

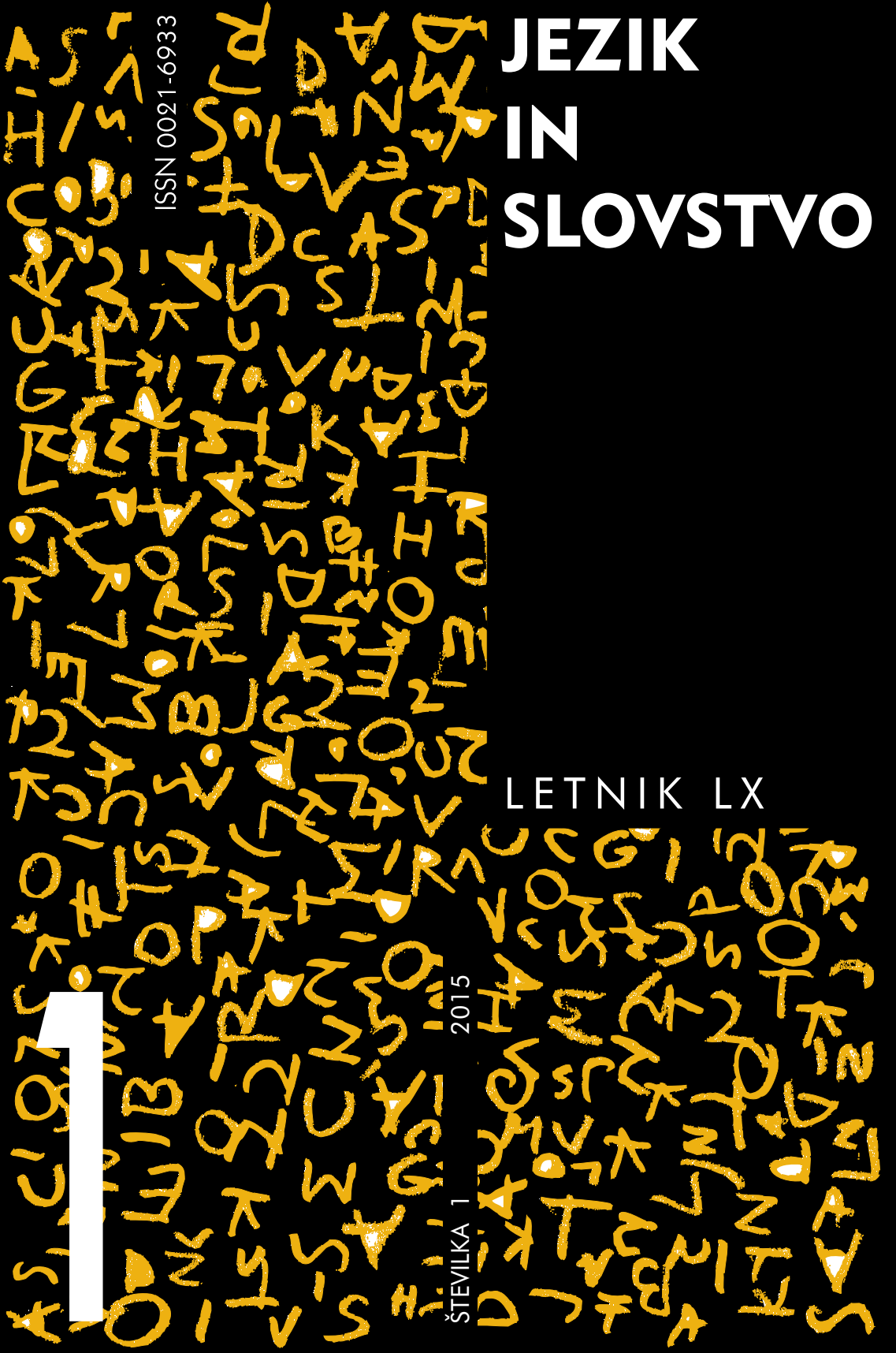
ISSN 0021-6933

JEZIK IN SLOVSTVO

LETNIK LX

2015

ŠTEVILKA 1



JEZIK IN SLOVSTVO

Urednica tematske številke

Mateja Pezdirc Bartol (Univerza v Ljubljani)

Glavna in odgovorna urednica

Đurda Strsoglavec (Univerza v Ljubljani)

Urednice

Silvija Borovnik (Univerza v Mariboru)

Mojca Smolej (Univerza v Ljubljani)

Alenka Žbogar (Univerza v Ljubljani)

Uredniški odbor

Mirjana Benjak (Univerza v Pulju)

František Čermák (Karlova univerza v Pragi)

Niko Jež (Univerza v Ljubljani)

Nataša Pirih Svetina (Univerza v Ljubljani)

Han Steenwijk (Univerza v Padovi)

Janez Strutz (Univerza v Celovcu)

Božena Tokarz (Šlezijaska univerza v Katovicah)

Tehnična urednica

Olga Tratar

Predsednik časopisnega sveta

Gregor Kocijan

Jezik in slovstvo, ISSN 0021-6933, UDK 80

© Zveza društev Slavistično društvo Slovenije

<http://www.jezikinslovstvo.com/>

Naslov uredništva

Jezik in slovstvo

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana

jezikinslovstvo@ff.uni-lj.si

Tisk

Littera picta, d. o. o., Ljubljana

Naklada

600 izvodov

Oblikovanje naslovnice

Đanino Božić

Vključenost v podatkovne baze

MLA – Modern Language Association of America, NY, USA

New Contents Slavistics, Otto Sagner, München, Germany

Ulrich's Periodicals Directory, R. R. Bowker, NY, USA

ERIH – European Reference Index for the Humanities

Naročnina

Revijo je mogoče naročiti ali objaviti samo ob koncu ali začetku koledarskega leta.

Naročnina za leto 2014 je 20,50 evra, za člane Slavističnega društva Slovenije 16,50 evra,

za študente 10,50 evra, za tujino 39 evrov. Na leto izidejo štiri številke.

Posamična številka stane 5,50 evra, dvojna številka 10,50 evra. Cene vključujejo 9,5-odstotni DDV.

Revijo sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

JEZIK IN SLOVSTVO

letnik LX

številka 1

VSEBINA

<i>Jeziku in slovstvu ob 60. rojstnem dnevu</i>	3
Dramski in gledališki opus Vitomila Zupana	5
Ivo Svetina Zakaj je Aleksander Veliki praznih rok?	9
Gašper Troha Vitomil Zupan – dvorni dramatik revolucije?	21
Mateja Pezdirc Bartol Oblaki in pištole v dramskem opusu Vitomila Zupana (poskus sinteze)	31
Barbara Orel Zupanova vizija razvojnih smernic v dramatik in gledališču	43
Tomaž Toporišič Kako Vitomil Zupan misli gledališče	53
Blaž Lukan Drama kot oblika (iz) »predmiselnega kaosa«	63
Breda Marušič <i>Levitán</i> Vitomila Zupana na gledališkem odru	83
Ocene in poročila	
Nika Arhar Simpozij o dramskem in gledališkem opusu Vitomila Zupana <i>Razmaknite se, zidovi, človeškim sanjam</i>	93
V branje vam priporočamo	101
Abstracts	103

JEZIK IN SLOVSTVO

Volume LX

Number 1

TABLE OF CONTENTS

To <i>Jezik in slovstvo</i> on Its 60th Anniversary	3
The Drama and Theatre Opus of Vitomil Zupan	5
Ivo Svetina Why Is Alexander the Great Empty Handed?	9
Gašper Troha Vitomil Zupan – The Court Dramatist of the Revolution?	21
Mateja Pezdirc Bartol Clouds and Guns in Vitomil Zupan’s Dramatic Oeuvre (An Attempted Synthesis)	31
Barbara Orel Zupan’s Vision of Developments in Drama and Theatre	43
Tomaž Toporišič The Way Vitomil Zupan Thinks Theatre	53
Blaž Lukan Dramatic Text as a Form of (from) “Pre-Mental Chaos”	63
Breda Marušič The Theatre Staging of <i>Levitán</i> by Vitomil Zupan	83
Review and Reports	
Nika Arhar The Symposium “Part, Walls, and Let Human Dreams Enter” on the Drama and Theatre Opus of Vitomil Zupan	93
Recommended Reading	101
Abstracts	103

JEZIKU IN SLOVSTVU
OB 60. ROJSTNEM DNEVU

*Kakòr navada je pòvsod,
da sploh se vošči kaj to pot,
jaz tudi nisem je zabila,
prinesla svoja sem voščila.*

*Pa ker vsak človek obstoji
'z mesà, krvi in iz kosti,
mendà za vsako reč posebno
voščilo srčno bo potrebno.*

*Meso naj vedno zdravo bo
in gibčno, sveže in mehko,
bolezni vsake naj se brani,
ker ta človeka hudo rani.*

*In urna naj ostane kri,
po žilah ročno naj hití,
za leta naj kar nič ne mara,
nikoli naj se ne postara.*

*Kosti pa vsakih sedem let
gibkost naj ponovijo spet,
visoko starost da vesel,
naš JiS, Ti boš doživel.*

*In ako se tako zgodi
kot danes še prihodnje dni,
vesela vedno bom obstala,
kot danes rada se smejala.*

Đurđa Strsoglavec,
glavna in odgovorna urednica,
ob pomoči Simona Jenka

DRAMSKI IN GLEDALIŠKI OPUS VITOMILA ZUPANA

Leto 2014 je minilo v znamenju 100. obletnice rojstva Vitomila Zupana, ene najbolj karizmatičnih, vitalnih in zapletenih umetniških osebnosti slovenske literarne zgodovine. Večni upornik, zasledovalec samega sebe, obstranec, posebnež, ki se ni nikoli priključil velikim zgodovinskim tokovom, je bil pogosto predmet zanimanja literarne vede in tudi širše javnosti. Ta je največ pozornosti namenjala njegovi razgibani življenjski usodi, in sicer avanturističnim doživetjem pred drugo svetovno vojno, ko je Zupan potoval in se preživljal s priložnostnimi deli, nato zaporniški izkušnji ter vseskozi razgibanemu in radoživemu erotičnemu življenju. Vitomil Zupan je vsestranski ustvarjalec z obsežnim opusom, pisal je pesmi, romane, kratko prozo, dramska besedila, radijske igre, televizijske in filmske scenarije, literarna dela za otroke, bil je tudi prevajalec, pisal je eseje o filmu in gledališču ter teoretične razprave s področja filozofije in psihologije, ki skupaj z drugimi še neobjavljenimi deli tvorijo zapuščino, shranjeno v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani v 16 škatlah. Literarna veda je največ zanimanja pokazala za Zupanovo prozno ustvarjanje, manj pozornosti pa je bilo namenjene njegovemu dramskemu ustvarjanju, tako s strani literarne vede in teatrologije kot tudi samih gledališč.

Zupanov dramski opus namreč zaznamuje svojevrsten paradoks: po eni strani je bil avtor nagrajen z najvišjimi nagradami, po drugi strani pa so njegova besedila na odre pogosto prihajala z večdesetletno zamudo, nekatera do danes niso dočakala objave ali uprizoritve, od zadnje uprizoritve katere od njegovih dram pa je minilo že skoraj trideset let. Taras Kermauner v knjigi Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatikii leta 1975 zapiše, da lahko Zupana poleg Ivana Mraka štejemo za najbolj nesrečnega slovenskega dramatika. Beseda nesrečnost označuje seveda samo to, da je ravno Vitomil Zupan v marsičem temeljito inoviral slovensko dramatiko, a so njegovi teksti potisnjeni v kot in nimajo ustrezne veljave. »Toda medtem

ko so najprej Bor, nato Miheličeva, pozneje Potrč in še pozneje Smole, Kozak, Strniša doživljali vsak svoj veliki uspeh pri kritiki, občinstvu in avantgardi, eni seveda pri vseh treh dejavnikih, drugi le pri dveh ali enem, pa je Zupan, ki ga mora žal šele literarna zgodovina pravično ocenjevati in mu pripisati, kar mu gre, namreč mesto inovatorja, avantgardista in enega najpomembnejših slovenskih dramatikov, ostal ves čas praznih rok, danes pri mlajšem občinstvu komaj še znana literarna figura. « 100. obletnica rojstva Vitomila Zupana je tako priložnost, da preverimo te besede Tarasa Kermaunerja in ponovno preberemo, premislimo in ovrednotimo Zupanovo vlogo v razvoju slovenske dramatike in gledališča.

V ta namen smo v organizaciji Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije in Festivala Borštnikovo srečanje v sodelovanju z AGRFT, Filozofsko fakulteto Univerze v Ljubljani ter Slovenskim gledališkim inštitutom pripravili znanstveni simpozij o dramskem opusu Vitomila Zupana in njegovih premišljevanjih o gledališču. Predsednica simpozija (Mateja Pezdirc Bartol) in člani programskega odbora (Barbara Orel, Tomaž Toporišič, Alja Predan, Tea Rogelj) smo simpozij naslovili z repliko iz Zupanove drame Ladja brez imena: Razmaknite se, zidovi, človeškimi sanjam. Simpozij je potekal 18. oktobra 2014 na 49. festivalu Borštnikovo srečanje v Mariboru in je bil sestavljen iz treh delov, saj smo želeli fenomen Vitomila Zupana osvetliti iz različnih perspektiv – znanstvenemu razpravljanju je sledila okrogla miza, na kateri so režiserji, igralci, uredniki ter drugi sopotniki na njegovi ustvarjalni poti spregovorili o Zupanovem ustvarjanju za različne medije, v nadaljevanju pa so študentje AGRFT pripravili krstno bralno uprizoritev še neobjavljene in neuprizorjene drame iz zapuščine, dramo Tretji zaplodek (Številka osem in osemdeset) iz leta 1941.

Znanstveni simpozij je bil tako eden v nizu dogodkov ob avtorjevi obletnici, ti so se pričeli z razstavo Način biti, ki jo je v NUK-u pripravila Ifigenija Simonović, ter nadaljevali z albumom Važno je priti na grič Mladinske knjige, ponatisom romanov Komedija človeškega tkiva in Potovanje na konec pomladi, dokumentarnim portretom Pogovori o Vitomilu Zupanu na TV Slovenija ter drugimi prireditvami, pogovori in razmišljanji. Naštetim dogodkom ob obletnici se je pridružila tudi revija Jezik in slovstvo, ena od osrednjih slovenističnih znanstvenih periodičnih publikacij, ki je temo o Zupanovem dramskem in gledališkem ustvarjanju prepoznala kot relevantno in jo uvrstila v svoj uredniški program, za kar se ji iskreno zahvaljujem. Letošnja prva številka Jezika in slovstva tako prinaša sedem razprav o dramskem in gledališkem delu Vitomila Zupana. Ivo Svetina izhaja iz razmišljanj Tarasa Kermaunerja o Aleksandru praznih rok Vitomila Zupana in Aleksandru Velikem Vladimirirja Kavčiča. Analiza se ukvarja z vprašanji revolucije in njenih mehanizmov, diktatorjev in despotov ter Velike ideje, kot se kažejo skozi dramska dela. Razprava Gašperja Trohe analizira prvo Zupanovo dramsko besedilo Stvar Jurija

Trajbasa in izpostavlja tiste tematsko-idejne elemente, ki postanejo pomembni tudi za njegovo partizansko dramatiko in povojno dramo Aleksander praznih rok, ob tem se dotakne vprašanj dramatike socialnega realizma in povojne eksistencialistične dramatike. Mateja Pezdirc Bartol prikaže Zupanov dramski opus v razvojnem loku v treh fazah in opozori na tista mesta, ki kljub raznovrstnosti opusa kažejo na skupna idejna in formalna izhodišča. Barbara Orel in Tomaž Toporišič izhajata iz Zupanovih razmišljanj o dramatiki in gledališču, kot jih je formuliral v esejistično zastavljeni knjižici Sholion. Barbara Orel tako prikaže Zupanov pogled na zgodovinski razvoj drame in gledališča ter njegova lucidna premišljevanja o stanju gledališča na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta, ki se zrcalijo tudi v njegovih dramskih besedilih. Tomaž Toporišič pa ugotavlja, da je bil Zupan odprt do različnih gledaliških in uprizoritvenih taktik, kar se kaže tudi v njegovem pisanju, ki je bilo pisanje za oder, kjer je vsakič znova iskal nove koncepte dramske pisave. Blaž Lukan analizira zadnjo Zupanovo dramo Zapiski o sistemu, in sicer najprej prikaže njeno dosedanje recepcijo, za katero se izkaže, da je bila pogosto neustrezna in površna, nato pa sledi prikaz formalno-jezikovnih značilnosti drame ter elementov, ki napovedujejo nekatere postdramske postopke. Prispevek Brede Marušič se ukvarja z Zupanovim romanom Levitan in njegovo uprizoritvijo v Slovenskem mladinskem gledališču leta 1985, pri čemer raziskuje znotrajliterarne in zunajliterarne dejavnike, ki so pripeljali režiserja L. Ristića do odločitve, da roman prenese na oder v kolažni tehniki. Za rubriko Ocene in poročila je Nika Arhar pripravila poročilo z okrogle mize, ki je bila posvečena Zupanovemu ustvarjanju za različne medije, ter analizo bralne uprizoritve še neobjavljene in neuprizorjene drame Tretji zaplodek, njen prispevek tako zaokroža celotno simpozijско dogajanje.

V pričujoči številki Jezika in slovstva sodelujejo raziskovalci slovenske dramatike različnih generacij in metodoloških pristopov, ki s svojimi razpravami dokazujejo, da je dramski opus Vitomila Zupana vitalen in intriganten tudi za današnjega bralca oziroma gledalca, njegova premišljevanja o dramatiki in gledališču pa pomemben prispevek k slovenski dramski teoriji. Predvsem pa so se pokazala nekatere v preteklosti prezrta ali pomanjkljivo interpretirana dela, v mislih imam zlasti Tretji zaplodek, Preobrazbe brez poti nazaj in Zapiske o sistemu, ki so se v luči sodobnih dramskih in postdramskih teorij izkazala kot izrazito moderna.

Uvodnik zaključujem z besedami Tarasa Kermaunerja, ključnega premišljevalca in interpreta Zupanove dramatike, ki je svojega prijatelja in sopotnika v Pismih z roba označil takole: »Ta volk, Vitomil Zupan, je bil pristen. A bil ni volk – zver; bil je volk – človek, s trpljenjem, osamljenostjo, obupom, a zmerom s stisnjenimi zobmi.«

Mateja Pezdirc Bartol,
urednica tematske številke

ZAKAJ JE ALEKSANDER VELIKI PRAZNIH ROK?

Avtor analizira dve razpravi Tarasa Kermaunerja, v katerih se Kermauner posveča dvema slovenskima dramama, in sicer *Aleksandru praznih rok* Vitomila Zupana in *Aleksandru Velikemu* Vladimirja Kavčiča. Pri tem izpostavi tista mesta v Kermaunerjevih razpravah, ki problematizirajo tako revolucijo, katere ideali se nikdar ne uresničijo, kot tudi Despota/Diktatorja, ki v imenu spreminjanja sveta krene na zavojevalski pohod, pri čemer mora slej ko prej obračunati tudi s svojimi najzvestejšimi sobojevniki.

Ključne besede: slovenska povojna dramatika, diktator, revolucija, ideja, nasilno spreminjanje sveta, demitizacija, nihilizem

Najprej nekaj dejstev

Leta 1997 je Taras Kermauner v 30. knjigi svojega raziskovalnega projekta Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike (RSD) objavil tržaško predavanje iz leta 1984, v katerem je obravnaval dve slovenski drami, in sicer Vitomila Zupana *Aleksander praznih rok* (1954, obj. v *Perspektivah* 1961) in Vladimirja Kavčiča *igro v dveh dejanjih z epilogom Aleksander Veliki* (1969, obj. 1972). Zupanov *Aleksander praznih rok* je bil uprizorjen na Odru 57 3. 12. 1961 v režiji Staša Potočnika in nato še v ljubljanski Drami 16. 1. 1971 v režiji Mileta Koruna. Kavčičev *Aleksander Veliki* pa je bil objavljen leta 1972, a ni bil uprizorjen.

Za Kermaunerja je raziskovanje slovenske dramatike raziskovanje slovenske zavesti. Hkrati pa Kermauner v RSD izpisuje sociologijo (patologijo?) slovenstva, saj v številnih, včasih zelo obsežnih opombah ne le registrira (družbeno-kulturne) pojave

v slovenski družbi, ampak jih tudi komentira in polemizira z njihovimi nosilci in izvajalci. Nenehno povezuje preteklost s sedanjostjo in napoveduje tudi prihodnost (in to ne kot vedeževalec, ampak velikokrat kot videc, saj na ustaljenih modelih slovenske družbe (duha in produkcije) sklepa, kako se nam bo godilo oziroma kako bomo ravnali sami s seboj tudi v prihodnosti). V nasprotju s tradicionalno univerzitetno znanostjo se Kermauner zaveda, da objektivizacija (literarnih) pojavov tako rekoč sploh ni mogoča, zato si zanjo tudi ne prizadeva. Pri vsakršni raziskavi sodeluje tudi človekova zavest, ki raziskavo in njene rezultate obarva z močno subjektivnostjo oz. subjektivizacijo. Taras Kermauner se tudi ne odpoveduje političnosti, ampak je kritičen do vseh političnih ideologij in praks: tako do komunizma kot fašizma.

Uvod

Gledališče se je rodilo iz (svetih) obredov. Zaradi tega zanj ne velja linearni zgodovinski čas, ampak ciklični, mitski. Nietzsche je to poimenoval večno vračanje enakega. Mit je (po Nietzscheju) »strnjena podoba sveta, ki ne more brez čudeža, strnitve pojava /.../. Šele z mitom obdano obzorje sklene celotno kulturno gibanje v enoto« (Nietzsche 1995: 129). Zaradi tega je mit, kot »sveti prasedež«, tisti »edinstveni, neprimerljivi in neponovljivi, absolutno enkratni dogodek« (Urbančič 2008: 22), ki je pomagal oblikovati evropsko zavest. Prav zaradi tega se v svetovni dramatikosti od »izvornega« uprizarjanja mita v starogrški tragediji pa vse do danes mit nenehno obnavlja, obnavlja se dogodek, ki je (še danes?) sposoben »strniti« podobo sveta.

Andrijan Lah v knjigi *Slovenska dramatika z antično tematiko* prvi sistematično pregleda slovensko dramatikost, ki je uprizarjala antično tematiko, torej (grške) mite. Ob tem si zastavlja vprašanje, ali gre pri tem za neke vrste eskapizem, beg v »mitsko preteklost«, ali pa »za obravnavo sedanjosti z antično preobleko« (Lah 2011: 18). V vsakem primeru gre za obdelavo temeljnih eksistencialnih in esencialnih problemov človeka s pomočjo vsebinsko-idejnih modelov (strnjenih, zgoščenih pojavov, ki se jim reče mit).

Josip Stritar je bil prvi med slovenskimi dramatikami, ki se je lotil obdelave »antične tematike«, in sicer v dveh dramskih monologih: *Orest* (1868) in *Medeja* (1870). Od Stritarja pa vse do *Antigone* Andreje Inkret in *Medeje* Krištofa Dovjaka (2010) je v slovenski dramatikosti 36 dramskih tekstov, v katerih nastopajo grški mitski junaki oz. junakinje. To sicer ni nikakršna slovenska posebnost, saj se je tudi v svetovni dramatikosti nenehno obnavljala ta ali ona »strnitev pojava«, torej obdelava mita (od Senekovega *Ojdipa* do Camusevega *Kaligule* itn.).

Andrijan Lah obravnava v svoji knjigi tako Zupanovo *tragično komedijo Aleksander praznih rok* kot tudi Kavčičevega *Aleksandra Velikega*. Pri tem ugotavlja, da je Aleksander v Zupanovi tragični komediji, kljub temu da je osvajalec polovice takrat znanega sveta, na koncu ostal *praznih rok*. Njegov antagonist filozof Diogen,

ki na vprašanje vsemogočnega despota, diktatorja, kaj si želi, odgovori le, naj se mu umakne s sonca, saj se je odpovedal vsemu, odločil se je, da svoje življenje zavestno preživi *praznih rok*. Četudi je Aleksandrov učitelj sam Aristotel, mu to nič ne »pomaga«. Njegovo končno spoznanje je, da ga je »groza lastnih praznih rok« (Lah 2011: 64), ne le to: zave se tudi, da bo po njegovi smrti veliki imperij razpadel. Kar se je tudi resnično (zgodovinsko) zgodilo.

Kavčič se v svoji drami sprašuje, kakšna je usoda diktatorja, ki – kot nas uči zgodovina – mora slej ko prej obračunati tudi s svojimi najzvestejšimi tovariši, bojevniki, sodelavci. Aleksander tako ubije svojega nekdanjega prijatelja Klejta, ki mu brez dlake na jeziku prikaže njegovo tiransko naravo in njene uničujoče posledice. Lah opozori, da se pri obeh Aleksandrih kar sama od sebe ponuja primerjava s sodobnostjo: osvajalni pohodi, vojne v imenu odrešilne ideje, npr. komunistične ali nacistične ideje, pri čemer so milijoni mrtvih zanemarljiva zadeva. Zato Kavčičev Aleksander tudi lahko reče: »Moja domovina je povsod, kjer so moje zmage« (prav tam: 87). Iz česar logično sledi (kruto spoznanje), da ko ni več zmag, ampak le še (končni) poraz, veliki osvajalec izgubi tudi domovino, ne le da ostane praznih rok. Osvajalni pohodi se dogajajo v imenu Ideje, ideje o tem, da bo svet osvobojen vsakršnega zla. Da bo tako ustvarjeno »kraljestvo blaginje« (prav tam: 89).

Oba avtorja Aleksandra tudi ali predvsem demitizirata. Izbrala sta si mit (zgodovinsko osebnost Aleksandra Velikega z vso pravico uvrščamo med (grške) mite, saj ne le da je bil Zevsov sin (biološki sin Filipa Makedonskega), ampak se je po zavzetju Egipta tam tudi razglasil za božanstvo). Demitizacija, detronizacija velikega Voditelja, Diktatorja, Tirana, se je morala zgoditi, saj sta oba avtorja živela v času, ko se je (slovenska) revolucija pokazala za »zgrešen« projekt. Ko se je izkazalo, da je utopija samo utopija, ki pa je za svojo uresničitev potrebovala brezštevilne žrtve. Tako Zupan kot Kavčič, četudi je slednji skoraj dve desetletji mlajši, sta z »uporabo« motiva/mita o Aleksandru Velikem hotela spregovoriti o zablodah Revolucije. A ne le slovenske, ampak vsakršne revolucije, ne nazadnje tudi prve velike (francoske) revolucije, ki je sicer utrdila temelje sodobnega (zahodnega) sveta, izobesila prapor, na katerem so bile izpisane znamenite tri besede: *liberté, égalité, fraternité*, za uresničitev katerih je bilo treba odsekati veliko glav, saj revolucija žre lastne otroke.

1

Taras Kermauner v tržaškem predavanju najprej opozori, da so se tam okoli »prelomnega leta« 1954 (Kermauner 1997: 13) slovenski dramatiki pokazale tri možne poti:

- obračun s časom vojne in revolucije,
- najti estetsko-oblikovni in miselni izraz (za novo dobo),
- premagati uradne ideološke zapovedi.

Tri slovenske drame kar najbolje opisujejo te tri poti, in to so: *Kriminalna zgodba* Jožeta Javorška, *Pisana žoga* Igorja Torkarja in *Aleksander praznih rok* Vitomila Zupana.

Pri Javoršku se pojavijo zametki ludizma, fantastike, nadrealizma, poetične drame in absurdizma, pri Torkarju se soočimo s kritičnim razkrinkavanjem revolucije in njenega (stalinističnega) despotizma, Zupanov *Aleksander praznih rok* je »kritika medvojnne usmeritve« (prav tam: 16), ki ni izhajala iz opozicije (npr. domobranstva), ampak je kritično razmišljanje partizana o tem, zakaj se niso udeležila revolucijska pričakovanja. To je bilo in ne nazadnje še vedno ostaja temeljno (slovensko) vprašanje. Odgovor, da so »krivi« komunisti oz. komunistična partija, ki si je prisvojila NOB in hkrati izvedla tudi (socialno in ideološko) revolucijo, se danes zdi vendarle nekoliko poenostavljen. Zakaj? Ker je, o tem govorita tudi obe drami o Aleksandru, narava vsakršne odrešeniške Ideje in njenega voditelja, ki postane Mesija oz. božanstvo, takšna, da se slej ko prej vsaka revolucija izkaže za »zmoto«, za usodno zmoto, tako rekoč za hamartijo, s čimer se hočeš nočeš pokaže, da je revolucija (kot nasilno spreminjanja sveta) vedno vprašljiva, problematična, in to ne glede na to, v imenu kakšne Ideje se izvede.

Spraševanje pisateljev o tem, zakaj se ni uresničil »obetani novi svet«, je postalo legitimno; ne nazadnje tudi zaradi tega, ker so to bili pisatelji, ki so bili v partizanih (Zupan, Javoršek) ali v koncentracijskem taborišču (Torkar) in ki so bili po vojni (na montiranih procesih) obsojeni na večletno zaporno kazen! In zakaj se niso uresničila revolucijska gesla? Kermauner meni, da zato, ker je poveljna slovenska družba postajala vse bolj despotska. Četudi se je že med vojno govorilo (in obsodilo) t. i. partizanske vojvode, se je po osvoboditvi to vojvodstvo samo še razraslo. In vzorec/model takega (skrajnega) despota je bil prav Aleksander Veliki: zmagoviti vojščak, poveljnik, karizmatična osebnost, kot sta bila Stalin in Hitler, s čimer Zupan v svojem *Aleksandru praznih rok* (prvič) postavlja enačaja med fašistično in stalinistično revolucijo, med obema totalitarizmoma.

