

2

čehov utva

veno tauffer
čehov utva prometej.
kralj malhus
slovensko ljudsko gledališče celje
sezona 1973/1974
ki grof na žrebec
h gospodo
aki



**Anton
Pavlovič
Čehov**

ANTON PAVLOVIČ ČEHOV

PREVEDEL

REŽIJA

DRAMATURG PREDSTAVE

LEKTOR

SCENOGRAF

KOSTUMOĞRAF

IRINA NIKOLAJEVNA ARKADINA,
po možu TREPLJEVA, igralka

KONSTANTIN GAVRILOVIČ
TREPLJEV,
njen sin

PJOTR NIKOLAJEVIČ SORIN,
njen brat

NINA MIHAJLOVNA ZAREČNA,
hči bogatega posestnika

ILJA AFANASJEVIČ ŠAMRAJEV,
poročnik v pokoju, SORINOV
upravnik

POLINA ANDREJEVNA, njegova
žena

MAŠA, njegova hči

BORIS ALEKSEJEVIČ TRIGORIN,
pisatelj

BORIS ALEKSEJEVIČ DORN,
zdravnik

SEMJON SEMJONOVICH
MEDVEDENKO,
učitelj
POSLI

UTVA (ČAJKA)

Igra v štirih dejanjih

JANKO MODER

IZTOK TORY

IGOR LAMPRET

MAJDA KRIŽAJEVA

META HOČEVARJEVA

ANJA DOLENČEVA

MARIJA GORŠIČEVA

IVO BAN

PAVLE JERŠIN

JADRANKA TOMAŽIČEVA

MIRO PODJED

JANA ŠMIDOVA

LJERKA BELAKOVA

JANEZ BERMEŽ

JOŽE PRISTOV

ŠTEFAN VOLF

MARJAN DOLINAR

MATJAŽ ARSENJUK

FRANJO CESAR

Stanko Jost, vodja predstave — Sava Subotič,
šepetalka — Stefan Volf, tehnični vodja — Bogo
Les, razsvetljava — Franc Klobučar, odrski moj-
ster — Vera Pristov, frizerska dela — Ivan Dec-
man, slikarska dela — Oto Čerček in Amalija
Palir, vodstvo krojaške delavnice.

Godi se na Sorinovi pristavi.
Med tretjim in četrtem dejanjem
mineta dve leti. Odmor po drugem
dejanju.

Iztok Tory se je rodil 7. februarja 1947 v Ljubljani. 1973 je diplomiral na oddelku za gledališko-radijsko režijo na AGRFTV z gledališko uprizoritvijo Služkinj Jeana Geneta in radijsko režijo priredbe črtic Slavka Gruma: Josipina. Kot asistent je sodeloval pri več režijah v ljubljanski Drami in pri filmu Kekčeve ukane. 1970. leta je za eksperimentalno gledališče GLEJ režiral Kasparja Petra Handkeja. Nato še Jeana Geneta Poostreni nadzor (Nova Gorica), Peter Handke: Varovanec hoče biti varuh (GLEJ), N. S. Gray: Lepota in zver (Mladinsko gledališče Ljubljana), France Puntar: Stol pod potico (Lutkovno gledališče Ljubljana).

Anton Pavlovič Čehov se je rodil 17. (29) januarja 1860. Prištevamo ga med največje avtorje predrevolucijske dobe, slovi kot neprekosljivi mojster novele in se kasneje uveljavi kot eden največjih dramatikov realizma, zahvaljujoč uprizoritvam Moskovskega umetniškega gledališča, ki sta ga ustanovila K. Stanislavski in Nemirovič Dančenko ter mu za simbol izbrala UTVO.

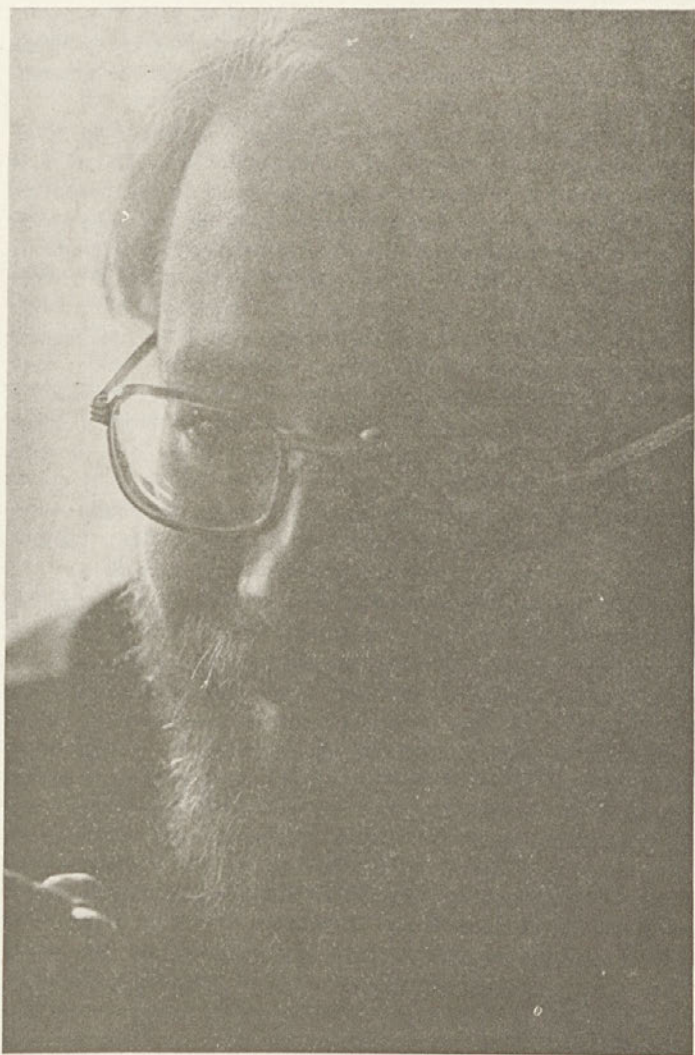
V naši zavesti je gledališče Čehova neločljivo povezano z eno prvih sistematičnih metod gledališke igre, s tako imenovanim »sistemom Stanislavskega«, ki je kmalu postal prevladujoči stil odra. Res je, da je danes gledališče, uprizorjeno po teh receptih, dolgočasno, v zgodovini pa je odločilno vplivalo na razvoj gledališča in dovolj domišljena pojmovanja o gledališču nasploh. In res je tudi, da ob Stanislavskem dostikrat pozabljamo na intimno povezanost s Čehovom, na dejstvo, da imajo temeljni principi tega sistema začetke in izhodišča v igrah Čehova, ki je prinesel na oder zavestni izziv gledališke spontanosti ter tako pripomogel k eni mnogih, a zmeraj dobrodošliih korektur pristnosti gledališkega izraza.

