

# ZUPANOVA VIZIJA RAZVOJNIH SMERNIC V DRAMATIKI IN GLEDALIŠČU

---

Vitomil Zupan v razpravi *Sholion* (1973) – esejistično zasnovanih premišljevanjih o gledališču – ugotavlja stanje na začetku sedemdesetih let 20. stoletja in poda smernice za razvoj dramatike in gledališča. Te se v njegovi viziji vzpostavljajo kot sinteza več gledaliških zvrsti: gledališča absurda, totalnega gledališča in t. i. realističnega gledališča, kot se izrazi sam. S tem izrazom označuje raznovrstne uprizoritvene pristope, ki so gledališču absurda nasprotni in v katerih so prisotni elementi družbene kritike, groteske, komike, satire, realnih situacij in projekcij zamisli sveta. Članek natančneje predstavi Zupanova izhodišča za *jutrišnjo sintezo*, jih teoretsko opredeli in prepozna njihove manifestacije v njegovem dramskem opusu.

**Ključne besede:** Vitomil Zupan, *Sholion*, dramatika, gledališče, razvojne smernice

## *Sholion*

Vitomil Zupan v razpravi *Sholion* (1973), esejistično zasnovanih premišljevanjih o gledališču, predstavi svoj pogled na zgodovinski razvoj drame in gledališča z namenom, da bi ugotovil stanje v gledališču svojega časa in opredelil točko, na kateri se nahaja. Zupanu gre za opredelitev stanja, v katerem se nahaja gledališče, obenem pa tudi za določitev točke oziroma avtorskega izhodišča, s katerega si je mogoče zastaviti smer, v katero bo razvijal svojo avtorsko (dramsko) pisavo.

Umetnostni oblikovalec stoji v metežu odhajajočih *včerajšnjih idej* in občutij sveta in nastajajočih, prihajajočih *idej in občutij jutrišnjega dne*, v njem ne odmevajo samo občutja njegovega sveta in družbe, v njem živi vse to gibanje. Vsak trenutek se mora pod pritiskom lastne zavesti in lastnega čustvenega ustroja odločiti, kam namerava –

za to pa mora (vsaj zase) *določiti točko, na kateri je* – in si z nje (kot navigator) z vso orientacijo postaviti *směr*. (Zupan 1973: 159.)

*Sholion* ni dramaturški vademekum niti teorija drame in gledališča, temveč esejistično zastavljena avtorska premišljevanja o gledališču, ki izkazujejo široko poznavanje zgodovine in teorije drame in gledališča, obenem pa podajajo luciden vpogled v stanje gledališča na prehodu v sedemdeseta leta 20. stoletja. Razprava *Sholion* ima podnaslov *Gledališče 1972 s posebnim ozirom na mehanizem postavitve in odnos do t. i. sporočila*. Uvodoma velja izpostaviti dve ugotovitvi, ki očrtujeta horizont Zupanovega premisleka.

Prva ugotovitev. Zupan dramo in gledališče misli skupaj, pri čemer je njegov pristop k obravnavi besedila izrazito sodoben. Dramska besedila obravnava v kontekstu raznovrstnih besedil, pisanih za različne medije. Zupan na izvedbe besedil v različnih medijih gleda – kot pravi sam – skozi iste naočnike,

saj sloni vsako uresničenje na nekem načrtu, načrt pa je podvržen taki ali drugačni dramaturgiji, pa naj bo to napisana drama, filmski ali televizijski scenarij, radijska igra, operni libreto, baletna koreografija, ustaljeni način folklornega izražanja, zgodba za senčno gledališče itd. (Zupan 1973: 5.)

V svojih razmišljanjih svobodno posega po primerih iz gledališča, filma, televizije in radia – prvenstveno seveda po gledaliških primerih, pri čemer vključuje dramsko gledališče, lutkovno gledališče, ples in gledališke dogodke na presečišču različnih medijev. Že v izhodišču pa zavrača delitev na *klasično* in *poizkusno* gledališče, kot se izrazi, to je delitev na repertoarno in eksperimentalno gledališče.

