

PREGLED SLOVENSKE
SODOBNE DRAMATIKE: VITOMIL
ZUPAN

*Vitomil Zupan, STVAR JURIIA
TRAJBASA*, drama v treh dejanjih s
prologom, Založba Obzorja Mari-
bor 1972



Zupanova
drama povze-
ma — kot je že
znano — moti-
v Cankarjeve-
ga Kralja na
Betajnovi, se
pravi motiv člo-

veka, ki brez vsakršnih predsodkov iz-
korišča vse in vsakogar za doseg
svojega cilja, ta pa je imeti oblast ter
z njo moč in denar. V končni izpeljavi
motiva pa gre za bistveno razliko, saj
se Kantor s svojimi zločini uspešno
vključi v družbo in se otrese svoje
vesti; Trajbasa pa vest izda, kljub iz-
rednemu naporu razumskega samopre-
pričevanja je Trajbasa premagan na
področju 'neoprijemljivih' splošno člo-
veških zakonov, kjer je vsak umor zlo-
čin ne glede na idejo, ki ga je vodila.
Ta plast v človekovi duševnosti pa je
dojemljiva tudi za iracionalna zname-
nja in pojave; s pomočjo globokih,
prvinskih učinkov, ki jih povzročajo, se
Trajbasa zlomi. Psihološki razvoj glavne
osebe, ki je osnovni interes drame, pre-
rašča enkratni konkretni primer v
avtorjevo misel, da se zločin ne izplača,
vzrok za to pa je v človeku samem in
ne v objektivnih okoliščinah. Zupanova
drama tako združuje elemente socialne
meščansko-realistične drame z roman-
tično-simbolističnimi prijemi, katerih
osnovna značilnost je ustvarjanje po-
sebne atmosfere — fantastičnega, ireal-

nega, mračnega vzdušja, ki ga omogo-
čajo strahovi v človekovi duševnosti in
je odločilen za izid drame.

Značilno je, da sta krajevni in zlasti
časovni okvir drame daleč od običaj-
nega realizma, saj sta anahronistično
povezana fevdalno obdobje tlačanstva
(seveda kot metafora) in kapitalistična
meščanska družba, graščina z oskrbni-
kom, valptom in obubožanim plemičem
ter velemesto z univerzo, dekliškim
penzionatom in bohemskim romantič-
nim slikarjem. Strogo patriarhalna dru-
žinska ureditev in prav tako izkorišče-
valska družbena hierarhija sta posplo-
šeni ne glede na obstoječo situacijo,
sta podoba delovanja in miselnosti, da
je svetu treba vladati s silo. Avtorju
ne gre samo za družbeno kritiko do-
ločenega časa (drama je bila napisana
že pred vojno!), temveč predvsem za
odpor do vsakega nasilja, za izpoved o
neuspehu, ki nujno doleti oblastniškega
zločinca, to pa pravzaprav ravno zato,
ker ni dovolj zločinski — grize ga vest,
žrtve ga preganjajo in pahnejo v smrt.
Ta človek ni enodimenzionalen, vizijo
o neobčutljivem 'nadčloveku' podre
skrito prisotna človeška narava, ki iz-
bruhne v stiski in strahu. Od vseh
Trajbasovih protitiger je zato edino
učinkovita tista, ki deluje s tako psiho-
logijo, kakršne Trajbasa ne obvladuje.

