
DRAMA KOT OBLIKA (IZ) »PREDMISELNEGA KAOSA«

Prispevek razpravlja o zadnji drami Vitomila Zupana *Zapiski o sistemu* (1975). Drama je v slovenskem literarnozgodovinskem kontekstu komajda registrirana, in to včasih s povsem arbitrarnimi sodbami o njeni domnevni kritični navezavi na sočasni socialistični sistem. Bolj opazna je bila njena uprizoritev (1979) v Eksperimentalnem gledališču Glej, pri kateri je gledališka kritika poudarila zlasti dosežke režije, besedilo pa očitala nekatere formalne pomanjkljivosti. Prispevek izhaja ravno iz navedenih »pomanjkljivosti«, ki pa jih razume kot nove, presežne kvalitete besedila, s katerimi avtor presega okvire sočasne slovenske dramske produkcije, na določen način pa tudi »samega sebe«. Razmislek se giblje v dveh smereh: prva je »formalna« in odkriva v *Zapiskih o sistemu* dramaturške oz. oblikovne elemente, kakršne je veliko kasneje vzpostavila postdramska (gledališka) praksa, druga pa je vsebinska in v besedilu najde ideološke nastavke, ki segajo čez poenostavljene aktualizme.

Ključne besede: Vitomil Zupan, slovenska dramatika, *Zapiski o sistemu*, metadrama, postdramskost

Zadnja Zupanova drama

*Zapiski o sistemu*¹ Vitomila Zupana so izšli v reviji *Problemi*, št. 1–2, leta 1975. So zadnja objavljena in po vsem sodeč² tudi napisana Zupanova drama.³ Nikdar

¹ Izvirni zapis naslova je *Zápiski o sistemu*, torej z ostrivcem na a; namen takega zapisa ni povsem jasen, saj se v besedilu, ki sledi in v katerem se naslov (praviloma zapisan z verzalkami) kar nekajkrat ponovi, ne pojavi več. Možno interpretacijo ponujamo v zgornjem uvodu, naslov pa praviloma zapisujemo brez naglase, razen kadar na to posebej opozarjamo.

² Natančen pregled Zupanove bibliografije v *Interpretacijah* (1993) ne navaja nobene druge drame po *Zapiskih*, prav tako ni mogoče najti kake še neobjavljene drame v njegovi zapuščini (gl. *Poročilo o popisovanju zapuščine Vitomila Zupana* B. Rozmana v *Interpretacijah*).

³ Kermauner navaja v študiji drame, objavljeni v knjigi *Od igre do telesa* (1976), letnico nastanka 1974.

ni izšla v knjižni obliki, prav tako kakor ne njegova predzadnja drama *Preobrazbe brez poti nazaj*, ki je izšla v *Problemih* dve leti prej in ki je notranji monolog JAZA, o katerem pa avtor v zaključni opombi v oklepaju izrecno zapiše »(Konec. Prvi zapis. Ni za izvajanje.)« in ki je morda sploh ni štel za dramo. Tudi do *Zapiskov* ima avtor, če sodimo po uvodnih »didaskalijah«, poseben odnos. Uvodna pojasnila, ki jih lahko razumemo tudi kot utemeljevanje posebne oblike drame, ki sledi, zaključí z naslednjo ugotovitvijo: »/K/er stvar nima nobene oblike, in ni znano, ali bo dobila kakršnekoli lastnosti bivanja, je še najbolje označena kot predmiselni kaos.« Ta ugotovitev bo iztočnica k naši razpravi o Zupanovi zadnji dramí, na poseben način pa je intonirala tudi recepcijo njegovega besedila, še zlasti po uprizoritvi v Eksperimentalnem gledališču Glej leta 1979.

Zapiski v literarni zgodovini

Literarnozgodovinski pregledi slovenske dramatike Zupanove zadnje drame ne cenijo prav visoko ali pa jo sploh spregledajo. Prvi, ki se je nanjo odzval, in to z naklonjeno interpretacijo, je bil Taras Kermauner, ki je v knjigi *Od igre do telesa* (1976) objavil krajšo študijo besedila oz. »esejčič« *Zapiski o občestvu polžev*, v katerem opozarja predvsem na Zupanovo literarno vitalnost, saj je Zupan z *Zapiski*, po njegovem mnenju, ujel »korak s spešnimi, od notranje sile žarečimi mladenišskimi inovatorji slovenskega književnega dneva današnjega« (Kermauner 1976: 216). Interpretacijo drame zaključí z opažanjem, da so *Zapiski* napisani »v zelo svobodni, skrajno moderni obliki. Kot scenarij, skoraj kot happening, z obilico formalne in jezikovne domišljije. Zelo razčlenjeni, živahni, sveži« (prav tam: 225). Denis Poniž v pregledu povojne slovenske dramatike v *Slovenski književnosti III Zapiske* najprej omenja v oklepaju, skupaj z dramo *Bele rakete lete na Amsterdam*, kot primer Zupanove »poznejše dramatike«, v kateri naj bi avtor postavil »nova izhodišča za svet, v katerem se pojavlja osamljeni, vsega naveličani in razčlovečeni junak« (Poniž 2001: 252), nekoliko kasneje pa jih uvrsti v »krog ludistične dramatike«, ki »optiko obračajo celo do te mere, da ni več jasno, ali so njegovi junaki ljudje ali ljudem podobne opice, ki izumljajo nov jezik, ko preučujejo in 'znanstveno' opazujejo spolno življenje svojih poskusnih objektov« (prav tam: 309).⁴ Malina Schmidt Snoj v *Tokovih slovenske dramatike Zapiskov* ne omenja. Omemba drame se pojavi v zadnji objavljeni knjigi, posvečeni Vitomilu Zupanu, albumu *Važno je priti na grič* (2014), kjer Alenka Puhar, avtorica prispevka »Kriminalna kariera« *Vitomila Zupana*, svojo razpravo zaključí z mislijo, da je Zupan uporabil

vsako priložnost, da se je maščeval – se pravi, da je v literarni obliki pokazal jezik, stegnil srednji prst in opsoval režim. Takole se začne drama *Zapiski* o sistemu: 'Starci so strašno zlobni / Najzlobnejši stavec je ŠEF našega Inštituta / ŠEF JE STARA KURBA / Dogmatik Kruhodajavec. Tip, ki se / Sploh ne poti / Velike kalne oči ima / Tiča pa ko koruzno zrno'. (Puhar 2014: 256.)

⁴ Znanstveniki v dramí preučujejo spolno življenje lamij, neke vrste podgan.

Podobno tendenciozno in zunajliterarno razumevanje *Zapiskov* najdemo v delu *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* Silvije Borovnik, ki v drami sicer vidi »modernistično izpraznjenost, zapisano v novi, povsem nekonvencionalni obliki« (Borovnik 2005: 43) in avantgardne prvine, vendar ji pripíše tudi nastopanje »zoper politično besedičenje« (prav tam) in celo polemiko s socialističnim sistemom: »N/jegova 'zlobni stavec' in 'veliki Šef' namigujeta na tedanjega jugoslovanskega predsednika Tita, ki so ga neuke množice glorificirale, samostojni kritični duhovi pa so v njem prepoznavali narcisoidnega diktatorja« (prav tam). Prav tako kakor Puharjeva tudi Borovnikova za svojo trditev ne ponudi nikakršnega dokaza ali vsaj namiga v samem besedilu, po čemer lahko sklepamo, da gre zgolj za šolski primer ideološke interpretacije *Zapiskov* oz. njihovega (odsotnega) glavnega lika, ki pa jo avtorica v nadaljevanju že kar sama zrelativizira: »V drami je zgodovinski čas prisoten kot zgolj nakazan čas, ki je tako približen, kakor so ljudje v njem. Nastopa kot prevara duha, kot iluzija in videz« (prav tam).

Odmevi na uprizoritev v Eksperimentalnem gledališču Glej

Več odmevov na Zupanovo dramo najdemo ob Glejevi uprizoritvi *Zapiskov*. Režiral je Janez Pipan in to je bila njegova prva profesionalna režija, premiera pa je bila v ljubljanski Mali drami. Edini docela negativni odziv je drama (uprizoritev je bila v nasprotju z njo pohvaljena) doživela izpod peresa *Delovega* gledališkega kritika Jožeta Javorška, ki besedilo označi kot »zamotano« in »po vrednosti šibko«, pisatelj pa naj bi ga »samo nametal na papir« (Javoršek 1981: 391). V nadaljevanju Javoršek še stopnjuje negativni opis besedila in pri tem, kar je zanimivo za nas, kot negativne značilnosti drame našteje ravno tiste sestavine, ki jih lahko danes – kar bo razvidno iz nadaljevanja – razumemo kot njene presežne kvalitete. V drami gre torej za »gostobesednost«, »zamenjavo snovi in misli, menjavo ritmov in tonov, menjavo realistične in alegorične govorice, menjavo stvarnosti in simbolizma, menjavo kritičnih misli in filozofskih aforizmov« (prav tam). Javoršek ob koncu odstavka povedano podkrepi s citatom o *predmislnega kaosu*, s katerim Zupan, kot že rečeno, uvede svojo dramo, zaključuje pa: »Gre potemtakem za material (zapiske), ki bi verjetno lahko služili drami kot snov, a ta drama pač ni napisana« (prav tam).

