

FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO  
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

**ALJA PRIMOŽIČ**

**Drama Vitomila Zupana *Ladja brez imena***

Diplomsko delo

Mentorji:  
izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol  
  
doc. prof. dr. Gašper Troha

Dvopredmetni univerzitetni študijski  
program prve stopnje Slovenistika;  
Dvopredmetni univerzitetni študijski  
program prve stopnje Primerjalna  
književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2020

## **Izvleček**

Dramo *Ladja brez imena* je Vitomil Zupan napisal leta 1953 med svojim bivanjem v zaporu. Drama je izšla šele leta 1972 in ni bila nikoli uprizorjena. Gre za inovativen dramski tekst s kompleksno vsebino, ki prelamlja s tradicijo in se močno razlikuje od takrat prevladujočega literarnega toka socialnega realizma. Socialni realizem zahteva realistične like v življenjsko verjetnih situacijah, liki so predstavniki socialnega razreda in niso individuumi. *Ladja brez imena* pa se tem zakonom ne podreja. Dogajanje ni več realistično, temveč je metaforično in celo sanjsko. Dramske osebe so postavljene v mejne situacije, v katerih se same odločajo med dobrim in zlim, med željo in močjo. Liki, ki so individuumi, imajo moč svobodne volje, v čemer lahko zaznamo maniro eksistencializma. V drami so pogosti pesniški vložki in recitativi, zaradi česar bi jo lahko razumeli kot predhodnico poetične drame. Vendar se sanje in realnost menjavajo povsem poljubno, zaradi česar še ne gre za pravo poetično dramo. V ospredju drame je človek in njegova plovba med dobrim in zlim, v čemer bi lahko uzrli vpliv ekspresionizma.

## **Ključne besede:**

Vitomil Zupan, *Ladja brez imena*, poetična drama, ekspresionizem, eksistencializem

## **Abstract**

Play *Ladja brez imena* was written by Vitomil Zupan in 1953 during his prison years. It was released much later, in 1972, and was never staged. The play itself is an innovative dramatic text with complex content, that breaks with the tradition and differs heavily from the then-prevalent literary current of social realism. Social realism depicts realistic characters in presumably life-like situations and characters are not individuals but representations of a particular social class. Play *Ladja brez imena* does not follow these rules: happening is not realistic, but moreover metaphorical, even dreamlike. Characters are positioned in borderline situations, in which they themselves have to decide between good and evil, between wish and power. Individualized characters have the power of free will, which could be reminiscent of existentialism. Frequent poetic inputs and recitatives render the play as a precursor of poetic dramas. But because dreams and reality interchange completely at random, it is not yet a true poetic drama. In the foreground of the play is an individual as he sails between the good and the evil, which might be attributed to the effect of expressionism.

## **Key words:**

Vitomil Zupan, *Ladja brez imena*, poetic drama, expressionism, existentialism

## **Kazalo vsebine**

Izvleček .....	2
Ključne besede: .....	2
Abstract .....	2
Key words: .....	2
1 Uvod .....	4
2 Kratek oris razvoja slovenske dramatike med letoma 1945 in 1955.....	5
3 <i>Ladja brez imena</i> in vprašanje Zupanovega opusa .....	7
4 Različnost drame od socialnega realizma .....	9
5 Poetična drama .....	11
6 Ekspresionistična dramatika .....	13
7 Vsebina .....	15
8 Dobro in zlo na ladji brez imena .....	19
9 <i>Ladja brez imena</i> kot poetična drama .....	23
10 <i>Ladja brez imena</i> kot ekspresionistična drama .....	24
11 Sklep .....	26
12 Viri in literatura .....	27

## 1 Uvod

Drama *Ladja brez imena* je nastala leta 1953, objavljena pa je bila šele leta 1972 in ni bila nikoli uprizorjena. Vitomil Zupan jo je napisal med svojimi zadnjimi leti bivanja v zaporu, zaradi česar gre za zanimiv tekst, ki je nastal v izoliranem okolju z omejenimi zunanjimi vplivi. Taras Kermauner je v spremni besedi ob izdaji drame zapisal, da gre Vitomilu Zupanu čast in zasluga, da je bil med prvimi slovenskimi dramatik, ki je uspešno prebil horizont socialnega humanizma, ki je zmagovito prevladoval na Slovenskem od začetka tridesetih do začetka petdesetih let prejšnjega stoletja. Po nastanku je drama obležala v avtorjevem predalu, saj mu založniške in kulturnopolitične razmere v slovenski družbi niso bile pretirano naklonjene. Tako ni mogla imeti tistega vpliva, ki bi ga glede na kompleksnost, radikalnost in pomembnost svojega pesniškega pomenskega sveta morala imeti (Kermauner 1975, 37).

Drama prikazuje skrajno pesimistično podobo sveta, ki ne sledi zakonitostim realnega prostora in časa. Gre za dramo, v kateri se sanje in realnost veš čas prepletajo, dramski tekst pa bogatijo spevi in verzi. Zupan ukinja vzročne povezave in ciklično ponavlja dogodke, da bi pokazal, kako se vse ideje izrojevajo v svoja nasprotja. V vsakem liku dramatik ohranja dvojnost dobrega in zlega, kar onemogoča vrednostno delitev junakov, ki je bila značilna za agitke in predhodne tekste obdobja socialnega realizma (Troha 2015: 37). »Rajnik: Oblaki so me nevidno vsesali vase. Moje breztežne sanje so postale oblaki, ki se imenuje jaz. Postal sem nastajanje in razpad, telo in menjava, strast in lagodnost, beg in usodnost« (Zupan 1972, 66).