Prolog resumira predzgodbo te igre
(rojak, ki se je izselil v Ameriko, je
kupil propadlo graščino, a se sam ni-
koli ne oglasi, zanjo naj skrbi oskrb-
nik Trajbasa, in to v korist kmetov —
kot zastonjski najem), predstavlja eks-
pozicijo Trajbasovega značaja (ki se s
svojim položajem uspešno okorišča) in
ekspozicijo dramskega dogajanja: Vili-
bald, zadnji plemič in preužitkar na
graščini, nasprotuje Trajbasovi ideolo-
giji, žena Kristina trpi zaradi nje, kmet
Deževnik se ji že začenja upirati; Vili-
bald omenja duhove, ki strašijo v tem
prekletem gradu, in ugotovi, da Traj-
basu to ni prijetno. Prolog se konča
z odločilnim sprožilnim dogodkom, s
prihodom tujca — Amerikanca, ki ni

zadovoljen s tem, kar vidi, zato ga Trajbas nemudoma zabode. S tem postane gospodar gradu, pred seboj vidi novo življenje uspeha in ugleda. Vilibalda, pričo umora, bo držal v šahu z zapiski o nekem njegovem nepojasnjenem zločinu.

Prvo dejanje je nato pravzaprav druga ekspozicija in kaže odnose med nastopajočimi osebami, njihove interese in usmerjenosti. Dogaja se več let po prologu: Trajbas ni srečnejši, le še ostrejši, odnosi v njegovi družini ne temeljijo na ljubezni, temveč na bolj praktičnih, materialnih stvareh: sin Peter bo jurist in očetov naslednik, hči je bila v internatu in se bo poročila s 'primernim' možem, ki ga bo izbral oče, žena in mati pa sploh nima več nobene odločilne vloge. To je očetova perspektiva, vsi drugi pa se s tem ne strinjajo in si predvsem želijo ljubezni, lepote, sonca, ne pa denarja. V ta tabor pride še Petrov prijatelj in slikar Simon Jalen, ki se zaljubi v hčer Marcelo, njegov osnovni namen pa je pomagati kmetom do njihove pravice — izkaže se namreč, da je on dedič gradu. Kmetje, ki jih vodi Deževnik, si hočejo izboriti boljše življenje, vendar še ne mislijo na oborožen upor, zato jih Trajbas seveda brez težav prelisiči; edino vodja je trden v svojih namerah, a ostane brez privrženecv. Trajbas je intelektualno močnejši od njih, je izobražen, kmetje pa ne, poleg tega so neenotni in brez jasne poti do cilja — zato mu še niso nevarni. Tudi intelektuallec Simon ga še ne ogroža resno, ker ga hromi lastna vloga apostola resnice, pravice in lepote in je manj zvit kot Trajbas, pa bolj rahločuten. Šele ko izve, da je Simon zakoniti dedič, ki bo uveljavil svojo pravico, naredi načrt za njegov umor — umoril pa naj bi ga Vilibald, ki ga težijo zapiski iz preteklosti. Vilibald velja za čudaka, vendar načrtno hlini blaznost; Simon se zateka k njemu po pomoč, rad bi v pogovorih razčistil svoja lastna premissljevanja in načrte za dejanja, saj ga

muči hamletovska neodločnost: »Usodni red! Če se mu pokoriš, sebe izgubiš. Če se mu upreš, si sanjač.« (str. 36). Vilibald pravi o njem: »Predober si za boj proti hudobiji, prepošten, da bi nepoštenost znal zgrabiti za vrat. Tej roži manjka trnja.« (str. 38). Trajbas s strahom reagira edinole na iracionalne slutnje svoje žene ter na šume in ropote, ki ga vznemirjajo in mu prinašajo privide in glasove. S svojimi zakritimi mislimi ga vznemirja Vilibald, ki namiguje na duhove umorjenih in v daljšem monologu napoveduje svoje edino dejanje v življenju, ki je bilo sicer povsem neplodno in mirno: »Življenje je morda samo tedaj, ko se vaza razbije. Dotlej pa je samo zbirka živih in mrtvih malenkosti...« (str. 44).

V prvem dejanju so se uredničevalne napovedi iz prologa, Trajbasa že preganja vest, celoto pa obvladuje situacija pričakovanja pred odločilnim dogodkom. V drugem dejanju, ki ga avtor še posebej imenuje »vmesno dejanje«, se Vilibald za nekaj odloči — Simona posvari pred nevarnostjo, ki mu preti od Trajbasa.