Tudi v nadaljnjih ugotovitvah kritik dokazuje, da dramo dobro razume, vendar jo v popolnosti zavrača, razume jo kot »mrtvo kakor Lazar«, ki jo je v življenje priklicala zgolj posrečena uprizoritev režiserja Pipana. Odnos Javoršek – Zupan ima seveda svoj znani historiat, ki ga na tem mestu ne moremo obnavljati. V tem duhu se je na Javorškovo kritiko v *Delovih* pismih bralcev odzval sam avtor, ki se ni spuščal v detajle, temveč je polemiziral predvsem s kulturnim uredništvom, ki je Javorškovo kritiko objavilo, razumel pa jo je kot napad *ad hominem* (Zupan 1979: 22). O uprizoritvi je pisala tudi Barbara Habič, ki je predstavi očitala nekomunikativnost, tekstu pa »razblinjenost«, »skrajno hermetičnost«, videla ga je kot »nekakšen zmeden konglomerat različnih elementov«, ki se »sam v sebi izgublja« (Habič 1979: 39); Venio Taufer je besedilo razumel kot »dokaj razvlečeno

dialogizirano tirado«, »na rdečo nit še neubrano kopico skic, neurejenih zapiskov«, s tipi, ki »spominjajo na abstraktne, splošne, v ontološko goloto težeče situacije dramatike absurda«, v uprizoritvi, ki ji je bil sicer naklonjen, pa je pogrešal več distance do tega linearnega besedila, v katerem je »vse razjasnjeno in opredeljeno že na začetku« (Taufner 1979: 105); po mnenju Majde Knap predloga »kar tone pod težo (ne vselej osmišljeno) nečloveških, do kraja stehiniziranih odnosov med ljudmi« (Knap 1979: 16); Aleš Berger je v uprizoritvi razbral »precej raznorodno in neenotno besedilo«, kar pripisuje sami »amorfni« naravi zapiskov, ki pa je hkrati tudi večplastno, s čimer je delovalo izzivalno za uprizoritev (Berger 1984: 150); Dimitriju Ruplu se je zdelo, da igra o sistemu funkcionira bolj v formalnem kakor vsebinskem smislu, ogled uprizoritve pa nedvoumno priporoči (Rupel 1979: 9), Andrej Inkret pa je igri in uprizoritvi najbolj in scela naklonjen (Inkret 2000: 313–314). O gostovanju *Zapiskov* na festivalu Mess v Sarajevu je poročal Jože Horvat in izpostavil »nasprotujoča si mnenja« udeležencev na pogovoru o Glejevi uprizoritvi, v katerih so se razpravljavci kritično izrekli tudi o besedilu (»novinarski slog«, »neenotno, raztrgano«, »nima v sebi enotne ideje«) (Horvat 1979: 8).

V tej zvezi je treba omeniti še daljši spominski zapis režiserja Glejeve uprizoritve Janeza Pipana, objavljen v Zupanovem albumu, v katerem se spominja srečanja z Zupanovim besedilom in okoliščin uprizarjanja, globlje v analizo besedila, ki ga razume kot »tekst iz skritih sporočil in šifrirni stroj obenem« (Pipan 2014: 327), pa se ne spušča. Za nas je posebej zanimiva naslednja ugotovitev, izrečena seveda z današnje, petintridesetletne distance: »Redki s(m)o v takšni pisavi brali Zupanovo (post)modernost (besede, da ne bo nesporazuma, še nismo poznali)« (Pipan 2014: 317), saj nas vodi neposredno v našo razpravo oz. to odpira v drug, širši kontekst od sočasnega ali (tendencioznega) današnjega.

Recepcijska zadrega

Povsem očitno je, da so *Zapiski* ob uprizoritvi sprožili nemajhno recepcijsko zadrego. Eden od razlogov zanjo je zagotovo narava dotedanjega Zupanovega tako dramskega kot proznega opusa, ki kljub inovativnosti in uporabi sodobnih (modernističnih) narativnih postopkov sodi – če privzamemo Kermaunerjevo periodizacijo – v polje že uveljavljenega in kanoniziranega intimizma ter (socialnega ali sentimentalnega) humanizma. Najlepše je to zadrego ponazoril Javoršek v kritiki Glejeve uprizoritve: »Pisec, ki ga skoraj v vseh njegovih spisih odlikuje če že ne čist, vsaj jasen jezik, ker je v glavnem okušal vzgojo kartezijanske razvidnosti, je z *Zapiski* o sistemu zabredel v papirnate meglenice z redkimi prebliski zdrave pameti« (Javoršek 1981: 392). Zanj je razlika med »starim« in »novim« Zupanom – tudi če pustimo ob strani dvomljivi kriterij *zdrave pameti* – nepremostljiva. Mnogo bolj pozitivno jo zaznava Kermauner, ki velik del uvodnega odstavka študije o *Zapiskih* posveti ravno temu spoznanju: že z *Belimi raketami*, z *Zapiski* pa še posebej, se je začel pisatelj »preporod«, in *Zapiski* so v primerjavi z *Raketami* celo »boljši /.../ in zanimivejši, bolj sveži in inovativni, /.../ bolj mladostni in bolj vsestranski« (Kermauner 1976: 216). Zupan je, tako Kermauner, z *Zapiski* po eni stani tenko »zavohal« občutje nove dobe

in novega rodu, hkrati pa z njimi vzpostavil tudi zvezo s svojo mladostno literarno produkcijo, v dramatiki zlasti z dramo *Tretji zaplodek (Osem in osemdeset)*.

Slovenski dramski prostor v času nastanka drame

Za boljšo orientacijo in samo v ilustracijo na kratko pogledimo, kakšen je bil (slovenski) dramski prostor v času nastanka oz. objave *Zapiskov*. (Samo)razkroj humanizma se v slovenski dramatiki začne že precej pred *Zapiski*, prav na začetku šestdesetih let, v katerih osrednje mesto pripada dramatiki Petra Božiča. Zanimivo, da so Zupanove drame iz tistega časa (denimo *Aleksander praznih rok*, 1961, ali *Barbara Nives*, 1962) veliko tradicionalnejše od sočasnih Božičevih dram. Drugi val prenovne predstavlja konec šestdesetih in začetek sedemdesetih let z dramami Pavleta Lužana, Frančka Rudolfa, Dušana Jovanovića ali Rudija Šeliga. V letu nastanka *Zapiskov* oziroma njihove objave (1974 oz. 1975) izidejo ali so uprizorjene igre Milana Jesiha (*Grenki sadeži pravice, Tovariš Peter*), Frančka Rudolfa (*Xerxes*), Pavleta Lužana (*Bumerang*) in Dušana Jovanovića (*Žrtve mode bum-bum*); zadnja dramsko gledališče že bistveno presega, saj – navedimo samo en, najelementarnejši in povsem praktičen argument – njihova »dramska predloga« ni bila nikdar natisnjena in potemtakem kot »drama« v resnici sploh ne obstaja.⁵

Prostor, v katerem se znajdejo *Zapiski*, torej nikakor ni prazen. Podobne (modernistične) dramske in pripovedne prakse, kot jih uporabljajo *Zapiski*, so v slovenskem prostoru prisotne že od začetka šestdesetih let, zanesljivo pa postanejo del slovenskega literarnega in kulturnega prizorišča ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja.⁶ V tem pogledu potemtakem *Zapiski* niso novum in tudi ne prelomna drama. Kljub temu – in še posebej v primerjavi s sočasnimi dramski tokovi – pa se v njih izrazito manifestirajo nekateri postopki, ki so morda ravno zaradi pisateljeve bolj ali manj tradicionalne proveniencie, pogojene najprej z njegovo historično umeščenostjo v čas 20. stoletja (Kermauner definira Zupanovo inovativno in osrednje mesto v slovenskem leposlovju med letoma 1937 in 1942) in nato z vitalnim in naravnim razvojem njegove dramske oz. literarne pisave v širšem smislu, toliko bolj očitni in utemeljeni, v nekem smislu celo bolj kakor pri pripadnikih generacije, ki je s podobnimi postopki v slovenski literarni prostor v omenjenem obdobju že kar vstopila. *Zapiski o sistemu* so protopostmodernistični ali postdramski tekst, v katerem lahko – v formalnoestetskem smislu – detektiramo strategije in postopke, značilne za postdramsko gledališče, v vsebinsko-idejnem smislu pa naletimo v njem na atipično in presenetljivo preseganje po eni strani že vzpostavljene osebne (avtorske) ideologije in mitologije in po drugi strani prevladujoče družbene in politične (anti)ideologije ter znamenja prehoda v globalni (nadideološki) čas konca 20. stoletja.