21. oktobra 1895 je Čehov pisal v nekem zasebnem pismu: ...»Pomislite, da sem se lotil novega dela, ki ga bom končal najbrž že konec novembra. Ne pišem brez radosti, čeprav neznanско grešim proti odrskim pravilom. To je komedija, s tremi ženskimi vlogami, šestimi moškimi, v štirih dejanjih, s pokrajino (pogled na jezero), brez pravega dejanja, in s stokilami lju-bezni ...«

UTVA je najprej igra o mladosti. O mladostnem poletu, zanosu, zaletavosti in odprtosti. Vse je pomaknjeno v sedanost in od te sedanosti zavisí nepopustljivo in neodložljivo reševanje ostro zastavljenih problemov, od katerih je odvisno, tako se zdi, vse življenje. Celo starejša generacija je gledana skozi to, skoraj bi rekli pubertetno optiko in tako se UTVA kot simbol zanosu, poleta in oprijemljivega hrepenenja veže na vse, ne samo na Nino, Trepljeva in Mašo, ki šele vstopajo v življenje.

Predstavi na rob

Iztok
Tory



Ljubezen Trepljeva do Nine nakazuje dvojne različni poti in opredelitev do življenja: za Nino je življenje, v katerega stopa skozi igro, polno bleska, vabeča oblika, ki jo hoče sprejeti v celoti, takšno kot je. Trepljev sovraži to življenje, ker sovraži mater in Trigorina, vse stavi na ustvarjanje novega. A tako kot je za Nino pogubna popolna prilagoditev, enako je pogubna želja Trepljeva na novo izumiti svet. Za Nino, ki nastopa v igri Trepljeva, je svet vsota odprtih možnosti. Trepljev zastavlja svoje gledališče kot polemiko zoper mater: ... »Potrebne so nove oblike. Novih oblik nam je treba, a če jih ni, potlej je boljše nič ...«

Prostor hrepenenja je neskončno odprt, kot beli nepopisani listi, ki samo čakajo, da jih zapolnijo besede in postanejo v naslednjem hipu srečna stvarnost.

Vsi se neprestano odpravljajo na potovanje, prihajajo in odhajajo, nenehno ustvarjajo iluzijo gibanja, da bi se prepričali v širjave prostora, ki jih obdaja. Nadalje bi se vsi radi prepričali, kako toplo, varno, zanesljivo, pomembno in srečno življenje živijo, kako jih preteklost v ničemer ne omejuje, kako je upanje v prihodnost trdno, tako, da je sedanjost lahko brezbrizna, celo lahkotna, in da sovražne odnose, ki jih razkrivajo tu pa tam smešni in nepomembni konflikti, vendarle prikriva osamljenost vsakega posameznika. Toda: čimvečji se mora zdeti prostor sanj, poleta, zanosa in hrepenenj, tembolj skopo, na centimetre je odmerjen resnični prostor bivanja. Ves čas ni mogoče dobiti konj. Svet je utesnjen, zaprt in zamočvirjen. Nikamor ni mogoče odpotovati.

Arkadina je slaba igralka in predvsem slaba mati. Trigorin je povprečen pisatelj. Arkadina v ničemer ne razume sina. Trepljev sovraži svojo mater in njeno gledališče. Sorin sovraži sestrično skopost. Dorn zavrača ljubezen Poline, Nina ne mara Trepljeva, Arkadina si skuša obdržati Trigorina. Pravi shod vampirjev.

Dvakrat je v dejanje odločilno vmešana igra: na začetku, v prvem dejanju kot gledališče. Gledališče-mišnica, saj spominja na Hamleta, kot znak velikega, velikopoteznega pa tudi kot vsega majhnega in nizkotnega, kar se veže in lepi nanj. In v četrtem dejanju nastopa igra, tombola, kot naključje, igra naključij. S smrtjo Trepljeva je ukinjen njen pomen: nihče ne more zmagati. Ne gre za vprašanje zmage ali poraza, pravega in nepravega, uspešnega in neuspešnega. V odtekanju časa se nizajo samo surova, iztrezujoča dejstva, ki spominjajo na prefinjeno kratko, surovo in cinično zgodbo, kakršno si Trigorin zapiše v beležnico:

»... na jezerskem bregu že od mladih nog živi mlado dekle, taka kot ste vi, rada ima jezero kot utve in je srečna in svobodna kakor utva. A kar na lepem pride nekdo, jo zagleda in ker nima kaj početi, jo pokonča kakor tole utvo ...« Ves čas gre

tudi za smrt. Za vprašanje nič in ničevosti. Prazen prostor je izhodišče za Trepljeva. Empty space. Namen Čehova je jasen, čeprav ni mogoče natanko določiti, koliko obupanega cinizma in koliko preračunljive hladnosti ali ironije je bilo treba za to, na videz neprizadeto, nepristrastno soočenje z življenjsko stvarnostjo svojega časa, z banalnostjo, primitivizmom in duhovno revščino tistega razreda, ki mu je Čehov pripadal.

Ničkolikokrat se je potrdila misel, da je treba gledati Čehova od blizu. Droben, a skrbno izbran detajl je osnova njegovega stila, in nič ni mogoče videti brez tega drobnorisa. Zavaljo tega ni zaman in brez razlogov eden najhvaležnejših televizijskih avtorjev. Toda, čeprav ga gledamo še tako od blizu, se nam venomer izmika. Nikoli ni moč z vso gotovostjo reči, kdaj gre za posmeh in kdaj zares. Neverjetno lahko se je identificirati z njegovimi liki, ker so v svojem obupu neizjemni, banalni in majhni. Nihče ni karikiran do konca, nobena situacija ni samo groteskna. Vse je na meji, začasno in neulovljivo. Nostalgija nima terapevtske vrednosti katarze, ali osvobajajočega smeha, je tesnobna in polna sramu. Vendar pa sentiment ni davek, ki ga plačuje umetnik mislecu, ampak prej lastnost prefinjene kompozicije, ki nosi misel, da liki, ki jih Čehov popisuje, niso edini prebivalci sveta. Stvarnost je mnogoplastna. In tak je tudi humor Čehova, humorno upanje, pogled na jezero veselja in zanosa, kakor na začetku igre.

Utva ni bila za Čehova prvo srečanje z gledališčem: če bi Čehov skušal dokončno odgovoriti na vprašanje o gledališču, ki ga zastavlja v prvem dejanju, ne bi mogel napisati te igre. Če pa si tega vprašanja ne bi zastavljal, potem bi iz igre nastala melo-drama, ker igrajo njegove like zmerom igralci.

Nazadnje gre tudi za to predstavo: Veliko nam je v preteklosti posodil Cankar, ki je s svojo mehkobo blizu Čehovu. V dikciji je mogoče zaslediti tu in tam besedo, bodisi da živi v zavesti igralca ali kolektivni podzavesti gledalca. Vendar pa je to hrepenenje drugačno, drugače ga doživljamo in drugačne vrednote in vsebine mu pripisujemo iz konteksta, v katerem živimo. Poudarek, ki je bil po vsem videzu utemeljen na zlomljenih krilih, izgubljenih iluzijah, ki je svaril in tožil iz nikdar dosegljive Moskve, smo skušali prenesti bliže konkretnosti, bliže obupu, v bližino smrti; izhajali smo iz misli, da je podoba močvirja, z drobnimi komarji, malimi lažmi, drobnimi podlostmi, enako zatoхла in peklenska, tembolj po naši meri. Upanje, ki ga poraja, pa skuša biti pravično avtorju in našim spominom na sedanjost.