Vendar Zupan poskuša »zlom revolucijskih pričakovanj« (Kermauner 1997: 46) razumeti, medtem ko Kavčič poldrugo desetletje kasneje ne vidi nobene potrebe po takšnem »razumevanju«. Zakaj? Ker se je s takim »stanjem« sprijaznil? Ali zaradi tega, ker Kavčič ni bil, kot Zupan, udeležen v narodnoosvobodilnem boju? Ali morda zaradi tega, ker konec šestdesetih let Kavčič gleda na revolucijo že popolnoma realistično, brez vsakršnega utopističnega pričakovanja? Pri tem je zanimivo, da je bil Kavčič član partije, a prav to dejstvo mu je dajalo pravico, da je v svojem *Aleksandru* opisal polom revolucije, utemeljene na mesijanizmu in veri v boljši, pravičnejši svet: v paradiz na zemlji. Njegov Aleksander je (še) bolj krut, nasilen, odvraten, brezobziren morilec. Kavčič že lahko reflektira slovensko družbo v času po koncu *Perspektiv* (1964). To je že čas »izgubljenih iluzij«, izgube vere v odrešilno funkcijo revolucije. Kritičen pogled na revolucijo je že prehajal v negativizem in celo v nihilizem. Je že čas, ko je Šalamun izdal *Poker* in osmešil vso mitološko prtljago slovenstva. To je bil čas, tik preden je partija, mati in hči

revolucije, (znova) trdno zgrabila vajeti in zategnila uzde (po Titovem pismu) in so napočili t. i. svinčeni časi.

Da sta se oba dramatika »zatekla« k mitski snovi (tako kot Smole k Antigoni, da je lahko spregovoril o bratomorni vojni in povojnem poboju domobrancev), ni nikakršno naključje: s pomočjo mita sta lahko jasno in nedvoumno spregovorila o polomu revolucije, kljub temu da je terjala ogromno žrtev, ki so jih razglašali za svete, a zdaj od njihove svetosti ni ostalo nič; le grobovi in spomeniki. Ob tem Kermauner opozori še na dramo Frančka Rudolfa *Xerxes* (1970), v kateri Rudolf do konca radikalizira samopašnost despotov in diktatorjev in njihovega obračunavanja z nasprotniki, ki sploh niso njihovi pravi nasprotniki, ampak sobojevniki, tovariši, ki so si upali postaviti se po robu morilski in v končni konsekvenci tudi samouničevalni sli azijskega despotizma.

Tudi Aleksander, četudi Aristotelov učenec, torej otrok helenske duhovne in materialne kulture, se, ko se v Egiptu razglasi za božanstvo, orientalizira. Kermauner (1997: 61) ob tem zapiše, da je orientalizacija (približevanje tretjemu svetu, neuvrščeni) ena od glavnih potez jugoslovanske in seveda tudi slovenske družbe. Še zlasti v sedemdesetih letih, ko se razpseta vsesplošna korupcija in »socialistični privatizem« (prav tam: 63). Kardelj, v nasprotju s Stanetom Kavčičem, liberalnost zreducira na privatne užitke. Značilna je njegova izjava o sreči, ki ti je »ne more dati niti država niti sistem niti politična stranka. Srečo si lahko človek ustvari samo sam« (Kardelj 1977: 176), kot da je v leninistični askezi prepoznal vir zla.

Za Tarasa Kermaunerja je temeljno vprašanje vprašanje revolucije. Tako leta 1945 kot 1954, kot 1964, kot 1970. Zato oba Aleksandra prepozna kot otroka revolucije, ki se radikalizira v despotizem Ideje in Voditelja. Ko revolucija iz narodnoosvobodilne prehaja v totalno (permanentno) revolucijo. Vprašanje revolucije ni in ne more biti enoznačno. Tudi fašizem in nacizem sta se sklicevala na revolucijo, četudi se je Hitler nenehoma ukvarjal ne le z judovskim vprašanjem, ampak tudi z boljševismom.

2

Zupanov *Aleksander* je v določeni meri avtobiografska izpoved avtorja oziroma njegove generacije. Odločitev za oboroženi upor proti okupatorju je tu hkrati že odločitev za revolucijo (enega brez drugega ni!), je odločitev za vzpostavitev »raja na zemlji«, za lepši, boljši, pravičnejši svet, so sanje o spremembi sveta. Ob tem se upravičeno zastavlja vprašanje, ali je bila vera v uresničitev utopičnih idej res brezmejna. Ali ni bilo nikakršnega (racionalnega) dvoma, da se svet da spremeniti? Kaj pa »izkušnja«, o kateri nam govori Don Kihot, prvi novoveški romaneskni junak? Si svet res »želi«, da se ga uskladi (popravi) z Idejo? In kdo je tisti, ki izbere človeka za Voditelja, Diktatorja, Despota, Mesijo? Gre za naključje ali (božji?) načrt; božji zato, ker je končni cilj vzpostavitev raja na zemlji. Malraux v *Kraljevski poti* na to vprašanje odgovarja takole: »Svetovnega reda ne poruši naključje, marveč volja, ki se z njim okoristi« (Malraux 1971: 213).

Aleksander se tako rekoč (ne zgodovinsko, ampak literarno, dramsko) vzpostavi kar sam (četudi je sin Filipa Makedonskega in tako njegov zakoniti naslednik). Ker (le?) on ve, da »z nami se mora začeti nova doba! /.../ V naših rokah je možnost, da ustvarimo nov svet!« (Kermauner 1997: 64). Aleksander (kot vsak voditelj, ki postane Voditelj) misli, da ve, kaj je s svetom »narobe«, zato lahko mobilizira množice, popelje sveto verujoče vojščake na osvajalski pohod. V svojem aktivizmu je Kavčičev *Aleksander* »prepričljivejši« od Zupanovega; prepričljivejši, ker dramatik nima osebne partizanske izkušnje, ker ni (bil) vojščak revolucije. Prav zaradi tega tudi lahko vzpostavi enačaj med zgodovino in bogovi: »Opravljam zgodovinsko nalogo, ki so nam jo naložili bogovi« (prav tam: 66). Vendar bo (tudi) z bogovi kmalu konec: ko se bo udejanjilo »kraljestvo blaginje«, torej paradiž (na zemlji), bodo padle vse religije, ki obljublajo paradiž (še) v onstranstvu. In človek bo v paradižu lahko svobodno užival plodove tako z drevesa spoznanja kot z drevesa življenja in postal enak bogovom, ali natančneje rečeno, ne bo jih več potreboval, ker bo sam sebi bog.

Da bi se sanje (o paradižu na zemlji) lahko uresničile, morajo biti darovane brezštevne žrtve. Kljub žrtvam se izkaže, da je vse skupaj utopija, prevara. Vojna je vojna, nikdar ne more biti svéta, saj tudi žrtve niso svete, le mrtve. Lahko so samo (v propagandne namene) posthumno posvečene. Beatificirane. Vojna za paradiž na zemlji je vedno le osvajalna vojna (od Aleksandra, Cezarja, Džingiskana do Napoleona in Hitlerja). Simbol uresničevanja sanj, Ideje, je Veliki Vodja, Voditelj, Oče, Mesija, ki je garant, da se bo ustvaril svetovni imperij sreče in blagostanja. Tako Zupanov kot Kavčičev *Aleksander* sta »dramatizirani« zgodbi o takšnem Vodji, Mesiji. In oba, paradokсно, uprizarjata (svetovno) revolucijo (nasilno spremembo družbenega reda), ki nastane kot upor zoper despotizem, zatiranje, izkoriščanje, razredno družbo ...

3

A stare despote je moč odstraniti le z nasiljem, zato je revolucija vedno krvava in ni evolucija, postopen prehod iz ene faze v drugo. Revolucija žre lastne otroke. In kdor tega ne verjame, bo požrt med prvimi. Ne teče le kri nasprotnikov, ampak tudi samih revolucionarjev. In znova paradoks revolucije: kdor pade, je (vsaj posthumno) posvečen, kdor je med zmagovalci, postane heroj. Vendar, ker velja, da so »najboljši padli«, se pojavi tudi dvom o tistih, ki so preživeli. Da bi se odstranil vsakršen dvom, jih je treba razglasiti za heroje, s čimer postanejo nedotakljivi.

Namesto osvoboditve od starega despotizma dobimo nov despotizem, mlad in vztrajen, brezskrupulozen. Kermauner (1997: 69) tako izpelje tezo, da je komunizem/leninizem le druga beseda za despotski imperializem, saj se sanje o brezrazredni družbi, družbi izobilja, niso uresničile. O demokraciji ni ne duha ne sluha; znova so le sanje tistih, ki jih je novi despotizem zaslužnil. Kermauner ob tem zapiše, da so bile te njegove sodbe iz leta 1984 sicer pravilne, vendar da jih danes (1997) ni mogoče

več ponavljati, in to predvsem zato, ker se je antikomunistični (in antifašistični) besednjak »povsem izčrpal« (prav tam: 70). Tisti, ki ga danes še vedno uporabljajo, se ozirajo proč od resnice. Ta besednjak uporabljajo le kot »moralno ideološka gesla za politično strankarski ali neototalitarni boj, za sveto vojno«.

To je tipičen primer Kermaunerjeve RSD, ki ne le da išče novo obliko/podobo znanosti, ki prehaja v teologijo (Drugega), saj identitetno mišljenje ni (več) ustrezno, ampak tudi sociologije slovenstva, ki jo izvaja iz raziskovanja slovenske dramatike. Kajti prepričan je, da obravnavanje literature izven družbenega konteksta, kar počne tradicionalna univerzitetna znanost, ni ustrezno. Resnica, moč, veljavnost, sugestivnost, prepričljivost, ne nazadnje tudi estetika (in etika), torej vrednost neke besedne umetnine, so prav v tem, v kolikšni meri zmore prikazati duhovno in materialno stanje neke družbe. Prav dramatika je po Tarasu Kermaunerju kar najbolj zgovorna pri slikanju družbe, njenih stebrov in podpodja. Zato je tudi današnja stranka socialnih demokratov takšna, kot je, saj je hči današnje slovenske družbe, ki je družba poraza in ne zmage.

4

Nam torej Zupanov in Kavčičev *Aleksander* sporočata, da revolucija ni mogoča? Da ni mogoča, ne da bi se »izjalovila«? Da se ne more uresničiti brez žrtev in vzpostavitve novega despotizma, diktature, pa čeprav je to diktatura proletariata, kar *de facto* pomeni, da se ni uresničila ideja o brezrazredni družbi, saj je sedaj (pre)vladal en sam razred? Temu popolnoma logično sledi bolj ali manj krvav obračun z vsemi drugimi razredi (buržoazijo, meščanstvom, Cerkvijo, ki je bila vedno največji fevdalni, kapitalistični lastnik tako duš kot teles svojih vernikov). Zato, sledeč tej dialektiki, Despot ni *praznih rok*, ampak krvavih rok. Je »bog, ki živi od ubijanja« (Kermauner 1997: 75). K njemu žrtev ne prinašajo svečeniki, ampak se sam »kopa« v krvi. Sam izbira žrtve, jih mori. Njegovi vojščaki so samo njegovo orožje. Priče smo totalne rebarbarizacije: družba se (znova) začne utemeljevati na umoru. Vrnili smo se na začetek človekove zgodovine (civilizacije), ki se je začela z očetomorom; sinovi ubijejo očeta, da sedejo na njegov prestol, med sabo se spopadajo, ubijajo. Le mati je izvzeta. Prekrije jo tabu, da bi se tako preprečil incest.

Kavčič radikalizira Zupanovega Aleksandra. Zato njegov Aleksander Veliki – glede na čas nastanka – lahko tudi izreče besede, ki jih Zupanov Aleksander (še) ne more: preliti je bilo treba kri brez občutka krivde, ampak zavestno, saj gre za uresničevanje Ideje. Revolucionar tudi prevzema »odgovornost« za svoja »dejanja«, ki se kasneje, ko vendarle »zmaga« demokracija in so dokončno pokopani vsi ostanki revolucije, razumejo kot zločinska. Vendar je ob tem treba – žal! – vedeti, da drugačne revolucije kot morilske ni! Izboljšanje sveta je mogoče samo s prelivanjem krvi. Nenehno se srečujemo z »revolucionarnim paradoksom«, in sicer: končni Cilj revolucije je uničenje sveta sovraštva; a da bi se to doseglo, je potrebno brezmejno (patološko?) sovraštvo. Tako razmišlja tudi Komisar v Kozakovi *Aferi* (uprizorjeni slabo leto pred Zupanovim *Aleksandrom*).

Današnje nenehno spraševanje o tem, kdo je bil kriv za prelito kri (ne le sovražnih vojakov in izdajalcev, ampak tudi nedolžnih), kot da ne zmore ugledati prave narave revolucije. Sanje o paradizu na zemlji v svojem temelju nosijo kal nihilizma, in sicer, ker se paradiz lahko (more, mora) uresniči(ti) le z ubijanjem, in drugič, ker zanikajo sleherno transcendenco in ne nazadnje tudi sveto pismo, saj današnje mišljenje razločevanja razume paradiz kot kraj, iz katerega prva dva človeka nista bila/ne bosta izgnana, ampak kot mesto, kjer si bo zmagoviti človek zgradil dom in užival plodove z drevesa spoznanja in drevesa življenja ter se (sam) razglasil za »krono stvarstva«. In tako hočeš nočeš pritrtil Marxovi tezi, da je religija opij za ljudstvo.

Taras Kermauner razmišlja o Zupanovem (in Kavčičevem) *Aleksandru* že po Titovi smrti; v času, ko se je jasno pokazalo, da bo Jugoslavija brez Velikega Vodje, Očeta in Mesije razpadla. Krvavi cement, ki je pod geslom bratstva in enotnosti vezal različne narode, kulture, jezike, tradicije in religije, se je začel drobiti. Znova je na delu t. i. revolucijski paradoks: prav tisto, kar naj bi kar najbolj trdno in za vse večne čase povezovalo (jugoslovanski) imperij, se je izkazalo kot prazna, »jalovak« Ideja. Kot Utopija. Če ob takih predpostavkah pomislimo npr. na stanje v tedanji slovenski družbi, v kulturi, zlasti v gledališču (dramatiki), se pokaže naslednja »slika«: geslo očetov (revolucionarjev) je bilo: *Sadove naših žrtve bodo uživali naši sinovi*. A sinovi so, še preden so sami postali očetje (!), spoznali, da ne uživajo nobenih *sadov*, da teh *sadov* sploh ni! Zato tudi ni nikakršne potrebe, da bi bili očetom hvaležni. Ne le da jim niso bili hvaležni, ampak so se jim uprli, saj so bili prepričani, da so za stanje, v katerem so se znašli, za »jalovost« časa, krivi prav očetje. Sklicevanje na žrtve, ki je prehajalo v idolatrijo, je doseglo ravno nasprotni učinek. Nenehno izklicevanje *bratstva in enotnosti* se je izkazalo kot (neuspešno) odganjanje demonov bratomorne vojne. Sinovi revolucionarjev in ne poraženci in kolaboranti so bili tisti, ki so prvi opozorili na utopičnost, torej »jalovost« revolucije in (nepotrebnih) žrtev. Dane Zajc je pesem *Jalova setev* objavil leta 1958 v zbirki *Požgana trava*, njeno temeljno sporočilo je: Vsaka naša zmaga se spremeni v poraz!

Predstava *Krst pod Triglavom* Gledališča sester Scipion Nasice pod vodstvom Dragana Živadinova, ki je bila leta 1986 uprizorjena v Cankarjevem domu, je bila »vzorčen« model, kako so sinovi (revolucionarjev) razumeli slovenski svet, ko so se odvrnili od svojih očetov. Namesto ideologije (etike) je zavladovala estetika (lepa podoba), za njo ni bilo nič takega, kar bi lahko pomenilo združevalno silo za (morebitno) akcijo, ki bi poskušala opraviti s (hirajočim) despotizmom (ostarelih) revolucionarjev. Pri čemer ne smemo spregledati dejstva, da je bil (tedaj) Veliki Vodja, Oče in Mesija (že) mrtev, četudi so gesla kot *Tito po Titu* oznanjala, da je še vedno živ. *Krst* je bil performans Narcisa, zaljubljenega v lastno podobo. Uporaba simbolov totalitarizmov, po čemer je bila prepoznavna NSK, je bilo le »koketiranje«, nenevarno razmerje s podobami, pod katerimi so korakali očetje. Ni šlo za »poklon« junaškemu, revolucionarnemu dejanju, ki so jih ustvarjali in pomagali vzdrževati še desetletja po končani revoluciji očetje, ampak le za manifestacijo, ki se kar najbolje prilega izpraznjenosti estetike NSK in želji po provokaciji.

Tam sredi osemdesetih let, ko je Taras Kermauner napisal svoje (tržaško) predavanje o dveh *Aleksandrih*, Zupanovem in Kavčičevem, se je v slovenski družbi že začel proces »demokratizacije«; partija, zdaj le še zanemarjena hči (nekdanje) matere revolucije, je »sestopila« z oblasti, kar je (bil) poseben zgodovinski fenomen. Kajti dotlej še nobena »izpostava« revolucije ni sama od sebe priznala, da je revolucija jalovka, da ni bila sposobna roditi nobene pozitivitete, kaj šele ustvariti raj na zemlji, tj. boljši, pravičnejši svet. S tem »sestopom«, ki so ga nekateri imeli (in ga še imajo) za prevaro, slepilni maneuver, se je hotelo vprašanje revolucije enkrat za vselej črtati »z dnevnega reda«. In res: že *Krst pod Triglavom* kot kar najbolj paradigmatičen model »novega slovenskega gledališča« ni več vedel za revolucijo. Morda kar najbolj daljnosežna posledica tega »sestopa« (če ga hočemo razumeti kot zgodovinsko in ne prevarantsko dejanje) je bila, da je bilo geslo *Kot en mož* enkrat za vselej pokopano šest klafter globoko. Konec je bilo s kolektivizmom, vojščaška tovarišija je razpadla, se razsula v prah, Despot je bil mrtev, njegovi namestniki so bili le še (partijski) uradniki, birokrati. Začela se je pospešena individualizacija družbe, razpad občestva, neke vrste družbeni avtizem, ki pa je bil kar pravnjji, da so se začele ustanavljati politične stranke, začela se je pisati (nova) ustava, pri kateri so sodelovali pisatelji (!), demokracija je stala na pragu in čakala, da jo pokličemo, povabimo, naj vstopi.

Znova so se prebudile sanje o novem, boljšem, pravičnejšem, demokratičnem svetu, v katerem ne bo vladal Despot, ampak ljudstvo (preko svojih predstavnikov), saj bo to t. i. parlamentarna demokracija. In te sanje naj bi (prvič v zgodovini) ne bile zgolj sanje, ki z jutrom izginejo, ampak nekaj več, nekaj trdnejšega, nekaj, kar bo obrodilo sadove in plodove tako za očete kot sinove in tudi za vnuke! Začel se je izrisovati že znan (in preizkušen) model utopične družbe. In to ne glede na dejstvo, da smo bili tik pred tem, da se nam uresničijo »tisočletne sanje« in da dobimo svojo lastno državo!

5

Če je Zupan svojega Aleksandra postavil med dva filozofa, učitelja Aristotela in Diogena, živečega v sodu, saj se je vsemu odrekel, le svoji misli ne, in je bila njegova edina prošnja Despotu, naj se mu umakne s sonca, je Kavčičev Aleksander dokončno samo še »praktik«: (osvajalske) načrte je treba uresničiti, pa četudi bo pri tem treba »pobiti vso Azijo« (Kermauner 1997: 121). Kot »praktik« je v prvi vrsti človek nasilja: pretepe celo svečenico v Delfih, da bi od nje izsilil pozitiven odgovor, v Tebah da pobiti 50 000 ljudi, na koncu obračuna tudi s svojimi najzvestejšimi sobojevniki, ki niso hoteli poklekniti pred samoooklicanim »božanstvom«.

Ob tako »premočrtno« zgrajenem (dramskem) liku, kot je Kavčičev (a tudi Zupanov) Aleksander, Kermauner opozori (prav tam: 123) na to, zakaj so Grki »izumili« tragedijo. Prav zaradi tega, piše Kermauner, da bi lahko pokazali tudi drugo plat despotizma: nemoč, krivdo, zмотo, zločinskost, neustreznost človekove zmogovitosti:

zmago razkriti kot »čezmernost«, ki žal ni tista čezmernost, ki pri Williamu Blaku »vodi v palačo modrosti« (Blake 1978: 29). Kermauner znova poveže polpreteklo obdobje petdesetih in šestdesetih let s sedanostjo (devetdeseta leta prejšnjega stoletja) in opozori, da bi Slovenci morali (končno!) sprejeti »nauk«, da se je treba izogibati utvarnim slepilom in videzu moči, ki naj bi jo zagotavljala le politika. Prav zaradi tega se je Kermauner tudi razšel z *norovci*, krogom *Nove revije*, kajti spregledal je njihove aspiracije po politiki in z njo pridobljeni moči. Takšno razmišljanje jasno kaže na osnovno namero Kermaunerjeve raziskave slovenske dramatike, ki mu služi predvsem za raziskavo slovenske družbe, njene duhovne »zgradbe«.

Osvajalski in morilski aktivizem obeh Aleksandrov, vseh Despotov in Diktatorjev, ki hočejo v imenu posvečene Ideje izboljšati svet, na prav poseben način obnavlja znamenito Titovo geslo, in sicer, da moramo ravnati, kakor da bo stoletni mir, vendar se pripravljati, kakor da bo že jutri vojna, ki je sprevržen (marksistično-leninistični?) »prevod« svetopisemskega rekla: *Delaj, kot da boš večno živel, moli, kot da boš jutri umrl*. Pod praporom »stoletnega miru« se izvaja militarizacija celotne družbe, ki preprečuje kakršno koli spraševanje o smotnosti »pripravljanja« na vojno, ki lahko izbruhne že jutri. Izključevanje vojne kot permanentne grožnje daje Velikemu Vodji še dodatno razsežnost; on je edini, ki se tega zaveda. Zato mu vsi slepo sledijo, mu **morajo** slediti. Despot ne le da deluje v imenu boga (tudi nacistični vojaki so imeli na opasahu napis *Gott mit Uns!*), ampak ima tudi sam dar predvidevanj, tako rekoč vidi prihodnost.

Prav zaradi tega »daru« Despot, Mesija, ne sme dovoliti, da bi drugi (u)videli resnico, zato mora vse tiste, ki se jim resnica polagoma razkriva, likvidirati. Resnica se razkriva predvsem filozofom, zato Aleksander Veliki odstrani (ubije na kar najbolj surov način) filozofa Kalistena, saj, ko Aleksandra opozori na njegova nesprejemljiva dejanja, v hipu postane »govno izdajalsko« (Kermauner 1997: 141). In že ga ni več.

Despot se mora slej ko prej soočiti s spoznanjem, da četudi ima vse, četudi je vladar in gospodar vsega sveta, ostaja sam in *praznih rok*. Je pri Zupanu ta ugotovitev povezana z vero, da je bistvo človeka navkljub vsemu, kar je zagrešil, dobro in ne zlo? Mar Zupan s tem ne »pričuje« o neuničljivosti človekove vesti? Če je tako, se odpira vprašanje t. i. socialnega humanizma, pri čemer je treba upoštevati, da je bil Zupan vendarle prvi, ki je »prebil horizont socialnega humanizma« (prav tam: 12). Da se Aleksander praznih rok v svoji »poslednji uri« zave, da je živel v zmoti, ni dediščina helenske misli, ampak novoveške evropske misli, ki je ustvarila (tudi) roman, za katerega velja Lukácsjev paradoks: *Pot se začinja, potovanje je končano* (Lukács 2000: 51). Junak novoveškega romana (od Don Kihota dalje) sledi Ideji, v imenu katere hoče spremeniti, »popraviti« svet. Šele ko opravi dolgo, naporno pot, spozna, da je ravnal samovoljno, da svet od njega ničesar ni pričakoval, da ga ni poklical, pooblastil, naj mu pomaga. Tedaj junak ugotovi, da se prava pot šele začinja, a za njo nima več moči, saj je svoje življenje porabil za brezplodno sledenje svoji Utopiji.

Pri Zupanovem Aleksandru nimamo opraviti z opisanim (tragičnim) junakom, saj se s smrtjo Despota despotizem ne konča. Despotizem se nadaljuje z ustoličenjem novega Despota in vse se ponovi. S tem se Zupan tudi izogne socialnemu humanizmu oziroma intimizmu, ki je, kot meni Kermauner, brez socialne in politične razsežnosti le »nojevsko vtikanje glave v pesek« (Kermauner 1997: 111); s tako zasnovanim (dramskim) likom Despota in Odrešenika, Osvajalca in Diktatorja Zupan odpre vrata novi slovenski dramatiki, ki se je rodila z Odrom 57 (Smole, Kozak, Božič, Strniša, Zajc, Rožanc), ki je začela razkrivati »privatizem« kot nemočno željo (utopijo), ki bi, če bi se uresničila, ponovila model revolucionarnega osvajanja in spreminjanja sveta v imenu pravice, resnice, enakosti, svobode, bratstva. Dramatika Odra 57 se je usmerila v analizo politične, socialno-brutalne realitete, pri čemer je uporabila Zupanov postopek demitologizacije, demistifikacije, delegendizacije zgodovine in revolucije.

Kavčičev *Aleksander* je že dedič te in takšne dramatike; avtor izhaja iz t. i. literarne ideologije *avtodestruktivizma humanizma* (prav tam: 12), medtem ko Zupan svojega *Aleksandra* še gradi na t. i. etičnem ali personalističnem (slabšalno sentimentalnem) humanizmu, saj še vedno verjame v človeka, v njegovo odrešitev, na kar opozarja lik narednika Frica, ki vzpostavlja pozitiviteto: to je dobri, mali, pošteni človek (kot je bila večina partizanskih bojnikov!). V pogovoru z Ajšo Aleksander prizna, da si tudi sam želi biti navaden človek (tako kot je Fric), saj tudi on »išče srečo«, »srečo za vse ljudi« (prav tam: 33), kar se sliši dovolj nenavadno, če ne kar neprepričljivo iz ust Despota, čigar roke niso le *prazne*, ampak predvsem krvave.

Tako kot si je Taras Kermauner želel analizirati oba slovenska *Aleksandra* in ju primerjati z Racinovim *Aleksandrom Velikim* (1665), reprezentativnim izdelkom klasicistične dramatike (tragedije), a tega ni storil, tudi jaz, četudi sem načrtoval takšno »komparacijo«, na tem mestu tega žal ne morem storiti. Rečem lahko le, da je Racinov Aleksander Veliki osvajalec, neusmiljen Despot, »ki vlada vesolju« (Racine 1995: 133), a se na koncu drame izkaže kot plemenit in kreposten Despot. Poenostavljeno rečeno: Racin v Ludviku XIV., četudi Sončnem kralju, absolutnem vladarju, ne vidi s smrtjo in pobijanjem obsedenega Diktatorja. Kakor da klasicistični aleksandrinec ni bil sposoben upesniti grozote človekove usode.

Slovenska dramatika je z Zupanovim *Aleksandrom praznih rok* in nato še s Kavčičevim *Aleksandrom Vélikim* detektirala in »dokumentirala« neskladnost ideologije in realitete. In prav v tem je njuna največja »zasluga«. Zato sta oba *Aleksandra* še danes »aktualna«; še bolj pa sta bila aktualna v drugi polovici devetdesetih let, ko je Taras Kermauner izdal knjigo iz niza RSD *Diktator Aleksander Veliki*, v kateri je analiziral obe dramski besedili.

Sklep

Prispevek se posveča analizi Tarasa Kermaunerja, ki je znotraj svojega raziskovalnega projekta Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike posebno pozornost posvetil tudi dvema dramama, in sicer *Aleksandru praznih rok* Vitomila Zupana (1954) in *Aleksandru Velikemu* Vladimirja Kavčiča (1969). Kermauner ugotavlja, da se navkljub poldrugemu desetletju, ki loči nastanek obeh dram, obe ukvarjata in problematizirata vsakršen poskus osvajalskega pohoda nad svet, pri tem tako Zupan kot Kavčič svojega Despota, Diktatorja, celo Mesijo, demitizirata in detronizirata, kajti izkušnja naše revolucije pritrjuje tezi, da je revolucija lahko le nasilno spreminjanje sveta, pa četudi je njen cilj vzpostaviti »raj na zemlji«, odprava vseh krivic in izkoriščanja človeka po človeku, in drugič, da se zaradi jalovosti revolucije, ki nikdar ne more udejanjiti svojih utopičnih idej, eno despotstvo nadomesti z drugim, ena diktatura z drugo. Prazna pričakovanja, upi in sanje se izkažejo kot čista manipulacija Velikih vodij. »Nauk«, ki ga moramo razbrati iz obeh *Aleksandrov*, še zlasti pa iz Kermaunerjeve analize, je, da se tudi pričakovanja, upanja in sanje o demokraciji slej ko prej izjalovijo, tako da na koncu ostane le eno vprašanje: Zakaj se naše zmage spreminjajo v poraz?

Literatura

- Blake, William, 1978: *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kardelj, Edvard, 1977: *Politični sistem socialističnega samoupravljanja*. Ljubljana: DZS.
- Kermauner, Taras, 1997: *Trije despote 1, Aleksander Veliki*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Lah, Andrijan, 2011: *Slovenska dramatika z antično tematiko*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Lukács, Georg, 2000: *Teorija romana*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Malraux, André, 1971: *Kraljevska pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Nietzsche, Friedrich, 1995: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Karantanija.
- Racine, Jean, 1995: *Zbrane drame*. Ljubljana: DZS.
- Urbančič, Ivo, 2008. *Dionizovi ditirambi*. Maribor: Litera.

VITOMIL ZUPAN – DVORNI DRAMATIK REVOLUCIJE?¹

Sivar Jurija Trajbasa, prvo dramsko besedilo Vitomila Zupana, je družbenokritična drama socialnega realizma. Sprva jo je prepovedala italijanska cenzura, po vojni pa jo je napadla komunistična oblast. Med letoma 1940 in 1948, ki zaznamujeta usodo te drame, so nastale številne avtorjeve agitke, zaradi katerih je leta 1947 prejel tudi Prešernovo nagrado ob njeni ustanovitvi. Usoda njegove prve drame in medvojnih tekstov postavlja pred nas vprašanje o njegovi literarni poetiki pred letom 1949, ko je bil obsojen na montiranem procesu. Raziskava pokaže, da so Zupanove agitke logičen razvoj nastavkov socialističnega realizma v *Juriju Trajbasu*, njegova drama *Aleksander praznih rok* (1955), predhodnica slovenske eksistencialistične drame, pa zaključuje avtorjevo ukvarjanje z nietzschejanskim konceptom volje do moči. Na ta način se sklene dvajsetletni razvoj Zupanove družbenokritične dramatike, ki pa se ji zaradi znanih biografskih okoliščin nikoli ni uspelo povsem razmahniti.