⁵ Sicer se najradikalnejši obrat od literarnega gledališča na Slovenskem, kot je znano, zgodi nekaj prej, med letoma 1968 in 1970, in to z delovanjem Gledališča Pupillije Ferkeverk.

⁶ Več o reakcijah, ki jih je spodbudil pojav slovenskega literarnega modernizma, tudi širšega, družbenega in političnega, v Troha 2008.

Forma Zapiskov

a) Uvod v dramo

Zapiske bomo v nadaljevanju pogledali nekoliko podrobneje. Poglejmo kar njeno prvo stran v *Problemih*. Kot rečeno, gre za objavo v stolpcih, ki je bila značilna za to številko (in še nekatere) in je zlasti za objavo dramskih tekstov precej netipična. A s tem sama drama nima ničesar, razen da bi lahko njeno prvo repliko »Ni res, da nekatere reči prihajajo v serijah, in ni res, da nič ne prihaja v serijah« (Zupan 1975: 119)⁷ parafrazirali kot »Ni res, da nekatere stvari prihajajo v stolpcih, in ni res, da nič ne prihaja v stolpcih«, saj bo morda na ta način bolj prezenten relativizem ali vsaj odprtost, ki sta značilna za to dramo in ki se ne kažeta samo kot nekakšna načelna (ničelna) odprtost, temveč je na trenutke tudi povsem konkretna.

Drama se torej začne z uvodnim razmislekom, o katerem ni povsem jasno, komu ga lahko pripišemo. Seveda je logična domneva, da gre za avtorjev uvod, njegovo uvodno pojasnilo, morda didaskalijo. A stvar ni tako samoumevna. Tekst namreč sledi naslovu, nad katerim – glede na logiko postavitve naslovja v tej številki *Problemov*, za primerjavo gl. recimo dramo *Tovariš Peter* Milana Jesiha – avtorjevega imena ni, samo *Zapiski o sistemu* in takoj nato uvodni komentar. Avtorjevo ime je zapisano šele ob koncu teh uvodnih besed, takoj za »repliko« »Zaradi vrste nejasnosti je treba biti zelo previden pri uporabi izrazov«, in to kot »Avtor VITOMIL ZUPAN« (Zupan 1975: 119). Oblika navedbe avtorjevega imena je pomenljiva in nas vodi neposredno v sodobno razumevanje avtorstva.⁸ Prvič, avtor ni naveden na samem začetku objave, kot njen emblematični Avtor oz. kreator, ki ga ne moremo ločiti od (naslova) njegovega lastnega dela. Drugič, naveden je šele nekje »na sredi« drame, kot odprta tekstovna struktura, oz. bolje, kot znak, ki kaže na odprtost tekstovne strukture same drame. Avtorjevo ime postane na poseben način del sobesedila, »replika«, ki jo je ob uprizoritvi – pač glede na uprizoritveni koncept – mogoče celo »uprizoriti« ali vsaj izreči. Navsezadnje pa gre pri tovrstnem zapisu za določeno stopnjo potujitve imena oz. avtorstva besedila, saj ravno formulacija *Avtor VITOMIL ZUPAN* samo osebo, avtorja ali stvaritelja teksta prestavi s primarne na sekundarno raven in onemogoči neposredno identifikacijo imena z njegovim nosilcem. Drama, ki jo imamo pred seboj, tako nenadoma ni več delo Vitomila Zupana, avtorja, temveč *Avtorja VITOMILA ZUPANA*, ki je svoje »avtorstvo« zabeležil skozi distanco, objektivizacijo oz. potujitev, lahko bi celo rekli, da se je kot avtor, med katerega delom in (pisateljsko) osebnostjo tradicionalno obstaja enačaj, svojemu avtorstvu odpovedal; pred nami se, skratka, dogodi proces, ki ga vsaj od objave slovitiga Barthesovega članka (1968) označujemo kot *smrt avtorja*.

Domnevamo lahko, da je Zupan poznal omenjeni članek (pa tudi Foucaultovo predavanje *Kaj je avtor*, objavljeno leto kasneje), saj je bil dobro seznanjen tako s

⁷ Številne pravopisne napake v objavi drame na tem mestu sproti popravljamo, saj popravki ne vplivajo na njeno vsebino, o »strategiji napačnosti« pa nekaj več v nadaljevanju.

⁸ Prim. analizo dramaturških strategij, torej tudi rabe avtorjevega imena, besedila *Ljubljana – Gospa Sveta Petra* Rezmana (pravzaprav mu je v drami ime PeteRessman) v knjižni objavi njegove drame z naslovom *Manifest za novo dramo* (Lukan 2010).

filozofskimi kot z literarnimi dogajanjmi v svojem času; če ga ni poznal, pa se je s svojo gesto zagotovo smiselno vključil v sodobne literarne tokove, ki so odražali na novo razumljeno problematiko avtorja in avtorstva. Ker to ni poglobljeni predmet našega razmišljanja, se zadovoljimo zgolj z eno od implikacij Zupanovega postopka, z namigom o formalni odprtosti njegovega dramskega besedila, iz katere bomo kasneje izpeljali tezo o njegovi – še pomembnejši – pomenski odprtosti.

V dramsko-oblikovnem smislu lahko uvodno besedilo do omembe avtorjevega imena razumemo kot nاپotilo k branju, navodila za uporabo. V njih lahko razbiramo utemeljitev svojevrstne forme besedila, ki sicer v nadaljevanju privzame tradicionalno obliko, vendar s pomembnimi intervencijami; gre morda celo za opravičilo za razdrobljeno, rahlo kaotično obliko, ki sledi in ki je bolj kakor rezultat morebitne avtorjeve nemoči ali izgubljenosti manifestacija časa, njegove – relativistične – fizikalne narave. In v resnici se zdi uvodno nاپotilo kratka študija iz sodobne fizike, torej znanstveno opažanje, izrečeno v poljudni – literarni – formi, a vendarle »zunajliterarno«; a tudi v tem lahko najdemo prikrit namen: dramo s tematiko znanstvenega raziskovanja (spolnega življenja lamij) uvaja kvaziznanstven in literariziran moto, ki stvari postavi na svoje (nezanesljivo) mesto. Relativnost, ki se je avtor zaveda in ki je iz »sveta« preniknila v samo dramsko »formo«, pa ublaži oz. precizira z zadnjim stavkom o previdnosti pri uporabi izrazov. V drami torej resda gre za odprtost in relativnost (ali vsaj relativizacijo), vendar je ta zapisana s posebno previdnostjo in natančnostjo ter je vsaj do neke mere obvezujoča, »absolutna«.

Bliže sami dramati nas pripelje drugi del uvodnih »didaskalij«, ki sledi zapisu avtorjevega imena. Potem ko avtor ponovi kaotično logiko (nastanka) besedila, ki pa je vendarle logika, torej logos, jezikovni sistem, urejen po zakonih razuma, tudi sam utemelji tezo, ki smo jo načeli zgoraj: avtorstvo besedila pripiše »enemu izmed nas«, torej neki višji ali zunanji instanci, ki jo sicer lahko razumemo kot zgolj majestetično relativizacijo (lastnega) avtorstva, vendar se pravzaprav kaže kot nekaj »objektivnega«, kot »ušesa, ki zaznavajo šume v obliki besed«, ne kot kreativni proces stvarjenja-iz-nič, kot poiesis, temveč zgolj kot mimesis, »prepisovanje« besed, ki krožijo kot šumi in jih navsezadnje registrira ter dekodira v besede človeški organ oz. čutilo sluha, pripadajoče »enemu izmed nas«. V tem uvodnem delu se potemtakem izkristalizira Zupanov miselni in kreativni proces, ki pa si ga ne prilasti kot vsemogočni avtor (*auctor*), temveč se mu do določene mere odpove (resnici na ljubo je njegovo ime kljub vsemu še vedno navedeno, čeprav z določeno potujitvijo) oz. ga objektivizira.