Druga ugotovitev. Zupan slovenski prostor obravnava kot sestavni del evropskega prostora. Za ponazoritev svojih premišljanj uporablja primere iz zgodovine, vse od antike do sočasnega gledališča v tujini in Sloveniji. *Sholion* je – v kontekstu drugih gledaliških zapisov, nastalih v tem času – še en dokaz, da so bili slovenski avtorji dobro seznanjeni s sočasnimi gledališkimi dogajanjmi po svetu.

To je bazen, iz katerega črpa Zupan in poskuša natančneje opredeliti točko, s katere je mogoče zastaviti smernice za razvoj avtorskega izraza. Pri tem se ne opira na analize svojih del (kot denimo Brecht), niti ne poskuša opredeliti smernic za razvoj lastnega avtorskega izraza. To ni namen njegove sholije. To nalogo si zastavlja pričujoča razprava, saj poskuša ugotoviti, na kakšen način in v kolikšni meri so Zupanova premišljanja udejanjena v njegovem dramskem opusu (v letih od 1940, ko je napisal svojo prvo dramo *Stvar Jurija Trajbasa*, do leta 1975, ko je bilo objavljeno njegovo zadnje dramsko delo *Zapiski o sistemu*).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Drama *Stvar Jurija Trajbasa* je bila objavljena šele sedem let po nastanku, leta 1947. Zaradi ideološke cenzure, ki je preprečila njeno uprizoritev v ljubljanski Drami, je bila igrana šele leta 1982 v Prešernovem gledališču Kranj. *Zapiski o sistemu* so bili uprizorjeni leta 1979 v Eksperimentalnem gledališču Glej.

Nova dramatika in gledališče na začetku sedemdesetih let 20. stoletja se v Zupanovi viziji vzpostavljata kot sinteza dveh temeljnih usmeritev, ki sta se skozi zgodovino vseskozi prepletali: prvo imenuje *simbolistična* in drugo *realistična*. Teh dveh izrazov ne uporablja kot slogovnih opredelitev (kot sta zasidrana v teoriji drame, gledališča in umetnosti), temveč kot opisni poimenovanji za ponazoritev svojega premisleka. Kot ugotavlja, se

ves čas razvoja pojavljajo gledališka hotenja tipa »simbolizem« in gledališka hotenja tipa »realizem« pa neka sintezna zlitja, v katerih prevladuje zdaj prvi, zdaj drugi element; realistična smer je npr. skrajnostni naturalizem Théâtre Libre, simbolistična smer je npr. Théâtre de l'Oeuvre. (Zupan 1973: 137.)

Poglejmo, kaj Zupan označuje s tema dvema izrazoma v gledališču na prehodu v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja. *Jutrišnja sinteza*, kot se izrazi, nastaja na presečišču oziroma z združitvijo dveh tez: »teza A – to je gledališče absurda, zelo sorodno svojemu derivatu tipa off-off-Broadway (ali happening na višjem nivoju)«, v kateri »čutimo smer simbolizma«, in »teza B – tu smo omenili gledališka dela Dürrenmatta, Frischa, Mrožka« kot »'realistično' tezo«, ki je piscem absurda nasprotna in v kateri je slutiti »elemente družbene kritike, groteske, komike, satire pa tudi odsevov realnih ljudi, realnih situacij, projekcij zamisli sveta, raznovrstnost preokupacij v smislu odnosov« (Zupan 1973: 160–161).

## Teza A

Zupan v tezo A zajame iskateljske pobude v zarisu eksperimentalnega gledališča in neoavantgardnih gibanj, ki vodijo stran od klasične (aristotelske) dramaturgije in se razvijajo v smeri celostnega gledališča. Pri tem izpostavi tri usmeritve: gledališče absurda, hepening in celostno oziroma totalno gledališče.<sup>2</sup>

Smer simbolizma, ki jo avtor označi v tezi A, je »zelo resna, kozmično poglobljena, uporniška do predhodnikov« (Zupan 1973: 160): avtorje gledališča absurda povezujejo odpor do konvencije gledališča, skeptičnost do kakršnihkoli družbenih normativov, nazoni o človeku v kozmosu, kakor jih je razvil Camus v *Mitu o Sizifu* (1942) in pričajo o metafizični tesnobi, ki je osrednja tema gledališča absurda (prav tam). Najintenzivneje jo izpričujejo Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter. Kot ugotavlja Zupan, je bila dramatika absurda v začetku sedemdesetih let že izčrpana: izčrpala je pripoved o praznini in nesmislu človekovega bivanja, »vsebinsko prihaja 'absurd' v svojo lastno slepo ulico« (prav tam: 55).