Ključne besede: Vitomil Zupan, *Sivar Jurija Trajbasa*, socialni realizem, družbenokritična dramatika, *Aleksander praznih rok*

Uvod

Vitomil Zupan je bil eden najbolj kontroverznih slovenskih dramatikov in prozaistov 20. stoletja. Njegova biografija je biografija obstranca, posebneža, ki se ni nikoli

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa *Gledališke in medumetnostne raziskave*, ki pri naša temeljne raziskave s področja slovenske umetnosti, zlasti gledališča, likovnih umetnosti in glasbe, njegov pomen pa sega tudi na širše polje humanistike. Usmerjen je v interdisciplinarne raziskave vmesnih polj med različnimi področji umetnosti, s poudarkom na njihovih povezavah v polju gledališča in scenskih umetnostih. Pri preučevanju zgodovinskih in sodobnih (med)umetnostnih pojavov je posebna pozornost namenjena razvijanju novih metodologij in konceptualnih orodij za njihovo interpretacijo.

priključil velikim zgodovinskim tokovom, ki so zaznamovali njegov čas, in je bil nenehno upornik proti družbenim sistemom.

Njegovo življenje pred 2. svetovno vojno je bilo izrazito avanturistično. Veliko je »potoval in se preživljal s priložnostnim delom: 1932–1933 delavec na ladji v angleški mornarici, 1934 smučarski učitelj v Srbiji in Bosni, 1935 potoval (Sredozemlje, Bližnji vzhod, sev. Afrika), bil boksar, kurjač na ladjah, pleskar v Franciji, postavljalec strelovodov itd.« (Slovenska biografija), obenem pa je razvil izrazit čut za malega človeka in njegov položaj. Med njegovimi prvimi pisateljskimi poskusi je drama *Stvar Jurija Trajbasa*, ki je bila tik pred vojno (1939) sprejeta v program ljubljanske Drame, a je italijanska cenzura uprizoritev prepovedala.

Med vojno se je kot sokol pridružil OF in bil najprej interniran v Italijo, leta 1943 pa je odšel v partizane, kjer je postal najbolj uspešen partizanski dramatik (SNG na osvobojenem ozemlju je uprizoril praktično vse njegove agitke, *Tri zaostale ure* pa so največkrat razmnožena partizanska agitka sploh). Kljub temu je ostal kontroverzen, kot se spominja Filip Kumbatovič - Kalan v spominih na SNG na osvobojenem ozemlju.

Od literatov se po Črnoplju sprehaja samo še Vitomil Zupan: to je mračen partizan s popadki mestnega snoba in tujskega legionarja, bivši mornar in študent tehnike, eleganten in svetovljanski, poliglot in zafrkant, rajši neprijeten kakor prijeten in pri ženskah zelo priljubljen. /.../ Uporaben pa je zelo, navzlic svojim maniram: napisal je štiri propagandne skeče, ki smo jih vse igrali. (Kalan 1975: 141.)

Po vojni je *Stvar Jurija Trajbasa* izšla leta 1947 in takoj doživela ostre napade (npr. kritika Borisa Ziherla v reviji *Novi svet*), zaradi česar ni bila nikoli postavljena na gledališki oder. Bila je sicer izvedena na Radiu Trst in je »povzročila avtorju vrsto težav, tudi na sodnem procesu 1949« (Slovenska biografija).

Kakšna je bila Zupanova dramska poetika pred in med 2. svetovno vojno? So bili njegovi *propagandni skeči* oz. agitke odraz razvoja njegovega pisanja ali le odgovor na zahteve časa? Bi lahko v teh dramskih tekstih našli nastavke za njegove drame iz 50. let? Odgovore na ta vprašanja bomo iskali z analizo Zupanovih dramskih tekstov in njihove duhovno-zgodovinske podlage.

***Stvar Jurija Trajbasa* in vprašanje socialnega realizma**

Stvar Jurija Trajbasa je bilo Zupanovo prvo dramsko besedilo, a mu je z njim uspelo priti na oder ljubljanske Drame, osrednjega slovenskega gledališča. Kako je bilo to mogoče?

Zupanov tekst, kot bomo pokazali v nadaljevanju, spada v socialni realizem, ki je bil tedaj prevladujoča smer v slovenski dramatik, njen osrednji avtor pa je bil Bratko Kreft, katerega drama *Celjski grofje* (1932) stoji na začetku tega toka. Kreft

je drami dodal obsežen uvod, v katerem podrobno analizira zgodovinske dogodke iz 15. stoletja, propad fevdalizma in emancipacijo meščanstva. Drama prinaša temo pomena enotnosti za dosego napredka, ki se pojavlja v večini dram socialnega realizma. Veronika, ženska nižjega stanu, v katero se zaljubi Friderik, sin celjskega grofa Hermana II., postane ovira v očetovih načrtih za širitev družinskega premoženja in vpliva. Herman jo zato obtoži čarovništva, a jo sodišče po Pravdačevem zagovoru oprosti. Fevdalizem torej razpada in se ne more več v popolnosti zanesti na svojo premoč, a meščani (člani sodišča) tudi še niso dovolj enotni, da bi si pri grofu izposlovali mestne pravice, saj gledajo le na svoje zasebne koristi.

Bliže sodobnosti je bil Kreft v *Kreaturah* (1935), kjer je razkrinkal slovenske domoljube iz leta 1914 kot oportuniste, ki zaradi osebnih koristi izdajo revolucionarja Ivana Tomca. Slednji je edina pozitivna figura in na koncu pobegne čez mejo, kjer bo nadaljeval svoj boj.

Ta dva primera kažeta osnovno podobo socialnega realizma na Slovenskem, ki so jo podrobno razdelale tudi druge raziskave (prim. Kos 2001: 333–337 in Troha 2012: 346, 347). Ta izhajata iz realistično-naturalistične dramaturgije po vzoru Ibsena, Strindberga in Zolaja, pri čemer dramske osebe določa pripadnost družbenemu razredu, ki zamenja biologijo in zgodovinski trenutek.

Tik pred vojno je bržkone prav Bratko Kreft pripomogel k temu, da so Zupanovo dramo uvrstili na spored. V sezoni 1939/40 je namreč režiral *Profesorja Klepca* Ferda Kozaka, ki nadaljuje družbenokritično držo njegovih dram *Kreature oz. Malomeščani*, čeprav je družbena kritika v njej dokaj omiljena z ljubezenskimi zapleti. *Stvar Jurija Trajbasa* gre tu dlje od vseh ostalih, saj ne prikazuje zgolj družbenih trenj in krivic, ampak skuša premisliti o možnosti sprememb. Drame socialnega realizma se namreč običajno končajo z nekakšnim apelom ali upanjem na spremembo, ki bi razrešile osnovni družbeni konflikt.

Zupanova drama je drama o propadli socialni reformi Williama Ratarja, kmeta z Ostrog, ki je odšel v Ameriko, obogatel, kupil rodne Ostroge in jih dal v upravljanje očetu Juriju Trajbasa, da bi kmetje lepo živeli. Avtor tako že v predzgodbi izpelje družbeni prevrat, nekakšno socialno revolucijo, ki pa ima presenetljive posledice. Zamenjava oblasti prinese le spremembo na slabše, saj postane Jurij Trajbas, notar, ki je prevzel oskrbnišтво nad posestvom od svojega očeta, še bolj obseden z oblastjo in izkoriščanjem podložnikov kot stara gospoda. V strahu pred izgubo položaja ubije Ratarja, ki se vrne iz Amerike, da bi ga odstavil, in leta kasneje skuša umoriti tudi njegovega nečaka in dediča Simona Jalna. Na koncu ubije Vilibalda, zadnjega ostroškega graščaka, ki se za maškarado preobleče v Ratarja, in od groze nad lastnimi dejanji skoči skozi okno.

Na prvi pogled gre za radikalizacijo teme nadčloveka, ki jo je obdelal Ivan Cankar v *Kralju na Betajnovi*. V tem smislu tudi ni v ospredju toliko družbeni konflikt med bogatimi in revnimi, pač pa vprašanje volje do moči in morale, ki jo določajo

močne osebnosti. Vendar pa je mogoče dramo brati tudi skozi prizmo socialnega realizma, kakršnega je razvil že Kreft, kasneje pa se je zaostroval in se približeval tudi socialističnemu realizmu med 2. svetovno vojno in takoj po njej. Taras Kermauner v spremni besedi k izdaji *Jurija Trajbasa* iz leta 1972 meni, da

ravno to makrostrukturo, značilno tako za Kreftovo *Veliko puntarijo* ali Kozakovo *Vido Grantovo* ali Torkarjevo *Veliko preizkušnjo* ali *Ogenj in pepel* Miheličeve, kar najjasneje, dovolj celovito, predvsem pa inteligentno, z dobrimi intelektualnimi razlogi, razčlenjeno, smiselno, smotno, prepričano in prepričljivo razodeva Zupanova *Stvar Jurija Trajbasa*. V marsičem je ta tekst za omenjeno obdobje – makrostrukturo – reprezentativen. (Kermauner 1972: 84.)

Jurij Trajbas je namreč res naslovni junak, a je za družbeni projekt v drami pravzaprav obrobna oseba, saj je William Ratar tisti, ki izvede socialno revolucijo, ko kupi rodne Ostroge. »Kupil sem svoj rodni kraj, zato da bi imeli naši ljudje proste domove, njive, travnike in gozdove, ki jih pa ne bi mogli zapiti in zapraviti« (Zupan 1972: 16). Vse nas napeljuje na misel, da gre za vprašanje možnosti nove družbe, ki ni mogoča zaradi ustroja oz. narave oblasti, kakršno pooseblja Jurij Trajbas. Vendar je tu še Andrej Deževnik, kmet, ki ga ni mogoče zlomiti in ima v drami zadnjo besedo.

Andrej Deževnik je primer dramske osebe, ki bo značilna kasneje za socialistični realizem. Nosilce družbenih sprememb sicer srečamo že v *Celjskih grofih* in *Kreaturah*, a ti še niso predstavniki nižjih družbenih slojev in njihove ideje niso radikalne. Za socialistični realizem so nasprotno značilni liki, ki so povsem dvodimenzionalni. Njihova izstopajoča lastnost je izražanje vere v svetlo bodočnost in pravičnejšo družbeno ureditev. Takšne osebe so le ideološka trobila brez izdelane psihologije, so pa nosilci komunističnih idej in družbene utopije. Zdi se, da bi Deževnika lahko razumeli kot predhodnika teh dramskih oseb. Poglejmo si dve njegovih značilni repliki:

Kar se pa krompirja tiče, je to koren iz naših tal, ki nam dela roke močnejše, kakor je potreba samo za delo. /.../

Uniči nas, a vedi, da mlini meljejo, krompir pa čudeže dela. (Zupan 1972: 12, 30.)

Na koncu s kmeti pride na grad, da bi zahteval pravico, najde mrtvega Trajbasa, ki je skočil skozi okno, in umirajočega Vilibalda. Slednji v svoji repliki komentira propad Trajbasove ideje nadčloveka.

Spet je poginila ideja, velika ideja Jurija Trajbasa. Čas je, da se razidemo. Čezme bo zrastle trava. Na svidenje tam, kjer se ne bomo več grizli med seboj, ker bomo imeli polna usta zemlje. (Prav tam: 80.)

Tej repliki sledi zadnja replika drame, ki jo izreče Deževnik in se glasi: »Zemlje, ki jo obdelujemo – mi« (prav tam).

Andrej Deževnik sicer ni osrednji dramski lik, a prav s položajem zadnjega govorca ga je Zupan postavil na posebno mesto. Postavil ga je v položaj voditelja zatiranih, ki bo kmete popeljal v pravičnejšo družbo, katere osnovna ideja je pravzaprav brezrazredna družba, ki je bila projekt Williama Ratarja, kasneje pa socialistične oblasti po 2. svetovni vojni.

Zupan tu ni bil inovator, saj se je dramatika socialističnega realizma pojavila na t. i. delavskih odrih že ob koncu dvajsetih let, s *Krizo* Rudolfa Golouha pa je celo stopila na oder ljubljanske Drame (prim. Troha 2012: 347–350). Lahko pa s takšnim branjem pojasnimo nadaljnji razvoj njegovega opusa, ki je šel v smeri agitke. Ti kratki teksti z izrazito ideološko poanto, ki jih je Vitomil Zupan pisal med vojno v partizanih, namreč na prvi pogled delujejo kot tujek v njegovem opusu ali vsaj umetniško manj prepričljiva dela brez tesne povezanosti z ostalimi dramskimi deli. A zdi se, da prav lik Deževnika v *Stvari Jurija Trajbasa* lahko predstavlja tisti nastavek, ki ga je Zupan med vojno zaradi zunanjih okoliščin radikaliziral do skrajnosti, s tem pa bržkone že tudi tematsko izčrpal.

Rojstvo v nevihti in Zupanove agitke

Zupan je bil eden najpomembnejših avtorjev t. i. agitk, krajših dramskih tekstov, katerih poglavitna naloga je bila agitacija in propaganda. Slednje slonijo na nekaterih stalnih dramskih tipih, ki so vrednostno razvrščeni glede na zgodovinski položaj (agresorji : napadeni) in ideološko opredelitev (nacisti, fašisti, klerikalci, konservativci : komunisti) (prim. Troha 2003).

Njegovo *Rojstvo v nevihti* je najkompleksnejša agitka, ki je prav zaradi tega za analizo najprimernejša, saj vsebuje vse različne tipe dramskih oseb. Zanimivo je, da je bila prav zaradi števila oseb prezahtevna za partizansko institucionalno gledališče (SNG na osvobojenem ozemlju) in so jo prvič postavili na oder šele po osvoboditvi (9. 11. 1945, SNG Drama Ljubljana). Po mnenju Tarasa Kermaunerja je »brez dvoma najpopolnejša – in tudi najboljša – slovenska partizanska drama, se pravi tekst, ki je najbolj vsestransko izrazil zaostreni sintetizirajoči socialni humanizem /.../« (Kermauner 1972: 81).

Andrej Krim, predvojni komunist, ki je zaradi svojega prepričanja preživel večino življenja po zaporih, je nekakšno nadaljevanje Andreja Deževnika. V prvem dejanju, ki se dogaja v mestu, je vodja ilegalcev, organizator odpora, v drugem je zaprt, a med mučenjem ostaja neomajen. Na poti na morišče ga reši OF, tako da lahko nadaljuje svoje delo. V tretjem dejanju je eden od poveljnikov na osvobojenem ozemlju, ki se bori kot lev in za idejo (svobodo) žrtvuje svojo ženo Nino. Krim je tako s stališča ideologije kot strani v vojni brez napake, kar posledično pomeni, da je do konca pozitiven tudi v vsem drugem.

Na skrajno negativni pol je postavljen sluga in kolaborant Žolc. Ta je namreč edini, ki je na strani okupatorja in je hkrati pripadnik nasprotne ideologije (klerikalec). Prisluškuje sodelavcem OF in jih izdaja oblastem in je s tem odgovoren za smrti rojakov. Ko oficir SS Harz ustrelil ranjenega partizana, ga Žolc še udari s puškinim kopitom in doda: »Strel ni povsem zanesljiv. Potem bi me pa obrekoval« (Zupan 1945: 50). Žolc torej ne premore več nobenega sočutja. Gre mu le za prevlado, s čimer spominja na Trajbasovo oblastizeljnost, je pa za razliko od Trajbasa veliko bolj ploskovit, kar je značilno za vse dramske osebe v agitkah.

Ostali tipi (aktivni borec, pomočnica, omahljivec, mati, okupator) se razvrščajo med ti dve skrajnosti. Zanimivo je, da je bil Vitomil Zupan s svojimi štirimi agitkami (*Tri zaostale ure*, *Punt*, *Aki* in *Jelenov žleb*) eden najboljših partizanskih dramatikov in obenem tudi eden najbolj radikalnih. Filip Kalan v spominih citira pismo Borisa Kidriča, v katerem vodja KPS in OF kritizira ideološko radikalnost teh tekstov. Tako o *Treh zaostalih urah* med drugimi zapiše:

Menim, da trenutno ni situacija ugodna za take vrste postavljanja razrednega momenta v ospredje. /.../ Predlagal bi postaviti mesto antiteze »veleposestnik – čevljar« antitezo »stari protiljudski strankar – aktivist OF«. (Kalan 1975: 144.)

Antiteza torej, ki spominja prav na dvojico Trajbas – Deževnik. O *Puntu* se je Kidrič izrazil nekoliko bolj pohvalno, a ponovno lahko opazimo tendenco po omilitvi kritike nasprotnikov, da bi se OF prikazalo kot čim bolj vključevalno gibanje.

Po mojem mnenju v vsakem primeru zelo dober. /.../ Poudarek na KP kot edini narodni stranki prav, toda obvezno dodati druge patriotične sile in skupine, ki so se izvile iz starih izdajalskih in kapitulantskih strank /.../. (Kalan 1975: 144–145.)

Takoj po vojni, ko so leta 1947 ustanovili Prešernovo nagrado kot najvišje republiško priznanje za dosežke v kulturi, jo je Vitomil Zupan prejel skupaj z Matejem Borom, Ivanom Potrčem, Igom Grudnom in Tonetom Seliškarjem za literarno ustvarjalnost v partizanih.

Čeprav bi lahko glede na vsa ta dejstva trdili, da je bil Zupan med vojno in takoj po njej *dvorni dramatik revolucije*, je njegove agitke mogoče razložiti iz njegovega prvega dramskega teksta. Tam je nastavljal osnovni družbeni konflikt in idejo družbene revolucije. Res je, da je bila slednja vsaj do neke mere v *Juriju Trajbasu* že problematizirana, a je utopija propadla zaradi zunanjih vzrokov (Trajbasove ideje volje do moči), kar je Zupanu omogočilo, da je ohranil v medvojnih dramskih tekstih upanje v svetlo bodočnost in uresničitev družbenega projekta. V teh je seveda svojo družbeno kritiko skladno s časom in razmerami zaostрил, obenem pa se je v tehničnem smislu obrnil k dramskemu tipu, kar je partizanskim dramatikom omogočilo hitro ustvarjanje, ki je bilo bolj ali manj na ideološki liniji. V kolikšni meri je bila njegova zaostrena ideološka pozicija posledica ironije ali zavestnega prilagajanja vodstvu partizanskega gibanja in v kolikšni meri je bila posledica avtorjevih intimnih prepričanj, je danes težko soditi. Filip Kalan se v knjigi *Veseli*

veter spominja, da je že v partizanih veljal za individualista in neprilagojenega, kar bi morda lahko kazalo na to, da Zupan že med vojno ni povsem posvojil ideologije partizanskega gibanja, a res je, da je Kalan *Veseli veter* napisal leta 1956, ko je Zupan že spadal med pojovne disidente.

Povojna usoda Zupanove dramatike in *Aleksander praznih rok*

Po vojni sta se v dramatiki nadaljevala toka socialnega in socialističnega realizma. Nastajale so agitke (npr. Mira Mihelič: *Operacija, Ogenj in pepel*, Ivan Potrč: *Lacko in Krefli, Krefli*, Igor Torkar: *Velika puntarija*, Matej Bor: *Vrnitev Blažonovih*), ki so bodisi nadaljevale temo narodnoosvobodilnega boja bodisi obravnavale aktualne probleme povojne graditve socializma. Zupanova *Stvar Jurija Trajbasa* (1947) je bila praktično edino delo, izdano do leta 1950, ki je resno odstopalo od tedanje politične linije.

Vzrokov za izid je bržkone več, a jih lahko razvrstimo v dva sklopa. V zunanjega, saj je šlo za aktualnega Prešernovega nagrajenca – drama je izšla leta 1947, ko je 8. 2. Zupan dobil Prešernovo nagrado –, šlo je za dramski tekst, ki ga je v repertoar sprejela ljubljanska Drama na začetku vojne in ga je kasneje prepovedala italijanska cenzura, ne nazadnje pa jo je napisal najpomembnejši partizanski dramski pisec. Drugi sklop razlogov je povsem vsebinske narave. Gre namreč za dejstvo, da *Stvar Jurija Trajbasa* vsebuje dve pglavitni tematski liniji, zgodbo Jurija Trajbasa, ki sledi Nietzschejevimi spoznanjem o nadčloveku in v kateri je viden Cankarjev vpliv, ter zgodbo Andreja Deževnika, v kateri najdemo nastavke socialističnega realizma. Zdi se, da je bila prav zaradi tega dvakrat cenzurirana. Prvič med vojno z italijanske in drugič po vojni s strani nove oblasti.

Takoj po izidu je namreč doživela politično diskvalifikacijo s strani Borisa Zihlerla, tedaj najvidnejšega partijskega ideologa v reviji *Novi svet*. Kritika najprej vzpostavi primerjavo z ostalima *dvornima dramatikoma* (Matejem Borom in Ivanom Potrčem), pri čemer je Zupanovo besedilo »oster odklon od tega občega in v osnovi pozitivnega prizadevanja« (Ziherl 1948: 224). V nadaljevanju izvede delitev na pisce »sodobne slovenske realistične drame«, ki zastopajo interese slovenskega ljudstva, in Vitomila Zupana, ki ga postavi v bližino

ameriške buržoazne literature. /.../ Nekateri prizori, ki naj bi drami dali značaj proizvoda »socialne« literature, na primer, nekaj dialogov med Trajbasom in kmeti, že omenjena Deževnikova replika na Vilibaldove zadnje besede, niso za celotno dejanje prav nič bistveni. Drama se razpleta in razplete mimo kmetov in brez njih. Kmetje so samo »socialna« fasada, ki naj prikrije čisto dekadentsko bistvo Zupanove drame. (Ziherl 1948: 225.)

Kot vidimo, je Ziherl sicer opazil vse nastavke socialističnega realizma, ki smo jih omenili ob analizi drame, a se je odločil, da jih ignorira ter sledi Trajbasovi temi nadčloveka, ki dramo postavlja v bližino dekadence 19. stoletja.

Enako oster je bil Ivan Potrč v članku *Stvar Vitomila Zupana (Vprašanja naših dni, 1948)*. Tudi Potrč Zupanu očita, da v drami premalo obsoja glavnega junaka Jurija Trajbasa in ne sledi tedaj aktualnemu slikanju kmetov oz. kolektivne zavesti nižjih slojev (prim. Poniž 2001: 236, 237).

Okrog leta 1955, leto po izpustitvi iz zapora, je nastala drama *Aleksander praznih rok*. Bila je tudi avtorjev prvi povojni tekst, ki je bil izveden na odru (Oder 57, 3. 12. 1961; SNG Drama Ljubljana, 16. 1. 1971). O njej Kermauner zapiše, da je bil

verjetno tudi najkompletnejši in najbolj simpatičen tekst intimizma-personalizma, pa so se ga odločujoči faktorji tedaj, ko bi imel velik uspeh, v času razcveta intimizma, v letih, ko je bil napisan (1955), ustrašili in ga, takorekoč že pripravljenega (režirati bi ga moral Bojan Stupica, ki se je zanj navdušil), ne dali na oder SNG Drame (...). (Kermauner 1972: 81.)

Glavna tema je, podobno kot v *Trajbasu*, vprašanje, ali je možno z racionalno organizacijo zgraditi srečnejšo družbo. Aleksander to sicer poskuša, a njegovi poskusi zahtevajo vedno več krvi, kaznovanj, zato se mu začno upirati lastni vojaki (Fric). Zanimivo je, da je Zupan v tem smislu izenačil vse ideologije, tako Aleksandrovo okupacijo Grčije v imenu racionalizma in razumno urejene družbe kot grški upor Diogena Sinopskega, katerega glavni namen je lastna reklama in boj za učence. Pravi nasprotnik Aleksandra zato postane vojak Fric, ki za svojo zvestobo pričakuje spodobno plačilo in svobodno življenje. Celoto uravnavajo naključja oz. dejanja, ki jih junaki zagrešijo nevede, v pijanosti ipd., kar daje vtis, da je propad junakovih stremeljenj posledica zunanjih okoliščin.

Aleksandra praznih rok bi lahko razumeli kot predhodnika eksistencialistične drame, saj obravnava temo svobode kot bistva posameznikove eksistence, a mu manjkata za eksistencializem značilni tesnoba in odgovornost, ki sta posledici posameznikove svobode v svetu metafizičnega nihilizma. Pri tem je treba priznati, da je za celotno eksistencialistično dramo na Slovenskem (sem štejemo drame Primoža Kozaka, Marjana Rožanca in Draga Jančarja) značilno umanjkanje spoznanja metafizičnega nihilizma, saj dramske osebe propadajo zaradi zunanjih okoliščin, revolucije, oblasti ali državnih sovražnikov. Njihova težnja se zato ne izkaže za utemeljeno zgolj v subjektu in njegovi svobodi, ampak ostaja neizpolnjena zaradi zunanjih okoliščin. Zaradi tega deluje bolj kot poziv k spreminjanju svet kot pa spoznanje o njegovi ravnodušnosti do subjektivnih zahtev po smislu (Troha 2006: 66).

Bolj kot to, da je bil Zupan s tem tekstom predhodnik ključnih premikov v slovenski dramatiki, ki so se zgodili z avtorji okrog Odra 57, pa je za nas zanimivo dejstvo, da gre pri Aleksandru za podoben dramski lik, kot je bil Jurij Trajbas, le da Aleksander svoje početje in motivacijo nenehno reflektira. S tem se zdi, da je še vedno utemeljen v volji do moči, a skuša Zupan v njem prikazati problematičnost tega koncepta, njegove meje, saj Aleksander v njem ne najde smisla in sreče. Zupanova dramatika tako prižene izhodiščno temo volje do moči do njenega roba oz. do samega nič (prim. Poniž 2001: 252).

Zaključek

Ob koncu se vrnimo na naše izhodiščno vprašanje oz. dilemo, ali gre pri Zupanovih družbenokritičnih dramskih tekstih, ki so nastali med 30. in 50. leti prejšnjega stoletja, za izrazito diskontinuiteto ali pa bi se jih vendarle dalo interpretirati kot sklenjen razvoj avtorjevega dramskega opusa. Odgovor, ki se nam kaže po ponovnem branju Zupanove *Stvari Jurija Trajbasa*, njegovih agitk in *Aleksandra praznih rok*, se nagiba h kontinuiteti.

Ta je v sebi razklana, saj *Trajbas* vzpostavlja pravzaprav dve tematski liniji, ki ju je Zupan razvijal vse do konca 50. let. Prva je zaostreni socialni realizem, torej družbeni konflikt med vladajočimi in vladanimi, v katerem je vitalnost na strani zatiranih. Zupan temu družbenemu konfliktu doda dramsko osebo (Andrej Deževnik), ki bo vodila ponižane in razžaljene v svetlo prihodnost po poti družbene revolucije, kar postavlja to dramo v bližino socialističnega realizma.

Po drugi strani Zupan z likom Trajbasa nadaljuje Cankarjevo prevpraševanje nietzschejanske teme nadčloveka iz *Kralja na Betajnovi*, ki se zdi za socialni realizem preveč vezana na subjekt. Obenem je prav vračanje k posamezniku in njegovim dilemam predstavljalo obrat od socialnega realizma v 50. letih. Najprej v liriki s pojavom intimizma v začetku 50. let (prim. Pogačnik 2001: 33), čemur je sredi desetletja sledila tudi dramatika z avtorji, kot sta Dominik Smole s *Potovanjem v Koromandijo* (1955) in Igor Torkar s *Pisano žogo* (1955) in *Delirijem* (1958). Nič čudnega torej, da prav ta tema tudi Zupanu predstavlja nastavek za kasnejši obračun s socialnim oz. socialističnim realizmom.

Avtorjeve medvojne agitke so tako radikalizacija Deževnikove tematske linije, ki v *Rojstvu v nevihti* doživi svojo najobsežnejšo, obenem pa že tudi najbolj radikalno ubeseditev. Ti teksti mu prinesejo slavo in Prešernovo nagrado, a zunanje okoliščine – najbolj očitno montiran proces leta 1949 in kasnejša zaporna kazen – prinesejo popolno deziluzijo tega družbenega projekta. Zupan se tako v dramatiki vrne k Trajbasovi tematski liniji, ji doda avtorefleksijo glavne dramske osebe in jo tako približa eksistencializmu. S tem se zdi, da v svoji dramatiki sklene vprašanje posameznikovega družbenega angažmaja oz. pride do spoznanja, da le-ta ni mogoč.

Viri

Zupan, Vito, 1944: *Punt*. (Partizanski oder 2.)

Zupan, Vito, 1944: *Tri zaostale ure*. (Partizanski oder 1.)

Zupan, Vitomil, 1944: *Jelenov žleb*. (Arhiv AGRFT.)

Zupan, Vitomil, 1944: *Aki*. (Partizanski oder 5.)

Zupan, Vitomil, 1945: *Rojstvo v nevihti. Dramatska reportaža v treh dejanjih*. Ljubljana: Založba slovenskega knjižnega zavoda OF (Novi ljudski oder 3).

Zupan, Vitomil, 1960–1962: Aleksander praznih rok. *Perspektive* 1/10. 1230–1242. *Perspektive* 2/11–13. 89–103, 215–235, 261–281.

Zupan, Vitomil, 1972: *Stvar Jurija Trajbasa*. Maribor: Obzorja.

Literatura

Kalan, Filip, 1975: *Veseli veter*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kermauner, Taras, 1972: Nemoč oblasti in zločina. Zupan, Vitomil: *Stvar Jurija Trajbasa*. Maribor: Obzorja. 81–90.

Kos, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

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

Slovenska biografija: <<http://www.slovenska-biografija.si>>. (Dostop 13. 11. 2014.)

Troha, Gašper, 2003: Partizanska dramatika (1941–1945). *Primerjalna književnost* 26/1. 75–94.

Troha, Gašper, 2006: Eksistencialistična drama. *Jezik in slovstvo* 51/2. 53–68.

Troha, Gašper, 2012: Vprašanje socialističnega realizma v slovenski dramatiki. Pezdirc Bartol, Mateja (ur.): *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja 31). 345–351.