Objektivizacija avtorstva je v funkciji objektivizacije samega besedila, torej *Zapiskov* oz. zapiskov. »V/se so samo ZAPISKI,« je rečeno ob koncu uvoda (Zupan 1975: 119), torej poljubna in razdrobljena, kaotična forma beleženja, registracije stvarnosti, bolj ali manj neposredno odslikavanje realnosti skozi (oz. s pomočjo) besed(e), ki je bolj kakor ne avtomatistično in še nepredelano, odraz *predmislnega kaosa*, v katerem pa se vendarle zrcali določen red, logos. *Zapiski* – sploh če jih beremo oz. zapišemo z naglasom iz naslova, torej zá-piski –

so oblika odraza, sekundarni odziv ali reakcija na prvotne impulze, so torej refleks pred refleksijo, samo fotogramška »kemična« reakcija na pobliske realnosti, in so sami šele gradivo oz. izhodišče za kasnejšo sistematično obdelavo. Zapiski so vselej za nečim, čeprav tudi nečemu – kar je sicer v drami udejanjeno samo, po prepričanju avtorja, do neke mere – predhodijo, so torej tudi pred-pis(k)i, snov nekega bodočega sistema. Za-pisi so torej vselej tudi pred-pisi, prevajajo en sistem v drugega, so instrument tega prevajanja, skozi preseva material(nost), ki je kar se da blizu realnosti, kolikor ni celo (jezikovna) realnost sama, a so tudi zagotovilo nove (tekstualne) realnosti, ki se šele formira iz *predmiselnega kaosa*. V zapiskih je misel šele v porajanju, v deleuzovskem postajanju, čeprav so, paradokсно, v resnici že tudi materialna misel sama, saj druge misli v idealističnem smislu ni in je ne more biti. Vendar je ta misel še »čista« in še ne prestreljena s sistemom; je prasisem ali protosisem, sicer že tudi sistem sama po sebi, a vendar razumljiva še samo skozi določen kod, način branja. – Z vsem povedanim lahko definiramo nedvoumen dvojni status Zupanovega besedila oz. njegovo dinamiko ali dialektiko: med kaosom in redom, med odslikavo in razumsko obdelavo, med prvim in drugim sistemom, med »meglico« in jezikom, med avtorstvom in njegovo odpovedjo se gibljejo pglavitne koordinate njegovega dramskega sveta, ki jim z lahkoto najdemo vzporednice tudi v sodobni postdramski produkciji.⁹

Zadnji odstavek prvega stolpca, s katerim se ta uvodni del zaključí, je morda še najbolj ideološki, vezan na konkretno stvarnost: zapiski so, tako Zupan, »predvsem popolnoma nepotrebni, to se ve, ne koristni ne škodljivi, ker tečejo popolnoma mimo vseh teh pojavov, na podlagi katerih upravičuje naš Inštitut svoj obstoj in svoje delovanje« (Zupan 1975: 119). Razumemo jih lahko vsaj na dva načina, najprej kot obrambo literature, torej – dobesedno – na nič vezanih *zapiskov*, ki se izmikajo ideološki manipulaciji, aktualni politični izrabi in tečejo mimo konkretne družbene stvarnosti, ki jo manifestira obstoj in delovanje Inštituta. Tako razumevanje implicirajo v našem uvodnem delu citirane izjave, ki Zupanovo dramo brez analitičnih argumentov umeščajo v polje politične kritike in opozicije sistemu iz časa njenega nastanka oz. jo, z nekoliko pridržka, razumejo kot »šifrirni stroj«. Na ta način jo nujno zreducirajo v zunajliterarni in dobesedni odsev neke povsem določene in »zaprte« družbene oz. ideološke realnosti. Sami jih poskušamo razumeti zunaj konkretnega časa nastanka, kot literaturo oz. dramsko besedilo, ki izpisuje širšo – in globljo – resnico o stvarnosti, ne samo tisti konkretni iz sredine sedemdesetih let 20. stoletja, temveč tudi šele prihajajoči, torej tudi tej naši iz sredine prvega desetletja 21. stoletja. Pri čemer Zupanu ne pripisujemo nikakršne »vizionarskosti«, temveč zgolj (dramsko) analitično sposobnost uvida v temeljna razmerja delovanja (vsakega) političnega sistema kot takega, ki se odmika od kritike tedanjega in ga lahko privzamemo tudi za razumevanje naše sodobnosti.

⁹ Pogosta postdramska strategija je denimo vzpostavitev dramske teksture kot »materiala«; gl. npr. H. Müller: *Opustošena obala (Medeja kot material) Pokrajina z argonavti* (1982/83).

S pregledom uvoda še nismo končali, saj se ravno v njem najmočneje pokaže Zupanova inovativnost, odprtost in celo – nehotena – anticipativnost nekaterih postopkov, ki jih lahko najdemo pri branju in analiziranju sodobnih, postdramskih besedil. V posebni pozicioniranosti avtorjevega imena ter tudi (vsaj dela) naslova lahko detektiramo določeno metadramskost oz., z drugimi besedami, posebno avtorsko zavest o pisanju, kompoziciji drame kot paradoksnе literarne tvorbe, s katero se avtor sicer do določene mere »identificira«, po drugi strani pa ga sama drama vedno znova preseneča s svojim »lastnim« življenjem. Metadramskost pomeni obrat pozornosti z dramske fikcije na dramo kot formo oz. na postopke njenega postajanja; njene osebe vidimo hkrati od znotraj in od zunaj, pred bralčevimi/gledalčevimi očmi se začne nenadoma odvijati postopek njene pisave. Gre za značilen modernistični postopek, ki ga najdemo v mnogih dramah od prve polovice 20. stoletja naprej, omenjena pisava pa je blizu tudi temu, kar danes poimenujemo s sintagmo *performativna pisava*. Priče smo namreč neke vrste samo-uprizarjanju pisave oz. drame, drama oz. njen formalnoestetski instrumentarij ne nastopa več v funkciji ustvarjanja fikcije (likov, situacij, fabule ipd.), temveč se avtonomizira in na ta način sama uprizori, postane neke vrste nadomestek sam(a) zase, nastopi na dveh mestih naenkrat, kot izraz in njegov hkratni komentar, kot dvojna navzočnost performativnega postopka, kot Austinov *kako napravimo kaj z besedami* oz. kot njihova (samo)uprizoritev.¹⁰

Metadramskih momentov je v drami še nekaj. Tako lahko denimo preberemo izjavo: »Namreč – tu smo odšli od teksta, da se ve« (Zupan 1975: 182). Avtor z njo prekine kontinuiran tok in bralca opozori, da se je zgodila prekinitev, s čimer vzpostavi svojo »objektivno« avtorsko pozicijo in dramskemu dogajanju pripiše določeno avtonomnost, samodejnost. V drami se še nekajkrat ponovi naslov oz. njegov del, torej *zapiski*, ki na ta način postaja dramski refren, ki ponovno usmerja pozornost na samo (poetično) formo drame. Omeniti moramo še popis dramskih oseb, ki se pojavi na vrhu drugega stolpca oz. po koncu uvoda in je nepopoln. V njem je najprej omenjen – paradokсно – Šef, zlobni stavec in Šef Inštituta, ki pa v drami nikdar ne nastopi, zaznamuje jo samo s svojo strašljivo vsenavzočnostjo, nato pa še Absyr, ki sedi na stranišču, piše grafit z vulgarno vsebino in popeva na prvi pogled nesmiselno otroško pesmico. Druge osebe, ki se pojavijo *in medias res* takoj zatem (Nadu, Era in Metas), v *dramatis personae* niso posebej opredeljene, lahko bi rekli, da se tudi same pojavijo kot neke vrste *zapiski*, torej kot zabeležke ali *fusnote* njihovega ravnanja in govorenja, za katero se ne zdi pomembno, da bi bilo sistematizirano oz. oblikovano v tradicionalni dramski formi. Postopek integracije dramskih oseb v dramsko sobesedilo pa je eden od značilnejših postdramskih postopkov.¹¹

¹⁰ O podobnih postopkih razmišljamo v članku *Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja* (Lukan 2012).