<sup>2</sup> Zupan se izrazi takole: »K/adar rečemo 'najsodobnejše' gledališče, poizkus, avantgardno gledališko delo, imamo v mislih predvsem tri smeri. Tu je podaljšek gledališke linije Beckett – Pinter itd., tu je happening, tu je naposled vrsta gledališča, ki se samo imenuje 'ideogramsko'. Če pa postavimo predse programe gledališč in se zamislimo v uprizoritve, bomo videli, da gre v glavnem le za dve smeri: predstave, kjer prevladuje avtor, in predstave, kjer prevladuje režiser« (Zupan 1973: 15).

Po njegovem mnenju je gledališče absurda sorodno t. i. totalnemu gledališču: »svojemu derivatu tipa off-off-Broadway (ali happening na višjem nivoju)« (prav tam: 160). V mislih ima najbolj napredne oblike uprizarjanja v tistem času, hepeninge in performanse (angl. *performance art*). Zupan za primere navaja skupine, kot sta The Open Theatre (v letih med 1963 in 1973 jo je vodil režiser Joseph Chaikin, ki je prej sodeloval z Living Theatrom) in The Performance Group, ki jo je leta 1967 ustanovil Richard Schechner. Zupan opredeli tudi njihove poglobitve značilnosti: »z novim igralskim in režijskim izrazom doseči rešitev gledališča kot kolektivnega medija« (prav tam: 60), ki pogosto obuja idejo gledališča v krogu (ki je bila takrat v Ameriki posebej v čislih) in pri kateri sta »tako rekoč fizično zlita bivši oder in bivši avditorij« (prav tam: 61). Gledalec je »vključen v predstavo, kakor bi bila to ritualna prireditev s sakralnim ozračjem« (prav tam: 60). V tovrstnem gledališču skupnosti (oziroma *grupnem teatru*, kot bi dejal Lado Kralj) igralec

‘ne igra več’ – temveč ‘improvizira’ (kakor temu pravijo mladi entuziasti sami), ‘igra pod tonom’, ‘igra reducirano’. /.../ Gledalec zaradi takega dogajanja ‘stopi v kongregacijo’ z izvajalci. Tekst je kot literarna predloga ‘tako rekoč irelevanten’, oživlja ga šele režiserjeva adaptacija’. (Zupan 1973: 60.)

Zagovorniki te vrste gledališča »govorijo o ‘predstavi kot integralnem gledališkem dejanju’ (‘integralno’ lahko razumemo tudi ‘totalno’ v smislu ‘totalnega gledališča’)« (prav tam: 61). Zupan se sklicuje na zapise, ki jih je v tistem času objavljala Lado Kralj, ki je imel sam izkušnjo sodelovanja s Schechnerjevo The Performance Group in je v Ljubljani na teh izhodiščih zasnoval gledališče Pekarna. V Sloveniji sta sorodne oblike uprizarjanja razvijali tudi skupina Tomaža Kralja (ki jo je od leta 1970 vodil pod imenom Gledališče Pupilije Ferkeverk in je bila v slovenskem prostoru najbližja prizadevanjem newyorškega Open Theatra)<sup>3</sup> in Nomenklatura, skupina Vlada Šava, če naštejemo le najbolj značilne primere začetkov performansa. Hopeninge, takrat tudi na Slovenskem nadvse atraktiven način celostnega umetniškega izraza, so izvajali ohojevci, številne pobude v tej smeri pa so razvijali tudi v gledaliških krogih.<sup>4</sup> Zupan navaja prav gledališka iskanja, npr. uprizoritev drame *Vergerij* Mirana Jarca leta 1972 v režiji Toneta Peršaka in produkciji Akademije za gledališče, radio, film