Ziherl, Boris, 1948: Dekadentstvo pod videzom borbe proti malomeščanskim usedlinam. *Novi svet* 3. 224–228.

OBLAKI IN PIŠTOLE V DRAMSKEM OPUSU VITOMILA ZUPANA (POSKUS SINTEZE)

Slovenska literarna veda opredeljuje Vitomila Zupana kot samosvojega avtorja, ki ni sledil prevladujočim literarnim tokovom, njegov dramski opus pa je označen kot raznovrsten po vsebinski in oblikovni plati. Pričujoča razprava prikaže dramski opus Vitomila Zupana v razvojnem loku v treh fazah in opozori na tista mesta, ki kažejo na skupna idejna in formalna izhodišča, to so avtorjevo vztrajanje pri lastni moralni filozofiji in prizadevanje po ohranitvi smisla sveta in človeka, prikazovanje skrajno zaostrenih bivanjskih situacij, v katerih se dramska oseba odloča med dobrim in zlim, rahljanje tradicionalne dramske forme s časovnimi in prostorskimi preskoki ter razgibano, mestoma fragmentarno zgodbo, vera v jezik in umetnost ter s tem povezana želja po razumevanju, oblaki in pištole pa so tisti motivni drobcji, ki dobivajo simbolne razsežnosti odločilnega in usodnega.

Ključne besede: slovenska dramatika, Vitomil Zupan, razvoj Zupanove dramatike, motivi in teme, dramska forma

Uvodna izhodišča

Pričujoča razprava izhaja iz zapisov literarnih raziskovalcev Jožeta Koruze, Denisa Poniža, Marjana Dolgana, Silvije Borovnik in Maline Schmidt Snoj, ki v svojih analizah poudarjajo, da je dramski opus Vitomila Zupana tematsko, slogovno in formalno raznolik. Silvija Borovnik (2005: 41) tako zapiše, da ima bralec ob vsakem novem branju občutek, kakor da so drame napisali popolnoma različni ljudje, besedila si namreč niso podobna, Zupan je v vsaki drami načenjal drug problem, temu je sledila tudi popolnoma drugačna slogovno-izrazna tehnika, in dodaja, da se njegova dramatika »giblje vse od ideološko agitacijske, partizanske enodejanke in drame preko socialno humanistične, pa vse do moderne in modernistične dramatike

z ekspresionističnimi in avantgardnimi prvinami« (2005: 43). Gre za avtorja, ki »je izrazil, samosvoj in nekonvencionalen dramski oblikovalec. S svojimi idejno-vsebinskimi, deloma pa tudi oblikovnimi posebnostmi se ni nikdar vključil v prevladujoče literarne tokove« (Koruza 1967: 133).

Drugo izhodišče pa je dejstvo, da je Vitomil Zupan živel v prelomnem obdobju, ki ga je zgodovinsko zaznamovala druga svetovna vojna, literarno pa prehod iz prevladujoče smeri socialnega realizma, ki se začne v tridesetih letih in traja ves čas narodnoosvobodilnega boja v povojno obdobje vse do sredine petdesetih let, ko začnejo v slovensko dramatiko prihajati močnejši vplivi modernih smeri z Zahoda, zlasti eksistencializem in drama absurda. Taras Kermauner, najtemeljitejši raziskovalec in interpret Zupanovega dramskega opusa, vidi prav Zupana kot ključnega avtorja, pri katerem se kaže prehod iz ene makrostrukture v drugo, to je prehod iz socialnega humanizma v personalistično-intimistično dramatiko, o čemer natančneje piše v knjigi *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki* (1975). Dramska besedila Vitomila Zupana so v javnost prihajala z večletno zamudo, nekatera še do danes niso dočakala objave ali uprizoritve, od zadnje uprizoritve katere od njegovih dram pa je minilo že skoraj trideset let, zato je bil tudi njihov vpliv na razvoj slovenske dramatike manjši in manj odmeven, kot če bi v javnost prišla v času svojega nastanka. Jože Koruza (1967: 126) tako zapiše, da je bil Vitomil Zupan »vsaj v neki fazi pomemben in prelomen pojav v razvoju slovenske dramatike, ki pa ni potegnil za seboj nadaljevalcev in posnemovalcev, deloma zaradi objektivnih okoliščin, deloma pa zato, ker so se ob njem in za njim pojavile nove težnje«. Čeprav je možno raziskovanje njegovega dramskega opusa v časovnem zaporedju, kot so dramska dela prihajala v javnost in s tem učinkovala na razvoj slovenske literature, s čimer damo prednost recepcijskemu vidiku, pa smo se odločili, da raziskujemo dramska besedila glede na letnico nastanka, saj bomo tako lahko bolj verodostojno opazovali razvoj avtorjeve poetike, kar je eden od ciljev pričujoče študije: to je prikazati Zupanova dramska besedila v razvojnem loku in kljub raznolikosti dramskega opusa opozoriti na tista mesta, ki kažejo na skupna idejna in formalna izhodišča.¹

Razvojni lok dramskega opusa Vitomila Zupana

Vitomil Zupan je začel pisati dramatiko leta 1940, takrat nastane njegova prva drama *Stvar Jurija Trajbasa* (obj. 1947 in 1972, upr. 1982), ki je neposredna naslednica Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*. Drama je v marsičem tradicionalna, z nekaj

¹ V raziskavo so vključena objavljena in/ali uprizorjena dramska besedila Vitomila Zupana, ne pa tudi dramatisacije oziroma priredbe (npr. *Andante patetico: povest o panterju Dingu, Črvi, Levitan, Noč brez oči*) kot tudi ne gradivo iz Zupanove zapuščine, ki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani: kot je razvidno iz poročila Borisa Rozmana (1993: 185–212), je med njim tudi še nekaj besedil z oznakami *radijska igra, tv-igra, scenarij, drama*, vendar vrstne oznake niso povsem zanesljive, zato bi bilo treba to gradivo v prihodnje preveriti in raziskati. V razpravo pa je vključena neobjavljena drama *Tretji zaplodek*, ki je bila premierno bralno uprizorjena v okviru simpozija *Razmahnite se, zidovi, človeškim sanjam* na 49. Borštnikovem srečanju v Mariboru 18. 10. 2014.

romantičnimi in fantastičnimi elementi. Le leto za tem nastane *Tretji zaplodek*, drama, ki izhaja iz povsem drugačne tradicije, se vrača k ekspresionističnim značilnostim in že napoveduje modernizem. Vendar je besedilo ostalo v rokopisu in do danes še ni bilo natisnjeno ali uprizorjeno. Zupan torej začenja svoj dramski opus iz dveh povsem različnih izhodišč, z dvema povsem različnima dramskima besediloma, nobeno od njiju pa ne ustreza prevladujočemu literarnemu toku, to je socialnemu realizmu. Kermauner prvo dramo uvršča še v socialni humanizem, druga pa je že personalistično-intimistična drama:

V iskanju »začetnega« teksta, se pravi teksta, ki je prvi označil, zamejil, začel novo makrostrukturo intimizma-naturalizma-personalizma v slovenski dramatik, smo končno prišli najbolj »nazaj«, najbolj k »viru«: med vsemi do zdaj znanimi slovenskimi dramskimi teksti je *Tretji zaplodek* Vitomila Zupana najstarejše delo iskane vrste. (Kermauner 1975: 153.)

To pa prikaže tudi razvojno pot njegove dramatik v drugačni luči, Zupan intimističnih, personalističnih dram ni začel pisati šele po drugi svetovni vojni, ampak sta obe dramski strukturi prisotni že v samem začetku njegove ustvarjalne poti. Na to je opozoril tudi Taras Kermauner v drugem delu knjige *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik*. Drame *Tretji zaplodek* ne omenja nobeden od raziskovalcev, ki smo jih našteli uvodoma, ne najdemo je navedene v nobenem od pregledov slovenske dramatik, zato bi bila vsekakor potrebna obsežnejša študija, ki bi ta tekst ustrezno umestila v literarni sistem.

Če dodamo, da je v tem času nastal tudi roman *Potovanje na konec pomladi* (Zupan ga napiše že leta 1940, objavljen pa je šele leta 1972), ki ima že vse značilnosti modernizma, potem lahko upravičeno zapišemo, da je bil ob začetku druge svetovne vojne Vitomil Zupan s temi tremi deli med najsodobnejšimi slovenskimi literati, in z vso gotovostjo lahko trdimo, da ugotovitve ob njegovem romanu *Potovanje na konec pomladi* držijo tudi za dramska dela tega časa, in sicer: »Literarni zgodovinarji (npr. A. Berger, H. Glušič, A. Zupan Sosič) so že večkrat izrazili obžalovanje, da ni bil roman objavljen prej, tj. takoj ob zapisu, saj bi ujel stik s sočasnimi evropskimi tokovi in izrazil vpliv na modernizacijo slovenske proze« (Zupan Sosič 2014: 174).

Stvar Jurija Trajbasa odstopa od temeljnih zahtev socialnega realizma – na prvi pogled je v drami sicer opazen spopad med družbenimi razredi, na eni strani izkoriščevalski oskrbnik graščine, na drugi zatirani kmetje, vendar Trajbasa za Zupana ni pomemben kot predstavnik družbenega razreda, temveč kot posameznik, ki želi napredovati po družbeni lestvici in pri tem ne izbira sredstev: »Življenje teče po tiru laži in prevare. Če hočeš živeti, moraš biti močan in spreten. /.../ Jaz bom korakal čez druge. /.../ Morala je zame moja morala! /.../ Sedaj sem gospodar na Ostogah. Oblast imam in moč; ker je postava na moji strani, je tudi pravica« (Zupan 1972: 20). Čut za pravičnost in socialo zastopajo uporni kmet Deževnik, umetnik Simon Jalen, odrasla otroka Peter in Marcela ter grof Vilibald, ki se postavijo po robu izkoriščevalskemu Trajbasi. Razvejano dogajanje s predzgodbo tudi po oblikovni plati odstopa od zahtev socialnega realizma, še posebej z dodatkom romantičnih in

fantastičnih elementov, ki jih predstavljajo graščina, skrivnostni glasovi in prikazni, zlasti podoba tujca v črnem plašču z leseno nogo.

Tretji zaplodek s podnaslovom *Številka osem in osemdeset* pomeni odmik od realizma, izhaja iz tradicije ekspresionizma, ki v središče postavlja človeka in njegovo etično obnovo, hkrati pa že napoveduje modernizem, nemirna iščoča zavest skuša odgovoriti na temeljna vprašanja o rojstvu, ljubezni, krivdi, smrti. Dogajanje se preseli v človekovo notranjost, kjer delujejo nasprotujoče si silnice, ki se navzven kažejo v razcepljeni oziroma multiplicirani glavni osebi. To je Osem, ki pa je hkrati tudi Jakob, Posmehljivec, Pogled, Misel, Glas, in šele preplet vseh sestavlja človeka kot celoto in tako prikaže njegovo večplastno razmerje do sveta. »Sedaj šele je videti, da je Jakob čisto tak kakor Osem. To je sploh Osem. Ali sta dva Osmi?« (Zupan 1941: 30). Osem predstavlja temni del, opredeljujejo ga sla in pohota, zavist, pa tudi pogum in iznajdljivost, Jakob pa je njegov svetli pol, zavezan je resnici, lepoti, čisti ljubezni. Podobno dihotomijo je uporabil že Miran Jarc v delu *Vergerij*, kjer sta Vergerij in Kern različna pola iste osebe in prikazujeta razklanost med emocionalnim, duhovnim in na drugi strani racionalnim, aktiviteto, Zupan pa je motiv dvojnika večkrat uporabil tudi v svojih romanih, npr. v *Potovanju na konec pomladi* v osebah Profesorja in Tajsija.

Drama *Tretji zaplodek* nima sklenjene, razvidne zgodbe, ta predstavlja zgolj nekakšen okvir: Osem lovi Jakoba, za vabo mu nastavi lepo Ogano, ki postane njegova žrtev, zato se Osem znajde v zaporu, kjer se sprašuje, katera pot je prava, odvijajo se mu podobe in zgodbe njegovega življenja. Kot izvemo, je dobil takšno ime, ker se je rodil osmega januarja, bil je tretji zaplodek, sad greha, na koncu umre v celici, bil je številka *osem in osemdeset*. V ospredju so sugestivne podobe, ki učinkujejo zelo filmsko (cirkus, levinja Kala, curek krvi, zakoni Reke, številni glasovi, ki se prepletajo ...). Uporaba svetlobe, barv, glasbe, obsežne didaskalije, vdori epiziranja pa kažejo na dediščino nemških ekspresionističnih eksperimentalnih enodejank oziroma avantgardizma nasploh. V delu so prisotni številni avtobiografski elementi, Osem pa s svojimi besedami, izrečenimi v zaporu, tudi preroško napove Zupanovo nadaljnjo usodo:

Kako čudna so pota: pota, ki so dolga eno življenje in pota, ki merijo pet korakov od okna do vrat z lino. *Hodi gor in dol*. Dan je vodoravna praska na zidu, mesec pokončna, življenje razpraskana stena. Samoti sva dve: prva, ko človek zbeži od ljudi, druga, ko ljudje zapustijo človeka. Le druga je resnična samost. (Zupan 1941: 42.)

Druga svetovna vojna je po vsej verjetnosti zarezala v naravni ustvarjalni razvoj Zupanove dramatike, saj je avtor s partizanskimi agitkami, to so enodejanke *Jelenov žleb*, *Tri zaostale ure*, *Punt*, *Aki* ter tridejanka *Rojstvo v nevihti*, dal prednost propagandnemu in ideološkemu značaju pred estetskim, vendar pa, kot piše Marjan Dolgan, čeprav se je Zupan zavedal, da piše ideološki kič, so mu ravno te igre utrjevale slavo nadarjenega in celo zaslužnega partizanskega avtorja, bile so relativno dobro sprejete, pri čemer tudi v teh besedilih ni moč prezreti drobčenih sledi poznejšega, povojnega, samosvojega literarnega sveta (Dolgan 1993: 62). Vrh

Zupanove partizanske dramatike predstavlja dramska reportaža v treh delih *Rojstvo v nevihti* (obj. 1945, upr. 1945), za katero je avtor leta 1947 prejel Prešernovo nagrado, Taras Kermauner pa jo označi za najboljšo partizansko dramo nasploh, čeprav so ji, kot dodaja, vso slavo odnesli Borovi *Raztrganci* (Kermauner 1975: 7).

Kljub temu da je Vitomil Zupan leta 1947 dobil Prešernovo nagrado, torej državno priznanje, ga je oblast naslednje leto obsodila na 18 let zavora (v zaporu je nato prestal šest let in pol) zaradi nemorale, poskusa posilstva, izdajanja državnih skrivnosti, tožilec pa je citiral tudi besede iz predvojne drame *Stvar Jurija Trajbasa*, ki da kažejo obtoženčevo moralno pokvarjenost in politično sovražnost. V zaporu je Zupan napisal dramo *Ladja brez imena*, ki ji sledijo še *Aleksander praznih rok in Angeli, ljudje, živali* (s prvotnim naslovom *Barbara Nives*), vse tri pa preiščujejo o temeljnih bivanjskih vprašanjih, kako živeti in kaj je dobrega in slabega v človeku, o moralni odgovornosti posameznika ter metafizičnih kategorijah, kot so sreča, ljubezni, svoboda, resnica, lepota, upanje, zvestoba, krivda, pa tudi o pomenu sanj in spominov. Prav zaradi naštetih sorodnih filozofskih izhodišč je Kermauner te tri drame povezal v filozofski triptih (1975: 74). Ta nastane ob iztekanju prevladujoče smeri socialnega realizma in nadaljuje ideje *Tretjega zaplodka*. *Ladja brez imena* je Zupanovo najbolj kompleksno dramsko delo, drama je nastala že leta 1953, vendar je bila objavljena šele mnogo kasneje, leta 1972, uprizoritve pa do danes še ni doživela, čeprav sta tako Taras Kermauner kot kasneje Tomaž Toporišič v študijah izpostavila njene kvalitete. Drama v celoti odstopa od značilnosti slovenske dramatike z začetka petdesetih let 20. stoletja in pomeni popoln zasuk od realizma in ideologije partizanskih agitk, v ospredje namreč stopijo alegoričnost in metaforičnost, poetičnost jezika, težnja po spoznavanju neke celostne resnice o svetu, navezava na svetopisemsko izročilo, dogajalni prostor ladje pa je mikrokozmos, ki zrcali značilnosti makrokozmosa – vse to so značilnosti, zaradi katerih jo lahko označimo za predhodnico poetične drame. Igra v treh dejanjih je razdeljena na številne slike in prizore, dramsko dogajanje dopolnjujejo pesemski vložki (najpogosteje recitativ s kitaro), v njej nastopa več kot trideset oseb, v ospredju pa so Rajnik, Tanata, Hudič, Babilonka, Java, Angel, Atlant, ki zastopajo različne življenjske principe. Angel v začetku igre izreče deklarativno izjavo: »Potrudimo se živeti d o b r o!« (Zupan 1972: 15), dogodki v nadaljevanju pa dramske osebe postavljajo pred preizkušnje, v katerih se odločajo med dobrim in zlim, pri čemer je Zupan vseskozi na strani vere v življenje kot vrednote.

Naslednje besedilo iz triptiha je leta 1954 napisana igra *Aleksander praznih rok* (obj. 1960–1962, upr. 1961 in 1971), v kateri si avtor zastavlja podobna filozofska vprašanja, a tokrat z vidika zgodovinske osebnosti, vendar avtorja ne zanimata njena biografija in zgodovinska vloga, temveč jo prikaže kot nekoga, ki je na vrhu slave in moči, bogat in mogočen, a kljub svoji božanskosti zgolj človek, ki se sprašuje o sreči, resnici, pravičnosti, ljubezni in ga preveva spoznanje, da nasilje in zlo človeku ne prinašata miru in da uspeh in zmaga ne gresta skupaj z zadovoljstvom in dobroto, dolžnosti vladarja pa ne s svobodo. Diametralno nasprotni princip pooseblja filozof Diogen, ki se je odpovedal vsemu in prebiva v sodu, a za Zupana tudi to ni rešitev,

saj se je s tem odpovedal tudi sanjam in veri v življenje. Za razliko od visokega poetičnega in metaforičnega jezika *Ladje brez imena* Zupan resno temo o velikem Aleksandru obdela s humorjem, ustvarja ironično distanco med visokim in nizkim, uradnim in domačim, omikanim in ljudskim, ki jo prenese na raven jezika, saj je besedilo preplet knjižnega in narečnega govora.

Angeli, ljudje, živali nastanejo leta 1955 (obj. 1974, upr. 1962) in nadaljujejo Zupanova razmišljanja o sreči, o dobrem in zlem v človeku (tukaj s prisposobo angela in živali, pri čemer je človek preplet obojega). Glavna oseba je igralka Barbara Nives, poročena s slikarjem Damjanom Misijo in nato zdravnikom Gregorjem Rotom. Zaradi prometne nesreče (poskus samomora) se znajde v bolnišnici, kjer se ji v mislih odvijajo dogodki in osebe, prikazni in prividi njenega življenja, zato je drama zgrajena izrazito odprto s številnimi preskoki v prostoru in času. Barbara verjame, da bodo ljudje nekoč živel lepše, pravičnejše, svobodnejše življenje, da bodo boljši drug do drugega. Njeno vizijo pooseblja Boris, ki je umetnik, pianist, na splošno ima v besedilu umetnost vlogo pozitivnega, je pot spoznavanja dobrega. Če se *Ladja brez imena* o temeljnih filozofskih in metafizičnih kategorijah sprašuje alegorično, *Aleksander praznih rok* skozi perspektivo zgodovinske osebe, pa *Angeli, ljudje, živali* v ospredje postavljajo intimno zgodbo posameznikov in njihovih medsebojnih razmerij in ravnanj.

Zupanovo dramsko pisanje je bilo tako do leta 1955 ves čas v zagonu, v naslednjih desetletjih pa večino svojih pisateljskih moči namenja prozi, medtem ko dramska dela nastajajo bolj poredko, verjetno lahko vsaj delen razlog pripišemo tako zadržanosti sočasne kritike kot tudi neobjavljanju in neuprizarjanju njegovih dram. Leta 1962 nastane komedija *Če denar pade na skalo* (neobj., upr. 1963), ki jo avtor označi za šaljivo igro brez emocij. Glavna oseba, vedeževalka Babaruha, je različica Mefista v ženski podobi, ki se loti svojevrstnega eksperimenta: ko podeduje ogromne količine denarja, šope bankovcev v imenu človekoljubja in dobrote meče skozi okno ter uživa v opazovanju preprirov in preteпов, ki jih povzročata človeška grabežljivost. Ob tem v ljudeh vedno bolj narašča potreba po kupovanju, zapravljanju, zbujaajo so nove in nove želje, vzpostavi se kapitalistično kolesje, ki mu ni videti konca. S svojimi darili in posojili Babaruha zaslužnjuje ljudi in jih posredno peha v kriminalna dejanja, s čimer se želi maščevati. Vendar njen projekt propade: »Mislila sem, da svet tatvino sovraži in preganja. Se pa – navadi nanjo« (Zupan 1962: 62). Ob koncu se ponovno vzpostavi pozitivni vrednostni sistem, saj se izkaže, da Babaruha ne more kupiti njihovih duš, njeni najbližji pomočniki ne najdejo smisla v tem početju in si želijo nazaj v vsakdanje življenje. Babaruha vrže v ogenj kup denarja, v dimu pa izgineta tako denar kot Babaruha sama. Kot je značilno za komedijo, svet spet najde ravnovesje, zmagata ljubezen in pošteno življenje, zato tudi Jože Koruza besedilo označi za moralistično parabolo (1967: 133), a zaključek teksta je dvoumen: »Toda duh po denarju je ostal ...« (Zupan 1962: 75).

Leta 1971 nastanejo *Bele rakete lete na Amsterdam* (obj. 1973, upr. 1972 in 1986), s katerimi je Vitomil Zupan zmagal na anonimnem natečaju jugoslovanskih gledališč

med 126 prispelimi besedili, zato je bilo leta 1972 to besedilo tudi štirikrat uprizorjeno, in sicer v Beogradu, Novem Sadu, Nišu in Novi Gorici, ta gledališki dogodek je izjemno odmeval med jugoslovanskimi gledališčniki, saj takšne izkušnje do takrat še ni bilo (Kreft 2014: 308). Vitomil Zupan je, kot smo lahko videli v dosedanji analizi, avtor, ki ima rad obsežne in razvejane zgodbe z veliko nastopajočimi dramskimi osebami, tu pa dramsko dogajanje zastavi izjemno minimalistično, celotno igro predstavlja en sam čustveno in psihično nabit dogodek z izrazito psihološko motiviranimi karakterji. Enotnost kraja, časa in dejanja, komorna zasedba samo treh oseb in njihov intimni konflikt, brez zgodovinskega okvira, so zagotovo novost v Zupanovi dramatiki. Prvič pa se tudi znotraj njegovega dramskega opusa v obrisih pojavi t. i. moderni naveličani človek, to je Brumen, novinar in pisec popevk, navajen meščanskega ugodja, ki za popestritev in preganjanje samote povabi na kozarček nočnega čuvaja Toniča, ki je intelektualno in socialno nižje na lestevici. Nato se jima pridruži še Lela, Brumnovo dekle, ki erotično povsem prevzame Toniča, ga seksualno izziva, medtem ko se z Brumnom verbalno obkladata in ponižujeta. Napetost med nastopajočimi skupaj z alkoholom vedno bolj narašča in doseže vrh, ko Tonič Lelo posili, ta pa vzame njegovo službeno pištolo in nameri najprej vanj, nato pa še v Brumna: ko zazna njegov smrtni strah, odneha, vse svoje življenje vidi v novi luči in se odloči, da Brumna zapusti, tako se vsi trije razidejo. Na Brumnovo vprašanje, ali je res mislila streljati, Lela odgovori:

Kaj pa vem. Morda res. Človek si nekaj prigovarja – in naenkrat vidi možnosti, ki jih prej ne bi opazil. Vsekakor je dobro, da se je tako končalo. Zdrsnimo čez – potem pa se razidemo za vse večne čase. *Potegne obleko nase in vstane.* Prej si imel prav, ko si rekel, da človek prav malo ve o tem, kaj je pravzaprav v njem, na dnu ... Nekakšna beštija je v vsakem človeku, eden jo ukroti, drugi ne ... (Zupan 1973a: 42–43.)

Zupana ves čas zanima, kaj je bistvo človeka, kaj je na dnu, odkrivanje različnih plasti oziroma silnic znotraj človeka samega, ambivalentnost, ki se skriva v človeku, kar ugotavlja ob koncu tudi Lela, ki v skrajni, nepredvideni situaciji zagleda svoje življenje v novi perspektivi. Kljub minimalizmu in radikalnosti situacije pa je po sporočilni plati besedilo izčiščena varianta drame *Angeli, ljudje, živali*, Lela pa je sodobnejša različica Barbare Nives, pri čemer je pri Leli erotično-seksualna dimenzija bolj v ospredju, a na splošno je Zupan glede erotike v dramatiki bistveno bolj zadržan kot v prozi.

Različne silnice znotraj človeka samega pa se na nov način pojavijo tudi v dramskem besedilu *Preobrazbe brez poti nazaj* (obj. 1973), kar se kaže tako na vsebinski ravni kot na ravni dramske forme. Besedilo nima več razvidne dramske zgodbe, glavna oseba je JAZ in njegova bežeča občutja, ideje, čustva, misli, dramsko dogajanje tako ustvarjajo notranja gibanja v JAZU, ki potekajo med sanjami in budnostjo, življenjem in smrtjo, fiziko in metafiziko ter številnimi spraševanji o bistvu in smislu življenja, o obstoju, prehodnosti in minljivosti vsega, o pomenu bolečine, strahu, smrti, niča in ljubezni. Čeprav je besedilo napisano v obliki dramske forme,

kar na formalni ravni nakazuje že zapis po vlogah in delitev na glavno in stransko besedilo, posamezna dejanja in prizore pa nadomesti delitev na prvo, drugo, tretjo in četrto stopnjo, pa Zupan ob koncu zapiše: »Konec. Prvi zapis. Ni za izvajanje« (Zupan 1973b: 202). Mogoče je bil prav to razlog, da besedilo ni vključeno v nobenega od literarnozgodovinskih pregledov slovenske dramatike, neopaženo pa je ostalo tudi znotraj teatrologije. Vsekakor pa zapis nakazuje, da avtorja ni zanimal uprizoritveni potencial besedila, temveč je dramsko formo uporabil kot tisti medij, znotraj katerega je najlažje izrazil glasove, spomine, asociacije, premišljevanja, ki potekajo skozi človekovo zavest. Besedilo je v marsičem sorodno *Tretjemu zaplodku*, vključuje številna avtobiografska dejstva in prav tako zahteva temeljitejšo študijo.

Prelom oziroma radikalizacijo v razvoju Zupanove dramatike pomenijo *Zapiski o sistemu*, napisani leta 1974 (obj. 1975, upr. 1979), kjer smo priča razpadanju fabule, dramskih oseb in jezika. *Za Zapiske* pa je značilen povsem spremenjen odnos do jezika: desamentizacija, izpraznjenost jezika, v ospredju ni več logos, temveč zven, ritem besed, hudomušna poigravanja, sopostavljanje različnih jezikovnih zvrsti in obrazcev vsakdanjega in tudi družbeno-političnega življenja, ki prehajajo drug v drugega brez pravih vzročnih povezav in tvorijo igriv, izmuzljiv hibrid. Ali kot zapiše režiser predstave Janez Pipan v članku *Zapiski o svobodi*, so *Zapiski o sistemu* gradivo,

grobo in neobdelano – mnogih fikcij po vrhu pa še družbeno-zgodovinskih realnosti – ki pa se v drami spet ne srečujejo in sopostavljajo po razvidnem urejevalnem principu, temveč se kot houdourni nanosi kopicijo in nalagajo ena vrh druge, se ponekod sprijemljejo v čvrsto zmes, spet drugje pa se razhajajo in bežijo preko robov fikcije v zunanje, neliterarne in negledališke resničnosti. (Pipan 2014: 317.)

Okvir besedila tvorijo pogovori med štirimi znanstveniki, zaposlenimi na inštitutu – ta predstavlja sistem oziroma institucijo z vsem svojim birokratskim aparatom in nadzira ga veliki, nevidni šef –, ki preučujejo spolno življenje lamij in jim postajajo vedno bolj podobni. *Zapiski o sistemu* so Zupanovo najbolj moderno besedilo, nekonvencionalno, svobodno, podobno scenariju, duhovito, sarkastično, ironično, a z zavestjo moči vsakega sistema nad posameznikom, tudi demokratičnega. Taras Kermauner (1976: 222) je ob nastanku zapisal: »Nov ton v slovenski dramatiki. Karnizem z avtoparodijo. Duševni seksizem. Humoriziranje mejne človeške eksistence.« Avtor, za katerega sta ves čas značilni vera v jezik, v besede, želja po razumevanju, po pogovoru, avtor, ki obvlada jezikovne zvrsti, pa zaključi svojo dramsko pot z osebami, ki ostanejo brez izraza in brez besed:

Era: Tako dobro je da postajam lamija ...

Absyr: Tudi jaz bom postal ...

Era: Da, tudi ti ... Potem se bojo zaprla najina usta za zmeraj ... in vse bo ostalo brez izraza, brez besede ... táko, kakor je, kakor mora biti ... (Zupan 1975: 144.)