Dvajset let po vrhu socialnega humanizma, po njegovi najbolj žareči, sintetizirajoči fazi (enobejevski dramatiki) Taufer takole obuja njene osnovne vrednote — Prometej: **Plamen bo gorel na ladjah in metal sij / na pene, ki jih bo rezala dolga senca / ključna, ta pa miže hitel bo vse dalj / v temo. Plamen bo zvesta družba samotnih / in popotnih. Plamen bo risal najbolj sanjske / podobe na stene in budil domišljijo / zaljubljenih in pesnikov...** Zanimiva kombinacija socialnega humanizma in Tauferjeve sodobnosti. Plamen sodi v zgodovino in sij in prodor v temo in zvesta družba — revolucionarno občestvo. A ko jih avtor obuja, jih okuži z elementi, ki so bili manj značilni za prejšnjo dobo ali pa celo neznani in tuji. Sanjske podobe so bile nekoč vezane predvsem na Novo družbo, na njeno organizacijo, na socialno dimenzijo, redkeje na osebnost; domišljija zaljubljenih in pesnikov pristaja bolj kakemu Minattiju, ki pa ni bil pravi revolucionarni pesnik, že med vojno je napovedoval intimizem. Najbolj dvoumna, notranje avtodestruirajoča, negativno dialektična, diadična pa je metafora ladje. To ni več sončna ladja, ki svetla reže v prihodnost, temveč taka, ki meče sence, ki hiti miže, hiti v temo. Temo resda na eni strani razsvetljuje, na drugi pa sama temna — senčna, strniševska — pada v objem noči, se z njo spaja, premagana. Te konotacije ne moremo brati; sonce prejema svojo temo. In — ali so bili revolucionarji res samotni? Popotni že, a samotni ne. Bili so občestvo, grupa, solidarnost, ljubezen, zvestoba, tesna pripadnost drug drugemu, samota je izginjala pred močjo Organizacije in Zgodovine, pred vednostjo, da so ravno oni na edini pravi poti k Resnici in Biti.

Hkrati pa ti verzi poudarjajo nekaj, kar je bilo prav tako manj značilno za socialni humanizem, ki je bil kljub svojemu ideološkemu zanosu precej trezen, realističen, stvaren, bolj militanten kot pesniški, bolj organiziran kot spontan, bolj formaliziran kot nedolžen, a kar je značilneje za današnjo ludistično literaturo: najbolj sanjske podobe se vežejo z domišljijo. Poudarek je na domišljiji, ne le na tem, kar bo, to je na Prihodnosti in Odrešitvi (na obeh krščanskih in eshatoloških elementih), ampak na sanjanju tega, kar bo, na izmišljevanju te prihodnosti, na svobodi tega izmišljevanja; in smo že pri Ivu Svetini, Milanu Jesihu, Andreju Medvedu, Matjažu Kocbeku, Frančku Rudolfu itd. Prometej dodaja o svojih rokah: pravi, da **so čarale neznano**. Neznano nikakor ni kategorija socialnega humanizma; ta je vse izplaniral, določil jasno vidne cilje, eno samo pot, druge poti so bile nujne deviacije in sektaštva in zlo, povsod ob poti so bili mejniki, kažipoti, verifikacijske postaje in komisije. Vse je bilo znano, le da še ne udejanjeno. Prometej pa se navdušuje nad neznanim — kot da bi napovedoval raziskave Tomaža Kralja in Rudija Šeliga in Nika Grafenauerja in Milana Kleča, Marka Svabiča, prodor v iracionalno, neujemljivo, neizgovorljivo, mistično, prodor, ki je sam svoboden, nevezan, ki mu ni trasirana nobena pot, ga ne vodi nobena zunanja institucionalizirana organizacija, ampak je stvar notranjega videnja, besede, ki jo ima Medved recimo tako rad. Ali ne napoveduje tega Videnja Tauferjeva beseda **privid**? Le da ima zraven še negativen prizvok. Ko Taufer polaga Pro-

Točka avtoblokade

Prispevek Tarasa Kermaunerja k premieri Tauferjevega Prometeja objavljamo na tem mestu in še to le drugo polovico članka. Prejga ni bilo možno natisniti zaradi redukcij električne energije.

metaju na jezik zalogo optimističnih, verskih izrazov, ne izbere niti besede vizija ali videnje, niti projekt ali načrt ali plan, ampak ravno privid. **Kako privid že greje!** Privid je sanja, še bolj negotov, fluiden, neopredeljav, notranji, iracionalen, nepodvržen razumski kontroli in verifikaciji, mističen je od sna. In ali nima v slovenščini dodatnega tona, ki pravi, da je ne le neuresničljiv, ampak pravzaprav sam nerealen, da je sad bolnih možgan, prevročih, pretiranih, preveč vzpodbudljivih, zavrelah? Prometej ima privid(e), to pomeni, da se mu nekaj zdi, kar je bolj mavrična zmeda čutov kot realni konkretni cilj, značilen za socialni humanizem, za disciplinirano socialno-politično akcijo. Če pa je tako, potem ni čudno, da svoje akcije ne izpelje, da ga z ognjem polomi, da se vse skupaj konča kot dolga nora noč, polna prividov. — Je ta hotena, prav nič naključna, precizna uporaba besede privid kot glavne Prometejeve karakteristike kritika socialnega humanizma? Je privid kritika projekta? Resnica projekta dvajset let pozneje? Ali pa tudi napoved novega tipa sanjanja, iracionalno mističnega? Ali ni najbrž oboje?