V tretjem dejanju se načrta obeh protiigralcev — Trajbasa in Vilibalda — bližata svoji realizaciji; Vilibald je na videz privolil, da izvede Trajbasov naklep, vendar čas napoveduje svojo akcijo, ki jo nato uvede s pripovedjo o grozljivem duhu Amerikanca, ki da ga je pravkar srečal. Trajbas je resno prestrašen, a se spet posveti veselici, ki jo je priredil. Tik pred strelskim tekmovanjem, ki naj bi prineslo smrt Simonu, je med pustnimi šemami prikazen umorjenega — preoblečeni Vilibald. Trajbas ga v grozi ustrelji, a v paničnem strahu tudi sam pade čez okno.

Dejanje starega plemiča je bilo povsem individualno in ni bilo storjeno v imenu kakšne ideologije, temveč kot odpor zoper slabega, zlega človeka, v katerem je utelešena misel o pravici vladanja. Vilibald vztraja v tem dejanju sam, noče se pridružiti niti

kmečkim upornikom niti intelektualno-socialnemu pravičniku, ampak deluje predvsem za svoje očiščenje, za svojo uresničitev in osmislitev; ravna po svoji vesti oziroma po nespremenljivi človeški vesti, ki se zbudi ob vsakem nevrednem dejanju. Da je Vilibalda zanimal res zlasti on sam in ne nadaljnja usoda tega sveta, kažejo tudi njegove zadnje besede, ki jih z drugačnim smislom in s perspektivo za prihodnost nadaljuje šele predstavnik kmetov: »... vseeno, kaj sodite o meni... Spet je poginila ideja... Čezme bo zrastle trava. Na svidenje tam, kjer se ne bomo več grizli med seboj, ker bomo imeli polna usta zemlje.« — Deževnik: »Zemlje, ki jo obdelujemo — mi.« (str. 80).

Vendar gre v drami predvsem za konflikt dveh individualnih hotenj, prizadevanja po moči in oblasti (ki se ne ozira na človeka in mu je za dosego cilja opravičljivo vsako sredstvo) ter obrambe človeka in človeškega; le-to se kljub poskusom izbrisovanja ohranja tudi v Juriju Trajbasu in povzročča njegov dolgotrajni notranji boj ter ga končno proti njegovi volji premaga — njegov agens pa je Vilibald in s tem je njegova vloga-igra končana. Jasno se pokaže pozitiviteta drame, in to ne le na deloma socialno-družbenem realističnem nivoju, temveč tudi na višjem in splošnejšem. V ospredje je postavljena človekova vest, zavest o zločinskem delovanju in nemožnost uspeha takega ravnanja.

Kot že rečeno, se ta Zupanova drama ne podreja realistični dramaturgiji, kakršna je prevladovala v slovenski dramatik pred drugo svetovno vojno in s svojimi iracionalnimi elementi vnaša v ta način pisanja novost. Poleg sicer razgibane fabule, ki se odvija v dialogih (in bi jo bilo mogoče tudi funkcionalno skrčiti), pa se odločilni momenti in preobrati v psihiki oseb pokažejo v monologih, ki jih uporabljata prav Trajbas in Vilibald. Ti predstavljajo epsko premišljujoči del drame,