Poskus sinteze

Če bi nekoliko shematično povzeli, potem lahko razvojni lok Zupanove dramatike opazujemo v treh fazah: prva se začne leta 1940 z dramo *Stvar Jurija Trajbasa* in se nadaljuje s partizanskimi agitkami, svoj vrh in konec pa doseže z dramo *Rojstvo v nevihti*, zanj so značilne zavezanost realizmu, razvidna zgodba in tradicionalna dramska forma. Druga faza se začne leta 1941 s *Tretjim zaplodkom*, se nadaljuje po vojni s filozofskim triptihom in zaključí z zaostreno, v marsičem novo *Bele rakete lete na Amsterdam* ter formalno inovativno igro *Preobrazbe brez poti nazaj*. To skupino sestavljajo žanrsko izjemno raznolika besedila, za katera pa je značilno rahljanje tradicionalne dramske forme s časovnimi in prostorskimi preskoki ter razgibano, mestoma fragmentarno zgodbo, na idejni ravni pa besedila povezujejo avtorjevo vztrajanje pri lastni moralni filozofiji in prizadevanje po ohranitvi smisla sveta in človeka, prikazovanje zaostrenih eksistencialnih situacij, v katerih se dramska oseba odloča med dobrim in zlim, ter želja po razumevanju, pogovoru in s tem povezana vera v jezik. Brskanje po človekovi notranjosti, različna, tudi nasprotujoča si stališča in ravnanja znotraj človeka samega se najbolj izrazito tako na ravni vsebine kot forme pokažejo v *Tretjem zaplodku* in *Preobrazbah brez poti nazaj*, dveh izjemno sodobnih besedilih, ki še čakata na temeljitejšo analizo. *Preobrazbe brez poti nazaj* po idejno-tematskih elementih in rabi jezika še sodijo v drugo fazo, medtem ko z dramsko formo že napovedujejo naslednjo razvojno fazo. Tretjo fazo predstavljajo *Zapiski o sistemu*, kjer smo priča razpadanju fabule, dramskih oseb in zlasti spremenjenemu odnosu do jezika, vero v jezik tako zamenjata svobodno poigravanje z jezikom ter sopostavljanje različnih jezikovnih zvrsti in obrazcev vsakdanjega in tudi družbeno-političnega življenja.

Zupan vidi dramatiko kot prostor, ki mu skozi dramske osebe omogoča premišljevanja in sopostavljanja različnih življenjskih principov. Njegove osebe so vedno individualisti, posamezniki, kolektivizem mu je tuj, pri čemer ga ves čas zanima, kaj je bistvo človeka, kaj je na dnu, ambivalentnost znotraj človeka, njegova temna in svetla stran, angel in žival, zato prikazuje eksistencialno skrajno zaostrene situacije, v katerih se dramska oseba odloča med dobrim in zlim, med željo in močjo. Ali kot pravi Angel v igri *Ladja brez imena*:

Človek ima v sebi moč želje, ki je slaba, in moč volje, ki je dobra. Kadar se odloči za uničevanje, premaga dobro moč. Kadar se odloči za plemenitost, premaga zlo moč. Kadar sledi želji zoper voljo, zabrede, kadar sledi volji zoper željo, se dvigne nad samega sebe. Srečen je, kadar sta želja in volja isto in skupaj dosejata izpolnitev. (Zupan 1972: 100.)

Zupan je v tem smislu eksistencialist, človek se sam odloča, kako bo ravnal: »Moralnost Zupanovih junakov namreč ne izhaja iz institucije Cerkve, Boga, posmrtnega življenja in vseh drugih atributov krščanske dogme. Izhaja iz človeka samega, iz njegove zavesti« (Toporišič 1993: 72).

Za konec pa naj opozorimo še na motivne sorodnosti med obravnavanimi dramskimi besedili. Natančno branje namreč pokaže, da Zupanov dramski opus povezujejo tudi različni motivni drobci, ki se ponavljajo, prehajajo, variirajo iz besedila v besedilo. Osrednje mesto med njimi zavzemajo pištole in oblaki. Zupan v svojem dramskem opusu presenetljivo pogosto uporabi strelno ali katero drugo orožje, ki ga uvaja na zelo različne načine: Trajbas z bodalom in pištolo zagreši umora, Ogana se ustrelji s pištolo, puške zaznamujejo partizansko dramatiko, Aleksander in vojaki uporabljajo sulice in meče na svojih osvajalskih pohodih, slikarsko tihožitje Misije sestavljajo poleg nagačenih golobov še bombe, pištole, meči in bajoneti, Babaruha z lovsko puško straži denar pred vlomilci, Tonič ima kot nočni čuvaj službeno pištolo. Vprašanje, ki se zastavlja, je, kakšno funkcijo ima orožje v Zupanovem dramskem opusu: je simbol moči in nadvlade, izraz želje po preizkušanju vznemirljivih življenjskih situacij, je odmev Zupanove biografije, saj je znano, da je tudi sam posedoval pištolo, igra z orožjem in smrt prijatelja pa sta ga zaznamovala za vse življenje? Čeprav lahko pritrdimo vsem naštetim razlogom, pa je raba orožja kar najtesneje povezana tudi s strukturo samih dramskih besedil. Kot smo že zapisali, Zupan v svojem dramskem opusu raziskuje, kaj je bistvo človeka, to pa se razkrije šele v skrajno zaostrenih bivanjskih situacijah, ali kot pravi Rot v drami *Angeli, ljudje, živali*: »Veliko ljudi ne spozna svojega bistva – če ne pridejo v popolnoma nepričakovane zaplete, kjer morajo premišljevati o svojih značilnostih, kjer so prisiljeni razvozlati svoje bistvo /.../. Človek se išče vse življenje, večina jih je pri tem malo uspešna« (Zupan 1972: 25–26). Namerjena pištola pomeni takšno skrajno bivanjsko situacijo, nepričakovan zaplet, v katerem dramske osebe uzrejo svoje bistvo, svoje obraze v novih perspektivah, takšna situacija pa po navadi vodi do spremembe življenjskega položaja, lahko pride celo do odrešitve.

Drugačno vlogo pa imajo oblaki. V Zupanovem dramskem opusu namreč redko zaznamo občutenje tesnobe, vdanost v usodo, brezizhodnost, nihilizem, saj si avtor prizadeva za ohranjanje smisla sveta in človeka. Motiv oblakov se pojavi večkrat, dramske osebe zrejo v oblake in jih povezujejo z veseljem, koprnenjem, vero, sanjami. Najbolj intenzivno, to je kar sedemkrat, se oblaki pojavijo v *Ladji brez imena*, kjer uokvirjajo tudi začetek in konec drame, Rajnik pravi:

Tako sem ležal nekoč v ječi ob zalivu Božjega imena in gledal oblake, dan za dnem, leto za letom, dokler me oblaki niso nevidno vsesali vase. Moje breztežne sanje so postale oblak. Plaval sem visoko v sinjini nad belo sivimi pečinami apnenca, ostrimi kakor noži, padajočimi v razpenjene tople valove. Postal sem nastajanje in razpad, tek in menjava, strast in lagodnost, beg in usodnost. (Zupan 1972: 142.)

Oblaki se skozi opus kažejo kot simbol nečesa bistvenega v človekovem življenju, pomenijo minevanje, spreminjanje, prehajanje, a ne končnosti. Oblaki, podobno vlogo pa imajo tudi sanje in spomini, ohranjajo vero v življenje, smisel življenja, ženejo človeka naprej, da ruši zidove in sledi svojim sanjam.

Oblaki in pištole tako niso le nekakšen spektakelski dodatek, temveč so kar najtesneje povezani z Zupanovim razumevanjem sveta in človeka v njem, kakor smo mu sledili skozi njegov dramski opus.

Viri

- Zupan, Vitomil, 1941: *Tretji zaplodek (Številka osem in osemdeset)*. Tipkopis.
- Zupan, Vito, 1945: *Punt. Tri zaostale ure*. Ljubljana: Propagandna komisija pri IOOF. 5–11, 32–46.
- Zupan, Vitomil, 1945: *Rojstvo v nevihti*. Ljubljana: Založba slovenskega knjižnega zavoda osvobodilne fronte.
- Zupan, Vitomil, 1960–1962: Aleksander praznih rok. *Perspektive* 1/10. 1230–1242. *Perspektive* 2/11–13. 89–103, 215–235, 261–281.
- Zupan, Vitomil, 1962: *Če denar pade na skalo*. Tipkopis.
- Zupan, Vitomil, 1972: *Stvar Jurija Trajbasa*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan, Vitomil, 1972: *Ladja brez imena*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan, Vitomil, 1973a: *Bele rakete lete na Amsterdam*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan, Vitomil, 1973b: Preobrazbe brez poti nazaj. *Problemi* 11/123–124. 176–202.
- Zupan, Vitomil, 1974: *Angeli, ljudje, živali/Barbara Nives*. Maribor: Založba Obzorja.
- Zupan Vitomil, 1975: Zapiski o sistemu. *Problemi* 13/1–2. 119–144.

Literatura

- Borovnik, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Dolgan, Marjan, 1993: Kako pisati ideološki kič in pri tem uživati. Berger, Aleš (ur.): *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 60–69.
- Kermauner, Taras, 1975: *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kermauner, Taras, 1976: *Od igre do telesa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 70).
- Koruza, Jože, 1976: Dramatika. Koruza, Jože, idr.: *Slovenska književnost 1945–1965 II*. Ljubljana: Slovenska matica. 5–192.
- Kreft, Mojca, 2014: Dramski menuet. Simonović, Ifigenija, idr.: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 291–312.
- Pipan, Janez, 2014: Zapiski o svobodi. Simonović, Ifigenija, idr.: *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.

Rozman, Boris, 1993: Poročilo o popisovanju zapuščine Vitomila Zupana. Berger, Aleš (ur.): *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 185–212.

Schmidt Snoj, Malina, 2010: *Tokovi slovenske dramatike: od začetkov k sodobnosti 2*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Toporišič, Tomaž, 1993: Ladja dobrega in zlega. Berger, Aleš (ur.): *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 70–75.

Zupan Sosič, Alojzija, 2014: Potepanje po pomladi. Zupan, Vitomil: *Potovanje na konec pomladi*. Ljubljana: eBesede. 171–190.

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 dogajanji 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*).¹

¹ 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.²

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).

² 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 razumevamo 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)³ 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.⁴ Zupan navaja prav gledališka iskanja, npr. uprizoritev drame *Vergerij* Mirana Jarca leta 1972 v režiji Toneta Peršaka in produkciji Akademije za gledališče, radio, film

³ 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).

⁴ 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,⁵ 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).⁶ Te drame se približujejo formatu postdramskega gledališča.⁷

⁵ 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.

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

⁷ 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 Voduškovih 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.⁸ 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,

⁸ 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.⁹ 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).¹⁰ 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

⁹ Na to opozarja Denis Poniž (2001: 251).

¹⁰ 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, fikcijsko 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. Milohnić, Aldo, in Svetina, Ivo (ur.): *Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej. 27–77.

KAKO VITOMIL ZUPAN MISLI GLEDALIŠČE

Razprava si zastavi na videz enostavno vprašanje: Kako Vitomil Zupan misli gledališče? Odgovor poišče v dialogu z avtorjevo dramsko, gledališko in esejistično pisavo, ki jih vpne v sočasne misli o gledališču, tako praktikov kot teoretikov: od Artauda do Brechta oziroma od Kermaunerja do Jovanovića ali od Tauferja do Šeliga. Vse skupaj naveže na današnji čas, na to, kako danes mislimo gledališče. Na ta način preverja, kako daljnosežno je bilo Zupanovo mišljenje gledališča, hkrati pa tudi, kako je lahko to mišljenje gledališča produktivno za današnji čas: za gledališko, dramsko, uprizoritveno teorijo in prakso. Izhaja iz pisateljeve preveč pozabljene knjige-razprave *Sholion (gledališče 1972, s posebnim ozirom na mehanizem postavitve in odnos do t. i. sporočila)* ter prikaže, kako Zupan izgradi še danes izrazito sodobno stališče, da ne smemo vztrajati na okopih dramskega gledališča, ampak nas mora zanimati gledališče kot fenomen, ki je kompleksen in povezuje različne medije. Dramska pisava mora biti zato odprta za različne načine gledališčenja.

Ključne besede: sodobna drama, performativna revolucija, metagledališkost, dramatik kot scenarist, Vitomil Zupan, Elfriede Jelinek

1 Zupan dramatik in gledališčnik

To je gledališče – ena sama vaja v kazanju nepravega obraza. (Zupan 1974: 21.)

Avtor – kot oseba – je pri realizaciji dela prej ovira kakor pomoč. Nešteti pisci škodujejo realizaciji lastnega dela s tem, da se vtikajo režiserju v delo. Lahko postavimo izrek: dobri avtorji so ali daleč ali mrtvi. (Zupan 1973: 29–30.)

Dve misli o gledališču, ki ju Vitomil Zupan položi v svojo igro *Angeli, ljudje, živali* oziroma *Barbara Nives* in razpravo o gledališču *Sholion*, pričata o izraziti živosti,

nagajivosti in samorefleksiji ter samokritiki, ki so v slovenskem prostoru redkost. Hkrati pa tudi o dejstvu, da je Zupan do obisti poznal tako mehanizme gledališča kot literature.

V razpravi si bomo zastavili na videz enostavno vprašanje: Kako Vitomil Zupan misli gledališče? Odgovor bomo poiskali v dialogu z avtorjevo dramsko, gledališko, pisateljsko in esejiistično pisavo, razvidno iz razprav, samih iger in drugih avtorjevih zapisov, ki jih bomo vpeli v sočasne misli o gledališču od Artauda do Brechta, bi lahko rekli, oziroma od Kermaunerja do Jovanovića, če si dovolimo malo svobode in igrivosti. Vse skupaj bomo navezali na današnji čas, na to, kako danes mislimo gledališče.

Na ta način skušamo preveriti dvoje:

1. kako daljnosežno je bilo Zupanovo mišljenje gledališča in
2. kako je lahko to mišljenje gledališča produktivno za današnji čas: za gledališko, dramsko, uprizoritveno teorijo in prakso.

Izhajali bomo iz pisateljevega stavka iz na žalost preveč pozabljene knjige-razprave *Sholion (gledališče 1972, s posebnim ozirom na mehanizem postavitve in odnos do t. i. sporočila)*: »Režiser, ki odklanja tuj tekst, mora napisati tekst sam ali najti enakovrednega scenarista« (Zupan 1973: 126). Hipoteza, ki jo želimo preveriti, je: ta Zupanova izjava natančno locira dilemo dramatike in gledališča druge polovice prejšnjega pa tudi začetkov tega stoletja.

2 Dramski pisec v času performativne revolucije

Seveda se to lociranje ne dogaja samo znotraj citiranega stavka, ampak je razvidno šele iz celotne teksture knjige *Sholion*, izjemno zanimivega razmišljanja, že prave pravcate fenomenologije in ontologije dramatike in gledališča, ki jo je Zupan izdal v času Jovanovićevega in Kraljevega preloma z literarnim gledališčem. Pri tem mislimo seveda na *Pupilijo, papa Pupila pa pupilčke* (1969), *Spomenik G* (1972) in *Potohodca* (1972) ter zgodnjo Pekarno. Na to, kar je Venó Taufer (1977: 14) poimenoval *smrt literarnega gledališča*, ki je oznanila izstop iz polja predstavitvenega v performativno kot telesno so-prisotnost. Na to, kako je golo telo v odrskem dogodku Pupilije Ferkeverk – podobno kot pri Beckettu in njegovi metagledališki igri *Catastrophe* (1982) – kazalo na »represijo, ki jo nad igralcem in še posebej nad njegovim telesom izvaja tekst« (Lichte 2004: 256).

Še več. Knjiga – kar je bilo do danes bolj ali manj spregledano (sam sem osupel naletel nanjo, ko sem se pred desetletjem ukvarjal z razmerjem med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču) – izjemno natančno podaja dilemo takratnega časa, namreč upravičenosti ali sprejemljivosti obrata od tekstualne k performativni kulturi. Ta dilema je danes še vedno aktualna, o njej priča tudi zgodovina festivala Borštnikovo srečanje, ki je performativno umetnost pred desetletji porinil na obrobje,

danes pa jo že prepušča v središče svoje gledališko-festivalske semiosfere, čeprav zaradi tega včasih naleti na kritike tekstualno naravnane publike in kritike.

Toda to, kar je pri Zupanu izrazito sodobno, je, da ne glede na to, da sam predstavlja polje literature in tekstualnosti, ne vztraja na okopih dramskega gledališča, ampak ga zanima gledališče kot fenomen, ki je kompleksen, gledališče kot dejavnost, ki kot vezljiv medij povezuje med seboj različne zvrsti in umetniške medije.

3 Pisec kot enakovredni scenarist

Hkrati pa je nesporno, da je Zupan v knjigi-razpravi *Sholion* že leta 1973 kljub svoji tolerantnosti in celo občudovanju sodobnega režiserskega gledališča opozoril, da je po njegovem mnenju »nezdravo stanje, v katerem režiser jemlje tekst kot mrtev material, ki mu lahko vdahne novo dušo – spremeni ‘sporočilo’ po svoji volji itd.« (Zupan 1973: 46). Prepričan je bil, da »ni mogoče kakega teksta realizirati na odru tako, da sta ‘sporočilo’ teksta in ‘sporočilo’ predstave – v diametralnem nasprotju« (prav tam: 67). Tendenca izгона teksta z odra torej po Zupanovem prepričanju nikakor ne more dati dobrih rezultatov.

Zupan je tako izrekel misel, ki se je in se še danes v bolj ali manj eksplicitnih oblikah dosledno pojavlja v kritiki sodobnega slovenskega gledališča: namreč misel o razhajanju teksta in sloga režije, v katerem nastane »pravzaprav nekakšno nezdravo stanje ‘posilstva’ (režija posili tekst) – namesto združitve (pri kateri tekst oplodi režijo)« (prav tam: 130). Obenem pa je z *enakovrednim scenaristom* že nakazal pot nove oblike dialoga med tekstom in gledališčem, ki so ga udejanjila predvsem osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja.

Njegove besede so bile tako rekoč preroške, še posebej, če pomislimo, da je šlo za pisca generacije, ki se je uveljavila pred in med drugo svetovno vojno. Zupan je očitno še kako natančno znal analizirati fenomenalno in semiotično telo sodobnega gledališča v trenutku, ko se je to odvrnilo od literarnega in se povežalo s poljem artaudovskega gledališča krutosti, Grotowskim in njegovim ritualnim gledališčem, ob tem pa z različnimi variantami ameriških uprizoritvenih umetnosti, kot jih je npr. utelešala avantgarda Living Theatra, Richarda Schechnerja in Josepha Chaikina.

Podobno analizo je vtikal tudi v svoja dramska besedila. Od izrazito sodobne agitke oziroma dramske reportaže v treh dejanjih *Rojstvo v nevihti*, ki jo je napisal v partizanih leta 1944 in znotraj dramatike NOB pomeni izrazit odmik od soerealizma k nekoliko brechtovsko in epsko naravnani dokumentarni drami. Do dveh iger, ki neposredno tematizirata in metagledališko problematizirata položaj gledališča v sodobni družbi: *Angeli, ljudje, živali*, podnaslovljeni *Barbara Nives*, napisani leta 1957, uprizorjeni leta 1962 v MGL, izdani šele leta 1974; ter Zupanove zadnje igre *Zapiski o sistemu*, napisane leta 1975, uprizorjene štiri leta kasneje v izjemno odmevni režiji Janeza Pipana v Eksperimentalnem gledališču Glej – pravega

metagledališkega in ne več dramskega besedilnega konglomerata, ki v veliki meri anticipira postdramski val zadnjih desetletij prejšnjega stoletja.

4 Zupanova fenomenologija gledališča in drame

Knjiga *Sholion* priča, da je bil Vitomil Zupan v slovenskem prostoru ob Rudiju Šeligu, Dušanu Jovanoviću in Petru Božiču nedvomno pisatelj, ki se je najbolj sistematično ukvarjal s fenomenom gledališča. Tega vidi skozi nekoliko revidirano semiotično shemo prve, druge in tretje paradigme, se pravi AVTOR – DELO – BRALEC (GLEDALEC), ki jo natančneje določi takole:

1. OSNOVA (tekst);
2. REALIZACIJA (režija, igra, scena, kostum ...);
3. AVDITORIJ (gledalstvo, poslušalstvo);
4. ODMEVI (recenzije, kritike, literarnozgodovinske analize). (Zupan 1973: 169.)

Ne oznanja smrti avtorja in rojstva bralca (če uporabim termina Rolanda Barthesa), niti ne odmikanja avtorja (Foucault), ampak nekakšno avtorsko enakopravnost, soodvisnost, ki se mu zdi pomembna za gledališče.¹ Avtorji drugega reda (s tem mislim na sosledje, ki je povezano s produkcijo gledališča, saj tekst primarno nastane pred uprizoritvijo) se ne morejo izogniti OSNOVI oziroma AVTORJU, ki je literarni avtor drame. Zupan posebej opozarja: »/L/očitev od umetnikov piscev ali njih nadomestitev z občasnimi scenaristi ali prevzem funkcije pisca po režiserju kot popolnem avtorju – posebno če režiser ni izurjen in nadarjen dramatik – pa je gledališču lahko pogubno« (prav tam). Zato teži k temu, kar poimenuje *gledališče enotnosti* med različnimi avtorji, med literaturo in gledališčem.

To gledališče enotnosti pa je daleč od klasičnega literarnega gledališča, saj režijo razume kot koncept, ki temelji na posebni teoriji gledališča in uprizarjanja. Prav zaradi takega statusa režije je Zupan prepričan, da za vsako predstavo nastane *konkretna teorija*. Tako zapiše:

1. Realizacije (gledališke predstave) ni brez osnove; zanemarjanje gledaliških piscev je negativno za življenje gledališča /.../.
2. Režija v smislu 'totalnega gledališča' onemogoča izvedbo načela iz točke 1; treba je torej stremeti h *gledališču enotnosti*. (Zupan 1973: 169.)

Kaj lahko izpeljemo iz zgoraj zapisanega? Zupan ves čas misli gledališče, tako kot ves čas misli dramatik in pisavo nasploh. Najbrž prav zato lahko zapiše, da »režiserji, ki obvladajo gledališki mehanizem«, povsem upravičeno kritizirajo »'negledališko' pisanje piscev« (prav tam). Hkrati pa poudari tudi naslednje:

¹ V opombi naj opozorim na izjemno zanimiv zapis Janeza Pipana o predpremijskih srečevanjih z Zupanom v Gleju ob uprizoritvi igre *Zapiski o sistemu*, ki anekdotično opozarja prav na to soodvisnost; pod naslovom *Zapiski o svobodi* je bil objavljen pred kratkim v knjigi *Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*.

Eno nas uči pogled na razvoj gledališča: plodne dobe so nastajale, kadar so se okrog delavne gledališke hiše zbrali pisci, ki so imeli kaj povedati; neplodne so ostale smeri, ki so se odtrgale od pisateljske dejavnosti. (Prav tam: 44.)

Jacques Coupeau je tako po Zupanovem mnenju uspešno pritegnil pisce okoli *NRF (la Nouvelle Revue française)*, Gordon Craig pa je ostal v svojem iskanju brez »scenaristov«, se pravi brez zaledja (prav tam: 44). V gledališču se mu zdi bistveno medsebojno delovanje med pisavo in odrom, tudi če gre za konfliktno situacijo. Zato zapiše: »Linija gledališča je sodelovanje – pa bodisi po sovplivu ali po odboju – obeh koncepcij (izhajanje iz teksta ali režijska kreacija)« (prav tam: 45).

Zanimivo je, da ne uporablja običajne besede dramatik, ampak daje prednost piscu, tistemu, ki piše, toda ne na piedestalu AVTORJA z veliko začetnico. Pisec je za Zupana nekdo, ki piše za gledališče, za oder, za občinstvo. Lahko bi rekli, da gre za tipično sodobno paradigmo: Toda mar nista bila Molière in Shakespeare tudi taka pisca? Ne pisca, ki sta ločena, ampak pisca, ki sta zraščena z odrom. Podobno v tem času ob Jesihovih *Limitah* (1973) v Gleju razmišlja Venio Taufer, ko govori o »sprotnem procesu nastajanja besedila in odrskega dogajanja«, o »njunem medsebojnem iskanju in dopolnjevanju ter tako torej o iskanju samega sebe« (Taufer 1977: 163).

5 Vedno znova je treba konceptualizirati dramo in gledališče

Če pogledamo s perspektive zgoraj skiciranih Zupanovih tehnopoetskih ugotovitev njegovo dramatiko, lahko opazimo, da tudi sam prakticira pisanje za oder, ki že od partizanskih agitk preko intimistične faze do faze ne več dramske pisave za vsako novo igro izvede novo konceptualizacijo. Ta je povezana tako z zgodovinskim trenutkom pisanja in igranja kot tudi s posebnimi tematikami, ki se jih vsakokrat loteva. Prav zato lahko brez pretiravanja zapišemo, da Zupan v vsaki svoji novi igri uporablja nove taktike pisanja za gledališče in na novo misli gledališče.

Tako se v intimističnih igrah *Ladja brez imena* in *Angeli, ljudje, živali* približa konceptu pesniške igre ali poetične drame, v kateri je metaforika včasih pomembnejša od psihološkosti in realizma. Taras Kermauner ugotavlja, da so te drame »napisane v moderni, nerealistični tehniki, kakor jo je avtor izdelal že v *Tretjem zaplodku*. /.../ Nenehoma se menjata analitični in sintetični princip gradnje« (Kermauner 1974: 105–106). Zupan torej že v intimističnih dramah misli gledališče skozi to, kar spet Kermauner imenuje avtorjeva *filozofska koncepcija sveta* (prav tam: 106). Zato siže svoje drame gradi v neposredni povezavi z njenimi vsebinami. Za to tehniko je značilen preplet različnih dramskih in nedramskih taktik, od ibsenovske ter dokumentaristične drame, realističnih fragmentov do metagledališke esejistike, ki se kvarja z nevarnim prepletom gledališča in življenja.

Tak je npr. dialog med osrednjo protagonistko drame, igralko Barbaro Nives, in gledališkim ravnateljem Krakarjem iz drame *Angeli, ljudje, živali*, ki v zmesi dokumentarnosti in esejizma tematizira paradoks gledališča, razpetega med sublimum in profanim, vzvišenim in patološkim:

BARBARA: Ne, to ni teater, teater so vendar neke sanje ...

KRAKAR: (*nežno*) Sanje? O čem, moja mala?

BARBARA: Sanje o resničnem življenju vendar.

/.../

KRAKAR: (*se smehlja, se smeje, se zakrohota*) Kot nalašč boš za to vlogo, ta vloga je napisana zate! Koza nesrečna, kdaj boš spoznala, da je gledališče obrt?

BARBARA: Obrt? Ravnatelj Krakar, in vaši govori in članki o odrešujoči gledališki umetnosti? O vlogi gledališča v razvoju človeštva? O Ognju, ki greje cele zemljine?

/.../

KRAKAR: Teater je ena sama sveta moralna ogorčenost nad kakanimi ljudmi; pojdi v obrekovalnico in poslušaj – blišč svete hiše je razlit nad glavami. Tudi ti ne boš ušla, zgrabilo te bo kolesje in sama ne boš vedela kdaj, že boš spletkarila in obrekovala spretnjeje ko naša velika Amalija Sila. To je gledališče – ena sama vaja v kazanju nepravega obraza.

BARBARA: To je vendar grozno, to je laž!

KRAKAR: (*s posmehljivim smehljajem*) To je seveda grozno in tudi laž, toda hkrati izkušnja in modrost. Predvsem pa neogibnost. Zdaj se pa poberi, ovčica, preden te volk raztrga. (Zupan 1974: 18–21.)

V *Zapiskih o sistemu* pa se Zupan izjemno radikalno napoti v polje ne več dramskega in ustvari svojo lastno koncepcijo govornih ploskev. Te sicer ves čas korespondirajo z realnostjo in so zavezane angažiranemu gledališču, a so hkrati zavezane tudi parataktičnosti, fragmentu, ki je popolnoma onstran Szondijeve absolutne drame. To, kar beremo, ni več dramska pisava, ampak (podobno radikalno kot pri Elfriede Jelinek mnogo kasneje, npr. v leta 2003 napisani igri *Bambiland*) govorne ploskve zelo raznolikih in včasih nezdružljivih zvrsti, ki si velikokrat prihajajo v nasprotje:

METAS (energično): V službenem času ste, kolega. Niti misliti na to!

V službenem času!

ABSYR: V službenem času ...

V SLUŽBENEM ČASU

nastaja zgodovina.

V SLUŽBENEM ČASU

stopamo v zgodovino

in odhajamo iz nje.

Tidútidú

je pa brez bolečine

šu

šu u Katmandu

mimo zgodovine.

Rok za predajo je zadnjega tega meseca ob enajsti uri dopoldne, soba 22.

(Zupan 1975: 122.)

Zupanove govorne ploskve bralca oziroma gledalca, ko se prelamljajo, postavljajo v nelagoden položaj voajerja, ki je pripuščen v besedilni kaos:

To je ta naivna vera v zgodovino
kakor je je polno XIX. stoletje.

ABSYR (Naduju): Boste že začeli s
počepi?

NADU (v tihi grozi): Pazite! ŠEF
hodi po hodniku mimo!

/.../

ABSYR: Začnite s počepi!

NADU: In zakaj ŠEF ne mara Knuta
Hamsuna?

METAS: Ker je bil Hamsun fašist,
to je nemara jasno?

ABSYR: Vse to je zelo jasno.
Shakespeara ne mara, ker je postavil
Češko ob morje.

NADU: Naprej gre. (Olajšano:) Že
odhaja naprej . . .

ABSYR: Boste začeli s počepi ali
ne?

/.../

NADU (med počepanjem): On je
iz religiozne rodbine.

ABSYR: Tudi Marx je bil iz religiozne
rodbine.

(Zupan 1975: 123.)

Zupan gradi dramatičnost in dramaturgijo besedila na nelinearnosti in pomenskem neujemanju in kontrastih jezika ter tako odpira možnosti za svobodne asociacije. Tako, povedano z Elfriede Jelinek, ki govori o svojih igrah, prav lahko pa bi govorila tudi o *Zapiskih o sistemu*: »/D/rugo proti drugi ne postavlja vlog, ampak govorne ploskve« (Jelinek 1989: 31).

Zapiski so tako drama o sistemu v različnih pomenih te besede, od političnega sistema socialističnega samoupravljanja z njegovimi absurdi do sistema demokracije z njenimi večkrat absurdnimi mehanizmi nasploh in končno tudi gledališča kot sistema, ki proizvaja fikcijo, nanašajočo se na sistem politične realnosti. Hkrati pa so *Zapiski o sistemu* tudi to, kar Kermauner (1976: 220) označi s preprostim stavkom: »Zapiski so drama o besedah.« Se pravi drama o besedah, ki (podobno kot v tem obdobju pri Jesihu, npr. v njegovih *Limitah* ali *Grenkih sadežih pravice*) postanejo samostojne, se odlepijo od racionalnega pomena in zaživijo svoje lastno življenje, na katero dramatik (podobno kot v poskusih nadrealistov in njihovi avtomatski pisavi) nima oziroma tudi noče imeti več vpliva.