<sup>3</sup> To vzporednico je ob ogledu predstave *Zaspanček Razkodranček* leta 1971 na festivalu Bitef v Beogradu opazil Andrej Inkret (v kritiki, objavljeni v časopisu *Delo*). Tomaž Kralj je bil član Gledališča Pupilije Ferkeverk. Po predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* in filmu *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* je skupina prenehala delovati v prvotni sestavi. Novo jedro skupine je osnoval Tomaž Kralj, ki je v dogovoru z nekdanjimi člani prevzel ime Gledališče Pupilije Ferkeverk in delo svoje skupine vodil pod tem imenom, vendar na novih izhodiščih. Nekdanjim Pupilčkom in novi skupini Tomaža Kralja je pravzaprav skupno le ime. O tem natančneje piše Ivo Svetina (2009: 67–77; prim. Orel 2010: 297–300).

<sup>4</sup> Gledališča skupnosti so pregledno predstavljena v razpravi *K zgodovini performansa na Slovenskem* (Orel 2010: 278–304), hepeningi pa v razpravi *Hepeningi in slovenske scenske umetnosti* (Orel 2009: 50–67).

in televizijo (Zupan 1973: 61–63). Seznanjen je bil tudi z gledališkimi premiki v Pekarni, Gledališču Pupilije Ferkeverk,<sup>5</sup> Jovanovičevim *Spomenikom G.*

Zupan pod tezo A torej razume »odmik od t. i. repertoarnega gledališča in odpor zoper ‘tendenco akademskega pojmovanja gledališča’« (prav tam: 62). Prizadevanjem totalnega gledališča posveti veliko pozornosti, čeprav ni njegov zagovornik. Po njegovem mnenju

»totalno gledališče« kot zamisel ne more uspeti (čeprav dopuščam tudi nekatere pospeševalne vplive začasnega delovanja take koncepcije gledališča; recimo v smislu odstranjevanja zvezdnitva, v smislu enotnega ritma predstave, da ne spregovorim o večji odgovornosti režiserja do uprizoritve). (Zupan 1973: 125.)

V tem je prepoznal trajni rezultat te izrazito napredne linije v gledališču. Čeprav se ni uvrščal med privrženca totalnega gledališča, ga je kot novost zelo cenil. Kljub temu da mu ni napovedoval razvoja v gledališču prihodnosti, njegovo pisanje izžareva posebno afiniteto prav do tovrstnih iskateljskih prizadevanj. Zupan se vpraša, zakaj tako podrobno analizira gledališko zvrst, ki je pravzaprav v manjšini, in si odgovori: »Predvsem ker hočem videti, ali je po tej poti moč priti naprej – in kam« (prav tam: 73). Odgovor išče v razvijanju uprizoritvenih postopkov, ki jih totalno gledališče izumlja in uveljavlja na presečišču raznovrstnih področij umetnosti in medijev. Zupan lucidno ugotavlja, da bo totalno gledališče vplivalo »na splošno koncepcijo gledališča s tistimi elementi gledališke kulture, ki jih goji, ne pa s svojo ideologijo« (prav tam). Odgovora na to, kako bo totalno gledališče vplivalo na razvoj dramske pisave, v *Sholionu* ne išče. Lahko bi rekli, da ga podaja – zavestno ali ne – v svojih zadnjih dveh dramah *Preobrazbe brez poti nazaj* (obj. leta 1973 v *Problemih*) in *Zapiski o sistemu* (obj. leta 1975 v *Problemih*), prav tako že v svoji zgodnji drami *Tretji zaplodek* (nastali leta 1941; doslej še ni bila objavljena in je bila v obliki bralne uprizoritve javnosti prvič predstavljena leta 2014).<sup>6</sup> Te drame se približujejo formatu postdramskega gledališča.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Kot zanimivost naj bo navedeno Zupanovo razmišljanje o znameniti predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki v slovenskem prostoru predstavlja izhodišče za performans: »Nočem se izraziti glede svojega (negativnega) odnosa do gledališkega prizora v nekem času sprostitve, ko zakoljejo kokoš na odru, nočem spregovoriti o ‘okusnosti’ ali ‘neokusnosti’ te domislice, moram pa ugotoviti, da so se nekateri upirali prizoru v imenu ‘ljubezni do živali’, da, celo po liniji ljubeznilne miselnosti ‘društva za zaščito živali’ in ‘društva gojiteljev malih živali’ – drugi pa so izražali pravi sadizem (včasih skrit za parole glede vojne)« (Zupan 1973: 108). Avtor skupine in predstave sploh ne imenuje, vendar je jasno, da ima v mislih Pupilčke. Čeprav radikalnega dejanja tega performansa ne odobrava, zavzame držo distanciranega »objektivnega« opazovalca.