Heraklej, ki je manj patetičen, manj zanesenjaški, čeprav ne kaj prida uspešen, se Prometejevim besedam o prividu, ki že greje, takole posmehuje: **Sapice besed so dim raznesle ... / Ni ga. Razblinil se je v prispodobo. V dim.** Heraklej Prometeja dobro zadeva: **Besed se bojim. / Bežim pred njimi.** Privid se torej že skraja kaže kot beseda: retorika. Zato je manj vreden. Tu premišluje Taufer še čisto v duhu perspektivstva: pomembno je Dejanje, to odrešuje, zavezuje, to je edina realiteta, beseda ni nič. S tem je opravil že bistveno kritiko idealizma: vrednosti besede kot Besede, Ideje, duhovnega počela, se naselil na tleh radikalnega marksizma in eksistencializma (osebno in grupno, eksistencialno in zgodovinsko Dejanje), ni pa še načel tudi vrednosti Dejanja. Takšnega prepričanja sta Taufer in Heraklej na strani 27. Prometejeva in Heraklejeva usoda pa na koncu iste drame Dejanje povsem razvrednotita, iz posvečenega in odrešujočega postane skoraj že nesmiselno, zastojno, neodrešljivo, empirično, pravzaprav nično. Prometej skoči v ogenj (ali vanj pade, kakor želite), pa ni v tem nič empedoklejskega, ne združi se z Resnico, Heraklej se pusti oslepiti, pa iz tega ne sledi nič drugega, kot da bo šel prav kmalu ali pri priči v službo — v institucijo — na županstvo: da bo postal uradnik. (Hefajst: **Poišči ga. Povej mu, / da mu je na voljo delo.** Kratos: **Da, gospod upravitelj: / dam naj mu službo?** Hefajst: **Vendar naj ti prej potrdi, / da si ne lasti ognja.** To pa je Heraklej že malo pred tem potrdil: **Ne, tudi moj ni ogenj.** Tako je vse v redu). Ko izgubita pomen Beseda in Dejanje, idealizem in eksistencializem, se napove materializem: strukturalizem, veljavne postanejo le besede, le jezik, takšne, ki ne odrešujejo, a je vendar iz njih sestavljeno vse, kar moremo videti, slišati, razumeti, povedati, celo sanjati.

V eni — začetni — strani svoje osebnosti Prometej strastno veruje v razvoj, v napredek človeštva in življenja, se pravi v konstrukcijo sveta, ne pa tudi v istočasno dekonstrukcijo. Veruje v življenje, ki se skoz uporni kamen vzpenja proti nebu. Tu je tako rekoč klasični evropski Prometej: tisti, ki hoče ljudem dobro,

ki premaguje upor in odpor zemlje, materije, ki si je postavil za cilj v zenitu, v nebesu, prepričan, da se ga da prej ko slej doseči. Življenje ima zanj enolinijsko smer: od spodaj navzgor. Pravi stari novoveški humanist. Če ga primerjamo z Antigono, pri priči opazimo, da je bistveno bolj revolucionaren od nje, bolj aktivistično zavzet, bolj vroč. Antigona je statična: preveva jo čut in zavest dolžnosti do Zakonov-Idej, ki so nad nami. Vztraja v spoštovanju tega, kar že je. Noče se temu, kar je — Zakonom — odreči, pa čeprav za ceno svojega življenja. V tem pomenu je pravzaprav konservativna, je mučenik starega, večnega, že danega, čeprav je to od politike in socialne fakticitete manipulirano, zakrito, nepriznано, nespoštovano. Pristaja na najboljšo, najvišjo tradicijo (zakon o bratovstvu, o pokopu, o veljavi mrtvih itn.). Prometeja pa veže na staro le ena nit: spomin na skupno revolucijo, se pravi na bojovito pot, na kateri so vse staro, dano, tradicionalno odpravljali. Zanj je prav le vse novo, tisto, česar še ni (bilo). (Razlika med Antigono in Prometejem precej razloži tudi razliko med Smoletom in Tauferjem, med njunima pesniškima stiloma, nekakšno »tradicionalnostjo« prvega in odprtostjo do eksperimentiranja drugega. Odtod tudi vsesplošni nacionalni plosk **Antigoni** in zadržana skepsa do Tauferjevega dela.)

Ladjevje iz belega, ponosnega kamna, / ki kljubuje burjam in oblakom, / in ljudje — glej! — moštvo, ki ima svoja opravila. Antigona je mirovala oziroma ko se je premikala, je iskala, kar je že bilo: kar večno je nad nami in v nas — iskala je svojo vest in Zakone. Prisposoba Prometejevega življenja (seveda te prve plati, ki jo zdaj obravnavamo) pa je ladjevje, stvar, ki gre naprej, teče, se oddaljuje od ene točke in se bliža drugi, zaželeni; zenitu ali na novo odkritem kraju, otoku Sreče. Oba junaka kljubujeta, le da Antigona mirno, vdano, trdno, včasih celo melanholično, premišljeno, vztrajno, žensko. Prometej pa vihravo, nemirno, zanosno, skoraj histerično, moško hlastno. Nič čudnega, če je potem tudi polom naravnejši.

Antigona je bila svetnica-mučenica krčanskega tipa. Živa komunikacija je potekala med njo — njeno dušo, notranjostjo, vestjo — in Zakoni: če ne bi svoje usmeritve potrjevala s svojo eksistenco — trpljenjem, smrtjo — bi bila izrazilo idealistična figura (vera v transcendentne Vrednote). Prometej je mnogo bolj materialističen. Kaj te ni še nikdar spreletelo, / kako ti, samotnemu, skozi samotno srce / struji kroženje sveta? / Kaj se tedaj / skoz mene pretakajo ceste, hitijo / ljudje, v njem se pogovarjajo / in ljubijo, in krožijo ptice. Ti verzi ne govorijo o moralnih Zakonih, ampak o občutku skupnosti, občevanja — skoraj identitete — med svetom in človekom. Ali ni to nekakšna fizična, biološka skupnost, ki jo doživlja naš junak? Pripadnost snovi, tistemu, kar **struji** v nas, ne pa nad nami? Ljudje so na isti ravni kot ceste in ptice, gre za intenzivno prisotnost gostote sveta. Ali ni to pot k reči, k svetu kot materiji? Čeprav je obenem tudi pot k svetu kot skupnosti, kot spoju.

Ali ne izdaja ta vera v Občestvo, v Upor, v Zagon, v Dinamiko, v identiteto sveta nekakšnega revolucionarnega heroja, legitim-

nega naslednika tistih, ki jih je recimo napisal predvojni Kreft, Mogajiča, Gubca, Gregoriča? Ne podaljšuje Prometej lik revolucionarja in delavca, domačega v socialnem humanizmu?

Posebno delavca, torej takšen lik, ki bi moral postati osrednja figura v socialističnem realizmu, v redukcioniističnem socialnem humanizmu, pa je trajalo to obdobje prekratek čas, da bi ga lahko razvilo (in se je v neki sprevrženi obliki ponovilo v realizmu, posebno pri Šeligi). Prometej je namreč predvsem delavec: ogenj izdeluje, noč in dan čepi v samotnem stolpu in gara. Revolucija zanj ni več bojno-vojaška, ampak delovna. Homo faber. In to je delo, ki je v službi vsega človeštva za njegovo dobro. **So bile samo moje roke, ki so zdaj / nestrpnost trle, mešale, iskale, zdaj onemogle, / stisnjene v pest tolkle ob zid? / Vrez ali zmzrle členke je čutilo / moje telo, ampak bilo je v službi / roki! In to niso bile moje roke. / Vaše! Vseh ljudi!** Poudarek je torej na Občestvu in na Delu. Antigona ima na primer precej manj posluha za ta tip občestva. Nadaljeval jo bo Paž, ob vsakem času nosi en sam človek plamenico Resnice in Morale, drugi pa so močvirna pakža. A Prometej bi, čeprav je zdaj sam, hotel oživetiti revolucionarno Gibanje mnogih, če ne vseh (takšna — tradicionalno revolucionarna — je bila perspektivaška ideologija). Ti vsi pa spet niso duše vseh, le njihove ideje, temveč roke. In te roke ne iščejo le Resnice, Značaja, Vesti, ampak so fizične, delajo, trejo, mešajo. Za te vrste delo pa Antigona ni imela nobenega pravega smisla. Prometej je kreativna figura, nanjo je že učinkoval perspektivaški kult dela, posebno Rusov, ki se je literarno najmočnejše udeležil v leto dni prej napisani Rožančevi drami **Svalba**; ta je ena sama hvalnica delu in občestvu skozi delo. Vzporedno s **Prometejem** se je radikaliziral tudi v Šeligovem romanu **Stolp**, ki je začel izhajati v zadnjem letniku **Perspektiv**.