¹¹ Gl. zgornji članek, v katerem analiziramo rabo dramskih oseb pri Simoni Semenič.

b) Zapiski

Posebno poglavje v dramski formi *Zapiskov* so ravno *zapiski*, torej odlomki, ki se pojavljajo v naključnem ritmu skozi celotno dramo, imajo nekaj prepoznavnih značilnosti in postanejo prevladujoč strukturni princip drame kot celote. Za razliko od dialoga, praviloma pripisanega štirim osebam,¹² se ti pojavljajo kot vstavki v sicer tekoče besedilo, kot sobesedilo brez prave atribucije, kot nekakšne tekstualne intervencije, ki subvertirajo tradicionalno dramsko formo in jo približajo bodisi tretjeosebni esejistiki bodisi prvoosebni liriki, v uprizoritvenem smislu pa režiserju in igralcem zastavljajo Sfingino uganko raz-rešitve oz. iz-najdbe izraza, ki naj jih tako tekstualno kot spektakelsko osmisli. Kaj so ti zapiski? V slogovnem in zvrstnem smislu so *hibrid*,¹³ prepoznavamo jih lahko kot aforizme, modrosti, izreke, enciklopedična gesla, znanstvena spoznanja, ironične komentarje, antropološka izvajanja, sociološka ali biologistična sklepanja, ludistične igrarije, birokratske formularje, anketne sinteze, zakoniške člene, lirične ali brechtovske songe ipd. Sledijo (ludistični) asociativni logiki in pogosto se zdi, da nimajo nobene zveze z dialoškim dogajanjem oz. dramskimi situacijami. V dogajanje padejo nekako »iz zraka«, preprosto pojavijo se, nenapovedani, kot brechtovska prekinitev sklenjenega toka, ki dramsko dejanje ustavi, zamrzne in preusmeri pozornost nase. Zapiski so sistem v sistemu, težko opredeljiva jezikovna in asociativna gmota, ki zareže v urejen tok in opozarja na svojo *predmiselno* in *kaotično* naravo. V teh zapiskih domujejo nekakšna svoboda, prostost, sproščenost, nevezanost in lahkotnost; nikakor niso neobvezni ali samozadostni, vendar jih ne veže nobena predpisana forma, prepuščajo se lastni logiki in kakor da lebdijo nad dialogom in osebami. Nikomur niso pripisani, a kljub temu niso »brezosebni«, »brezlični«: ravno nasprotno, globoko osebni so, izraz neke neopredeljene osebnosti, svobodnega ustvarjalnega subjekta, ki (še) nima imena in na neki način še ne obstaja. To ni avtor, vsaj ne tisti »stari«, nekdanji avtor, a tudi novi avtor ne, saj se besede šele rojevajo, šele postajajo-besede iz kaosa, zapiski pa jih vztrajno in potrpežljivo, brez jasnega selektivnega in nadzorovalnega mehanizma, povsem »demokratsko« beležijo in prinašajo pred bralca v njihovi surovi, pogosto »napačni« formi.¹⁴ V njih je sistematizirana neka napaka oz. njihov sistem je sistem »napačnosti«, saj odstopa od ustaljenega, še zlasti pa od načel sistema, ki ga v drami zastopa pojem Inštituta in njegovega Šefa.

Zapiski včasih nastopajo tudi v funkciji didaskalij; brez posebne oznake (npr. kurziva, oklepaj ali kako drugo ločilo; izjema je didaskalija na str. 131) opišejo dogajanje oz. se od njega oddaljijo v komentar. Na ta način postajajo del konteksta, ki ga je,

¹² Praviloma, ne pa vedno; tako je npr. na str. 143 v siceršnji dialog med dramskimi osebami vstavljen še nov dialoški del, torej *zapisek*, potekajoč kot dialog, kjer pa replike niso pripisane obstoječim osebam in tudi ne kako drugače opredeljene ali poimenovane.

¹³ O hibridni naravi sodobne drame gl. Sarrazac 2009.

¹⁴ Morda so tudi pogoste tiskovne napake del tega »napačnega« sistema.

v uprizoritvenem smislu, mogoče tudi »izvajati« oz. ga je, v interpretativnem smislu, nemogoče ločiti od »glavnega« besedila kot nekakšno »stransko« besedilo, kamor navadno uvrščamo didaskalije. To je značilen postdramski postopek, saj v tem tipu drame pogosto ni mogoče ločiti med obema tipoma besedila oz. je glavno besedilo v celoti transformirano v stransko.¹⁵ Drama na ta način postaja odprta forma, ki se izmika absolutnemu vedenju o poteku in njeni atribuciji: *Zapiski* so potemtakem zgolj izsek (iz) nekega »kozmičnega« dogajanja, ki je v tem trenutku dobil svojo zasilno in začasno formo, delno posredovano skozi njenega avtorja, delno pa zgolj spuščeno skozi njegov (pred)mislne aparat in predano v uporabo potencialnim bralcem in »potrošnikom«.

S tem ko so *Zapiski o sistemu* naslovljeni tako, kakor so (*zapiski*), je avtor dosegel, da je zapiskom v drami posvečena posebna pozornost pri branju oz. razumevanju besedila. Hkrati pa je bralca opozoril, da kot zapiske, torej kot še neopredeljen in dramskim osebam samo za silo in začasno pripisan material, razumemo tudi dialog oz. dramske replike ali izjave protagonistov. Tako razumljeni dialog pa nenadoma ni več konstitutivni element oz. gradnik dramske strukture, temveč nestabilen in poljuben jezikovni sistem, za zdaj sicer dodeljen dramskim osebam, vendar v resnici zamenljiv in zanemarljiv. Taka bi lahko bila radikalna izpeljava Zupanovih dramaturških nastavkov v *Zapiskih*, ki seveda v sami dramski strukturi ni realizirana do kraja, vendar odpira možnosti tudi za takšno branje.

Zanimiv in – skozi današnje oči – inovativen je še en odlomek v besedilu, ki se prav tako (nehote) veže s postopki postmodernističnih oz. postdramskih praks. Tako reče Absyr: »Prestopim se – in nisem več na delovnem mestu, ker sem na čisto drugem mestu ... in s tega mesta vam povem, da je tu moje mesto v družbi! Tega mesta mi niste dali vi, zato mi ga tudi vi ne morete vzeti!« (Zupan 1975: 121). Ta »prestop« je značilni postdramski postopek, ki nadomešča tradicionalne dramaturške postopke, namenjene markaciji sprememb časa ali kraja dogajanja in formulirane kot zaključek oz. nov začetek prizora, prehod, prihod ali odhod osebe, zaznamek časovno-prostorske spremembe z didaskalijo, ločilom ipd. V postdramskem uprizoritvenem kozmosu se je mogoče zgolj prestopiti in oseba je že drugje, v drugem času in prostoru, z delovnega mesta v hipu in brez kakršnega koli ločila prestopi v družbo in se vrne nazaj. Pri Zupanu je ta prisposodba delno še metaforična, delno pa že jasno nakazuje zavest o relativnosti ustvarjenega dramskega sveta, ki ga ne vodi zunajliterarna realnost, saj je v njem vse, kar je, del antireprezentacijskega jezikovno-literarnega modusa drame, ki se je za povrh sposobna še sama uprizarjati.

Ta postopek lahko povežemo s še eno slogovno značilnostjo Zupanovega pisanja (ki ni značilna samo za njegovo dramatik), namreč z osvobodeno, vsega zunanjega razbremenjeno, prosto asociativnostjo, ki ji na tem mestu dodajmo tudi nenehno subvertiranje ustaljenih form in znanih literarnih del ali modelov. Ta se kaže najsi

¹⁵ Gl. npr. dramo *Arabska noč* R. Schimmelpfenniga.

bo zgolj z omembami ali citiranjem kanoniziranih vzorcev najsi bo z njihovim preišljenim parodiranjem; sem sodi tudi nekakšen antidiskurzivni literarni princip, tuj tradicionalnim literarnim postopkom, ki se manifestira v brezštevilnih ludističnih poigravanjih, dadaističnih variacijah, jezikovnih igrach, presenetljivih zastranitvah zlasti v seksualno tematiko, preklonih v druge jezikovne sisteme (npr. v srbohrvaščino) ipd., čeprav velikokrat nastopa tudi intelektualno ali celo čustveno zaznamovan s cinizmom, sarkazmom, satiričnim posmehom ali grozo. Lahko bi rekli, da Zupan, hkrati ko gradi svoj jezikovni sistem, iz njega tudi nenehno izstopa, ti ekskurzi pa sistemu šele dajejo njegovo pravo naravo in pomenijo razpoke, skozi katere je sistem v popolnosti ugledljiv, saj je sicer samo mimikrija ali Potemkinova vas.