tematsko pa se 'norčeve' pasaže razvijajo v smer njegovega 'karakternega' preobrata, medtem ko se Trajbasove v veliki meri (in celo že utrujajoče znano) ponavljajo oziroma variirajo njegove značilne nazore, ki jih razglaša vse do malo pred hitro katastrofo. Njegovimi nazori oblastnega mogotca pa imajo neko posebnost: »Nihče ne čuti moje žrtve. Vsemu sem se odrekel, da lahko hodim po poti, ki sem si jo določil; popolnoma sem se spremenil. In kaj imam zdaj? Puščobo...« (str. 51) — »Moram! To so žrtve moje — ideje poštenja. Tako stori, kakor ti veleva korist! In če iz strahu ne storiš tako — nisi pošten!« (str. 52). Trajbas se opravičuje z odporom do človeške hinavščine, saj ljudje svoje egoistične načrte in dejanja skrivajo pod plaščem neke splošnejše koristi, dobrega dejanja, on pa ne, na glas izjavlja, »morala je zame moja morala«, njegov privilegij sta njegova bistrost in zvitost: »... stoletja so ljudje gojili nekako zlagano moralo, v božjem imenu so jo sejali v glavo, v prsi, da bi laže vladali bedakom. Kdor hoče zavladati, mora odvreči vso to staroversko navlako... Tako je vsa ta morala sredstvo za vladanje. Vladarjem samim pa bi bila pogubna. Zato sem se je iznebil...« (str. 43). Vendar Trajbas pozablja, da tudi on svoje osebne koristi povzdičuje z idejo poštenja, z razumsko premišljeno ideologijo, ki pa se podre, ko vanjo z Vilibaldovim posredovanjem vdoro povsem drugačni elementi.

Končno ostaja vprašanje, koliko je pomenska stran te drame (danes) sploh aktualna, živa, zanimiva, kaj prinaša junak s svojo premočrtno ideologijo, dasi ima tudi trenutke zmede z vprašanji vesti (pobude za to mu dajejo drugi), vendar v svojih dejanjih ostaja neomajen, se trudi zanje, a ga le premaga neki »notranji glas«, nekaj, kar je človeku imanentno in se mu ni mogoče upirati. Teza o tem dobrem v človeku, ki je neodtujljivo, določa celotno podobo igre, a jo tudi postavlja

pod vprašaj, saj je z njo usoda junaka že vnaprej determinirana, ne glede na to, da gre za izrazito individualističnega junaka, ki je zanimiv prav zaradi svoje posebne vizije sveta.

Vitomil Zupan, LADJA BREZ IMENA, Tragedija v treh dejanjih, v devetih slikah. Založba Obzorja Maribor 1972.

Elementi, ki so v Stvari Jurija Trajbasu predstavljali odstop od realističnega tipa drame, se v tej Zupanovi tragediji že povsem osvobodijo in tvorijo strukturo sanjske, alegorične igre. Stilno vodijo v slovenski ekspresionizem Jarčevega Ognjenega zmaja, pa ne le stilno, temveč tudi pomensko-nazorsko. Za leto 1953 je bila po teh svojih značilnostih Ladja povsem izjemna igra, izstopa pa še danes zaradi svoje alegoričnosti in krščansko-simbolne pomen-skosti, s kakršno se danes na Slovenskem ne ukvarja noben drug dramatik, razen, vsak na zelo drugačen način, Mrak in deloma Strniša. Obe drami, Stvar in Ladja, se vežeta glede na osnovno miselno poanto, osnovno idejo, nekoliko pa tudi po načinu oblikovanja.

Na videz povsem formalistična zadeva, delitev igre na slike in prizore (znotraj dejanj), ki so v Stvari res predstavljali še enostavno ločevanje prihodov in odhodov osebe ali oseb (prizori), slike pa dramaturško izrazite stopnje dramske akcije v končni fazi, postane v Ladji najvažnejši element, ki loči posamezne plasti v tej drami: bolj ali manj realno od nerealnega, fikcije; podobe preteklosti od vizij prihodnosti, sanje od resničnosti (ki pa nikoli ni povsem realistična). Prizori in slike tudi zelo jasno členijo dele lirskega, epskega in dramskega znotraj same drame.