Prometej je nasploh precej neenoten lik, komponiran mozaično. V njem se prepleta cela vrsta motivov, značilnih za tedanji čas. Recimo: v Prologu je borec za prestop iz teme v svetlobo (borec za svobodo); to bi ustrezalo fazi socialnega humanizma. Potem je borec za samouresničevanje (za to temeljno perspektivaško vrednoto, najbolj razvito v **Antigoni**). Samouresničevanje je predvsem boj v sebi, s svojim strahom, lenobo, nemočjo, koruptivnostjo. Je interiorizacija prejšnjega zunanje revolucionarnega, le v graditev družbe, institucij, socialnih mehanizmov usmerjene akcije. Je notranja, kulturno religiozna: moralna revolucija (ta oznaka je bila v veljavi). Obe fazi popiše Prometej eksplicito: **Postavljeni so braniki naših teles / zidovi, strehe našim lasem, ki jih radi / nosimo svobodno — kaj nismo tako govorili? — / zdaj pa nas čaka še trše delo, / še upornejše gradivo: prst našega mesa, / kamen našega duha, poplava naših strasti, / divje ujme naše lepote! / Težaksko garanje zidati dom ... doma / v sebi. To zmore vsak le v sebi ...** Ta antigonski motiv je jasen — Heraklej odgovarja: **Vsak le v sebi se je kaj hitro razdrobilo / v vsak le zase.** Obe revoluciji, socialna in moralna, sta se razkrojili v egoizem, v individualno polaščanje, v zamejavanje »imovine«. Tedaj so se »sanje porazgubile«; recimo da je to faza intimizma. A prav tega Prometej noče videti. Zdi se, kot da njegov lik ni nastal kot

negacija intimizma, kar bi mu dalo široko védenje o sodobni človeški pollaščevalni in mizerni naturi, ampak je nastal nekako mimo tega védenja, zgolj z naivnim podaljševanjem socialne revolucije v moralno; v tem pomenu Prometej ni perspektivaški lik, saj je bil bistveni kulturno-politični bolj perspektivašev usmerjen ravno zoper intimizem, obnavljajoči se liberalizem, potrošništvo, malo lastništvo, varnost, partikularizem, ponotranjenost, domačijstvo. — Perspektivaškega duha nosi Prometejev »tekmeč« Heraklej.

Prometej torej ni dialektično zanikanje tradicionalne revolucije, ampak njeno direktno nadaljevanje. Legitimiteto svojega ravnanja najde ravno v zvezi z njo (kar pa je spet bistveno značilno za perspektivaštvo). Herakleju: **Iskra je plod resnice, ki sem jo ohranil / pri življenju iz časov, ko je bila / bratovska ljubezen naša edina streha, / naša hrana in odeja, / naša dan in naš pozdrav!** Ima se za edinega pristnega predstavnika in nadaljevalca nekdanje revolucije, vendar je pri tem značilno, da ne poudarja njenih socialnih ciljev, ampak tisto, kar je posebno privlačno ravno za fazo intimizma, mačka, ki nastopi po revolucijski zmagi, osamljenosti, praznoti: ljubezen. V samj revolucijski literaturi (ps:hi) ljubezen ni bila tako edinstveno podčrtana kot je tu. Važnejši pojmi so bili svoboda, enakost, sreča, boj. Razlika med intimizmom in perspektivaštvom pa je v tem, da je prvi videl edino mogočo obliko ljubezni v erotizmu med dvema (Javoršek: **Kriminalna zgodba, Povečevalno steklo, Torkar: Pisana žoga, Zupan: Ladja brez imena**, torej pari: Mark — Vijolica, Janez Pohlín — Klarica, San — Gaša, Rajnik — Tanata), drugi pa le v skupnem novorevolucionarnem občestvu (Simon — **Afera**, Grbavi — **Stavba**, Che — **Legenda o svetem Che**, Črtomir — **Krst pri Savici**) in da je zasebno ljubezen ostro odklanjal (Che, Črtomir, Ludvik, Tone — **Potovanje v Koromandijo** itn.). Tauffer sodi tu seveda k perspektivaški ideologiji, čeprav do ljubezni ni tako odklonilen kot večina njegove generacije, ampak s figuro Pandore nakaže možnost osebne ljubezni med dvema kot nečesa pozitivnega; s tem deloma obnavlja intimizem, čeprav ne posebno izrazito. Bistvo pa mu je **bratovska ljubezen**, ljubezen v žareči revolucionarni grupi. Za to porabi Prometej največ besed. Z ognjem hoče dokazati, da je **ljubezen resnica**. Da resnica torej ni le boj in osvobajevanje, ampak predvsem ljubezen. Ta je osrednja vrednota: ... **da je ljubezen čudodelna palčica, ki odčara vse strahove!** Pomaga, varuje pred zasebnim trpljenjem, nemočjo, bojaznijo. Obenem pa je ravno ljubezen zakon sveta, tisto strujanje vsega živega, tisto, kar veže vse elemente in ljudi v Eno, v Celoto in Enoto (kajti to so še vrednote perspektivaštva, ki seveda niso bile dosežene in je perspektivaška literatura kazala njihovo nemožnost, njihovo destrukcijo). **Zvezde, ki so zledenele/** (v fazi porevolucionarne korupcije) bodo spet zaokrožile okoli sonca/ po **svojih večnih tirih usojene ljubezni**. Ljubezen je torej zakon nature. Ker je ljubezen v naturi, v svetu (pa pudi v zgodovini: v revoluciji), torej v vsem medosebnem, je — mora biti — tudi v ljudeh, pa čeprav se zde danes še tako narcisoidni: **Slišiš, kako sape mešajo prasketanje/ kresov ljubezni, ki so zagoreli/ v vseh srcih tega mesta?** Vračanje k srcem je vračanje k inti-

mizmu, čeprav razširjenem v ljubezen vseh. A intimizem se zares ne more končati drugače kot s polomom (**Ladja brez imena, Delirij itn.**). Seveda tega Prometej v začetku noče videti — Ateni pravi: **In jaz sem ogenj! Ta hip sem ves/ samo ogenj; vsi moji udje so plameni ljubezni,/ silnejše od ljubezni do tebe!/ Kakšna slepa strast kaplje,/ da bi bila morje!**