Vse to pa izhaja iz dejstva, ki ga Janez Pipan v spisu *Zapiski o svobodi*, v katerem se spominja svoje režije Zupanove igre v Eksperimentalnem gledališču Glej, označi takole: »Bistvo Zupanovega gledališkega rokopisa je prav njegova absolutna odprtost za gledališčenje, za neznano število možnih uprizoritvenih 'urejanj' gradiva« (Pipan 2014: 326).

6 Zupan, naš sodobnik?

Ta odprtost je razvidna tudi iz njegovega nenavadnega, izrazito svežega pogleda na dramatiko in gledališče, kot ga razvije v sicer tipično zupanovsko širokopotezni in razvejani strukturi knjige o gledališču *Sholion*, ki združuje živo avtorjevo noto in pisavo na eni strani ter teatrološko naravnano na drugi. Zupanov pogled na dramatiko in gledališče je v tem smislu za slovenski prostor precej radikalen v odprtosti do različnih gledaliških in uprizoritvenih taktik, tako kot je do teh odprta tudi njegova dramska pisava. Nedvomno gre za pisca oziroma dramatika, ki se intenzivno ukvarja tudi z znakovnim sistemom odra, se mu prilagaja, zato išče nove taktike. Po drugi strani pa gre kljub vsej odprtosti in rizomatičnosti njegove teoretične paradigme vseeno za avtorja, ki izhaja iz pisave, daje prednost pisavi pred samovoljnostjo odra, predvsem režije.

In čisto na koncu vprašanje. »Ali bo to delo komu koristilo ali bo šlo mimo kakor veliko potiskanega papirja na Slovenskem – kdove?« (Zupan 1973: 176). Res je bilo škoda, da je šla Zupanova dramska praksa kot tudi njegova misel o dramatiki in gledališču preveč mimo generacij, ki so po performativnem obratu, ko je nastal *Sholion*, poskušale nadaljevati revolucijo form in na novo definirati gledališče v osemdesetih, devetdesetih letih in desetletjih do danes. Preveč dinamične moči premore in preveč osvobajajoča je, da bi jo pozabili. In upajmo, da jo bodo nove generacije odkrile na novo, ji dale pomen, ki bi ga morala tako kot njegovo romanopisje imeti že danes.

Še posebej, ker je navkljub vsem revolucijam form in osvobajanjem gledališča v Sloveniji še danes aktualna njegova misel, s katero začinja svojo knjigo o gledališču, ki jo navajam za zaključek:

Osvoboditi se želim predsodka glede medija pa tudi glede (danes tako poudarjene) idejno-slogovno-programske diferenciacije med 'klasičnim' in 'poizkusnim' gledališčem. /.../ Ples naravnih plemen, ki ponazarja lov na leoparda, ima prav tako svojo dramaturgijo kakor Ionescova *Plešasta pevka*, balet *Umirajoči labod* nima nič manj notranje gradnje kakor snemalna knjiga Fellinijeve *Ceste*, televizijska kriminalka teče po podobnem razporedu kakor Dürrenmattov *Obisk stare gospe*, opera *Porgy and Bess* je dramaturško urejena kakor igra javanskega senčnega gledališča. (Zupan 1973: 5–6.)

Viri

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

Zupan, Vitomil, 1974: *Angeli, ljudje, živali: »Barbara Nives«*. Maribor: Založba Obzorja.

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

Literatura

Fischer-Lichte, Erika, 2004: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.

Jelinek, Elfriede, 1989: Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater. Roeder, Anke (spraševala). *Theater Heute* 30/8. 30–31.

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

Pipan, Janez, 2014: Zapiski o svobodi. Simonovič, Ifigenija, idr.: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 316–330.

Taufer, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.

Toporišič, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.

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, besedilu 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« (Taufel 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 uprizorjanja, 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 formalnoestetškem 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 dogajanja 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 poglobilni 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 drami 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 *predmiselnega 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 protosistem, 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 paradokсне 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 (zunaj) 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), konflikten 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 konstituira štiri 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. Štiri 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 najperversnejša 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 izgubljajo 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 kreatura, 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 *Levitán*), možnost izstopa, pobega iz spon točno določenega sistema. Spolnost je za Zupana predvsem možnost eksplozije potlačenega, 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 *predmislnega 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.

LEVITAN VITOMILA ZUPANA NA GLEDALIŠKEM ODRU

Eno od še neraziskanih področij ustvarjanja Vitomila Zupana je prenos njegovega romana *Levitan* (1982) na gledališki oder. Režiser Ljubiša Ristić je leta 1985 skupaj s kolektivom Slovenskega mladinskega gledališča opravil priredbo Zupanovega teksta o zaporniški izkušnji, ki predstavlja primer nove postdramske gledališke prakse uprizarjanja (sodobnega slovenskega) romana. Prispevek raziskuje zunaj- in znotrajliterarne dejavnike prenosa Zupanovega nedramskega gradiva v gledališki medij. Ker je kolektivna kreacija brez fiksnega teksta nastajala sočasno z *Resničnostjo*, se raziskava v nekaterih segmentih primerjalno navezuje tudi na roman Lojzeta Kovačiča in njegovo ugledališčenje.

Ključne besede: Vitomil Zupan, *Levitan*, Ljubiša Ristić, gledališka priredba, postdramsko gledališče

O Vitomilu Zupanu je na voljo obsežna metaliteratura, ki samosvojega literata in erudita osvetljuje z različnih gledišč; na prenos njegovega romana *Levitan* v gledališki medij pa spominja le skromno dokumentacijsko gradivo. Ohranjeni so maloštevilni kritični zapisi, gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča, črno-bele fotografije z uprizoritve, plakat Matjaža Vipotnika ter nekaj obrobnih reminiscenc v monografiji *Važno je priti na grič* (2014). *Levitan*, ki je bil uprizorjen pred tridesetimi leti (1985) v Slovenskem mladinskem gledališču, ni ohranjen niti v obliki zapisanega gledališkega teksta niti kot videoposnetek uprizoritve – če izvzamem nekajminutni videozapis¹ dogajanja v garderobi in na odru.

¹ Na približno dvajsetminutnem videoposnetku slabše kakovosti (last SMG) vidimo igralce (moški zbor), ki vadijo svoj tekst, in režiserja Ljubišo Ristića, ki igralkam (ženski zbor) posreduje zadnja navodila pred začetkom uprizoritve. Sledijo kader z Jakobom Levitanom, ki prižiga ogenj, ter posnetka priklona igralcev in dogajanja v garderobi. V arhivu RTV Slovenija hranijo še triminutni videozapis, uporabljen v oddaji *Ne prezrite*, na katerem sta Levitan in ena od njegovih žensk.

Tudi ob popolnejšem in kakovostnejšem videogradivu, kot je ohranjeno ob *Levitano*, je rekonstruirati živ gledališki organizem, interakcijo med izvajalci in občinstvom močno problematično početje, saj nas omejujeta vsiljeni pogled filmske kamere ter odsotnost učinka *avtopoetske povratne zanke*² (Erika Fischer-Lichte). Če sem želela raziskati odnos med Zupanovim pripovednim tekstom in Ristićevo uprizoritvijo, sem morala v nabor metod (naratologija, sociosemiotika, empirična metoda) vključiti tudi pogovore³ z ustvarjalci uprizoritve. Prispevek je osredinjen na roman in uprizoritev *Levitan*, vendar v nekaterih segmentih primerjalno zajema tudi roman Lojzeta Kovačiča *Resničnost* (1972) in njegovo odrsko priredbo. Ristićeva prvotna zamisel je bila namreč ena sama uprizoritev obeh tekstov, a se je med večmesečnim procesom ugledališčenja romanov izčistila v dve samostojni predstavi, premierno odigrani v razmiku dvanajstih dni (11. aprila 1985 *Levitan* in 23. aprila 1985 *Resničnost*).

Namen prispevka je raziskati odnos med pripovednim tekstom in uprizoritvijo, pri čemer bom najprej prikazala družbenozgodovinske koordinate, v katere sta umeščena geneza in izid obeh romanov, ter s tem osvetlila stičišča, ki so režiserja Ljubišo Ristića vodila do izbire obeh tekstov. V predstavitev zunajliterarnih dejavnikov bom vključila še režiserjevo poetiko, nato pa se bom ukvarjala z znotrajliterarnimi dejavniki (z imanentno dramskostjo in performativnostjo ter z nekaterimi pripovednimi elementi), ki so kljub podobnemu ustvarjalnemu procesu generirali različni uprizoritvi – *Resničnost*, v kateri prepoznamo značilnosti dramskega, in *Levitana*, ki se s svojo fragmentarnostjo oddaljuje od klasične dramske strukture. Ob tem bo treba premisliti pojme, kot so *dramatizacija*, *adaptacija* in *gledališki kolaž*, kajti če skušamo umestiti obe uprizoritvi na zemljevid⁴ odrskih priredb sodobnega slovenskega romana, kamor smemo oba teksta prištevati, ugotovimo, da na njem prevladujejo tradicionalni postopki prirejevanja nedramskih tekstov v zapisano dramsko predlogo in da sta obravnavana primera v tem smislu izjemna ter kot takšna napovedovalca novih gledaliških praks.

Roman – sploh vsako nedramsko besedilo – se v *gledališki tekst* (Gerda Poschmann) in nato v uprizoritev transponira na različne načine; sodobni slovenski roman najpogosteje doživlja usodo tradicionalnega prenosa epskega modusa v (zapisano) dramsko strukturo, pri čemer ta ohranja zvestobo prototekstu predvsem v smislu zgodbe. Za tovrstne primere smemo brez posebnih zadržkov uporabiti termin *dramatizacija*; kadar pa avtor priredbe (najpogosteje režiser) razume roman zgolj kot izhodišče, navdih ali se povsem oddalji od dramske strukture in se pomakne na območje postdramskega, pri čemer niti ne zapiše gledališkega teksta, postane

² Namesto sintagme *avtopoetska feedback zanka* predlagam že uveljavljeni prevod *avtopoetska povratna zanka*.

³ Ob rekonstrukciji ugledališčenja *Levitana* so mi s svojimi spomini pomagali režiser Ljubiša Ristić, lektorica Mateja Dermelj, igralci Niko Goršič, Marko Mlačnik in Damjana Černe. V prispevek so vključene tudi izjave Drage Potočnjak in Milene Grm, ki sta o genezi gledališkega teksta in uprizoritve govorili na gostovanju SMG v Mariboru spomladi leta 1985.

⁴ V prispevku *Sodobni slovenski roman na gledališkem odru (Filio ni doma, Katarina, pav in jezuit ter Čefurji raus!)* navajam nabor uprizorjenih sodobnih slovenskih romanov in ob treh primerih prikazujem različnost pristopov do njihove uporabe v gledališču (Marušič 2014: 75–90).

dramatizacija (sicer *terminus technicus*) problematična in je bolje uporabiti drugo poimenovanje – na primer *gledališka/odrska adaptacija* ali *teatralizacija* (*ugledališčenje*).

Režiser *Levitana* in *Resničnosti* Ljubiša Ristić se od termina *dramatizacija* odločno distancira in govori o asociativni, svobodni, nedramski uporabi romaneskne materije. Režiser je skupaj s koreografijo Nado Kokotović, scenografijo in kostumografijo Bjanko Adžić - Ursulov, z glasbenikoma Davorjem Roccom v *Levitanu* oziroma Markom Brecljem v *Resničnosti* ter igralskim kolektivom⁵ SMG v Zupanovem in Kovačičevem tekstu iskal predvsem navdih za gledališki kolaž citatov, zgodb, refleksij in anekdot (njihovih lastnih in romanesknih). Tovrstni pristop do dveh – leta 1985 – že kanoniziranih slovenskih romanov je sprožil dihotomno recepcijo: na eni strani sprejemanje drugačne, postdramske paradigme, s katero je Ristić v slovenskem prostoru začel leta 1974 v Pekarni z odrsko adaptacijo tekstov Mirka Kovača *Tako, tako!* ter doživel svoj vrh z *Misso in a-minor* leta 1980, in na drugi strani zavračanje gledališke estetike, ki se oddaljuje od dramskega, je pogosto medbesedilno in ne sledi konceptu zvestobe romanesknemu protobesedilu.

Če so bila sedemdeseta leta prejšnjega stoletja v gledališkem smislu zaznamovana z razpetostjo med literarno in performativno paradigmo, s procesoma deliterarizacije in reateatralizacije ter preseganjem dramskega gledališča, so bila osemdeseta leta v znamenju vračanja k logosu. Tekst je ponovno postal pomemben, obenem pa drama ni bila več besedilna forma, v katero bi se avtomatično prelevili za gledališče napisani dramski teksti (Toporišič 2007: 181). Tako pride v tem času do pogoste uporabe nedramskega gradiva na gledališkem odru, s spremenjenimi družbenimi razmerami pa tudi do uprizarjanja besedil, ki se jih je držal pečat subverzivnosti. Napredujoče razkrajanje Jugoslavije po Titovi smrti z vsemi posledicami, ki so se odslikavale v družbi, je namreč v gledališče zaneslo politizacijo in z njo večjo toleranco ter demokratizacijo javnega življenja.

Ristićevo gledališko snovanje v sedemdesetih letih Vili Ravnjak (1985: 133–135) označuje kot fazo čutne intenzivnosti ter iracionalnega spektakla, v katero na prelomu desetletja vse močnejše prodira politični aktivizem. Režiserjeva odločitev za Zupanov (in Kovačičev) roman tako ni niti najmanj presenetljiva, sploh če upoštevamo še njegovo izrazito sinkretično poetiko in afiniteto do uporabe nedramskih tekstov.

⁵ V *Levitanu* so igrali Marko Mlačnik (vodja obeh zborov), Mina Jeraj, Majolka Šuklje, Milena Grm, Jadranka Tomažič, Marinka Štern, Olga Grad, Damjana Černe, Olga Kacjan, Draga Potočnjak, Tatjana Pikovnik, Barica Blenkuš, Marjeta Dužević, Neda Šlamberger, Breda Kralj (vse ženske nastopajo v ženskem zboru), Niko Goršič, Pavle Rakovec, Sandi Pavlin, Pavle Ravnohrib, Željko Hrs, Gojmir Lešnjak (vsi moški sestavljajo moški zbor). Na premierni uprizoritvi *Resničnosti* so nastopali Radko Polič, Sandi Pavlin, Niko Goršič, Pavle Rakovec, Marko Mlačnik, Damir Šaban, Gojmir Lešnjak, Pavle Ravnohrib, Zdravko Zupančič, Attila Gere, Veljko Macura, Željko Hrs, Jusuf Junuzi, Miro Novak, Gligor Atanasovski, Saša Jovanović, Marko Breclj in Marinka Štern.

Resničnost je izšla že leta 1972 in bila naslednje leto nagrajena z veliko Prešernovo nagrado, vendar je njeno prvo verzijo (*Zlati poročnik*) spremljala afera, ki pa je bila verjetno bolj kot z novelo povezana z revijo *Beseda*, v kateri je izšlo prvo poglavje. Večje in usodnejše ovire za javno publiciranje so zaznamovale Zupanov roman *Levitan: roman, ali pa tudi ne*, ki je izšel šele leta 1982⁶ pri Cankarjevi založbi v Ljubljani; zanj je pisatelj istega leta prejel Župančičevo nagrado, leta 1983 je bil roman preveden v srbohrvaščino, s čimer je postal ena od kulturnih knjig jugoslovanske punkerske in novovalovske mladine, »ki ji je imponiral Zupanov noro pogumni upor proti sistemu, njegov antikomunizem« (Jergović 2014: 363). Miti, ki so se rojevali okoli »prepovedane« knjige, so nedvomno vplivali na njeno dobro prodajo in tudi Rističevu odločitev za uprizoritev bi lahko povezali z njimi.

Levitan ni Zupanov edini pripovedni tekst, ki je doživel prenos v drug medij;⁷ leta 1980 je Živojin Pavlovič po romanu *Menuet za kitaro* posnel film *Na svidenje v naslednji vojni*, Aleš Berger je leta 1978 pripravil radijsko monodramsko pripoved o doživljanju hajke v krimskih gozdovih, ki jo je interpretiral Aleš Valič, v Šentjakobskem gledališču pa so v sezoni 2004/05 uprizorili »odrski esej« *Komu zvoni menuet za kitaro*. V obdobju med 7. decembrom 1945 in 12. januarjem 1964 je igralec Jože Tiran po slovenskih in jugoslovanskih odrih nastopal z monodramo po Zupanovi noveli *Andante patetico: povest o panterju Dingu* (1944).

Zupan izkazuje v svojih izjavah in zapisih kompleksen odnos do prirejevanja in uprizarjanja (lastnih) tekstov; že v uvodnem odstavku *Sholiona* (1973) pove, da ga v razmišljanjih o gledališču najbolj zanimata »odnos teksta do njegove realizacije in odnos realizatorjev do temeljnega teksta«. Po eni strani ostro nasprotuje⁸ vmešavanju avtorja v proces odrske realizacije, po drugi pa svari pred t. i. totalnim gledališčem oziroma »prevzem/om/ funkcije pisca po režiserju kot popolnem avtorju – posebno, če režiser ni izurjen in nadarjen dramatik« (Zupan 1973: 169). Uporabi nedramskih tekstov na odru je načeloma naklonjen in navaja kar nekaj primerov iz slovenske literarne klasike, ki bi jih rad videl kot sodobne uprizoritve; oplajanje ob različnih virih se mu zdi samoumevno in ga razume v smislu produkcijskega načela literature (tudi dramatike). O gledališki priredbi *Levitana* se Zupan ni javno opredeljeval, udeležil se je ene od zadnjih vaj oziroma generalke in se o uprizoritvi izrazil z naklonjenostjo⁹ (iz pogovora z Goršičem 15. avgusta 2014 in Mlačnikom 17. septembra 2014). Da je bil seznanjen z nastajanjem odrskega *Levitana*, pričajo Jovanovičeve besede:

⁶ V osemdesetih letih so bili objavljeni še trije t. i. zaporniški romani – Rožančevi *Hudodelci* (1981), ki jih je Franci Slak prenesel na filmski trak leta 1987, roman Igorja Torkarja *Umiranje na obroke* (1984) in Hofmanov roman *Noč do jutra* (1981). Slednjega je dramatiziral Pavel Lužan, režiral pa Matija Logar v Prešernovem gledališču v Kranju leta 1986.

⁷ V stripovsko obliko je *Levitan* prenesel leta 2008 Andrej Štular.

⁸ »Avtor – kot oseba – je pri realizaciji lastnega dela prej ovira kakor pomoč. Nešteti pisci škodujejo realizaciji lastnega dela s tem, da se vtikajo režiserju v delo. Lahko postavimo izrek: dobri avtorji so ali daleč ali mrtvi« (Zupan 1973: 29–30).

⁹ Mojca Kreft (2014: 309) zapiše, da so se v SMG bali, da bo zaradi nedokončanosti in nedorečenosti uprizoritve premiera odpadla, vendar naj bi jo Zupan vseeno dovolil, ker ni maral »vse te slovenske moralne ogorčenosti«.

Ko smo se v Mladinskem gledališču odločili, da uprizorimo *Levitana*, sva z Ljubišo Ristićem šla k Vitomilu domov na pogovor. Razgovor je trajal pozno v noč. Ristića so Zupanove zaporniške prigode živo zanimale in neutrudno je spraševal o podrobnostih, ki v knjigi niso opisane. (Jovanović 2014: 335.)

Kdo je bil dejanski pobudnik ugledališčenja *Levitana*, ni povsem jasno, iz Jovanovićevega občudovanja¹⁰ Zupanove literature ter njegovega takratnega vodenja SMG (1978–1985) bi smeli sklepati, da je bil v veliki meri ravno on sam. Ristić pa je v intervjuju z Milanom Deklevo (1985) povedal, da mu je dvom teksta o lastni formi, izražen v naslovu (*Levitan: roman, ali pa tudi ne*), sugeriral, »da gre za popis določenega izkustva, ki je lahko, a tudi ni nujno izčrpano v obliki romana, pesmi, dnevnika«, kar ga je privedlo do gledališča.

Šestmesečno nastajanje (besedilnega, koreografskega, scenografskega ...) materiala za obe uprizoritvi je potekalo vzporedno, s tem da se je režiser v večji meri ukvarjal z *Resničnostjo*, koreografinja Nada Kokotović pa z *Levitanom*, kar je nakazano tudi s hierarhijo njunih imen v gledaliških listih. Skladno z Ristićevim načinom dela so igralci individualno in kolektivno prebirali Zupanov tekst ter tudi drugo literaturo (Hobbovega *Leviathana*, Milana Kundero, Camusov *Mit o Sizifu*, Alberta Moravio). Nekateri so dobili posebne naloge: sestaviti seznam vseh ženskih likov, poiskati različne tipe moških in žensk, se osrediniti na politične zgodbe (Potočnjak 1985: videoposnetek s pogovora na Srednji naravoslovni šoli Miloša Zidanška v Mariboru). Sledili so izčrpani pogovori med ustvarjalci predstave, razdelitev vlog ter nadaljnja gledališka iskanja, ki so potekala ločeno – moški zbor, ženski zbor in posebej Marko Mlačnik (*Levitan*). Vendar – kot se slednji (Mlačnik: pogovor 17. septembra 2014) spominja – se je režiser, ki je sicer dopuščal in od sodelujočih tudi pričakoval veliko lastne ustvarjalnosti ter angažiranosti, v zadnjih dneh skupnih vaj odločil za drastične posege v njegov tekst, s čimer je *gledališki kolaž* dobil drugačno strukturo. Podobne (nejasne in zabrisane) spomine na težavno genezo uprizoritve in njene maloštevilne ponovitve imajo tudi lektorica Mateja Dermelj (pogovor 3. julija 2014), ki se je vključila v proces inscenacije nekaj zadnjih dni pred premiero, in igralci, s katerimi sem opravila pogovore.

Izbiro Zupanovega in Kovačičevega romana smemo torej razumeti v kontekstu kritičnih in politično angažiranih osemdesetih let prejšnjega stoletja. Oba tematizirata avtobiografsko izkušnjo v represivni instituciji (zaporu oziroma kazenskem bataljonu) povojne Jugoslavije, v »Dantejevem peklju zavrženih«, v »akvariju utopljenec«, kot jo v *Levitanu* z dvema sintagmama označi Vitomil Zupan. Tudi njuna recepcija je podobna; Janko Kos (2009: 13) jo enači z usodo »celotne opozicijske kulture v letih 1950–1990 – od začetnega oblastnega preprečevanja in omejevanja do poznejšega popuščanja in celo priznavanja, seveda v mejah, ki jih ta kultura ni smela prestopiti, da ne bi postala izrecno politično nevarna.«

¹⁰ »Prebral sem *Levitana* in *Menuet za kitaro*. In dojel, da je Vitomil gromozansko velik pisatelj. Tako moške literature v slovenskem jeziku še ni bilo« (Jovanović 2014: 334).

Podobnost obeh tekstov se v znotrajliterarnem smislu kaže v odsotnosti klasične dramske napetosti, v manjši količini že oblikovanih dialoških struktur (te so v Zupanovem romanu zapisane neenotno v smislu uporabe narekovajev), v množstvu različnih glasov – v *Resničnosti* tudi tujejezičnih (srbohrvaščina), v *Levitaniu* pa na način številnih zgodb, anekdot in izpovedi zapornikov –, ter imanentnih performativnih elementov, ki pa so se močneje realizirali v *Resničnosti*.

Slogovna raznorodnost romanov, različnost obeh glavnih likov (anarhoidni svobodnjak Levitan in »množični človek«¹¹ čato/pisar), organizacija pripovedi, pripovedna perspektiva pa so tisti elementi, ki so kljub enaki režiserski estetiki in procesu ugledališčenja pripeljali do različnih rezultatov – *Resničnost* kot dokaj koherentna odrska pripoved z nakazano dramsko strukturo, ki črpa predvsem iz prvega dela romana, vendar ne eliminira ostalih dveh delov,¹² in *Levitaniu* kot kolaž posameznih slik. Organizacija odrske pripovedi sledi strukturi Zupanovega romana, v kateri je med fabulativnimi delci le malo vzročno-posledične logike. V *Levitaniu* namreč Vitomil Zupan izriše fresko človeških nravi, izpiše enciklopedijo spolnih praks in odklonov, nakopiči brezštevilne anekdote, verze, odlomke iz pisem, (psevdo)filozofske teorije, ki se ob koncu romana izrazito zgoščijo, psihološke portrete, obenem pa ves čas reflektira lastna dejanja, občutja in pisateljski proces.¹³

Navajanje vsakršnih prestopkov, požigov, umorov, posilstev, nemorale, štosov itd. je tisti semantični algoritem, v katerem se artikulira izrazito plastična podoba pandemonija, zajemajočega obdobje, ko se je svoboda utemeljevala na nasilju, a tega še ni bila pripravljena priznati. (Debeljak 1984/85.)

Miljenko Jergović (2014: 365) pa primerja tekst z delto Misisipija, saj je Zupan pustil zgodbni, »da teče mimo romaneskne strukture in fabule, da se cepi in deli, da raste kot roman delta«.

Vojska in zapor sta toposa ekstremnih duševnih stanj, nesvobode, množičnosti, izgube individualnosti, kar Kovačičev tekst in njegovo ugledališčenje potrjujeta, medtem

¹¹ Lojze Kovačič je v intervjuju z Jožetom Horvatom (1984/85) povedal, da je v romanu »poudarek na tem kaznjencu v enoti, v kateri so si vsi vojaki zelo podobni, če ne enaki«.

¹² Izrazito monološki tretji del romana *Resničnost*, ki se dogaja v Ljubljani, je v uprizoritvi skoraj odsoten, medtem ko sta iz drugega dela (služenje redne vojske) vključena pisanje avtobiografije ter pisarjeva erotična pustolovščina – iz romanesknega deskriptivnega jedra sežeta na eno samo repliko: »Vojnička ljubav zapisana je u pesak, svaki veter može da je izbriše.« (Prevod B. M.: »Vojaška ljubezen je zapisana v pesek, vsak veter jo lahko izbriše.«) Drugi in tretji del romana sta v uprizoritvi zajeta predvsem na ravni nebesednih gledaliških znakov (glasba, svetloba, iredni ženski liki).

¹³ Alojzija Zupan Sosič (2004: 160) razume avtorefleksivnost kot tisto pripovedno potezo, ki najbolj očitno razkriva lastne postopke pripovedne modernizacije (nelinearnost pripovedi, prekinjanje glavne pripovedi v korist komentarja, humorno-ironični domisleki, nenehen »nadzor« lastnega pisateljskega procesa v obliki ustvarjalne skepse), obenem pa tovrstna pripovedna pestrost poraja neuravnoteženost posameznih sestavin in s tem nihanje romaneskne kakovosti, o čemer piše tudi Alenka Koron (1993: 21). Aleš Debeljak (1984/85) v eseju – nasprotno od Koronove – vidi v Zupanovi slogovni nehomogenosti »tekstnih vzorcev in tipov diskurza« (Koron 1993: 39) empirično neposrednost in sabotazo metaforičnega reda v prid resničnosti sami. Njegov stavek označi za osupljivo gladek, tekoč in gibek ter spogledujoč se z učinki vsakdanje govornice. Kot takšen se v uprizoritvi med pripovedovanjem zgodb nekaterih likov neprisiljeno narečno obarva (npr. dolensko).

ko Jakob Levitan ostaja »vselej svobodnjak«¹⁴ (Zupan 2001: 73). Zaporniška¹⁵ in erotična tematika sta v tem romanu tesno prepleteni; z njima je zaznamovan že bralčev vstop v tekst, saj nas prvoosebni pripovedovalec seznanj s svojo spolno potenco in z relativnostjo¹⁶ spolnih reakcij. Alojzija Zupan Sosič (2004: 171) prepoznava v *Levitanu* trojno vlogo erotike: socialno oziroma družbeno, saj pogovori o erotičnih doživetjih jetnike združujejo; erotiko (fantazijo ali pustolovščino) kot učinkovito antidepresivno in terapevtsko sredstvo ter – tretjo vlogo – erotiko kot pripovedno gibalno. Levitanova erotika je izvor neizmerne vitalizma, s katerim se upira in notranje osvobaja – in kot takšna se izenačuje s pisanjem, študijem. »Telesna želja po ploditvi se je prelivala z družbeno željo po oploditvi misli« (Zupan 2001: 328).

Na erotiki, individualizmu in svobodi gradi tudi Rističeva uprizoritev; čeprav je zasnovana odprto – igralci so oblikovali like tudi medbesedilno (Kundera, Büchner, Moravia) in po lastnih izkušnjah –, ohranja (vsaj) v smislu Zupanovega ideološko nezaznamovanega razumevanja sveta povezave z romanom. Za Rističa je *Levitan* predvsem saga o svobodi – dosledno razumljeni, a nikoli povsem uresničeni. »Svobodi, ki je osebna stvar, izven zgodovine, predmet neizrekljivega« (Dekleva 1985). Erotomanstvo je izpostavljeno že po začetnem prižiganju ognja, ko v partizansko uniformo oblečen Levitan izjavi: »Sem stokratni erotoman« (posnetek premierne uprizoritve 11. aprila 1985). Tako ogenj – Rističev pogosto uporabljeni gledališki znak, ki v uprizoritev ni vključen *pro forma*, ampak ima izvor v romanu (Levitanovo kurjenje ognja v zaporniški celici) – kot pisalni stroj (Levitan – pisatelj) sta umeščena¹⁷ v ozek, stisnjen prostor spodnje dvorane SMG med Plečnikove oporne loke, v katerem so v neposredni bližini publike nakopičeni raznovrstni predmeti, ki označujejo Levitanovo (duhovno) svobodno prehajanje iz zapora na prostost, iz sedanosti v preteklost. Površino, po kateri se premika, govori, dela raztezalne vaje, trenira boks, pisateljuje, od zadaj zamejujejo do stropa segajoče lesene deščice, skozi katere prodirajo Levitanovi spomini, pri čemer prizori v globini prostora, opazovani skozi reže v ogradi ob utripajoči luči, ustvarjajo učinek gibljivih slik. Ko se lesena pregrada razpre, se prizorišče poglobi in pokažejo se kovinske rešetke, na katerih visijo do pasu goli zaporniki ter pripovedujejo svoje zgodbe (nekateri tudi v narečju). Njihovi polilogi se izmenjujejo z Levitanovimi monološkimi pripovedmi in refleksijami. Zadnja postaja na Levitanovi poti – prvotna zamisel je vključevala devet krogov Dantejevega pekla – je idilična wilsonovska podoba z ženskim

¹⁴ Pozicija anaroidnega svobodnjaštva zaznamuje Zupanovo trilogijo *Menuet za kitaro* (1975), *Komedija človeškega tkiva* (1980) in *Levitan* (1982).