Gre za močno razgibano obliko, ki je že zaradi hitrih menjav, predvsem pa zaradi prizorišč, kot sta nebo in

morsko dno, ne bi bilo mogoče uprizarjati realistično. Podobno je bilo z nekaterimi slovenskimi ekspresionističnimi dramami (in je z nekaterimi mlajšimi slovenskimi poetičnimi dramami — Otroka reke, Samorog, Prometej ali tema v zenici sonca...) ali pa sploh z alegoričnimi verskimi igrami, kjer se 'prikazujejo' dogodki iz življenja svetnikov, se nizajo v posameznih prizorih in povezujejo v verigo brez izrazitejšee zaostrene dramske gradnje.

Konkretno je v tej Zupanovi drami več elementov, ki nas peljejo k Jarcu: motiv ladje na oceanu, téma vojne oziroma uničenja ter téma odrešitve človeka, poleg dramske še lirsko-epska zasnova, večina oseb je označenih z občimi imeni (poklici, položaji), mitološke (biblijske) osebe, zlasti angel in hudič in z njima povezan boj med dobrim in zlim, torej element krščanstva. V njenem Ognjenem zmaju, na ladji sredi oceana, so ključne tri osebe: Starec, ki želi z dobroto odrešiti človeštvo trpljenja (iz relativno realne osebe se razblini v vizijo svetnika-odrešenika), njegov nasprotnik Kapitan, racionalistični uničevalec, ki hoče na ruševinah starega ustvariti nov svet, a prek smrti vsega človeštva; to je zli duh, zaslužnjevalec, ki ga mornarji na ladji prepoznajo za hudiča, se upro, Plavač ga pa ubije; ta je prej nihal med obema principoma, nato spozna Starca, ki poseblja notranjo enotnost, »Eno«, za svojega očeta, za svoj »najskrtejši obraz«, se požene za njim in izgine v morskih valovih. Plavaču, ki je živel razdvojen, tudi v oblasti temnih sil, na koncu v prividu razkrije Starec: »Trpljenje, ki si si ga sam izzval, / je bilo zate strašno očiščevanje; / dovolj je kazni, tvoja bol je zdaj oprala / tvoj greh napuha — izgubljeni sin...« (Upornik, Slovenska ekspresionistična enodejanka, Kondor 92, str. 58). Ob problemu lastne duše in njene čistosti, se Jarčeve osebe ukvarjajo še s problemom sveta, njegovega uničenja oziroma samouničenja človeške civilizacije.

cije; v kaosu, ki že vlada, se odločajo za graditeljski princip (upor mornarjev) proti zlu (Kapitanu), za dobro in krščansko ljubezen, ki jo nosi Starec. Vendar se v igri sami dokončen izid še ne pokaže, usoda sveta ostaja odprta.

Jarčeve osebe se javljajo v povsem nerealističnem okolju že kar kozmičnih dimenzij, kjer seveda ne gre več za postopke realistične dramaturgije, ampak se čas in prostor raztezata v neskončnost, v pripovedih oseb se predstavljamo iz preteklosti v vizionarno prihodnost. Kot igri nekega razmišljanja o svetu tej enodejanki ne gre v prvi vrsti za dramatičnost fabule; pravih akcij je malo, povezane so z družbeno komponento te igre, ko hočejo mornarji in zemljani-brodolomci svet osvoboditi zla; bistveni pomen igre se razkriva v dialogih treh oseb ali v monologih, kjer si pripovedujejo svoje nazore, o njih lirsko meditirajo in jih izpovedujejo v posebnem zanosu. Jarčeva verzna dramska pesnitev je močno metaforična, lirsko izpovedna in celo izpušča možnost za razgibane dialoge (avtor le v didaskalijah omenja, kaj pripovedujejo zemljani mornarjem o grozotah na celini), saj jo zanimajo le odzivi posameznih 'simbolnih' oseb na vesoljno dogajanje, kakor ga razume in občuti avtor.