To je bistvo njegove ljubezni: prenehati biti posameznik, razosamiti se, de-personalizirati, dez-individualizirati v morju, v Občestvu, v Gibanju, torej v višji, nadosebni enoti-vrednosti (kot Antigona), čeprav ta vrednota ni institucionalno-organizacijska (kot v socialnem humanizmu), niti moralna (kot v **Antigoni**). Prometejeva želja ni organizirana akcija revolucionarja (tu gre stran od tradicije), ampak **slepa strast**, iracionalna težnja po ne-sebi. Ideal socialnega humanizma je bila sinteza Zgodovine in Človeka, Občestva in Posameznika, Grupe in Osebe itn., v **Prometeju** se ta sinteza razkraja, razpada na koščke, zdaj teži Prometej v osebno zmago, poudarja svojo posebnost in celo izvoljenost (recimo ko sam govori o **toplem ritmu ognja, ki že odseva/ s ščita Prometeja, ščitonosca sonca!** in v drugih primerih skoraj nadute baharije), zdaj pa negira svojo zasebnost in individualnost in kliče: **Atena, ljubezen je brezbrežno vodovje,/ ki šele v njem začuti deževna kaplja,/ da je element vode.** Naenkrat smo soočeni s pojmovanjem morja kot nečesa brezbrežnega (v istem času, ko je recimo srbska literarna kritika — Sveta Lukić — govorila o socializmu brez obal). Takšna predstava je povsem tuja tradicionalni revolucionarnosti, ki si je postavila jasen, dosegljiv, racionalen, obvladljiv cilj, in se tesno približuje mističnemu cilju ludizma, ki je brezciljen, ki je spajanja s svetom, predajanje, nenehno komuniciranje, ne pa pot kvišku. Nekdanje Gibanje je imelo eno samo smer: naprej in navzgor. Metafora morja pa govori o nečem povsem drugem. Morje valovi sem in tja: je gibanje, ki je večno vračanje enakega. Revolucija, ki je bila ena in edina in dokončna, se spreminja v permanentno revolucijo, se pravi v nenehno revolucioniranje, potovanje, ki nikoli ne pride do nobenega konca. Smisel ni več v dosegi Cilja, Zmage, ampak v pripadnosti Gibanju, ki je Valovanje, brez transcendentne — dokončne — (Od)rešitve. Rešitev je v sami veri (ognju src), v sami poti, ne pa v cilju vere (Bogu, Paradižu te ali one vrste). Morje, ta tako bistvena in nenehno uporabljana metafora Tauferjeve poezije, torej simbolizira več reči: prehod posameznika v Občestvo, statike v Gibanje, šibkosti v Moč, majhnosti v Globino in Širino, lahкотnost v Težo, običajnosti v Skrivnost, hipnosti v Trajnost, enosmernosti v vsesmernost. Tudi tu je Taufer predhodnik mysticizma.

Prometej se totalno predaja (še zmerom analiziramo njegovo prvo — iluzionistično — plat). Ravno ker želi valovati, se predajati v mistično-religioznem aktu erotske komunikacije z vsem svetom, čuti, da ni ob posameznem človeku, ob Ateni, ampak **v vetru, v rekah, v množici na cesti.** Valovanje postaja krog, smiselna povezava kroženja ljubezni (smiselnosti te povezave je ludizem odpravil, iz smiselnega je napravil igriv krog): **pod neбом... tavajo oblaki ljubezni,/ se razvejajo v krošnje resnice... /sokovi/ tečejo in krožijo iz trdnih elementov prsti/ skoz deblo, ki rase**

kvišku/ k zvezdam in soncu. Navzdol?/ Samo spomini se vračajo,/ vendar v elemente zemlje, da se spet/ povrnejo v odnose večnega pretoka.

Ta del Prometeja je tematizacija — razkritje — socialno humanističnih herojev, njihovega optimizma, žara, vere. Taufer ne obnavlja cilja vere (kot socialni humanizem: narodno in socialno-razredno osvoboditev itn.), ampak vero samo. Na dan prihaja temeljna religioznost nekdanjih junakov. Zanje — za Prometeja — je bistvo ravno v sekulariziranih, s tem pa nič manj žarečih religioznih kategorijah: veri, upanju, ljubezni. O ljubezni govori ves čas, o upanju, kaj bo vse storil in do česa vsega bo prišlo, prav tako (**O, privid tega mesta že vidim v plamenih/ ognja, ki se sukljajo v srčastih zavojih itn.**), vera pa je sploh osrednja tema drame. Simbolizirana je v besedi ogenj. **Ogenj je/ življenje, ki preklicuje smrt.** Smrt pa preklicuje le vera v življenje. Občani ne morejo imeti — ohraniti — ognja, ker nimajo vere (vanj); to je razlog, da ogenj pojema. Ko so verovali, so prišli iz teme v luč (za časa revolucije), ko jim je vera ugasnila, so se znašli v mrazu. Namesto vere hočejo imeti objektivno zagotovilo, institucionaliziran, fizikalen, zgolj zunanji ogenj kot mestno razsvetljavo in družinsko peč (v tem izhajajo iz socialnega humanizma, ker tematizirajo eno njegovo plat: željo po boljšem življenju v materialnem pomenu besede, po kruhu in standardu in imetju). Takšen ogenj pa je nadomesten in ničn. Velja le ogenj v srcih: vera, ki je ljubezen.

Tako dobiva Prometej spet novo barvo ali značaj. Ne posreči se mu, da bi ljudem vžgal srca — jim dal vero —, zato postane osamljen revolucionar (kot Ludvik, Simon, Che). Nujno ni nič več kot posameznik, čeprav kot tak nosi Resnico. In postaja — spet po nujnosti — elitist (kot tak napoveduje Črtomira). **Resnica ljubezni je, če je v meni/ ostala živa! Izbirati bi moral,/ komu živo odseva v očeh...** Naenkrat niso več vsi dobri, vsi primerni za resnico in ljubezen. Izbirati bi moral med pravimi in nepravimi. To je že skoraj obup, minimalni program, od revolucionarne akcije množic, o kateri je govoril še v prejšnjem dejanju, je zdaj prešel k elitni grupi revolucionarjev, avantgardistov. (Ali ni tudi v tem določena tematizacija socialno humanističnih herojev in njihove nujnosti? Do množične akcije pride šele v sintetizirajočem humanizmu, v **Veliki puntariji, Rojstvu v nevihti, Raztrgančih**, ne pa še v **Celjskih grofih, Med štirimi stenami, Viničarjih**; tu so pravi šele posamezniki in majhne grupice izbranecv. Ali Taufer ne reflektira, ne kaže prihodnosti ravno tega — čeprav nujnega — izbranstva? Da se mora končati v izolaciji in polomu?). Odtod naprej se Prometej nalomi in začenja propadati, na svoj način usihati (bolj zmedeno, manj radikalno kot Zajčeva Dan in Reka, a navsezadnje je rezultat enak). Vzvišeno prične moralizirati. Naduto govori zoper sebičnost, a je sam zmerom bolj le k sebi obrnjen, smešno-nemočni Odrešenik. Prihaja konec odrešeništva. Ljudem hoče ogenj celo vzeti, saj ga po njegovem mnenju ne zaslužijo, ker ne čutijo vere. Zdaj že odloča kot pozneje kak Vincent — **Kongres** — ali prej **Komisar** — **Afera** — ali ob istem času Rožančev Stari — **Topla greda**, to so sami primeri potentatov, revolucionarjev, ki so postali oblastniki in do-čajo življenje in smrt drugim. O ognju pravi: **Naj ugasne, ujet v majhno mero./ Vendar v moji duši ne bo nikoli/ ugasnil!** Ta je