¹⁵ Zupan je o zaporniški izkušnji pisal tudi v romanih *Zasledovalec samega sebe* (1975), *Duh po človeku* (1976) in *Komedija človeškega tkiva* (o fašističnih zaporih) ter drami *Ladja brez imena* (1972). Od ostalih pisateljev, ki so v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja izdajali »zaporniške« romane (Kavčič, Torkar, Rožanc), se razlikuje v svoji izrazito nadčasovni perspektivi in opitnem izogibanju angažiranosti, kar je takratna kritika spregledala tako pri romanu kot uprizoritvi.

¹⁶ Latinski rek *Idem non est idem* postane maksima Zupanovega romana.

¹⁷ Za Rističevo režisersko estetiko so značilne inovativne prostorske intervencije (v smislu Craigovega *praznega prostora*); pristop, ki je ustvarjal skupne prostore publike in igralcev, je generiral subverzivni politični prostor ter s tem udeleževal Rističev koncept *spremembe sveta*.

zborom, s travo, z živimi kokošmi in nagačeno srno. Podiranje rešetk in pregrad je potovanje¹⁸ proti svobodi (»od pekla do raja« po Ristićevo); njena idilična, z zeleno svetlobo prepojena podoba je v kontrastnem razmerju s celotno uprizoritvijo. Takšen zaključek je izzval različne odzive, ki segajo od zavračanja z očitkom nekoherentnosti do prepoznavanja ironične perspektive, značilne za Zupanov roman.

Nedokončana in nedomišljena zlepljenost posameznih slik, monoloških ter dialoških struktur je pogost očitek uprizoritvi nenaklonjenih zapisov. Najostrejša sta Aleš Berger in Jože Snoj; oba ustvarjalcem predstave očitata, da so izrabili pisateljevo »privlačno ime«, kajti na plakatu in v gledališkem listu je Zupanov priimek poudarjeno zapisan¹⁹ pred avtorjema priredbe (Kokotović, Ristić), ta pa je po njenem mnenju precej oddaljena od romana. Iz Snojevega slabšalnega diskurza, izraženega že v naslovu članka *Spektakel za plankami* (Snoj 1985), je čutiti močan odpor do drugačnih gledaliških praks, ki segajo na področje scenskih umetnosti. Bistveno bolj argumentirano in v slovenskem prostoru takrat manj pogostemu načinu uprizarjanja nedramskih tekstov naklonjeno stališče izražajo v svojih kritikah Lojze Smasek, Milan Dekleva in Jernej Novak.

Odrski *Levitan* je v primerjavi z *Resničnostjo* doživel bistveno slabše kritiške odzive, tudi njegova nadaljnja usoda po premierni uprizoritvi je bila drugačna,²⁰ saj se je prisilno zaključila po peti ali šesti ponovitvi, ko je v dvorani izbruhnil ogenj, ki je zajel na vrh privezано igralko in o vzrokih katerega krožijo različna ugibanja. Zaradi pomanjkljivega dokumentacijskega gradiva je pritrjevati ali oporekati posameznim kritičnim odzivom tvegano početje; izjave sodelujočih o časovni stiski in negativne kritike na račun »nedokončanosti, neposrečene zlepljenosti kolaža« ne gre povsem spregledati, kot tudi ne – na drugi strani – specifikke Ristićevega kolektivnega načina dela, njegove usmerjenosti v proces in ne rezultat, iz česar sledi, da uprizoritev ne more biti nekaj dokončnega, izdelanega, ampak da nastaja na odru in v interakciji s publiko.

V prispevku sem želela prikazati, da sta Ristićeva *Levitan* in *Resničnost*, uprizorjena leta 1985, primera (takrat) novih gledaliških praks uprizarjanja sodobnega slovenskega romana na naših odrih, ki so še danes bolj izjema kot pravilo. Razlogov za odmik od tradicionalnih postopkov dramatisacije ni iskati le v režiserjevi poetiki in družbenozgodovinskih okoliščinah, temveč tudi v romanih samih. Sploh Zupanov

¹⁸ »Predstava se ukvarja s formalno analizo scenskega časa, večplastnost Zupanove pripovedi podreja principom razvoja scenskega prostora: od zaprte škatle, ograjenega sveta osamljenca, do daljnega horizonta utopije, v katerega globini sije hladna zvezda. Zvezda, ki sveti izza vseh ograd in rešetk, skozi katere se je treba prebiti« (Dekleva 1985).

¹⁹ Enako velja za *Resničnost*, ki je s provokativnim zapisom naslova *Resničnost* na plakatu Matjaža Vipotnika poskrbela za dodatno razburjenje.

²⁰ *Resničnosti* niso igrali samo po Sloveniji, ampak so z njo nastopali tudi po Jugoslaviji; posnetek predstave je nastal pozimi v Sarajevu. Ristić je *Resničnost* uprizoril čez desetletja z beograjskimi igralci (v vlogi polkovnika Žarko Laušević).

tekst že s svojo organiziranostjo pripovedi in skepsa o lastni literarni vrsti vzbujajočim naslovom napeljuje na prenos v drug medij ter na strukturo kolaža. Uprizoritev z elementi spektakla, ki je nastala na osnovi improvizacij in samoraziskovalnih procesov, je v odnosu do romana svobodna ter neilustrativna; navezavo na roman izraža predvsem z nebesedno gledališko govorico (scenografija, glasbene variacije na ljudsko pesem *Nocoj pa, oh, nocoj*, wilsonovske podobe ...). Takratne negativne kritiške odzive razumem predvsem kot odpor do postdramskega gledališča in nesprejemanje postopkov prenosa (kanonizirane) nedramske literature, ki kršijo načela zvestobe fabuli, likom, kronotopu, pripovedni perspektivi ipd. oziroma jo uresničujejo s performativnimi elementi in spektaklom. Bolj poglobljeno analizo Zupanovega *Levitana* na gledališkem odru pa otežujeta časovna oddaljenost (trideset let), ki je zabrisala spomine sodelujočih v le nekajkrat ponovljeni uprizoritvi, ter pomanjkljivo dokumentacijsko gradivo.

Viri

Kokotović, Nada, in Ristić, Ljubiša, 1985: *Zupan: Levitan*. RTV Ljubljana. Videogradivo (odlomki) v lasti SMG.

Kovačič, Lojze, 1976: *Resničnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Ristić, Ljubiša, in Kokotović, Nada, 1985: *Resničnost*. RTV Sarajevo. Videogradivo v lasti SMG.

Zupan, Vitomil, 2001: *Levitan: roman, ali pa tudi ne*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Literatura

Berger, Aleš, 1997: *Novi ogledi in pogledi*. Ljubljana: Slovenska matica.

Debeljak, Aleš, 1984/85: Levitanova fenomenologija zapora. *Gledališki list* 3. Ljubljana: SMG.

Dekleva, Milan, 1985: Saga o neusmiljeni svobodi. *Delo*, 10. april.

Fischer-Lichte, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.

Horvat, Jože, 1984/85: Pogovor z Lojzetom Kovačičem. *Gledališki list* 4. Ljubljana: SMG.

Jergović, Miljenko, 2014: Čebele in ljudje. Simonović, Ifigenija, idr.: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 363–366.

Jovanović, Dušan, 2014: Vojni junak in večni upornik. Simonović, Ifigenija, idr.: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 334–335.

Koron, Alenka, 1993: Nemirno iskanje moderne proze: Zupanovo pripovedništvo do Menueta za kitaro. Berger, Aleš (ur.): *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 21–43.

Kos, Janko, 1993: Zločin in kazen Vitomila Zupana. Berger, Aleš (ur.): *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija (Interpretacije 3). 7–20.

Kralj, Lado, 1994: Hommage a Ristić. *Maska* 47/1–2. 27.

- Kreft, Mojca, 2014: Dramski menuet. Simonović, Ifigenija, idr.: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 291–312.
- Novak, Jernej, 1985: »Levitan« kot izkustvo svobode. *Dnevnik*, 13. april.
- Poschmann, Gerda, 2008: Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov. Pogorevc, Petra, in Toporišič, Tomaž (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Ravnjak, Vili, 1985: Esejistični spektakel. *Dialogi* 21/1–2. 132–135.
- Ristić, Ljubiša, 2006: Ljubiša Ristić njim samim. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*. <<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/2.htm>>. (Dostop 16. 8. 2014.)
- Smasek, Lojze, 1985: Proti vsem ječam. *Večer*, 16. april.
- Snoj, Jože, 1985: Spektakel za plankami. *Delo*, 18. april.
- Toporišič, Tomaž, 2007: (Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče. *Primerjalna književnost* 30/1. 181–189.
- Toporišič, Tomaž, 2012: Prostori slovenskega (ne več) gledališča druge polovice XX. stoletja. *Dialogi* 48/3–4. 28–70.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2004: Pregibanje okrog telesa. *Slavistična revija* 52/2. 157–179.
- Zupan, Vitomil, 1973: *Sholion*. Maribor: Založba Obzorja (Znamenja).

OCENE IN POROČILA

Simpozij o dramskem in gledališkem opusu Vitomila Zupana *Razmaknite se, zidovi, človeškim sanjam*

Maribor, rektorat Univerze v Mariboru, 18. oktobra 2014

Sodelujoči: Ivo Svetina, Gašper Troha, Mateja Pezdirc Bartol, Barbara Orel, Tomaž Toporišič, Blaž Lukan, Mojca Kreft, Vilma Štritof, Metod Pevec, Mare Bulc, Matej Bogataj, Juš A. Zidar, Maša Pelko, Matic Lukšič, Gregor Prah, Žan Koprivnik, Blaž Dolenc, Voranc Boh, Sara Gorše, Mateja Fajt, David Orešič, Katarina Podbevšek

V letu, ko smo zaznamovali 100. obletnico rojstva Vitomila Zupana, sta Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije in Festival Borštnikovo srečanje (FBS) v sodelovanju z AGRFT, Filozofsko fakulteto v Ljubljani ter Slovenskim gledališkim inštitutom 18. oktobra 2014 na festivalu Borštnikovo srečanje organizirala znanstveni simpozij o dramskem opusu Vitomila Zupana in njegovih premišljevanjih o gledališču. To dvoje je v primerjavi z njegovo razgibano življenjsko usodo in njegovim proznim ustvarjanjem manj raziskano, a nič manj zanimivo in zagonetno. Zupanova drzna formalno, jezikovno, idejno in žanrsko raznolika dela, prepoznana z najvišjimi nagradami, so na odre pogosto prihajala z večdesetletno zamudo ali do danes niso dočakala objave ali uprizoritve. Prav zato je predsednica simpozija Mateja Pezdirc Bartol skupaj s programskim odborom (Barbara Orel, Alja Predan, Tea Rogelj in Tomaž Toporišič) simpozij zasnovala z namenom osvetliti večplastnost osebnosti Vitomila Zupana in njegovega ustvarjanja ter »premisлити Zupanovo vlogo v razvoju slovenske dramatike in gledališča«.

Simpozijske prispevke Iva Svetine, Mateje Pezdirc Bartol, Gašperja Trohe, Barbare Orel, Tomaža Toporišiča in Blaža Lukana je v popoldanskem delu dopolnil pogovor, v katerem so o Zupanu in njegovem delu za gledališče, njegovih radijskih igrach in filmskih scenarijih spregovorili Mojca Kreft, Metod Pevec, Vilma Štritof in Mare Bulc. V nadaljevanju pa so študentje Akademije za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) v režiji Juša A. Zidarja pripravili krstno bralno uprizoritev doslej še neobjavljene in neuprizorjene drame iz Zupanove zapuščine *Tretji zaplodek (Številka osem in osemdeset)* iz leta 1941, ki jo hranijo v rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

Po krivici prezrt avtor

Na okrogli mizi, ki jo je povezoval Matej Bogataj, je dramaturginja in teatrologinja **Mojca Kreft** opozorila na spregledanost in izrinjenost Zupanove dramatike v času njegovega življenja. Vsako njegovo besedilo je na odru zaživelo z zamudo ali sploh ne. Leta 1973 je

izšla tudi Zupanova esejistična knjiga *Sholion*, a to njegovo premišljevanje o gledališču dolgih 20 let ni doživelo širšega odmeva.

Vitomil Zupan je ves čas živel in ustvarjal med gledališčem in literaturo, na eni strani v krogu osebnosti z AGRFT (Filip Kumbatovič - Kalan, Primož Kozak in Mirko Zupančič) in na drugi strani v krogu literarnih teoretikov (Matjaž Kmecl in Jože Koruza). Mojca Kreft je Zupanovo delo začela raziskovati v sedemdesetih letih v času študija dramaturgije na AGRFT, ko so ji za raziskavo v diplomski nalogi zaupali prav Zupanov dramski opus, kar zdaj prepozna kot del rehabilitacije – vsaj v akademskih krogih – Zupanove dramatike za obdobje izpred partizanskih let in obdobje partizanskih let. »Tako kot je Zupan v svoji dramatiki govoril o bolečini in krivici, se danes sprašujem, ali to njegovo bolečino in krivico zdaj na neki način popravljamo,« je povedala Kreftova.

Poleg poetičnosti in poetične drame, izjemnega magičnega realizma in drugih elementov so pri Zupanovem delu močno prisotni performativni vidiki in značilnosti takrat nastajajočega postmodernega gledališča. Njegovi zapisi o evropski in svetovni dramatiki v *Sholionu* dajejo misliti, da je Zupan vse to doumel in izpisoval ter opredeljeval v svoji dramatiki, zato je še toliko bolj nenavadno, da številna njegova besedila niso bila uprizorjena. Zdi se, da so nenehne politične permutacije vse do konca sedemdesetih let vplivale na to, ali bo njegovo delo uprizorjeno ali ne.

Kot je izpostavil Bogataj, so Zupanove zgodnje drame praktično nedostopne, saj so jih veliko izdale le različne gledališke skupine vojaških korpusov. Kljub temu je nekaj njegovih del izšlo pri založbi Obzorja, v takrat elitni zbirki Znamenja, ki jo je urejal Dušan Pirjevec. Kljub raznolikosti Zupanovih dramskih besedil – pisal je vse od partizanskih agitk,

fantazmagorij, *Aleksander praznih rok* je po načinu pisave malce soroden Šeligovi *Lepi Vidi* kot novi formi poetične drame, pa do popolnoma modernih, sodobnih besedil – pa uprizoritve, nastale po teh besedilih, niso imele posebnega družbenega odmeva.

Kot je pojasnila Mojca Kreft, časi niso bili naklonjeni tovrstni dramatiki, iz osebne gledališke izkušnje pa takšno, sicer neupravičeno neodmevnost pojasnjuje tudi z ideološko naravnostjo v družbi. Vsaj do leta 1987 ali 1988 je močno delovala slovenska ideološka komisija, pred katero je bilo treba utemeljevati, zakaj je posamezno delo smiselno uprizarjati.

Vitomilu Zupanu so onemogočili tudi realizacijo ideje o ustanovitvi posebne nagrade za slovenske dramatike, o čemer je pisal v enem od svojih pisem. Ko je za *Bele rakete lete na Amsterdam* prejel prvo nagrado na anonimnem natečaju jugoslovanskih gledališč, je del finančne nagrade želel nameniti za ustanovitev nagrade slovenskim dramatikom, od vsake predstave pa bi namenil še deset odstotkov prihodkov. V komisijo je imenoval eminentna gledališka imena – Bojana Štiha, Primoža Kozaka, Jožeta Babiča in Mileta Koruna. Ko slovenski kulturniki predloga niso podprli, je tudi Zupan v dramskem smislu nekako utihnil, čeprav ni nikoli zares miroval; tudi po tem času je nastalo kar nekaj besedil, ki ostajajo neobjavljena, a se je zadrževal predvsem v ožjem krogu prijateljev.

Danes dragoceni arhiv Zupanovih del hrani AGRFT (odprta je tudi zapuščina Filipa Kumbatoviča - Kalana) in po zaslugi Ifigenije Simonovič in Zupanovih dedičev je urejen arhiv v Narodni in univerzitetni knjižnici, ki obsega tudi Zupanova neobjavljena dramska besedila in pisma, povezana z gledališčem.

O scenarističnem delu Vitomila Zupana

Režiser, scenarist, igralec in pisatelj **Metod Pevec** se je z Vitomilom Zupanom srečal, ko je igral Berka v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*, ki ga je po Zupanovem romanu *Menuet za kitaro* leta 1980 režiral Živojin Pavlović. V filmu, ki je rušil dotedanji mitološki monument partizanstva in ga razgaljal kot strategijo preživetja, je Pevec upodobil Zupana kot partizana. Izkušnja snemanja filma je bila zanj unikatna ne le zato, ker je kot študent prvega letnika primerjalne književnosti povsem nepričakovano stopil v njemu tuj svet filma, ampak tudi zaradi sodelovanja s tako velikimi osebnostmi, kot sta bila Zupan in Pavlović, oba disidenta, a med seboj zelo različna tako v pogledu svojega disidentstva kot estetskega profila, ki pa sta drug drugega zaradi njunega ustvarjalnega potenciala izjemno cenila in spoštovala od samega začetka. Roman *Menuet za kitaro* je ob laičnem branju popolnoma nefilmičen, Pavlović pa se je njegove ekranizacije lotil z zanj značilno episkostjo in lirično naracijo. »Samo vrhunski mojstri lahko združijo to dvoje, izreden intimizem in epsko potentnost,« meni Pevec.

Leta 1994 je Pevec o Zupanu posnel dokumentarni televizijski portret *Mrki kondor* in se med drugim podal tudi v raziskovanje njegovega filmskega oziroma scenarističnega obdobja. Po zaporniškem obdobju je Zupana doletela prepoved objavljajanja, v službo pa ga je povabil direktor Triglav filma Branimir Tuma. Tam je Zupan lahko pisal scenarije, za katere je pravzaprav vedel, da v taki obliki ne bodo nikoli ugledali luči dneva. Zupan je od tega dejansko nekaj časa živel, scenariji pa so vsi zapovrstjo romali v skladišče. Do realizacije je prišlo šele kasneje s filmom *Pet minut do raja* (1959, režija Igor Pretnar), a še v tem primeru producent ni bil slovenski Triglav film, temveč Bosna film. Med drugim je za film adaptiral radijsko igro Frana Milčinskega - Ježka *Dobri stari pianino* in

napisal scenarij za enega najradikalnejših slovenskih filmov *Maškarada* (1971), ki je v širšem generacijskem in političnem kontekstu in režiji Boštjana Hladnika (1971) udarno ost prestavil k erotiki in šokiral z izrazito provokativnostjo in drznostjo.

Pevec je izpostavil tudi razliko med Zupanovo literaturo in scenariji. Zupan je vedno govoril o pisanju knjige, ki da je realizacija na določeno temo, s čimer je želel poudariti, da ne gre za roman kot fikcijo. Njegovi prvi romani so še fabulativni, kasneje je vse bolj ignoriral fabulo in narativno gradnjo, enostavno se je odločil zgolj povedati to, kar čuti in misli, tako kot mu teče pero. Njegovi scenariji so popolnoma drugačni. Zmožen je bil izjemnih transformacij in v posamezen žanr se je popolnoma vživel. Za knjigo je pisal na en način, za film popolnoma drugače, »kot da piše druga roka, druga misel, drug človek,« je povedal Pevec.

Zupan je bil izjemen profesionallec in kadar je dobil naročilo z jasnimi parametri, kot na primer pri akcijski nadaljevalki *Vest in pločevina* (1974, režija Anton Tomašič), v kateri sta Boris Cavazza in Dare Valič ves čas dirjala s policijskimi avtomobili ter preganjala zločince, se je znal zelo dobro prilagoditi zakonitostim žanra. Bil je briljanten v konstruiranju raznih štorij in posluhu za žanr, zato je Pevec prepričan, da bi ob morebitnem odhodu v tujino zlahka uspel kot scenarist. Presenetljivo je, da se je v literaturi vsemu temu, kar je tako izpopolnjeno vložil v scenaristično delo, absolutno odpovedoval.

Razlog, da ni bilo posnetih več Zupanovih scenarijev, po Pevecem mnenju ni zgolj v političnem bremenu njegove osebnosti; prepoznavna ga tudi v Zupanovem stališču do vloge scenarista kot avtorja, ki bi moral imeti ključen vpliv na potek in razvoj scenarija v procesu nastanka filma. Včasih je bil zelo prepričan o svojem prav, ni se zavedal, da

se s scenarijem na papirju kreativni proces filma šele začel, temveč je scenarij razumel kot avtorsko delo in se mu ni uspelo prilagoditi ustvarjalnemu dialogu z režiserjem.

Čeprav v zvezi z Vitomilom Zupanom pogosto govorimo o krivicah, ki so mu bile storjene, ga je Pevec spoznal v času, ko je Zupan imel potni list, potoval v različne države in se vozil z dobrim avtomobilom. Odlično je govoril angleško, znal je francosko, špansko, italijansko, nemško in veliko je potoval. Zato se pravzaprav sprašuje, kaj ga je zadrževalo v Sloveniji. Če je čutil težo pokrova socialistične države, kar je v eni svojih pesmi tudi sijajno opisal, kako to, da Slovenije ni zapustil? Odgovor na to spraševanje je ponudila Ifigenija Simonović; Zupan ji je pripovedoval tudi o svojem prepričanju, da pisatelj ne more zapustiti svoje države, saj je njegovo orodje jezik.

Radijske igre

V času založniškega zatišja mu je kreativno pribežališče nudilo tudi pisanje za radio. Zupan se je odlikoval kot izjemen in pomemben avtor radijskih iger tako z njihovo snovjo kot s svojimi radiofonskimi prijemi. V svojih delih je bil aktualen in v času sodoben. Pomembnejše Zupanove radijske igre je predstavila **Vilma Štritof**, dramaturginja na Radiu Slovenija, ki je Zupanovim radijskim igram posvetila tudi prispevek v zbirki Interpretacije založbe Nova revija.

Prva igra, ki jo je Zupan prinesel na radio, je bila *Smrt luninega žarka* (1962) s podnaslovom *Radijska satirična igra brez literarnih pretenzij*, ki pripoveduje o nastajanju filma in žanrsko ves čas niha med radijskim in filmskim medijem, med vizualnim in avditivnim. Gre za žanrsko satiro na jugoslovanske filmske koprodukcije in Jugoslavijo kot objekt neokolonialističnih teženj z

zgodbo o direktorju ameriškega filmskega podjetja, ki želi producenta in režiserja prepričati o veličastnosti in donosnosti svoje filmske ideje, pri čemer naj bi ves dobiček ostal v Ameriki, saj so se v Jugoslaviji, kjer se bo film snemal, ljudje pripravljene prodati sanjskemu Zahodu za vsako ceno.

Radijska igra v šestih epizodah *S strahom in pilulo hrabrosti okoli sveta* (1968) prinaša zgodbe v lahkotnem žanru, ki je bližje novinarsko-reporterskemu kot fikciji. Pripoveduje o plašnem novinarju (»Več ko imate strahu, bolj vam dela domišljija in to, to potrebujemo!«), ki ga urednik zaradi pomanjkanja skrivnostnih umorov, senzacionalnih ropov in drugih napetih zgodb o nevarnostih in zločinih v realnem življenju, o katerih ljudje radi berejo in poslušajo, s sredstvi iz fonda za človekoljubne namene pošlje v podtalna žarišča »gnilega kapitalizma«, kjer se vsakič znajde sredi nevarnega dogajanja med gangsterji, prevratniki, trgovine z belim blagom ipd.

Po teh zabavnih, spektakularnih in žanrskih igrah začne Zupan radio razumevati kot veliko bolj intimen medij in v tem času so pod njegovim peresom nastali nekateri vrhunski izdelki. Vsakega besedila se je lotil individualno, zato je pristop vsakokrat drugačen, a izvorno avditiven in izrazito radiofonski; dramsko strukturo je priredil radijskemu izrazu, da bi kar najbolje zvočno zaživela na radiu. Skoraj vsako leto je prejel tudi kakšno nagrado za svoje besedilo na natečaju za izvorne slovenske radijske igre, ki ga je Radio Ljubljana vpeljal leta 1960. Za besedilo *Upor črvov*, ki ga je režirala Rosanda Sajko (1969), je na natečaju prejel drugo nagrado, na Tednu jugoslovanske radijske igre na Ohridu leta 1970 pa prvo nagrado za besedilo in igro v celoti. Ohridski festival je veljal za promocijsko platformo za radijske igre iz jugoslovanskega prostora in tako je tudi *Upor črvov* odkupil frankfurtski radio, nato pa so ga predvajali še v skandinavskih deželah.

Igra je sestavljena kot niz zasliševanj dveh mladih fantov zaradi roba trgovine. Oba se deklarirata kot vodji tolpe, a policija želi krivdo pripisati povratniku iz socialno ogroženega okolja in razpadajoče družine, drugega, sina priznanega partizana, ki je dober prijatelj in nekdanji soborec policijskega šefa, pa oprostiti. A drugi fant ob občutenju krivičnosti sveta naredi samomor in v pismu prizna svojo krivdo. Prepad med zasliševalci in zaslišancema je izredno velik in med njimi ni prave komunikacije, kar je simptomatično za obdobje nastanka igre. Zupanova pozicija se izkazuje kot globoka prizadetost ob nesposobnosti prepoznavanja dejanske težnje po pravici in resnici.

Leta 1971 so kot radijsko monodramo v interpretaciji Poldeta Bibiča posneli in predvajali tudi partizansko prozno delo *Andante patetico*, ki ga je Jože Tiran prvič interpretiral na dramskem odru osvobojene Ljubljane in nato nadaljeval s to umetniško pripovedjo na številnih majhnih odrih po Primorski vse do leta 1964.

Suženjski trg (1971) prinaša zgodbo o ugrabitvi tujega diplomata, ki ga ugrabijo tupamarosi in zanj od vlade zahtevajo denar. V dialogu med ugrabljencem in ugrabitelji Zupan pokaže naperjenost proti buržujem, a hkrati tudi njihov pohlep po oblasti, moči in denarju, ki se skriva za deklariranimi revolucionarnimi idejami. Zupan svoje stališče vstavi tudi v zaključno poročanje s terena, ko ugrabljenec ne podaja resničnih podatkov, saj na tihem simpatizira s svojimi ugrabitelji, malimi brezpravnimi ljudmi, ki v boju za pravičnost nimajo na voljo bolj sofisticiranih strategij.

S prvo slovensko radijsko igro v stereofonski tehniki, *Poplah na ladji Jutro* (1973), se je Zupan podal globoko v intimo posameznika. Novi radijski tehnologiji se je prilagodil z besedilom, v katerem spremljamo 12 različnih jazov ene osebe, nekatere jasno

miselno strukturirane, druge bolj čustveno naravnane, ki med seboj sodelujejo in se spopadajo. Običajno posameznikovo jutro med prvo in zadnjo repliko »Živim« prinaša dinamično notranje življenje osebe z raznolikostjo misli, čustev in razpoloženj. Vse vloge je odigral Boris Cavazza, nova radijska tehnika pa je omogočila večkanalno snemanje, transformacijo glasu in montažo, kar je Cavazzeve modulacije glasu dopolnilo v izčiščene identitete posameznega jaza.

Zadnja posneta Zupanova radijska igra, *Ptiči pojejo pesem* (1977), igra o ljubezenskem trikotniku v času vojne in revolucije v okupirani Ljubljani, tematizira dileme, stiske in odločitve znotraj neusmiljene logike delovanja in preživetja v revolucionarnem boju ter obsoja vsakršno nasilje. Radiofonsko igra ne prinaša novosti, njena kvaliteta pa se izrazi predvsem v dramaturgiji dogodkov, ki v nekakšni vročici in polnem angažmaju vseh treh oseb niti za hip ne olajša napetosti.

Štritofova je na koncu povzela še nekaj statističnih podatkov. V arhivu Radia Slovenija hranijo 65 Zupanovih radijskih iger, pri čemer se šteje vsako nadaljevanje, a od teh niso vse avtorske. Po feljtonih Walterja Gerteisa je Zupan dramaturgiziral kar 40 detektivskih epizod *Vozli inšpektorja Braina* ter 14 epizod *Inšpektor Jones pripoveduje*. V teh radijskih igrah se je Zupan razživel filmsko, pustolovsko, z veliko napetosti in popolnim obvladovanjem žanra.

Nazaj na gledališke odre

Februarja 2015 je režiser **Mare Bulc** na oder ljubljanske Drame postavil uprizoritev *Zastave – Mož – Slepoti*, ki v novo dramsko celoto združuje tri Zupa-nove igre: *Upor črvov oz. Črvi* (1969/70), *Atentator in kralj* (1971) ter *Bele rakete lete na Amsterdam* (1973). V igri *Atentator in kralj* (napisana leta 1965,



Okrogla miza o dramskem in gledališkem opusu Vitomila Zupana (arhiv FBS)

po njej je bila leta 1972 posneta in leto kasneje predvajana celovečerna televizijska drama v režiji Mirča Kraglja) se znajdemo v zaporu, kjer v sosednjih celicah na izvršitev smrtne kazni čakata kralj po izvedenem državnem udaru in njegov atentator, ki ga je kralj pred tem ukazal zapreti. Kraljeva zadnja želja je večerja, atentator pa si želi zadnjo noč preživeti s kraljem. Svojo zadnjo noč tako preživita pri skupni večerji. Atentator je po poklicu komedijant, kar je Bulca navedlo k ideji, da bi priredbo zastavil kot igro v igri v igri. Igro njune zadnje večerje preigrava ljubiteljska gledališka skupina, njene člane pa predstavljajo osebe, ki jih je Bulc vzel iz igre *Črvi* in *Bele rakete lete na Amsterdam*.