<sup>6</sup> *Tretji zaplodek* so na Borštnikovem srečanju v Mariboru pod režijskim vodstvom Juša A. Zidarja uprizorili študenti Akademije za gledališče, radio, film in televizijo.

<sup>7</sup> Afiniteto do uprizarjanja besedil, kakršno danes izkazujejo avtorji postdramskega gledališča, je Zupan izkazal na primer v tem odstavku: »Všeč pa bi mi bilo videti sodobne uprizoritve kakšnih tekstov (ali scenarijev) po nekih pojavih v domačiji, morda na temo Trubarjevega tihotapljenja knjig v sodih, morda po pridigah Janeza Svetokriškega, morda po zapisih o kmetovanju in živinoreji v prejšnjem stoletju, po Prešernovih Sonetih nesreče ali po njegovi Novi pisarji, po kakšnih Cankarjevih problem-skih novelah (kot Martin Kačur) ali satirah (Krpanova kobila), po Grumovih novelah, po Voduškovich pesmih iz zbirke Odčarani svet; zanimivo bi bilo videti, ali je mogoče napraviti scenarij po Pouku ženinom in nevestam Bonaventure Jegliča« (Zupan 1973: 69). Gre za priredbe za gledališče, narejene na osnovi nedramskih besedil. Čeprav Zupan samega sebe ni videl kot scenarista oziroma avtorja tovrstnih priredb, je izkazal interes za njihove uprizoritve na gledaliških odrih.

## Teza B

V primerjavi s tezo A je Zupan tezo B opredelil zelo na široko, pa tudi ohlapno. Tezo B imenuje realistična teza, ki je simbolistični tezi A nasprotna. Kot zastopnike realistične teze navede

gledališka dela Dürrenmatta, Frischa, Mrożka; priključimo jim lahko še dolgo vrsto del in avtorjev, ki jih uprizarjajo gledališča sveta, npr. Kesselring, Marcel Aymé, Ghelderode, Osborne, Giraudoux, Odets, Sartre, Montherlant, Anouilh, Salacrou, Rice, Kingsley, Jarry, Vitrac, Saroyan, Rattigan, Wilder, Zuckmayer, Schéhade, Wesker, Delaneyeva, Weiss itd. (Zupan 1973: 160.)

Zupan poudari, da navedenih avtorjev »pravzaprav *ne druž*i nič in jim tudi nihče ne pripisuje nič skupnega« (prav tam: 161). Prav tako poudari, da tega termina ne jemlje »klasično, temveč izključno kot nasprotje piscem absurda« (prav tam). Kot je mogoče razbrati iz navedenih primerov, Zupan vključuje predstavnike sočasnih evropskih dramatik, od eksistencializma, personalizma, dramatike *jez*nih *mladeničev* do ameriške in nemško-švicarske dokumentarne drame, psihološkega realizma, francoske drame videza in resnice, kakor tudi predhodnika oziroma znanilca zgodovinskih avantgard (Jarry). Razpon je širok in razgiban, sega vse od *mainstreamovskih* piscev gledaliških uspešnic (Anouilh, Zuckmayer) do dramaturških inovacij v zgodovini in njegovi sodobnosti (Jarry, Wilder, Delaney). Dejansko bi jim težko našli skupni imenovalc. Morda jih povezuje to, da so v času nastanka – v večini primerov – pomenili novost, ki je pozneje prešla v *mainstream* in postala »klasika« repertoarnih gledališč. Za razlago se oprimo na Zupanovo pojasnilo: »/V/sekakor iščem in slutim v tezi elemente družbene kritike, groteske, komike, satire pa tudi odsevov realnih ljudi, realnih situacij, projekcij zamisli sveta, raznovrstnost preokupacij v smislu odnosov« (prav tam). Glede na ohlapnost njegove opredelitve bi za pojasnilo teze B težko našli oprijemljivejše koordinate.