večen. To je resnica./ Moj duh gori. Ključ naj vam dam?/ Na stolpu bi vaša/ ogledalca sebičnosti oslepela/ od luči svetovja! Tu se nehuje ljubezen in se zastavlja mrzla potentatska samozadostnost. Ta pot je za Prometeja nujna: od ljubezni in občevanja z vsem svetom k zavesti osebne večvrednosti, ki pa je povsem brez avtoironije, brez avtorefleksije. Tu se iz Prometeja revolucionarja polagoma lušči intimistični junak. Seveda se avtor z njim ne identificira, čeprav je spet res, da ga ne potisne dovolj radikalno v eksplicitno avtodestrukcijo; to le napove. Prometej je zdaj samovšečni heroj, ki ne ravna herojsko, se ne žrtvuje (kot Antigona), se ne spremeni še v pošast (kot Črtomir), ampak v tistega, ki ve, ki je večvreden in se v njem nahajajo Resnica, Ljubezen, Vera, Moč. Ta hip celo vzljubi Pandoro, polasti se ga intimistično čustvo: regredira v intimizem. Se napihuje: **iz pretoka elementov/ se bo skoz mojo dušo točila/ resnica ljubezni v umrjoče/ plamene. Vsakemu od njih bo moje srce/ udarilo pečat večnosti!**

Ni se mogel postaviti na čelo nezadovoljnežev, a prav to bi moral storiti. Njegova vera v ljubezen in vero postaja abstraktna. V tradicionalni revoluciji je bila vera konkretna, ker je bila negacija fakticitete, oborožen boj, empirična negacija. Tedaj se je vezala z razbijanjem danosti, z destrukcijo. Prometej pa hoče zgolj konstrukcijo, ne prizna, da ima ogenj tudi razdiralno moč požiganja (v tem je pravi intimist). Najstrašnejše bi bilo zanj, če bi — kot namerava Heraklej — uničeval. **Požigali bosta moji roki?** se sprašuje in zgrožen to možnost odklanja. (Odklonitev te možnosti je bila značilna tudi za perspektivštvo in je pomenila njegov konec; ta konec je Taufer lucidno napovedal ravno s Prometejevim likom). Brez revolucionarnega sovražstva in destrukcije ostaja Prometej fiktiven revolucionar, njegova vizija zasebna, prazna. Pristati bi moral na morje, ki z velikimi valovi ruši obalo, na veletok, ki poplavlja in ubija, na vihar, ne pa le na pesniški ogenj src. Ker ni zmoغل priključiti se razbijanjem, se je moral zateči v aristokratske ideje o ustvarjalnosti, o idealni družbi, o ljubezni kot taki, ki je pravzaprav stvar intimnih posameznikov, ne pa realne revolucije (Sana in Gaše, Barbare — Zupanova **Barbara Nives**, ne pa Krma ali Frenka — **Velika preizkušnja**). Avtodestruktivizem zahteva spoznanje lastne nemoči, fiktivnosti transcendentnih idealov, nemožnosti zgolj konstruirajoče, oživljajoče ljubezni, spoznanje egoizma, iluzionizma, torej samorazkroj (Ludvik, Dan, Sigismund, Haymann in Minsky, figure iz **Dialogov**, don Felipe — Hiengov **Osvajavec**); zahteva tudi radikalizacijo revolucionarja v egoistično nasilje (Črtomir, Che, Balzatar — **Osvajavec**, Vincent, Komisar, Marcel — **Afera**); zahteva tudi žrtev (Antigona, Kristjan, Simon, Uršula, Prior — **Ljudožerci**).

Avtodestruktivizem ima torej tri stopnje: najprej je to ideologija revolucionarnih človeških idealov, ki so sicer nedosegljivi, a se junaki zanje neustrašeno bore in umirajo (v tem je avtodestruktivizem negacija intimizma in svojevrstna obnova socialnega humanizma); primeri: Simon, Antigona, Haymann, Sigismund, Bernard, **Afera**. Gabriel — **Kongres**, Che, Črtomir, Ludvik, Baltazar itn. Druga stopnja je radikalna kritičnost do fakticitete, ki

te ideale onemogoča in ki je posledica nerealizirane revolucije, politične ali (in) moralne. Tretja pa je avtodestrukcija kot posledica te nemožne obnove.

Posvetimo na koncu še nekaj besed drugi osrednji figuri drame Herakleju. V začetku je — v prologu — enak drugim; vsi so si enaki, vsi so ena sama vera, revolucija. Vzklika: **Na onem bregu že zmaguje vojska luči.** In: **Dajte roke, tovariši!** A to je bilo v hipu vsesplošne vere v ravnokar uresničujočo se zmago. Pozneje pa postane najhujši kritik fakticite: **Stolpi mesta so že zakrili sonce, / da oropani lastnih senc hodimo skozi sence.** Bolj jasno kot drugi se zaveda propada, poraza, katastrofe: življenja, ki ni življenje. Je zoper institucije in institucionalno rešitev problemov. Opozarja na čudežno preteklost: na dneve revolucije. **O čas svežega začetka!** Zdaj pa mu je vse vrolo, hladno, mražeče. Čuti pustošenje, obup in strah. Okrog opazi le suhe bilke in voščene rože. Slišiš: kakšna stozoba / groza nas trga — mraz, ki je najbolj / oster, ki prihaja prav iz kosti. In: **Ni slišati krikov.** Samo mehurčki grgrajo iz grla. / Kot velike, boljše oči zadavljenec. Kritizira potrošniško družbo: **v množici opravkov / so se porazgubile sanje kot opeke ... / v vsej množici hiš in hišic, / ki si jih je vneto hitel vsak postavljati / za svojo glavo, kvečjemu da si je vanjo / še pripeljal ženo, da mu bo mehkejša, na ležišču, in otroke, da si je potrdil / in zamejil imovino.** Ne veruje več. Preobrnil se je v cinika. Programatični deziluzionist. Negator — na poti v nihilizem. Ogenj — vera — mu je le še bajka: **Govorimo lepó in vse lépo o njej — / kot o bajki.** Pa uporabna je kot bajka: / z njo vzgajamo otroke, uporabljamo / jo ... kot podstavek, da sami dalj pljunemo ali zalučamo kamen, / nadalje kot izvesek za trgovino / ali okrasek hišnemu pročelju. Prometeja upravičeno ironizira kot lažnega Mesijo. Trdi, da ni več grupe in občestva. Ne veruje, ker ne vidi vere pri drugih, možnosti za skupno vero. Ne veruje več v človeško Moč. A še zmerom ga opredeljujejo nekdanji ideali, zato je globoko nesrečen. Rad bi prišel spet k revoluciji; a kako dospeti tja?

