

# 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 drobci, 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.<sup>1</sup>

## 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

<sup>1</sup> V raziskavo so vključena objavljena in/ali uprizorjena dramska besedila Vitomila Zupana, ne pa tudi dramatizacije 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 *Razmaknite 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 dramatiki, 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 dramatike 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 dramatiki*. Drame *Tretji zaplodek* ne omenja nobeden od raziskovalcev, ki smo jih našli v uvodoma, ne najdemo je navedene v nobenem od pregledov slovenske dramatike, 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 socialno 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 didaskalijske, 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 enodejanske *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 drobcenih sledi poznejšega, poveljnega, 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 zaporu (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 premišljujejo o temeljnih bivanjskih vprašanjih, kako živeti in kaj je dobrega in slabega v človeku, o moralni odgovornosti posameznika ter metafizičnih kategorijah, kot so sreča, ljubezen, 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 (najpogostejše 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 prispodobno 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 živeli 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 neuprizorjanju 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 prepиров in preteпов, ki jih povzroča 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 parabelo (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 dosednji 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 dramatik. 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 lestvici. 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 dramatik 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 hudourni nanosi kopičijo 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 zaključi 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.