## Sinteza

Zupanova avtorska drža je bila na strani sinteze, ki vključuje elemente obeh opisanih tez. Vendar to ne pomeni eklektičnega nabora elementov iz obeh tez – eklektičnega nabora po načelu *zlate srednje poti*. Takšna razlaga bi bila neustrezna.<sup>8</sup> Prav tako bi bilo sintezo napačno razlagati kot integracijo raznoterih elementov, ki se v družbi z drugimi zlijejo z njimi, njihove značilnosti pa se pri tem »izgubijo«. Sinteza, ki jo predlaga Zupan, pomeni postaviti raznovrstne elemente iz obeh tez v kontrapunktni dialog, pri katerem posamezni elementi zasijejo,

<sup>8</sup> Na to opozarja tudi sam Zupan (1973: 127): »Upam, da mojih sholij ne bo mogoče uporabiti za apologijo konservativnosti po Horacovi formuli 'zlate srednje poti' (aurea mediocritas). Zadovoljen bom, če bo ta spis izzvenel zoper 'staro zaradi starega' kakor zoper 'novo zaradi novega' – za *naravno rast*. Opaziti, kaj je to 'naravna rast', naravni razvoj, je pri današnjem stanju umetnostne teorije skrajno težko.«

sestavljani skupaj pa tvorijo celoto nove kakovosti. Zupan je z občudovanjem gledal tovrstne sinteze v zgodovini gledališča:

Veliko mi je dala misliti koeksistenca grške burke (satirske igre) in tragedije; ne samo da sta obe na videz tako različni vrsti uživali hkrati popularnost – nastopali sta celo hkrati na istem odru, satirska igra je nastopala znotraj programa tragedijskih trilogij, z drznimi sredstvi je komentirala dogodke in junake tragedije. (Zupan 1973: 132–133.)

Za primere navede tudi Molièrove komedije, npr. *Ljudomrznika*, Voltairovega *Kandida*, iz književnosti navaja primer Cervantesovega *Don Kihota*.

V njegovem dramskem opusu je tovrstno sintezo mogoče prepoznati v *Aleksandru praznih rok* (obj. v letih 1960–1962 v reviji *Perspektive* in prvič uprizorjenem leta 1961 na Odru 57). Z njim se pridružuje drugim slovenskim dramatikom, ki so problematiko tistega časa prav tako vpenjali v velike zgodovinske teme, med njimi Andreju Hiengu («cikel o Špancih», ki vključuje štiri igre: *Osvajalec*, *Burleska o Grku*, *Gluhi mož na meji* in *Cortesova vrnitev*, ter njegova *Lažna Ivana*), Primožu Kozaku (*Legenda o svetem Che*), Frančku Rudolfu (*Xerxes*), Ivu Svetini (*Biljard na Capriju*) idr.<sup>9</sup> V *Aleksandru praznih rok* gre za prikaz zgodovinskega dogajanja epskega zamaha, ki združuje komično s tragičnim in z metaforo meri na aktualne dogodke v letu 1954, ko je drama nastala. Povedano skupaj s Tarasom Kermaunerjem (1974: 104), se v drami »dogajajo bitke, uboji, mučenja, pretepi, popivanja, škandali, ljubimkanja«, njihova dramaturška obdelava pa združuje značilnosti teze A in teze B. Zupan v *Aleksandru* razgrne dogajanje z velikopoteznostjo, lastno totalnemu gledališču (teza A), in ga posuje z elementi družbene kritike, komike, tudi satirične in groteskne, s katero prikazuje prevrtljivost odnosov med osebami (teza B).