Za podobno splošne principe življenja in človekovega odločanja v njem gre tudi Zupanu, ki se v spominskih zaključkih bliža svetovni moraliteti, kjer se v boju soočata dobro in zlo, angel in hudič, dokončno pa odloča 'poslednja sodba', 'božje razsodišče', s katerim se igra prične in konča. Jarčeva »ladja brez krmila« in Zupanova Ladja brez imena temeljita na istem romantičnem motivu ladje sredi razburkanega morja (Zupanovo nagnjenje do romantičnih elementov razgibane narave smo opazili že pri Trajbasu) kot prisposodi človeške eksistence, vržene v življenje. V igri ni enega samega glavnega junaka, temveč je v ospredju več oseb: povzdignjeni ljubezenski par Rajnik in Tanata, skušnjavka Babilon-

ka, Hudič in Angel, Atlant, ki nosi v duši pekel zmot in napak, razuzdanec Sodnik ter odrešitelj Kapitan Java. Poleg Java, ki sta ga trpljenje in preizkušnja v življenju uravnovesila in mu prinesla notranji mir ter občutek enosti, nerazdvojenosti in zato moč, da pomaga drugim, doseže zaželeno enost (ki je tudi najvišji dosežek Jarčevega Starca) edinole še Rajnik, ki je tudi sicer v podobnem očetovskem odnosu do starega kapitana in v odporu do spletkarskega Hudiča. Eden osnovnih ekspresionističnih erotičnih momentov, izrazit dualizem duha in telesa obvladuje predvsem vlačugo Babilonko, ki pa je zaradi svojega globokega hrepenenja po čistosti (samo sebe vidi kot požrtvovalno bolniško sestro) na koncu seveda res 'očiščena'. Spremenila jo je neuslišana ljubezen do Rajnika. Angel je personifikacija vesti, ki je preganjala že Trajbasa; je apologet dobrega in zadnji razsodnik, očiščevalec sveta; Hudič zavestno slábo, igra se z ljudmi in oznanja propad sveta (Angel: »Sam si povedal, zavedal si se, videl si, spoznal si, razumel si — in vendar si se podal na pot smrti, na pot nizkotnosti. Sam si se obsodil . . . Zato boš zavestno plačal. Nobena milost ti ne bo izkazana, kajti plačilo že čaka nate — v tvoji duši.« (str. 121, 123). Dokončno je preklet edino Sodnik, ki ga je premagala telesna strast do ženske (Angel: »Zlorabil si svojo nalogo! Izdal si svoj poklic! Prekletstvo nad zlorabo in izdajo.« (str. 130).

Tožnik in sodnik je angel z ognjenim mečem, branilec pa kapitan Java, humanist, ljubitelj vsega človeštva. Igra se začne odvijati po Angelovi zahtevi: »Položite račune! Vsi! Vaš strah hočem videti, vaš sram . . . in naposled vaš kes!« (str. 9). Z zatemnitvijo te vizije se s prvo sliko prestavimo na ladjo v neurju, kjer se zvrstijo mnogi dogodki — izdaje, upori, nasilstva, zapeljevanja — ki privedejo vse osrednje osebe v ječo; druga slika, spet s številnimi prizori, kaže duševne muke, dvome, raz-

mišljanja zapornikov in temelji na dolgih monologih, povezanih s prividi, ki razkrivajo duhovne globine posameznih oseb. Iz pretežno akcijskega, dogajalnega prvega dela preide avtor v mediativni, predvsem prikazovalno-episovalni drugi del. Prvo dejanje se konča, ko pride kapitan Java (mislili so, da je utonil), ki edini lahko pojasni, kaj se je na ladji res dogajalo ter kdo je kriv in kdo ne.

Drugo dejanje sestavlja pet slik, tri so 'realno' dogajanje na ladji brez imena in v nenadnem vrtincu vojne, druga in četrta pa sta izrazita fikcija oziroma sanje, v katerih se osebe angažirajo v objektivno dobrih dejanjih (pomoc ranjenim vojakom, pregovarjanje o zločinskem torpediranju potniške ladje, za vojno in proti njej). V realnosti zmagujejo spletke, nasilje, uničenje — ladja je torpedirana in se potopi.