Ko je Bulc razmišljal o Zupanovih besedilih, ga je pri izbranih treh prepričalo tudi to, da v vseh kot osrednji lik nastopa umetnik: atentator je komedijant, Boris pesnik, Brumen iz *Raket* pa pisun, boemski, faliran umetnik, boemskega, *faliranega* umetnika. Pri vseh treh osebah – umetnikih – je deloma prepoznal tudi njihovega avtorja, zato preko njih ustvarja tudi nekakšen *hommage* Zupanu.

Bulc je povedal, da ga je ob poglobitvi v Zupanova dela, ki mu jih je v branje in premislek o uprizoritvi ponudil ravnatelj ljubljanske Drame Igor Samobor, presenetil vtis, da bere še danes živečega avtorja. Sicer je slišal, da ga je generacija mladih, rojenih v šestdesetih letih 20. stoletja, zgrabila z veseljem (na pogovoru je bilo slišati tudi o

priljubljenosti *Ladje brez imena*, ki jo je ta generacija slovenistov in nekaterih drugih študentov brala kot erotično, božansko knjigo), Bulčeva generacija študentov na AGRFT pa se z Zupanovimi deli ni seznanila. A je šlo – vsaj pri njem osebno in čeprav tako pozno – za »ljubezen na prvi pogled«. Presenetilo ga je tudi, da lahko na Zupanova pisanje gledamo z več zornih kotov – besedila lahko delujejo kot filmski scenariji, scenariji za radijske igre ali predloge za predstave.

V adaptaciji je želel ohraniti Zupanova tekstovno podlago čim bolj nedotaknjeno, hkrati pa se je poigral z zgodovinskimi in aktualnimi družbeno-političnimi asociacijami, ki jih Zupanova pisanje ponuja. Prepričan je, da bi se zgodba atentatorja in kralja lahko dogajala tudi danes v zaporu z vsem znanimi akterji. Kolaž in preplet vseh treh dramskih zgodb in oseb je zgradil skozi naracijo in hkratno rušenje te naracije, vanje pa je vpletel tudi tri pesmi – *Slepota*, *Mož* in *Zastave* –, izdane v Zupanovi zbirki *Polnočno vino*, ki je nastala v istem obdobju kot omenjene igre. V teh je prepoznal temo, ki se pojavlja tudi v posameznih besedilih.

Ob tem je Mojca Kreft pojasnila dvojno uporabo naslova igre *Upor črvov* oziroma *Črvi*. Zupan je radijsko igro *Upor črvov* z izjemnim gledališkim posluhom priredil v gledališko besedilo *Črvi*, ki ga je na oder Primorskega dramskega gledališča (PDG) v Novi Gorici leta 1970 krstno postavil Jože Babič. Opozorila je še, da je bilo PDG edino gledališče v Sloveniji, ki se je bilo zaradi svojega svobodomiselnega duha in zagnanosti, predvsem po zaslugi Jožeta Babiča (Babič je leta 1969 poskrbel za preobrazbo polprofesionalnega Goriškega gledališča in ustanovitev profesionalnega PDG, ki ga je vodil do leta 1974, op. a.), zmožno soočiti s perečimi vprašanji svobode in umetnika in v tistem času uprizoriti igri *Črvi* ter *Bele rakete lete na Amsterdam* (premiera 1972).

In čeprav mu ljubljanska gledališča niso bila naklonjena, je bilo drugače v Srbiji, verjetno tudi po zaslugi Bojana Stupice, meni Kreftova. Ko je drama *Bele rakete lete na Amsterdam* slavila na anonimnem natečaju jugoslovanskih gledališč, so jo kmalu po krstni uprizoritvi v Novi Gorici uprizorili še v Beogradu, Novem Sadu in Nišu.

Tretji zaplodek **(Številka osem in osemdeset, 1941)**

Krstno bralno uprizoritev *Tretjega zaplodka* s podnaslovom *Številka osem in osemdeset* so izvedli študentje AGRFT Matic Lukšič, Gregor Prah, Žan Koprivnik, Blaž Dolenc, Voranc Boh in Sara Gorše. Uprizoritev je režiral Juš A. Zidar, pod dramaturgijo se podpisuje Maša Pelko, kostumografija je delo Mateje Fajt, oblikovanje svetlobe Davida Orešiča, kot mentorica za dramaturgijo je sodelovala Barbara Orel, kot mentorica za jezik in govor pa Katarina Podbevšek.

»*Tretji zaplodek* je biografski avtorefleksiven tekst, ki v mnogih točkah zelo konkretno črpa iz Zupanovega življenja. Protagonist igre, razcepljen na dvoje, na vlogi Jakoba in Osmarja, z vsemi v tekstu danimi biografskimi podatki aludira na Zupana, v omembah očeta in matere, prav tako pa tudi sam osrednji dogodek v besedilu – smrt protagonistovega dekleta – zelo neposredno vzpostavlja paralelo z avtorjevim življenjskim izkustvom,« je o besedilu povedal Juš A. Zidar. Lahko ga ra-



Bralna uprizoritev Zupanove drame *Tretji zaplodek* (arhiv FBS)

zumemo kot »prevpraševanje avtorjevega intimnega problemskega sveta – občutka krivde, krize identitete (Zupan je tekst spisal pri sedemdvajsetih), zavzemanju moralne in etične držbe ...« V tem pa srečevanje z besedilom, čeprav napolnjeno z Zupanovim biografskim okvirom, že seže na polje občnih vsebin in motivov, ki so se režiserju in ustvarjalni ekipi bralne uprizoritve zdeli najbolj intrigantni.

Z bralno uprizoritvijo izbranih in premeščenih fragmentov igre so tako zagrizli tudi v Zupanov svetovni nazor, ki skozi niz nerazrešljivih vprašanj o svobodi, identiteti, resnici, krivdi, pravici in drugih dilemah človeškega bivanja prodira v prostor svobode znotraj družbenih zakonitosti, »v pretresljivo metapsihološko bistvo posameznika, odtujenega od rutiniranega družbenega vsakdana« in njegovih možnosti preživetja. O tem, kako se to bistvo posameznika udejanja v besedilu, je razmišljal Juš A. Zidar: »Skozi celotno besedilo se ohranja struktura pluralno razcepljene zavesti enega telesa – telesa protagonista, enega v množstvu. Delno tipizirani liki Jakob, Osem, Pogled, Posmehljivec, Reka, Misel, sence, glasovi in drugi dvojniki učinkujejo kot seciran tok misli, nekakšen kontinuiran notranji monolog kontradiktornih stališč v iskanju resnice o sebi, opravičila za sebe in v relativizaciji usodne realnosti. V *Tretjem zaplodku* se tako v neskončnost preigrava demistifikacija iluzij o samem sebi, te pa navkljub ozaveščenosti skonstruiranosti še vedno ostajajo kot bolj svoboden in manj boleč način preživetja temeljne eksistencialne samosti na eni in turobne institucionalizirane uniformiranosti na drugi strani.«

Pri montaži izvornega materiala so se v bralni uprizoritvi osredotočili predvsem na izostritev takšnega mišljenjskega in občutenjskega obzorja, kot ga prinaša Zupanov *Tretji zaplodek*. Hkrati pa so se v skladu s formo bralne uprizoritve in gradnjo odrsko zanimive dialoške slike fokusirali na osrednje

slike zgodbe oziroma dogajanja, pri čemer je bilo nujno drzno črtanje obsežnih epsko-lirskih delov teksta in vzporednih zgodb – ne nazadnje tudi večine druge polovice besedila –, čeprav so ti v teatrološkem, literarnem in literarnozgodovinskem kontekstu nedvomno pomemben del drame.

Zdi se, da izbor replik in njihovo struktuiranje v tri slike ali prizore uprizoritve lepo povzema stavek, ki ga Zupan zapiše v uvodni vpeljavi *Sedemnajst stavkov v pojasnilo*, dramaturginja in režiser pa sta stavek pripisala Jakobu: »Osem ne more biti sedem in ne devet. Sedem je srečno število, devet – pravljico. Med srečo in pravljico je brezno brezpravne žalosti, sile brez moči, zakona brez pravice, obraza brez izraza.«

Z mislijo o *sili brez moči* so zaznamovali prvo sliko uprizoritve; ta v središče postavlja protagonistov nerazrešljivi strah, ki spremlja apriorno krivdo človeškega bivanja in prezir do resnice. Zato se kot edina možna strategija preživetja kaže laž – ustvarjanje iluzije, ki se zaradi funkcije opravičila za samega sebe nikoli ne sme zrušiti. Subjekt je pri tem razcepljen na več likov, ki nastopajo kot antagonizmi znotraj njega samega oziroma različni deli njega samega. Pri izboru materiala, ki reprezentira vpeljavo v dramo in pravzaprav zastavlja bistveno strukturo protagonistove eksistencialne stiske, ki se sicer razteza čez celotno Zupanovo dramo, so se v uprizoritvi osredotočili na tiste dele besedila, ki precizirajo Osmo v odnosu do Ogane, ljubljene in sovražene, povečevane in sklatene na dno, ustvarjene in ubite, resnične in zamišljene ženske. Prav ti fragmenti v ostri selekciji teksta najbolj prijemljivo in konkretno

ponazorijo vsesplošno Osmovo vero v možnost prevare resnice z iluzijo oziroma: »Občevanje med moškim in žensko je igra. Besede, kretnje in pogledi – vse je igra. A ta igra je nenavadna: vsak je sam avtor, režiser in igralec« (Zupan, *Tretji zaplodek*: str. 17).

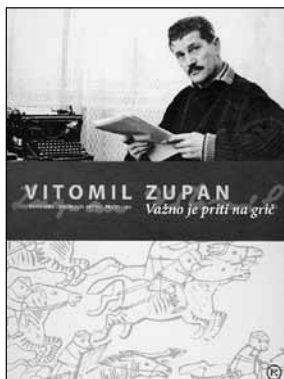
Druga slika (*zakon brez pravice*) poteka na sodišču, absurdnost situacije pa zaznamuje temeljni nesporazum ob razkoraku med dvema vzporednima procesoma sojenja – osebno sodbo obsojenega protagonista ali kar intimno eksistencialno obsodbo neznosnosti in absurdnosti življenja človeka nasploh, potopljenega v blato resnice sveta in človeške neumnosti na eni strani ter sodbo družbe kot institucije, birokratske, človeku odtujene instance, ki sledi protokolu zaprašene besede zakona, na drugi strani.

Nerazrešljivost situacije, izmikanje vsakršne resnice in popolna izguba orientacije v zadnji sliki z naslovom *Svoboda? (obraz brez izraza)* vodijo v utrujeno sprijaznjenost z resnico, da je svet pač tak, kakršen je, in da nobena iluzija in nobene sanje ne pomagajo zgraditi lepšega sveta ter ustvariti znosnejšega življenja.

Z angažiranim in premišljenim vpogledom v doslej še neuprizorjeno Zupanovo besedilo je tako mlada generacija gledaliških ustvarjalcev simpozij zaokrožila z dodatnim dokazom, da je Zupanovo dramsko in mišljenjsko obzorje še kako živo, pomembno in polno izzivov tudi v luči premišljevanj, ki okupirajo naša življenja danes.

Nika Arhar
Ljubljana
nikaarhar@yahoo.com

V BRANJE VAM PRIPOROČAMO



Nela Malečkar, Ifigenija Simonović, Aleš Berger in Alenka Puhar (ur. odbor), 2014: *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 396 str.

Ob 100. obletnici rojstva Vitomila Zupana, ene najbolj karizmatičnih, vitalnih in zapletenih umetniških osebnosti slovenske literarne zgodovine, je založba Mladinska knjiga v zbirki Album, posvečeni slovenskim pisateljem, izdala obsežno gradivo o Vitomilu Zupanu. Album je poimenovan po prvotnem naslovu in uvodnem stavku romana *Menuet za kitaro*, in sicer *Važno je priti na grič*, ki je prerasel v nekakšen življenjski moto Vitomila Zupana. Na enem mestu so tako prvič zbrani najrazličnejši dokumenti, fotografije iz družinskih albumov, intervjuji, pričevanja, analize, spomini, pisma idr. gradivo in tudi izbor Zupanove kratke proze. Knjiga vključuje okoli 300 fotografij ter pričevanja in raziskovanja več kot 20 avtorjev. O Zupanovem življenju in delu so med drugimi razmišljali Ifigenija Simonović, Alenka Puhar, Aleš Gabrič, Metod Pevec, Milček Komelj, Mojca Kreft, Mile Korun, Janez Pipan, Dušan Jovanović, Manca Košir. S pomočjo zbranega gradiva Album rekonstruira Zupanovo življenjsko zgodbo in predstavlja njegovo raznoliko ustvarjalnost širši javnosti. (M. P.)



Vitomil Zupan, 2014: *Komedija človeškega tkiva*. Ljubljana: Študentska založba (Zbirka Beletrina). 879 str.

Študentska založba je ponovno izdala Zupanov monumentalni roman *Komedija človeškega tkiva*, prvič izdan leta 1980, tokrat v eni sami knjigi. Prvoosebni pripovedovalec bralca popelje v čas svojega otroštva, odraščanja, pustolovskih avantur, raznolikih erotičnih razmerij, aktivizma v OF in povojnega jugoslovanskega političnega zavora. Gre za avtobiografski roman, ki prikazuje prvih 30 let avtorjevega življenja. Seveda pa ne gre le za zapisovanje spominov; tako kot vsi Zupanovi romani je tudi ta v svojem jedru avtorefleksiven, saj se ne sprašuje le o smislu literarnega ustvarjanja na splošno, ampak tudi o smislu lastnega pisanja, zato je *Komedija človeškega tkiva* tudi roman o nastajanju pripovedi in metodičnem dvomu o kakovosti lastne ustvarjalnosti. Erotika in umetnost sta še vedno področji premagovanja banalne stvarnosti, a ju čedalje bolj razjedatata nihilistični dvom in absurd. Ostarelemu pripovedovalcu peša moč, vendar mora še naprej služiti lastni pisateljski ambivalenci, ki jo dramatično uokvirja z nenehnim bojem dveh polov, poimenovanih Hlapec in Gospodar. (M. P.)



Vitomil Zupan, 2014: *Potovanje na konec pomladi*. Ljubljana: eBesede (Zbirka Besede). 192 str.

Vitomil Zupan je najbolj znan po romanih *Menuet za kitaro* in *Levitan*, medtem ko je njegov zgodnji roman *Potovanje na konec pomladi*, ki je bil napisan že leta 1940 in prvič objavljen šele leta 1972, doživel manj pozornosti. Ponovno branje tega romana omogoča njegovo prevrednotenje, za kar si prizadeva tudi spremna beseda Alojzije Zupan Sosič. Ta sintetizira presežnost romana z več značilnostmi, med katerimi sta najbolj očitna erotični vitalizem in humanistična morala, »krivca« za nedoslednost ali fragmentarnost modernizma in eksistencializma ter za razgibanost Zupanove pripovedne pokrajine. Erotika je pripovedno žarišče, osrednja tema, tipična pripovedna perspektiva ter izvor romaneskne dinamičnosti, presežna pa je tudi ideja etične energije, v *Potovanju* največkrat osvetljena kot možnost raziskovanja medčloveških odnosov, v katerih je osrednji moški, ki vrednoti svet s svoje perspektive, ženski pa prisvoja mesto pasivnega principa in mediatorja. Univerzalne poteze dodaja romanu še (neo)pikaresknost. Profesor slovenščine in dijak Tajsi sta namreč glavni literarni osebi, ki se potepata po Ljubljani in poskušata v enem samem letnem času – pomladi – osmisliti svojo ambivalentno identiteto in se na izviren način izkoptati iz ustaljenosti in usmratenosti svojega vsakdanjika. (M. P.)

ABSTRACTS

Ivo Svetina: Why Is Alexander the Great Empty Handed?, *Jezik in slovstvo* 60/1, 2015, 9–20.

The article analyses two essays by Taras Kermauner in which he discusses two Slovenian plays about the historical figure Alexander the Great: *Alexander the Empty Handed (Aleksander praznih rok)* by Vitomil Zupan and *Alexander the Great (Aleksander Veliki)* by Vladimir Kavčič. Particular emphasis is placed on the sections in which Kermauner addresses the topics of the revolution whose ideals are never fulfilled and the despot/dictator who, under the pretext of changing the world, sets out on a campaign of conquer and is sooner or later forced to eliminate his most faithful companions in arms.

Key words: Slovenian post-war drama, dictator, revolution, idea, violent changing of the world, demythification, nihilism

Gašper Troha: Vitomil Zupan – The Court Dramatist of the Revolution?, *Jezik in slovstvo* 60/1, 2015, 21–30.

Jurij Trajbas's Project (Stvar Jurija Trajbasa) is a Slovenian socialist realism drama and the first dramatic text by Vitomil Zupan. It was prohibited by the Italian censor at the beginning of World War II and severely criticised after the war by the communist authorities. Between 1940 and 1948, the two milestones in the reception of this dramatic text, Vitomil Zupan wrote a number of *agitkas*, which won him the first ever Prešeren Prize (1947), the most prestigious Slovenian national prize for achievements in the field of culture. The reception of his first dramas and his wartime texts raises the question of the author's poetics before 1949, when he was sentenced to prison in a rigged trial. The present paper demonstrates the consistent development of socio-critical tendencies in Zupan's poetics spanning from *Stvar Jurija Trajbasa* to *agitkas* and his post-war dramatic texts such as *Aleksander praznih rok (Alexander the Empty Handed)* from 1955. The latter represents the beginnings of Slovenian existentialist drama and concludes the author's reflection upon Nietzsche's concept of the will to power. We can thus trace the coherent development of the author's socio-critical drama across two decades. However, due to the author's imprisonment and the lack of theatre performances of his texts, this drama was never able to resonate to its full extent.

Key words: Vitomil Zupan, *Jurij Trajbas's Project*, social realism, socio-critical drama, *Alexander the Empty Handed*

Mateja Pezdirc Bartol: Clouds and Guns in Vitomil Zupan's Dramatic Oeuvre (An Attempted Synthesis), *Jezik in slovstvo* 60/1, 2015, 31–42.

In Slovenian literature studies, Vitomil Zupan is seen as a peculiar author who did not join mainstream literature and whose dramatic oeuvre is characterised as diverse in both form and content. This paper presents the development of Zupan's dramatic work in three phases, emphasising those passages that indicate common thematic and formal principles: his adherence to his own moral philosophy and his efforts to preserve the meaning of the world and the human being; his depiction of acute existential situations in which the dramatic characters have to choose between good and evil; his loosening of traditional dramatic form with leaps across time and space and with a plot that is sometimes fragmented; his faith in language and art, and his associated yearning for understanding. Thus clouds and guns are the motivic fragments that become symbolically decisive and fateful.

Key words: Slovenian drama, Vitomil Zupan, the development of Zupan's drama, motifs and themes, dramatic form

Barbara Orel: Zupan's Vision of Developments in Drama and Theatre, *Jezik in slovstvo* 60/1, 2015, 43–52.

Vitomil Zupan's *Sholion* (1973), a collection of theatre essays, reflects on the state of drama and theatre in the early 1970s and outlines the way he anticipates them developing. In his vision of future developmental trends, Zupan sees drama and theatre as the syntheses of several theatre genres: the theatre of the absurd, total theatre and so-called "realistic" theatre, as he himself terms it. Zupan uses this term to denote various approaches to performing that are the opposite to theatre of the absurd and entail elements of social criticism, grotesque, comedy, satire, real situations and projections of ideas regarding the world. This article presents the fundamental ideas of Zupan's "synthesis of tomorrow", defining them theoretically and identifying their manifestations in his dramatic opus.

Key words: Vitomil Zupan, *Sholion*, drama, theatre, developmental trends

Tomaž Toporišič: The Way Vitomil Zupan Thinks Theatre, *Jezik in slovstvo* 60/1, 2015, 53–61.

The essay focuses on a seemingly simple question: How did Vitomil Zupan think theatre? The answer to this question can be found in a dialogue with the author's thoughts from his plays, theatrical writings and essays that can be linked to the ideas of 20th century theatre practitioners and theorists such as Artaud, Brecht, Kermauner, Jovanović, Taufer and Šeligo. Zupan's conceptions of drama and theatre are linked to and compared with the conceptions of theatre today. It is thus possible to establish how far-reaching his thinking about theatre was, and how productive it can be for theatre after the turn of the millennium. The centre of interest is *Sholion* (theatre 1972, with a particular focus on the mechanism of performance and its relation to the so-called message), his all too frequently forgotten theoretical treatise on theatre with its attractive conception of the highly dynamic relationship between drama and performance, as well as its concept of theatre as a complex phenomenon with its specific dialectic of mixed media. Drama writing must therefore be open to various ways of theatrical performance.

Key words: contemporary drama, performative revolution, metatheatricality, the playwright as a screenwriter, Vitomil Zupan, Elfriede Jelinek

Blaž Lukan: Dramatic Text as a Form of (from) "Pre-Mental Chaos", *Jezik in slovstvo* 60/1, 2015, 63–81.

The article is an analysis of Vitomil Zupan's last play *Notes on the System* (*Zapiski o sistemu*, 1975) from 1975. The play has barely received mention in the Slovenian literary-historical context, and the few references to it are marked by entirely arbitrary judgements about its supposed critical view of the "socialist system" of the time. A more notable response was elicited by the play's production in the Glej Experimental Theatre in 1979, when theatre critics on the whole praised the achievements of the director, while finding fault with some of the formal features of the play. The present article engages with these "faults", which are instead understood as new, transcendent qualities of the text, with which the author surpasses the set boundaries of Slovenian theatre production of the time, and, in a way, also surpasses "himself". The line of thinking follows two directions: the first is "formal" and shows the *Notes on the System* to possess dramaturgical or formal elements that would much later be instituted by postdramatic (or theatre) practice, while the second relates to the content, finding ideological configurations in the text that go far beyond simplistic truisms.

Key words: Vitomil Zupan, Slovenian drama, *Notes on the System*, metatheatre, postdramatic theatre

Breda Marušič: The Theatre Staging of *Levitan* by Vitomil Zupan, *Jezik in slovstvo* 60/1, 2015, 83–92.

The theatre staging of Vitomil Zupan's novel *Levitan* (1982) is an area of the author's creative work that has yet to be researched. In 1985, director Ljubiša Ristić adapted Zupan's text on prison experience in collaboration with the Slovenian Youth Theatre company (Slovensko mladinsko gledališče). This literary adaptation is an example of the new postdramatic theatre approach to the staging of the (modern

Slovenian) novel. The present paper investigates extraliterary and intraliterary elements of the process in which Zupan's non-dramatic text is transferred to the theatre medium. As this collective creation came about without a fixed text, and simultaneously with *Reality* (*Resničnost*), in some aspects the paper also refers comparatively to the novel by Lojze Kovačič and its staging.

Key words: Vitomil Zupan, *Levitán*, Ljubiša Ristić, theatre staging, postdramatic theatre

AVTORJI

Ivo Svetina
Ljubljana
ivo.svetina@guest.arnes.si

doc. dr. Gašper Troha
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
gasper.troha@guest.arnes.si

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

izr. prof. dr. Barbara Orel
Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva ulica 3,
SI-1000 Ljubljana
barbara.orel@guest.arnes.si

doc. dr. Tomaž Toporišič
Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 11, SI-1000 Ljubljana
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
tomaz.toporisc@guest.arnes.si

doc. dr. Blaž Lukan
Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva ulica 3,
SI-1000 Ljubljana
blaz.lukan@guest.arnes.si

Breda Marušič
Gimnazija Lava, Pot na Lavo 22, SI-3000 Celje
marusic.breda@gmail.com

Navodila avtorjem¹

Prispevki za *Jezik in slovnstvo* morajo biti napisani v slovenščini. Za jezikovno ustreznost prispevkov so dolžni poskrbeti avtorji.

Tehnični napotki

1. Splošno

Avtorji prispevke v elektronski obliki pošljejo na spletni naslov revije jezikinslovnstvo@ff.uni-lj.si. Prispevki morajo biti oblikovani v skladu z zahtevami uredništva. Avtorji ob oddaji prispevka uredništvu sporočijo tudi naslov za korespondenco, naslov elektronske pošte in telefonsko številko ter naslov, za katerega želijo, da ga navedemo v rubriki *Avtorji* (ime in naslov institucije, v kateri so zaposleni, ali domači naslov).

2. Razprave

Prispevki, namenjeni objavi v rubriki *Razprave*, ne smejo presegati dolžine ene avtorske pole (30.000 znakov s presledki). Besedilo naj bo napisano v pisavi *Times New Roman*, velikost 12, z medvrstičnim razmikom 1,5. Naslov članka in naslovi ter podnaslovi poglavij naj bodo napisani krepko. Besedilo naj bo levostransko poravnano, začetki odstavkov naj ne bodo umaknjeni navznoter, ampak naj bo pred vsakim novim odstavkom, naslovom, podnaslovom obvezno vrnjena prazna vrstica. Daljši navedki (nad tri vrstice) naj bodo ločeni od preostalega besedila, velikost pisave naj bo 11. Izpusti v navedku naj bodo označeni s tremi pikami med poševnima oklepajema *.../*. Opombe niso namenjene citiranju literature, njihovo število naj bo čim manjše. Sklici naj bodo navedeni v oklepaju tekočega besedila: (Gantar 2007: 128). V seznamih virov in literature se navajajo samo v besedilu omenjeni viri in literatura.

Navajanje virov in literature

a) knjiga

Gantar, Polona, 2007: *Stalne besedne zveze v slovenščini: korpusni pristop*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Lingua Slovenica 3).

b) zbornik

Javornik, Miha (ur.), 2006: *Literatura in globalizacija (k vprašanju identitete v kulturah centralne in jugovzhodne Evrope v času globalizacije)*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.

c) članek v zborniku

Mikolič, Vesna, 2004: Medkulturna slovenistika – realnost ali izziv? Stabej, Marko (ur.): *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 37–47.

č) članek v reviji

Krek, Simon, 2003: Sodobna dvojezična leksikografija. *Jezik in slovnstvo* 48/1. 45–60.

d) spletna stran

Korpus slovenskega jezika FidaPLUS: <<http://www.fidaplus.net>>. (Dostop dan. mesec. leto.)

Viri in literatura naj bodo navedeni ločeno.

Izvleček

Članki naj bodo opremljeni tudi z izvlečkom (sinopsisom) v slovenščini in angleščini, ki naj bo umeščen pod naslov članka in naj obsega od osem do deset vrstic v velikosti pisave 10. V recenzijski postopek bodo sprejeti samo tehnično brezhibno urejeni prispevki s seznamoma virov in literature, dosledno oblikovanim po navodilih za citiranje.

3. Ocene in poročila

Prispevki, namenjeni objavi v rubriki *Ocene in poročila*, ne smejo presegati dolžine polovice avtorske pole (15.000 znakov s presledki). Avtorji naj na koncu besedila navedejo svoje ime in priimek, ime in naslov institucije ter svoj elektronski naslov.

4. Recenzijski sistem

Uredništvo revije za vsako razpravo, ki ustreza formalnim pogojem za objavo, določi dva recenzenta in jima v elektronski obliki pošlje besedilo razprave brez avtorjevega imena in priimka ter recenzijski obrazec. Recenzenta izpolnjeni obrazec skupaj z besedilom prispevka in svojimi komentarji vrmeta uredništvu, to pa seznanj avtorja z oceno ter predlogi in pripombami recenzentov, pri tem pa poskrbi, da recenzenta ostaneta anonimna. Na podlagi ocen recenzentov se uredništvo odloči, ali je prispevek primeren za objavo. Avtorji so ob oddaji dokončnega besedila dolžni upoštevati pripombe recenzentov. Prispevke za rubriko *Ocene in poročila* pregleda uredniški odbor.

Končna verzija besedila

Uredništvo pričakuje, da bo avtor pri pripravi do končnega besedila upošteval pripombe recenzentov oz. uredništva in besedilo v dogovorjenem roku oz. najpozneje v dveh tednih poslal uredništvu v elektronski obliki.

Korekture

Ob korekturnem branju lahko avtor uredništvu sporoči le pripombe v zvezi z oblikovanostjo besedila ali opozori na morebitne tipkarske napake. Korekture se opravijo v treh delovnih dneh.

Avtorske pravice

Z oddajo prispevka v recenzijo uredništvu *Jezika in slovnstva* avtor prenese avtorske pravice na založnika, tj. Zvezo društev Slavistično društvo Slovenije. Avtor lahko svoje besedilo pozneje objavlja, vendar mora pri tem vedno navajati prvotno objavo v *Jeziku in slovnstvu* ter o tem prej pisno obvestiti uredništvo.

Separati

Avtor razprave prejme izvod revije, v kateri je bila objavljena njegova razprava, in separat v elektronski obliki. Avtorji besedil, objavljenih v drugih rubrikah, prejmejo le izvod revije.

¹ Beseda *avtor* se v celotnem besedilu nanaša tako na avtorje kot na avtorice prispevkov.

VSEBINA

Jeziku in slovstvu ob 60. rojstnem dnevu	3
Dramski in gledališki opus Vitomila Zupana	5
Ivo Svetina Zakaj je Aleksander Veliki praznih rok?	9
Gašper Troha Vitomil Zupan – dvorni dramatik revolucije?	21
Mateja Pezdirc Bartol Oblaki in pištole v dramskem opusu Vitomila Zupana (poskus sinteze)	31
Barbara Orel Zupanova vizija razvojnih smernic v dramatik in gledališču	43
Tomaž Toporišič Kako Vitomil Zupan misli gledališče	53
Blaž Lukan Drama kot oblika (iz) »predmiselnega kaosa«	63
Breda Marušič <i>Levitan</i> Vitomila Zupana na gledališkem odru	83

Ocene in poročila

Nika Arhar Simpozij o dramskem in gledališkem opusu <i>Vitomila Zupana Razmaknite se, zidovi, človeškim sanjam</i>	93
---	----

V branje vam priporočamo	101
---------------------------------	-----

Abstracts	103
------------------	-----



Cena:
5,50 €