Formalno-jezikovni pregled Zupanove drame ilustrirajmo z opažanji, ki jih postdramskim jezikovnim strategijam namenja Hans-Thies Lehmann v *Postdramskem gledališču*. V *novem gledališču* se dogaja desamentizacija jezika, jezik izgublja (zunanj) smisel oz. postaja avtoreferencialen, pozornost začne preusmerjati na lastno jezikovno realnost. Zupanov ludizem na nekaterih mestih dosega ravno to: razpomenjanje jezika in njegovo ponovno osmišljanje. Postdramska besedila so poliloška, mnogoglasna; pri *Zapiskih* je pogost vtis polifoničnega dialoga, saj se dramske osebe, kot bo razvidno tudi iz nadaljevanja, razkrajajo in njihove besede ostajajo nekako »v zraku«, oblikujejo značilno osamosvojeno jezikovno pokrajino. Lehmann v novih dramah odkriva *poetiko motnje* (Lehmann 2003: 179), konfliktov odnos med besedilom in odrom, ki je Zupanu nemara še tuj; sami smo pri njem definirali neko drugo »motnjo« oz. »napako«, glede uprizarjanja pa je še neodločen.¹⁶ V postdramskem gledališču poteka proces razstavljanja jezika, njegove avtonomizacije oz. že omenjene ločitve od govorca. Odpoved psihologiji oseb, fabuli in dramskemu dejanju ter še nekateri drugi postopki, kot npr. podvajanje, multipliciranje ali fragmentiranje, vodijo v razkroj oz. *smrt karakterja* (znana sintagma E. Fuchs) v postmodernem gledališču, ki pusti nujne posledice tudi na govoricu oz. jeziku likov. Zupan se tega procesa zaveda, čeprav v njegovi drami ni v ospredju. Pogosti so tudi poliglosija, kolaž in montaža (druga dva postopka sta značilna za postmodernizem) različnih jezikov v vrstnem, socialnem, kulturnem ali historičnem smislu. Zupan v *Zapiskih* kolažira različne jezikovne oz. govorne položaje (omenimo elemente pogovornega jezika, pa srbohrvaščino ipd.). Eden najpomembnejših dosežkov postmodernistične drame pa je avtonomizacija govornice kot govornega dejanja oz. govornega dogodka. Govorica nenadoma postane performans kot tak; to je možnost, ki je v primeru *Zapiskov* prepuščena izvajalcem, pripisati jo Zupanu bi bilo nesmiselno, čeprav jezikovna struktura njegovega besedila omogoča tudi tovrstno uprizoritveno razumevanje.

¹⁶ O sodobnih režijskih oz. uprizoritvenih praksah Zupan piše – ne ravno naklonjeno – v razpravi *Sholion* (1973).

Sistem

a) Inštitut

Pregled forme Zupanove drame je pravzaprav pomenil ukvarjanje s prvim delom njenega naslova, torej z *zapiski*. Zapiski namreč dovolj natančno odražajo formalne intence Zupanovega besedila, njihov odmik od ustaljenih form in njihovo »notranje«, ideološko pozicijo. Zdaj je čas za pregled drugega dela, torej »sistema«. Sistem je v drami Inštitut, *Inštitut edine možnosti*, torej zaprt, marsikdo bi rekel *total(itar)en* sistem,¹⁷ ki mu pripadajo oz. ki ga konstituirajo štirje protagonisti *Zapiskov*, s petim na čelu, ki pa se nikdar fizično ne pojavi. Inštitut bi bilo zlahka razumeti kot parafrazo ali metaforo komunističnega oz. socialističnega družbenega sistema v nekdanji Jugoslaviji vse od osvoboditve pa do razpada skupne države. A to skušnjavo smo že opredelili kot enodimenzionalno in redukcionistično, saj literaturo kot tako instrumentalizira in jo spravlja v vlogo funkcionalne politične kritike in opozicije. Strinjamo se lahko samo s tezo, da gre v primeru Inštituta za totalen, torej vseobsegajoč sistem, zunaj katerega protagonisti ne obstajajo. V resnici se njihov celotni svet odvija za zaprtimi stenami Inštituta, pod nadzorom velikega Šefa. Reči, da je Inštitut (njihov) svet v malem, je že tvegano, saj kljub vsemu govorijo recimo o dopustu – obstaja neka zunanja realnost. Bolje bi bilo reči, da je Inštitut simbolno mesto, prisposoda za (možni ali realni) hermetično zaprti svet, ki ga lahko najdemo tako v politiki kot v družbi, tako v kulturi kot v znanosti, tako v družini kot v posamezniku samem. Inštitut je pogosto prizorišče v sodobni (še posebej modernistični) dramatik, njegova imena pa so lahko različna (sanatorij, zavod, bolnišnica, organizacija ipd.); pomislimo samo na Dürrenmatta, Flisarja, Jančarja itn. Nastopa predvsem v funkciji razpostave dveh temeljnih segmentov dramske dialektike: objektivnega in subjektivnega, sveta in človeka, nujnosti in prostosti, seveda pod predpostavko zaprtosti, in je vselej zaznamovan tudi z določeno romantično vizijo. Inštitut je tudi prostor, kjer se je čas ustavil, prizorišče čistega sedanjika, kjer je pričakovanje (ali beckettovsko čakanje) zamenjava za odsotni Smisel oz. Boga.

Urejenost Inštituta je na prvi pogled zgledna, v njem je v veljavi absolutni red, katerega porok je nenehna Šefova prisotnost, bolje rečeno odsotnost (odsotna avtoriteta je močnejša od prisotne), smisel delovanju Inštituta pa daje poskus, ki poteka v njem, raziskava o spolnem življenju lamij, ki vsem protagonistom osmišlja bivanje kot tako, narekuje pa jim tudi povsem konkretne zadolžitve. Štirje protagonisti so edini dejavni člani Inštituta, njegova snov, osnovna celica, in njihovi medsebojni odnosi narekujejo njegovo notranjo dinamiko, ob bolj ali manj samodejnem poteku poskusa, ki ga morajo spremljati in nadzirati. Po eni strani smo priče sartrovski zaprtosti v institucijo, ki jo pravzaprav od znotraj ustvarjajo njeni člani; po drugi strani pa je pred nami jančarjevski zavod, upravljan od zunaj, ki svoje člane prisilno zapira med štiri stene: od hermenevitične perspektive je odvisno, katero interpretacijo bomo izbrali kot primarno, Zupan omogoča obe. A dramski razvoj pokaže, da se Inštitut

¹⁷ Gl. Inkret 2000.

izrablja v samozadostnosti in neučinkovitosti. »Rečemo nekaj več besed, napravimo program za sanacijo ... napišemo deklaracijo, objavimo sklepe ... ukrenemo pa nič, to je načelo Inštituta« (Zupan 1975: 141). Taka je namreč narava vsakega zaprtega sistema, ki ne prizna razpoka in sledi neizprosni diskurzivni logiki, in to najsi ga nadzira odsotna avtoriteta najsi je prepuščen »samoupravi« njegovih protagonistov. Citirana replika s svojo dikcijo in samo vsebino ponovno zlahka preusmeri pozornost na sistem socialističnega samoupravljanja v nekdanji Jugoslaviji in Zupanu pripiše satirične oz. družbenokritične, celo disidentske poudarke, a to je možno samo ob (zunajliterarni) domnevi, da je bil nekdanji sistem neučinkovit, ki pa je sprta z resničnostjo, še posebej pa spregleduje nekaj, kar se zdi za Zupana oz. današnje razumevanje *Zapiskov* pomembnejše.

