja v upor, ko očita Prometeju: »Tisto, kar je in ni. Kar je ogenj in praviš ti, da je še resnica in ljubezen«. Važno je, da tega protislovja ne skušamo presekat z uporno kretnjo.

Vse, kar biva, ima svojega krmarja, postavljeno je tedaj v red in samo tako sploh biva. Vprašanje je, kaj je človek temu redu, ki ga brez človeka očitno sploh ne more biti, a ga človek ni ustvaril. Če ta red ni človekova iznajdba in če ga hkrati ni brez človeka, potem smemo reči, da je človek njegova priča in njegov pričevalec, kar hkrati pomeni, da je ta red nekaj takega, česar ni, če nima svoje priče. Kako je to razumeti? Nekako takole: zemlja in vse zvezde so bile in so se gibale po svojih nebesnih poteh, še preden je bil človek, vendar pa dokler ni bilo človeka, ni bilo nič takega, kar se imenuje veselje ali kozmos ali narava. Stvari so bile še preden je bil človek, vendar pa ni bilo tega, kar se imenuje bivanje. Stvari vzniknejo v bivanje šele ko vznikne človek. In prav to bivanje je red, za razliko od tistega »bivanja«, ki je »bilo«, dokler ni bilo človeka in ki ni bilo red. Šele odkar je človek, tudi vsaka stvar je, čeravno človek ni stvarnik stvari.

Človek je pričevalec tega, da vsaka stvar je, med tem ko žival za ta je vsake stvari nikakor ne »ve« in ne more »vedeti«. Za človeka stvari niso samo nekaj, ob kar preprosto zadeva in ob čemer občuti samo nekakšno ugodje in bolečino; zanj namreč vsaka stvar vedno tudi **jè**, je nekaj, kar je samo zase in je čisto določena stvar, da jo lahko tudi imenuje in celo razume. Človek je človek samo kot pričevalec tega **jè** in je tedaj priča biti, bivanja in reda. In je samo priča, ne pa tudi izvor bivanja ali tvorec reda. Človek je in je ravno človek, če je hkrati tudi nekaj, o čemer sploh lahko priča: prav zato pa red, bivanje in bit niso nič takšnega, kar bi bilo docela odvisno od človeka in kar bi v nobenem pogledu ne bilo tudi samostojno in samo zase. V tem primeru bi bilo pač vse odvisno le od človeka, vse bi mu bilo podrejeno, vse bi bilo njegov poslušni izdelek, tako da človek ne bi imel ničesar več pričati, pa tudi sam zase bi bil zgolj lastni izdelek, zgolj predmet znanosti in manipulacije, tako da bi nikjer ne bilo nič takega, čemur pravimo svoboda. Tako pa so red, bivanje in bit vedno tudi nekaj »elementarnega«, prvinskega in izvirnega, skratka nekaj, kar je v določenem smislu samo iz sebe, čeravno ne more biti brez človeka, ki je lahko le priča, čuvar in oskrbovalec ter edino tako tudi je in je človek.

To, o čemer človek priča, kar oskrbuje in čuva, je nenavadno. Lahko rečemo, da je kakor ogenj, se pravi kakor blisk, ki šele s človekom postane ogenj. Zato ima ogenj dvojno razsežnost: je red in krmar vsega, a je tudi človekova iznajdba in njegovo poslušno orodje. Za človeka je bistveno važno, da strogo razlikuje ti dve dimenziji, ker je in ker je človek samo v tem razlikovanju,

ki je njegova meja in prostor njegove človeškosti. Na tej meji je človek vedno izpostavljen v skrajno nevarnost: ker ni ognja brez človeka, se človek lahko res spremeni v suverenega iznajditelja in edinega gospodarja ter preneha biti pričevalec bivanja in biti, s tem pa tudi sam preneha biti, ker ni več kaj pričevati. Postane sam svoj lastni poslušni predmet.

Ali pa ni tako z vsako stvarjo? Vsaka stvar najprej in predvsem jê. Hkrati pa je tudi poslušni predmet in orodje. Vsaka stvar je kakor ogenj. In tako je tudi s človekom. Tudi človek najprej in predvsem jê. Hkrati pa je lahko tudi mrtvi predmet: je podložnik in količina znanstvenega preračunavanja in kibernetičnega planiranja družbe in zgodovine, je kmet na šahovnici moči. Tudi človek je torej kakor ogenj. Samo človek pa lahko ve, da je vsaka stvar in da je tudi sam kakor ogenj. Ogenj je za človeka res odločilno vprašanje. To se je razkrilo že starogrški mitologiji in starogrški misli. Danes vesta za to vprašanje poezija in mišljenje, medtem ko je za znanost ogenj samo fizikalno-kemični pojav.

Dušan Pirjevec

PRIHODNJA PREMIERA BO ŽE 5. OKTOBRA. GLEDALI BOMO UTVO ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA V REŽIJI IZTOKA TORYJA.

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje. Sezona 1973-74, št. 1. Druga premiera v sezoni. Veno Taufer: Prometej ali Tema v zenici sonca. Krstna uprizoritev 27. septembra 1973. Predstavniki: upravniki in umetniški vodja Bojan Štih. Urednik: Janez Zmavc. Oprema lista: Meta Hočvarjeva. Naklada 1000 izvodov. Cena 2 dinarja. Tisk AERO, kemična in grafična industrija Celje.

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



VELEBLAGOVNICA
T I K A N I N A
CELJE

PRAVILNI NASLOV ZA DENARNE ZADEVE

ljubljska banka

PODRUŽNICA CELJE

Veleblagovnice

N nama

Ljubljana
Kočevje
Škofja Loka
Velenje

aero ✧

aero ✧

aero