Zato se odloči za zažig mesta: za revolucijo kot nihilizacijo fakticite, vsega doseženega. Seveda v imenu nekdanjih idealov, ki vanje ne veruje več pa spet ne more nehati vanje verovati. Niha, neuravnotežen, negotov. Iz kritičnega zabavljanja bi rad prišel do Dejanja. Se spodbuja: **Če je ta ogenj resnica, / bo gorela v meni bakla spomina / in tako bom zmeraj stopal / čez mejno črto začetka ... / Cilj je začetek ... / Začeti moramo znova.** V tem je Heraklej bistveno radikalnejši od Prometeja. Je pravi novolevičar, napol anarhist, ki se je odločil, da bo vse, kar je, požgal, saj je vse slabo. Kajti le začetek, ničelna točka je tisto, kar daje možnost življenja: **K začetku! Ko nas je vse / ogrevala resnica!** — Ali ni v tem predhodnik reizma-ludizma, ki skuša prav tako začeti vse od začetka in ima vse staro za popolnoma nevredno? Ogenj skuša torej porabiti za edino, za kar je še primeren: za uničenje danosti (**mesta**). Vendar ni pravi nihilist in avtodestruktivist, saj se ne more odpovedati idealom, konec mesta mu je le začetek novega. (**Mogoče prideva do kraja, kjer bo kdaj / stalo novo ognjeno mesto** — pravi Pandori). Tako je vendarle le negator v imenu ideala. Kot Prometej se tudi Heraklej

sam v sebi zavre, ni ne pravi heroj ne avtodestrukcija heroja-
žrtve: tudi on je le ponesrečen, nemočen heroj.

Ko ga oslepijo, iz njegovega dejanja ne vzraste nov čudež, nov smisel, ni dokazan obstoj sveta Zakonov (kot je bilo ob Antigonini smrti s Paževim begom ali kot je po Simonovi smrti s Kristjanovim notranjim prerojenjem), narobe, še bolj zgubljen je kot Prometej, zažig mesta se mu je ponesrečil, pravzaprav ne ve več, zakaj so ga oslepili. Vseeno mu je. **Naj stopim skozi bližnja vrata niča.** Ogenj je zanj nič niča. **Vseeno je.** Nobeden ni šel z njim. Ostal je sam. Neutemeljen. Revolucija res ni mogoča (je, pravi istega leta Jovanovič v **Norlih**: je, vendar le kot igra revolucije, kot tragična burka). Mesta ni zažgal, ker si tega ni mogel upati: ni se mogel odločiti, da bi zažgal nekdanje ideale. Ti so vendarle vezani na obstoj mesta, mesto je vendarle rezultat nekdanje vere. Zmogel bi le uničiti fakticiteto (kot socialno humanistični junaki; Krim, Nina, Frenk itn.), strukture svoje zavesti (še) ne (kot so jo Jovanovič, Šeligo, Rudolf, Lužan, Jesih...). Ostane v sredi. (Samo)zavrt. Zanj je bistvena beseda: vseeno(mi)je. Nič pome-ni tu nemoč, blokiranost, ne pa še prave nihilistične akcije.

Na koncu se čisto izgubi. Odsvetuje Pandori, naj ne gre z njim. Pa vendar odideta skupaj. Odloči se, da ostane v mestu. Ne ve, kaj bi. Ali iz mesta, ali v njem. Ali zažgati ali ne. Ali verovati ali ne. Heraklej ni niti jasna, trdna točka nevere, niti vere, niti cinične vseenosti, temveč vmes med vsemi tremi elementi. (To pa je tudi osnovna struktura drame. **Prometej** je drama avto-blokade.) In še med četrtim, filozofijo biti. Heraklej ravna na koncu, kot da bi napovedal poznejšo Pirjevčevo devizo: pustiti biti. O ognju pravi: **Ne, tudi moj ni/ ogenj... Ni se me dotaknil niti/ s sovraštvom niti z ljubeznijo.../ Na trgu gori sam s svojo legendo/ in preprosto jê.** Ogenj ni nikogaršer. Svet vzdiguje in podira. Je dialektika večnega kroženja (plapolania-valovanja, vzbujevanja-ugašanja). Ljudje smo ob njem nemočni. Pirjevčeva interpretacija Cankarjevega Hvastje, knjiga **Heroji, hlapci, ljudje**, 1968.) Ne smemo se ga skušati polastiti. Ali ni v tem že bistro napovedana poznejša — reistična — kritika aktivizma? Ognja ni mogoče delati ne ugašati, oboje stori sam. Človek lahko le pristane na to spoznanje-realiteto.

Seveda to še ni pristanje na fakticiteto. Tauferiu Zevs in Heraklej nista enakovredna. Heraklej je spoznal skoz trpljenje, obup, zagon, krivdo, skoz tragično dogajanje. Zevs le z razumskim nasiljem reda, brez tveganja, v statiki status quo-ja. Zato je manj človeški. Prava človeška pot je nezadovoljstvo, iskanje napake, zlom, spoznanje svoje nemoči, a obenem čuvanje lastne zgodovine (poti do nemožnosti). Vendar — ali tudi odklonitev sodelovanja z oblastjo? Bo Heraklej sprejel službo? Bo prešel v funkcionalizem reizma? Bo torej kljub vsemu kakšna bistvena razlika med njim in Zevsom? Je lahko njegova poslanica kaj drugega kot zmeda in molk?

Ali ni prišel Taufer s Promejetem do točke, kjer se je perspektivašvo samorazkrojilo in kjer so se začele nove možnosti reizma-ludizma?

Taras Kermauner



VELEBLAGOVNICA
TISKARNA
CELJE

PRAVILNI NASLOV ZA DENARNE ZADEVE

Ljubljanska banka

PODRUŽNICA CELJE

Veleblagovnice



Ljubljana
Kočevje
Škofja Loka
Velenje

aero✧

aero✧

aero✧

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1973-74, št. 2
— Tretja premiera v sezoni. Anton Pavlovič Čehov; Utva. Premiera 5. oktobra 1973. Predstavniki: upravnik in umetniški vodja Bojan Štih. Urednik: Janez Zmavc. Naklada 1500 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 proizvodov.