Poglejmo v ta namen še eno, podobno »zavajajočo« repliko: »Zakon pravi: nič ni dovoljeno, kar ni ukazano. A zakona nihče ne razume in ga zato ne uporablja. Tako lahko rečemo: vse je dovoljeno, razen če ni ukazano drugače« (prav tam: 124). Ali ne spominja ta replika na znano misel Dostojevskega? In ali se ne sliši tako znano – neoliberalistično – sodobno? Ali ne govori torej Zupan v teh replikah in drami na sploh o sistemu kot takem, ne samo (nedemokratičnem) socialističnem ali komunističnem, temveč kar o demokratičnem (kapitalističnem) sistemu, ki ni imun za identično logiko neučinkovitosti in ki ga prav tako vodijo ekonomske, finančne, politične sile (iz ozadja) in je njegova najperverznejša krinka demokratični parlamentarizem? Ali ni demokracija prav tak eksperiment, kot je tisti, ki poteka v Inštitutu, namreč ne samo preučevanje spolnega življenja lamij, temveč eksperiment preživetja protagonistov, predstavnikov Inštituta, ki je resnični eksperiment te drame in tega oz. tako koncipiranega sveta? In, še zadnje retorično vprašanje, ali ni Inštitut model sistema, iz katerega – prav kakor iz kapitalističnega – ni mogoče pobegniti drugače kakor z ničemur zunanjemu zavezano infantilno logiko, tako lepo izraženo s pesmico, ki jo na samem začetku popeva Absyr: »Tidú Tidú / je šu u Katmandú / je šu / je šu / u Katmandú / Tidú« (prav tam: 119), oz. z *načelom Tidú*, nekakšnim eskapističnim (morda res samo hipijevskim) življenjskim principom, ki omogoča – pa naj se to sliši še tako idealistično – univerzalno osvoboditev oz. iztaknitev iz univerzalnega sistema ...

b) Protagonisti

Štirje protagonisti v Inštitutu živijo v nekakšnem sožitju, če jih pogledamo nekoliko od daleč, so pravzaprav nekakšna enocelična gmota, v kateri se izgublajo tako značajске kot spolne razlike, tako fizična kot psihična identiteta; med njimi vlada svojevrsten darvinizem, obvladujejo jih primarne strasti in potlačena čustva, nimajo jasno izražene empatije in njihovi odnosi so pravzaprav boj za prevlado in preživetje, čeprav se po seriji ekscesov ponovno vsakokrat vrnejo v izhodiščno stanje *statusa quo*, torej medsebojnega prenašanja, nujnega zla, ki ga predstavljajo drug drugemu. To prehajanje, ki se dogaja protagonistom, ta njihova dinamika in dialektika je, kljub stalnemu vračanju v isto in tudi pomiritvi v razpletu, pomenljiva. Med njimi in z

njimi se namreč dogaja razkroj, razčlovečenje, dekonstrukcija vsega človeškega, humanizma, skupnostnega, dobesedno gre za raz-stavljanje človeka na sestavne dele, na njegove organe, ki jih je treba po tem – in s trudom – ponovno sestaviti. Človekova identiteta je samo skupek sestavnih delov, od imena in poklica preko obraza in telesa do značaja in družbene funkcije. Človek je meseni stroj, pražival, ki je podvržena nenehnim civilizacijskim preizkusom in poskusom, nikdar ni svoboden in vselej ga nadzira avtoriteta, najsi bo od zunaj ali od znotraj. Zupanov (literarni, dramski) človek je neoprijemljiva zmes volje in kontingenca in je kot tak v neposredni zvezi z njegovimi psihološkimi raziskavami. Človek se nenehno razgalja, nastopa v svetu kot mesena kreature, s katere je koža kot »preobleka« že zdavnaj odpadla.

Najmočneje se človek razgalja v spolnosti. Pustimo ob strani, da bi lahko tudi spolnost razumeli kot Zupanov družbeni oz. ideološki »eksczes« (kakor denimo v romanu *Levitana*), možnost izstopa, pobega iz spon točno določenega sistema. Spolnost je za Zupana predvsem možnost eksplozije potlačene, ki po eni strani sicer res omogoča razmah nerazvitih in neizkoriščenih potencialov, vendar po drugi strani v človeku razkrije kaotično naravo, v kateri dominirajo razdiralne sile. Največji »dogodek« v *Zapiskih*, v drami, ki se dogodku načrtno izmika in je v resnici drama odgoditve dogodka, torej drama o od-godku (»Kako bi živeli, če bi se nikoli nič ne zgodilo ...«; prav tam: 124), v kateri se nenehno govori in malo naredi, je posilstvo, pa čeprav se to v resnici ne udejanji. V načrtu in poskusu izvedbe posilstva je na prvi pogled neka obešenjaška prostodušnost, čeprav nikakor ne neobčutljivost; poskus je uprizorjen brez obsojanja ali moralnih pomislekov, čeprav tudi skozi ironijo in cinizem, ki ne skrivata moralnega (anti)angažmaja. Zupana (kot tudi pogosto v njegovih romanih) vodi pri uprizorjanju posilstva nekakšen naturalizem, ki ne poudarja vulgarnosti ali primitivne zverinskosti (»ostanek živalske prabitnosti«; prav tam: 129) dejanja, temveč predvsem njegovo resničnost. Skozi posilstvo zaveza resnica kot nedosegljiva danost sodobnega sveta, kot usodno izmikajoče se bistvo človeka in človečnosti. Posilstvo ni metafora, vendar kljub vsemu nastopa v vlogi potenciranega udejanjanja volje do moči, ne samo boja med spoloma (»nežnim« in »krepkim«), temveč med sočlovekoma, med dvema bitjema, vrženima v isti svet, kjer pa predispozicije njunega preživetja nikdar niso enake, temveč zelo različne. In spolnost je v tem svetu pogosto ključni regulacijski mehanizem, ki za sentimentalno krinko združevanja in zblíževanja v resnici surovo razdvaja in ločuje, raztelesa oz. anatomizira, in to ne samo metaforično, temveč dobesedno: človeka od človeka, identiteto od fizičnega telesa, organ od organa, meso od kosti. V tem svetu je na oblasti nekakšen mehanicizem, nobene človečnosti ali posebljenja narave, temveč gola linearnost akcije in reakcije, odzivanja in sprožanja, postajanja in nehanja.

Zapiski so tako surova igra o zlu, o seriji deviacij, odklonov, degeneracij, razpada in razkroja sistema in njegovega protagonista oz. nosilca. To zlo se sicer dogaja v svetu, ki balansira med prepovedjo in zapovedjo, v katerem si človek poskuša zagotoviti prostor relativne svobode, vendar mu to uspeva samo začasno, navidezno (gl. zaključno Absyrtjevo pesem oz. *regressus ad uterum*), v resnici pa je njegovo bivanje brezizhodno,

obsojeno na propad. Ironija je, da se vse to ne dogaja samo v nedemokratičnem in že zdavnaj preseženem nekdanjem jugoslovanskem (ali vzhodnoevropskem) sistemu, temveč tudi v demokratičnem prostoru deklarirane svobode in oblasti »ljudstva«, pa naj se zdi še tako formalna in izpraznjena. »Demokracija? Humanizem? Socializem?« se vpraša Zupan malo pred koncem (prav tam: 143). Ni zgolj točno določeni družbeni sistem tisti, ki v taki meri učinkuje na človeka, da se ta na koncu ugonobi sam, temveč je to kar vsak sistem, Sistem (ali Inštitut kot simbol za Ustanovo, kar je civilizacija po sebi), to je ključna Zupanova ugotovitev, ki jo lahko razberemo iz njegove drame tako na formalni kot tudi vsebinski ravni. In *Zapiski o sistemu* so razprava o smislu in nesmislu demokracije kot idealne družbene ureditve, ki lahko uspeva samo v omejenem pogledu in morda »sama zase«: čim jo prevzamejo v svoje roke ljudje, zaznamovani z bojem za oblast in preživetje, se sesuje, razpade, razkroji v serijo manifestacij *predmiselnega kaosa*, ki jo lahko drži skupaj samo arbitrarna kreativna oz. avtorska volja, sama po sebi nevzdržna. Kar ostane, je gnus – in nekaj malega užitka.¹⁸

Drama prehoda in prihodnosti

Zupanovi *Zapiski o sistemu* se dokopljejo do neke meje dramske forme, ki je sicer ne dovršijo, temveč predvsem jasno in na določenih mestih radikalno pokažejo nanjo: to jim uspe z relativizacijo izhodiščnih predpostavk in delno negacijo tradicionalnih dramskih postopkov. Na ta način napovejo nekatere postmodernistične oz. postdramske postopke ali opuse v sodobni slovenski dramatik (gl. npr. Semenič, Rezman, Hamer, Zupančič ipd.). Uveljavijo principe hibridnosti, žanrske nečistosti in asociativne razvezanosti, s čimer destabilizirajo jasne kriterije razločevanja tako slogovno-estetskih postopkov kot tudi reprezentacijskih režimov, pozornost pa s konkretnega in prepoznavnega preusmerijo na splošno in univerzalno. Kljub na prvi pogled raznorodnim sestavnim delom, pri opredeljevanju katerih se celo sam avtor zateče v neke vrste opravičevanje in osmišljanje, je drama celovito literarno delo, ki se svojih postopkov nenehno zaveda, čeprav jim vedno ne najde ustreznega korelata v sočasni dramski produkciji (čeprav sodi, kot smo s Kermaunerjem ugotovili v uvodu, v korpus slovenske postintimistične in protoludistične drame): kot da bi avtor na trenutke presenečal tudi samega sebe. Tako v formalnih kot vsebinskih pogledih besedilo vzpostavlja nove poglede na tradicionalne dramaturške oz. kompozicijske postopke: diskontinuirana naracija, odsotnost fabule in njen nadomestek v verbalni ekspanziji oz. govornih »pokrajinah«, razosebljenje oseb in interpolacija delov besedila brez pripisanega vira, zdaj zastranjevalni, zdaj avtomatistični dialog, skozi katerega se osebe kažejo ali kot skrajno distancirane ali kot skrajno nedistancirane dramske entitete, ki jih ni zunaj njihovega literarnega teksta, čeprav praviloma tako avtorju kot tekstu uhajajo v kontekst. Dramske osebe imajo izmišljena (babilonska?) imena, ki so bliže dramskim šifram kakor identifikacijskim proceduram; njihova psihologija je, kadar se pojavlja, globinska in skozi se močneje izraža univerzalna življenjska prvobitnost kakor njihova posebna človeška narava ali celo karakternost. *Zapiski* se, sicer manj radikalno kakor Zupanova druga drama *Preobrazbe brez*