V izrazito alegoričnem tretjem dejanju na morskem dnu, ki ima kot prvo dve sliki, se osebam prikazuje najpomembnejši trenutek njihovega življenja in na zahtevo Angela-tožnika nam te odločilne dogodke 'odigrajo'. Sledi jim dokončna sodba: očiščeni so tisti, ki so se pokesali, spoznali svoje grehe, jih odslužili ali vsaj želeli popraviti; drugi, zločinci in hinavci, pa so postavljeni v svarilo ali so prekleti in izbrisani. Druga slika je apoteoza najvišjega principa življenja — neuničljive vere v sanje: »Človek je iznašel BOGA... toda iznašel je še nekaj večjega: sanje o sreči.« (str. 8). V tej sliki se Rajnik in Tanata dvigneta v 'življenje', dobita nesmrtnost sanj kot plačilo za neomajno ljubezen, zvestobo, trpljenje. V ospredju je torej spet vprašanje človekove vesti, zavest, da sta kazni in plačilo v njem samem in vsak ju sam prav dobro razpozna.

Tu se zlijeta pomenski poanti obeh obravnavanih Zupanovih iger: človekove misli in dejanja se merijo po intimnih, subjektivnih, vendar splošno

veljavnih notranjih pravilih, ki pa so v bistvu odsev nekakšnega višjega, božjega principa, ki ureja svet in ki ga morajo posamezniki le spoznati, se trudoma in prek izkušnjav dokopati do tega védenja in se nato po njem ravnanati. V tem svetu si človek ni zadosten, išče si neko vseobsežnejše potrdilo, sega prek otipljivih meja sveta, prek smrti v prostore transcendence in se šele tam dokončno osvesti in uresniči. Tekst ves čas odkriva pasivno podobo sveta; pod tragedijo bi lahko razumeli konflikt razmišljujoče trpnih oseb s svetom, ki se jim kaže kot ogrožajoči, nevarni, tudi nespoznavni princip, ki ga je mogoče preseči le v metafiziki, ne pa v realnem življenju. V tem smislu gre v igri za tragedijo človeštva v neznanki sveta (ladja brez imena na oceanu), ki pa v končni konsekvenci razjasnjenja v sodbi ne more biti več tragična. Primer aktivne osebe Hudiča je lahko le eksempl, da tak način obvladovanja sveta ne more biti uspešen, zlo in akcija zakrivata tudi dobro in trpljenje — in to zakrito, a vendar prisotno, vedno odtehta. Isto kot Hudiču se je zgodilo že Juriju Trajbasu. (Hudič: »Jaz sem mislil, da slabotnega človeka greh dvigne... Bil sem zelo grd človek in sem hotel biti — junak. Mojim ušesom je godilo, ko sem slišal, da sem — hudič. Mislil sem, da uidem samemu sebi, toda prevaril sem se: s tihimi, plažečimi se koraki sem prišel sam za seboj in sem si nenadoma pogledal v obraz...«) (str. 8).

Zanimivo in značilno pa je, da se ne povezujeta dvojici zlo — mirovanje in dobro — agiranje, ali pa se to dogaja zelo parcialno in seveda ne radikalno. Elementi krščanstva in njegove morale Zupana ob tem tekstu nedvomno močno vežejo z Jarčevimi že citiranimi nazori in tudi z njegovim načinom oblikovanja. Zupanova dramatska alegorija sicer ni v celoti pisana v verzih, ima pa več pesemskih delov, »recitativov«, ki predstavljajo lirsko izpovedni element, ima dolge monologe,