Še bolj kot v *Aleksandru* se Zupan sintezi (kot kontrapunktičnemu odnosu raznorodnih prvin) približa v drugih dveh delih trilogije: *Ladja brez imena* (napisana že leta 1953, objavljena leta 1972, ki je do danes ostala neuprizorjena) in *Angeli, ljudje, živali/Barbara Nives* (iz leta 1955, uprizorjeni leta 1962 v Mestnem gledališču ljubljanskem in objavljeni leta 1974).<sup>10</sup> Obe drami sta napisani v nerealistični tehniki, kakršno je – kot ugotavlja Kermauner – zasnoval že v *Tretjem zaplodku* (nastalem 1941). A če gre v *Tretjem zaplodku* za izraz nihilizma, cinizma in avtodestrukcije, je ta v trilogiji presežena. Zupan je v iskanju svetovnega nazora, ki bi mu zagotovil »trdnost, da bi z njo lahko razložil dejanja in življenje ljudi, ki so prelomili s socialnim humanizmom in se jim je pri tem odprla perspektiva hude destrukcije« (Kermauner 1974: 105), našel novo pot: intimistični humanizem. Ta naj bi posameznika z zanesljivostjo vodil skozi vsakršne preizkušnje, tako kot osrednje like trilogije: Aleksandra, Barbaro/Nives, Rajnika in Tanato.

Z vidika gradnje dejanja pa med temi tremi dramami obstaja bistvena razlika. V *Aleksandru* se dramsko dejanje vzpostavlja v odnosu do enega osrednjega

<sup>9</sup> Na to opozarja Denis Poniž (2001: 251).

<sup>10</sup> Te tri drame je v trilogijo povezal Taras Kermauner (1974: 103).

problema, s katerim se ukvarja glavni protagonist in je prikazan v dialektični logiki vzroka in posledice. V *Ladji* in *Angelih* pa je problemskih jeder v dogajanju več; dramsko dejanje ni le razsrediščeno, temveč tudi dekonstruirano, sestavljeno je iz več – med sabo tudi izključujočih se – niti. Zupan izmenjuje način dramskega prikazovanja s pripovednim načinom, pri čemer se dogajanje drobi v fragmente, ki drug drugega osvetljujejo vsakič z novega zornega kota. Dramsko dogajanje obenem prikazuje in razlaga »ne kot suhoparen znanstvenik ali kot čisti filozof, temveč tako, da dramske figure druga drugo komentirajo, čeprav literarno, v samem konfliktu, s svojim komentarjem se same opredeljujejo, skozenj agirajo« (Kermauner 1974: 104). Strategijo, ki jo uporablja Zupan, Kermauner imenuje kar *intrigantska dialektika*: dramatiku »ne služi le za to, da bi čim bolj osvetlila figure in odkrila, kaj so, temveč hkrati tudi zato, da jih kar naprej zatemnjuje, izpodbija, kar o njih že vemo« (prav tam: 107). Zupanu omogoča, da »nenehoma vrta v figure, da si jih ogleduje zdaj v tem, zdaj v onem položaju« (prav tam: 106). Prav takšen preiskujoč pogled pa vzpostavlja tudi samim dramskim osebam in bralcem oziroma gledalcem. Dramske osebe se nam kažejo kot »razsekane, neenotne, s spremešano prihodnostjo in preteklostjo« (prav tam).

To je dobro razvidno denimo v *Angelih*, v katerih je igralka Barbara Nives razplastena v svoj pretekli in sedanji jaz, ta pa je dodatno razslojen v vloge likov, ki jih uprizarja na gledališkem odru, in soočen z reprezentacijami njenih želja ter strahov. Mnoštvo naličij, ki jih vključuje njena osebnost, se poraja s pomočjo sintetične in analitične gradnje dejanja. Še dlje v dekonstrukcijo dramskega dogajanja zapelje Zupan *Ladjo brez imena*. Za njeno fragmentarno dramaturgijo postmodernistične zastavitve je značilno

mešanje slogov – od realistično-dokumentarnega do simbolističnega, nadrealističnega in alegoričnega –, s preskoki v prostoru in času, zamenjave in premene oseb, pesemski vložki, realna in irealna prizorišča, notranji in zunanji čas v nasprotju. /.../ Dramatik uporablja tehniko (filmskih) sekvenc, vložne filozofske in moralne nagovore, konkretne avtobiografske vložke. (Poniž 2001: 251.)