¹⁸ »Vse je beg pred bolečino in tek za užitek« (Zupan 1975: 142).

poti nazaj, objavljena samo v reviji *Problemi*, leto pred *Zapiski*, delno odpovejo uprizarjanju (gl. odlomek, ki se začne z besedami: »Mislim, da se je krepko zmotil tisti kolega, ki je te predmislne izraznosti, ta kaos podob in besed, predvidel za posnetek na filmu ...«; prav tam: 131),¹⁹ po drugi strani pa se uprizarjajo sami na sami jezikovni ravnini besedila, v njegovi formalno-estetski dinamiki ter v problematizaciji in relativizaciji izraznih sredstev in strukturnih režimov.

Čprav *Zapiske* morda lahko razumemo tudi kot kritični odsev časa, pa je njihov učinek širši in daljnosežnejši. Že Taras Kermauner, avtor edine omembe vredne študije o *Zapiskih*, v času nastanka drame ni imun za njen potencialni zunajliterarni izvor oz. učinek in v njih prepoznava tako socialno kot moralno kritiko. A takoj nato ugotovi, da so »*Zapiski* /.../ drama o besedah«, in to o »grdih« besedah, izrečenih v okvirih sistema, ki je prodril v ljudi, vendar na način »ljubke komedije«, v kateri se razodeva »karnizem z avtoparodijo« (Kermauner 1976: 221–222). Samo bežen zaključni poskus umestitve *Zapiskov* v postdramski čas pa nam dokaže vso njeno presežno moč in, navsezadnje, tudi vizionarstvo. Tako Peter Szondi kot utemeljitelj *moderne drame* kakor Jean-Pierre Sarrazac kot njegov kritik in analitik sodobne drame nam lahko pomagata uvideti Zupana in njegove *Zapiske* kot zgledno moderno dramo: v njej se manifestirajo novi odnosi med človekom in družbo, ki so v znamenju odtujenosti, odvija pa se tudi prehod iz zaprte družbe v odprto, v demokracijo, ki jo moderna drama obravnava kritično. V moderni drami se dogodi ločitev objekta od subjekta in njuna sinteza ni več možna; o tem nam govori tudi Zupanova drama: razkroj, ki ga uprizori, je – kljub (vsaj navidezni) pomiritvi v razpletu – dokončen. Moderna drama pa vzpostavi tudi poljuben odnos do dramske forme. Sodobna drama (in gledališče), tako Sarrazac (2009: 19), »prebija lastne meje, presega samo sebe, izliva se iz same sebe v želji, da stopi iz kože tiste 'lepe živali', v katero so jo od samega začetka hoteli zapreti.« Kaj je Zupanova drama drugega kakor poskus polemike z *lepo živaljo* (to je koncept, ki v našem prostoru skorajda ni prezenten) in definicije človeka kot *grde živali*, čeprav živalim s tako trditvijo nemara delamo krivico.

Sarrazac (prav tam) opaža štiri elemente krize, ki se kaže v sodobni (post)drami: kriza fabule (odsotnost ali natrganost dejanja, dramaturgija fragmentov, materiala oz. diskurza), kriza dramske osebe (pozabljen in potlačen daje prostor brezosebni figuri, recitatorju, glasu), kriza dialoga (konflikt je premeščen v samo srce jezika) in kriza odnosa oder – dvorana. Ni nam treba posebej navajati elementov, ki se prilegajo vsaki od štirih navedenih *kriz* tudi pri Zupanu, saj se ne razlikujejo močno od že navedenih Lehmannovih opredelitev nove drame.

Zupanova drama zaznamuje prehod, je tudi sama prehodna, hkrati pa je drama »prihodnosti«, ki nemara nikdar ne bo prišla. Je eden izmed tiste vrste odprtih tekstov, za kakršne Bernard Dort pravi, da »se nam pri prvem branju zdijo najmanj jasni«, torej tekst, »ki odgovarja na vprašanja z novimi vprašanji in odločno sprejme lastno

¹⁹ Zupan je bil sicer, po pričevanju režiserja uprizoritve *Zapiskov* Janeza Pipana v Zupanovem albumu, zadovoljen z uprizoritvijo (Pipan 2014: 323).

nepopolnost«, pri čemer ima »vse možnosti, da preživi« (Sarrazac 2009: 175). *Zapiski* so take vrste tekst: zadrege pri njegovi recepciji so nevede pokazale predvsem na njegove kvalitete, in avtorjeva lastna negotovost je tekstu zagotovila tisto odprtost, ki presega čas njegovega nastanka in mu je omogočila – vsaj dramsko – preživetje.

Vir

Zupan, Vitomil, 1975: Zápiski o sistemu. *Problemi* 13/1–2. 119–144.

Literatura

Berger, Aleš, 1984: *Ogledi in pogledi*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 93).

Berger, Aleš (ur.), 1993: *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3).

Borovnik, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Habič, Barbara, 1979: Quo vadis, eksperimentalno gledališče? *Mladina*, 15. februar. 39.

Horvat, Jože, 1979: Nasprotujoča si mnenja o »Zapiskih o sistemu«. *Delo*, 4. april. 8.

Inkret, Andrej, 2000: *Za Hekubo. Gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej (Gledališke monografije). 313–314.

Javoršek, Jože, 1981: *Ogledala. Gledališke kritike*. Trst: Založništvo tržaškega tiska. 391–393.

Kermauner, Taras, 1976: *Od igre do telesa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 70).

Knap, Majda, 1979: Zapiski o sistemu – ponovni vzpon slovenskega eksperimenta? *Komunist*, 2. februar. 16.

Lehmann, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: Maska (Transformacije 12).

Lukan, Blaž, 2010: Manifest za novo dramo. PeteReSSman: *Ljubljana – Gospa Sveta*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali. 71–82.

Lukan, Blaž, 2012: Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja. Pezdirc Bartol, Mateja (ur.): *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja 31). 167–173.

Pipan, Janez, 2014: Zapiski o svobodi. Simonovič, Ifigenija, idr. (ur.): *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 316–329.

Poniž, Denis, 2001: Dramatika. Pogačnik, Jože, idr.: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 203–349.

Puhar, Alenka, 2014: »Kriminalna kariera« Vitomila Zupana. Simonovič, Ifigenija, idr.: *Vitomil Zupan. Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 316–329.

- Rozman, Boris, 1993: Poročilo o popisovanju zapuščine Vitomila Zupana. Berger, Aleš (ur.): *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 185–212.
- Rupel, Dimitrij, 1979. Videti /.../. *Teleks*, 19. januar. 9.
- Sarrazac, Jean-Pierre (Sarazak, Žan-Pjer), 2009 (ur.): *Leksika moderne i savremene drame*. Prev. M. Miočinović. Vršac: Književna opština Vršac (Biblioteka Priručnici).
- Schmidt Snoj, Malina, 2010: *Tokovi slovenske dramatike. Od začetkov k sodobnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Taufer, Veno, 1979: Eksperimentalno gledališče Glej. Vitomil Zupan: Zapiski o sistemu. *Naši razgledi* 28/4. 105.
- Troha, Gašper (ur.), 2008: *Literarni modernizem v »svinčenih« letih*. Ljubljana: Študentska založba, Društvo Slovenska matica.
- Zupan, Vitomil, 1973. Preobrazbe brez poti nazaj. *Problemi* 11/123–124. 176–202.
- Zupan, Vitomil, 1973a: *Sholion*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan, Vitomil, 1979. Šibek, zamotan tekst, a zelo domiselna režija. *Delo, Sobotna priloga*, 27. januar. 22.