ki so pripovedovalni filozofsko-premišljujoči del, vse to pa znotraj dialogov, ki dramo poganjajo akcijsko, imajo pa tudi mišljenjsko razlagalno funkcijo, podobno kot monologi. Združujejo se torej vsi trije načini literarnega oblikovanja, ki jih avtor uporablja sicer funkcionalno glede na pripovedovano oziroma prikazovano in tudi v skladu s kompozicijo dejanj (dve sliki, pet slik, dve sliki), v katerih se menjavata zlasti mnogoobratno dejanje in razglabljanje ter lirski razpoloženja, refleksije in izpovedi. Najbolj razgibano je osrednje, drugo dejanje, največ monoloških prvin pa vsebujeta druga slika prvega dejanja (po ekspoziciji glavnih oseb in zapletu njih delovanja) ter prva slika tretjega dejanja, ko gre za razlago in razplet vseh dogodkov. Ob sicer simetrični sestavi te igre pa je vendarle vprašanje, ali prav 'vpliv' srednjeveške moralitete s počasnim, aditivnim in podobarskim razvijanjem dejanja in njegovih pomenov, ki se lahko kaže vzporedno in bolj ali manj enako ter ponavljajoče na konkretnih primerih več oseb — ali torej vse to ne zmanjšuje učinka Zupanove igre, ki je s svojimi idejnimi razrešitvami (sicer vedno prisotnega vprašanja vesti in človekovega obstajanja ali tudi delovanja v svetu) danes morda že nezadostna, ko hrepeni po neki povsem jasni, spoznavni in pravični sili ter vse to tudi najde. Od ekspresionistične Jarčeve enodejanke ga odvajata prav prevladujoča simetrična moralitetna struktura in razvidno začrtana pot iz kaosa.

Tako je Zupan prvič v povojni slovenski dramatiki (1953) navezal na t. im. kozmični slovenski ekspresionizem dvajsetih let, kar je bilo v obdobju sočrealistične dramatike in po njem povsem samosvoja kretnja in izrazit odklon od tedaj uveljavljenega. Obrat v človekovo notranjost, njegove miselne in čustvene plasti ne glede na realno obstoječi zgodovinski čas kaže v smer tistih slovenskih dram, ki so si nato izbirale mitično-poetično struk-

turo, segajoč največ v grško mitologijo, manj pa v krščansko izročilo, začenši s Smoletovo Antigono. Pripomniti pa je treba, da je slovenska javnost Zupanovo Ladjo spoznala šele leta 1973.

Malina Schmidt

»ČAS SMRTI« DOBRICE ČOSIČA

Novi roman v dveh delih srbskega pisatelja Dobrice Čosića, Čas smrti (Vreme smrti, Prosveta, Beograd 1972), nam na svojstven in monumentalen način prikazuje Srbijo na začetku prve svetovne vojne, v tistih tragičnih, toda herojskih dneh, ko je bila istočasno prisiljena voditi boj proti avstro-ogrski monarhiji ter proti različnim balkanskim kombinacijam zaveznikov. To je bil torej tisti usodni »čas smrti«, čas, ko je bil človek postavljen v tragični spopad z zgodovino za svoj in narodov obstoj. Bogato zgodovinsko gradivo je bilo torej hvaležna osnova, na kateri je Čosić lahko razvil razvejano in večstransko fabulo svojega najnovejšega romana ter mu lahko dal široke razsežnosti epskega prostora. Vendar, čeprav preokupiran z zgodovinskimi dejstvi, Čosiću uspeva, da nam v romanu prepričljivo prikaže svojo lastno, kritično miselnost do vojne, njen smisel in nesmisel, upravičenost žrtvovanja človeka za višje cilje in ideale, ko je bilo potrebno ponovno preveriti nacionalno zavest, njeno trdnost in odločnost.

Čas smrti je nadaljevanje Čosićevega romana Korenine, saj se v njem pojavljajo nekateri glavni junaki tega romana, seveda ujeti v povsem druge okoliščine in situacije, ki jih prinaša vojna vihra. To so radikalni prvak Aćim Katić, njegova sinova Vukašin in Đorđe, vnuki Ivan, Adam in Milena ter dninar Tole Dačić s svojimi sinovi. Poleg teh pa se v širokem spektru zgodovinskega dogajanja po-