Gre za fantastično alegorijo, fantazmagorijo pravzaprav, v kateri se pomerita dobro in zlo. Čas ni več enoten, prizorišča se nenehno menjavajo, dramske osebe pa so prej »simboli, personalizacije določenih stališč, lastnosti, moralnih ravnanj, življenjskih praks« (Kermauner 1972: 146), tako da tudi ni več razvidno, katere vrste resničnost naseljujejo: realno, namišljeno, sanjsko, fikijsko ali svet onkraj življenja in smrti.

Dramo *Angeli, ljudje, živali*, še bolj pa *Ladjo brez imena*, je mogoče opredeliti kot sintezo modernistične izpraznjenosti, izražene z nerealističnimi tehnikami (znanimi že iz obdobja zgodovinskih avantgard) in postmodernistično eklektičnostjo (stilov, žanrov).

V letu 1971, ko je Zupan pisal razpravo *Sholion*, je ustvaril že pretežen del svojega izjemno raznolikega dramskega opusa. Ta ponuja obilje pristopov k oblikovanju dramskih gradiv: »vse od ideološko agitacijske, partizanske enodejanke in drame



preko socialno humanistične, pa vse do moderne in modernistične dramatike z ekspresionističnimi in avantgardnimi prvinami« (Borovnik 2005: 43). Z gotovostjo je mogoče reči, da bi uresničitev Zupanove *jutrišnje sinteze* zaman iskali v njegovih partizanskih agitkah, prav tako v naslednici dramskega realizma *Stvar Jurija Trajbas*. V njih se je Zupan izkazal kot avtor, ki dobro obvlada obrt dramskega pisanja. Sintezo je udeležil v *Aleksandru praznih rok*, še bolj reprezentativno pa v dramah *Angeli, ljudje, živali* in *Ladja brez imena*. Ti dve sta zasnovani v nerealistični tehniki, ki jo je načrtoval že v *Tretjem zaplodku*. A če je v *Tretjem zaplodku* razpadajoči svet in centralni ego protagonista (po Klotzu) prikazan z ekspresionistično tehniko projekcij posameznikovega jaza, so dramske osebe v *Angelih* in *Ladji* postmodernistično razpršene. Svojevrstne postmodernistične multiplikacije pa je deležen (edini nastopajoči) Jaz v *Preobrazbah brez poti nazaj* (obj. 1973). To je edina nastopajoča oseba na svetu, zamišljenem kot kozmos brezčasne zavesti, ki fluidno komunicira z delci sebe. Za to v tej igri tudi gre: za »popotovanje onstran sebe, izkušnje in predstave lastnega jaza«, za valovanje sebe »v dokončni spremembi v nekaj drugega«, na poti iz »predstave samega sebe – v tisto, kar bo čez milijone let« (Zupan 1973b: 176). Drami *Tretji zaplodek* in *Preobrazbe brez poti nazaj* preveva senzibilnost, ki je blizu duhu našega časa. Zato bi po njiju – bržkone še z večjim zanimanjem kot po Zupanovih sintezah – segli avtorji sodobnega postdramskega gledališča.

## Vira

Zupan, Vitomil, 1973: *Sholion*. Maribor: Obzorja.

Zupan, Vitomil, 1973b: *Preobrazbe brez poti nazaj*. *Problemi* 123–124. 176–202.

## Literatura

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

Inkret, Andrej, 1971: Ljubezniva predstava. *Delo*, 16. 9. 1971.

Kermauner, Taras, 1972: Religija človeka. Zupan, Vitomil: *Ladja brez imena*. Maribor: Obzorja. 145–154.

Kermauner, Taras, 1974: Igra o igri in zoper njo. Zupan, Vitomil: *Angeli, ljudje, živali*. Maribor: Obzorja. 103–129.

Orel, Barbara, 2009: Hopeningi in slovenske scenske umetnosti/Happenings and Slovenian Performing Arts. *Maska* 24/123–124. 50–67.

Orel, Barbara, 2010: K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986. Sušec Michieli, Barbara, Lukan, Blaž, in Šorli, Maja (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, in *Maska*. 271–327.

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

Svetina, Ivo, 2009: Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk. Milohnič, Aldo, in Svetina, Ivo (ur.): *Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej. 27–77.