Tako gre za inovativen tekst, ki prelamlja s tradicijo. Taras Kermauner besedilo označuje kot personalistično in intimistično dramo, Tomaž Toporišič v njem vidi predhodnico poetične drame, kar je zvrstna opredelitev, Gašper Troha pa ga uvršča v dramaturgijo ekspresionistične dramatike. Ta kompleksen dramski tekst se tako očitno upira enoznačni opredelitvi, zato se bom v diplomski nalogi posvetila zvrstni umestitvi drame. Tako se bom s primerjalno metodo lotila obravnave teksta v kontekstu sočasne dramatike, nastale okoli leta 1950, in glede na predhodni avtorjev opus, v nadaljevanju pa se bom posvetila analizi in interpretaciji dramskega teksta in tem, ki jih odpira v okviru predhodnosti poetične drame. Pri tem se bom opirala na že nastale razprave Tarasa Kermaunerja, Tomaža Toporišiča, Mateje Pezdirc Bartol in Gašperja Trohe.

## 2 Kratek oris razvoja slovenske dramatike med letoma 1945 in 1955

Drama Vitomila Zupana *Ladja brez imena* je nastala leta 1953 in je popolnoma drugačna od takrat napisanih del, zato bom najprej kratko predstavila kontekst takratne literarne scene. Povojne slovenske literature ni mogoče misliti brez njenega odnosa do družbene ureditve in oblasti. Sicer odnos literature do oblasti ni bil nujno eksplicitno vezan na realne dogodke, vendar pa je lahko gradil socialistično utopijo ali pa je lahko prikazoval njena notranja nasprotja in posledice družbenega sistema (Troha 2015: 23). Obravnavano obdobje Gašper Troha v svojem pregledu slovenske povojne dramatike z naslovom *Ujetniki svobode* zameji z letnico 1943, ko se je začela profesionalna gledališka dejavnost v partizanski vojski z uprizoritvijo enodejanke *Mati* Mileta Klopčiča in *Večera pod Hmeljnikom* Edvarda Kocbeka. Drami je tako uprizoril prvi zametek slovenskega narodnega gledališča, ki ga je oktobra leta 1943 oblikovala skupina igralca Janeza Jermana na Zboru odposlancev slovenskega naroda. Uradna potrditev nastanka gledališča je bila zamaknjena in SNG je bil ustanovljen z odlokom izvršilnega odbora Osvobodilne fronte 12. januarja 1944. Partizansko gledališče se pred tem ni dogajalo na samostojnih prireditvah, temveč je bilo del mitingov, sestankov in akademij. Za ravnatelja je bil izbran Filip Kumbatovič Kalan, za dramaturga Mile Klopčič, za umetniško vodjo pa je bil imenovan Matej Bor. Poleg agitk so uprizarjali tudi drame Cankarja, Čehova, Molièra in odlomke Shakespearja. Prvi zametek SNG je uprizoril tudi agitke Vitomila Zupana, in sicer je na repertoar uvrstil drame *Tri zaostale ure*, *Punt*, *Jelenov žleb* in *Aki* (Troha 2015). Do leta 1945 je bila tako v ospredju partizanska dramatika, predvsem zvrst partizanskih agitk. Partizanska dramatika je bila izjemnega pomena za širjenje NOB, dramatika, ki je prikazovala vojno stanje, pa je bila namenjena propagandi. Agitka je zbirni pojem za partizanske dramske skice, skeče, recitacije in tudi drame z več dejanji. Vsem naštetim pa je skupna najpomembnejša značilnost, to je agitacija in propaganda idej NOB. Agitke predstavljajo skrajno varianto socialnega realizma, saj jih zaznamuje podoba sveta, ki ga vzpostavljajo (Troha 2015, 29). Ta svet pa je razdeljen na dobre, ki so naši, in na slabe, ki so sovražniki. Agitka vzdržuje vero v neko skupno idejo, dramski junaki pa so kot pravi junaki pokončni in premočrtni. Junaki agitk se tako poistovetijo s to idejo in zmagajo, če dovolj verjamejo vanjo, ali pa žalostno propadejo, če nimajo dovolj močne vere, da bi jih vodila do cilja (Poniž 2001, 213). Po končani vojni je jugoslovanska oblast poskušala uveljavljati načela socialističnega realizma, kar pa se v praksi ni najbolje obneslo. V dramatiki so še vedno prevladovale agitke, ki so bile postavljene v čas NOB-ja. Take so drame Mire Mihelič *Operacija* ter *Ogenj in pepel*, Ivana Potrča *Lacko in Krefli* in Igorja Torkarja *Velika puntarija*, ki so utrjevale in potrjevale mitično podobo enotnega naroda v času po vojni. Po vojni pa so nastajale tudi drame, v katerih je šlo za konflikt med

progresivnimi silami in ostanki reakcije, ki jih je treba premagati na poti v socializem. Take so drame Mateja Bora *Vrnitev Blažonovih* in Ivana Potrča *Krefli* (Troha 2015, 32). Zgornjo mejo obravnavanega obdobja pa predstavlja letnica 1955, ko je dramaturg ljubljanske Drame Lojze Filipčič organiziral anonimni natečaj za izvirne dramske tekste, na katerem se bili nagrajeni Jože Javoršek z dramo *Povečevalno steklo*, Dominik Smole z dramo *Potovanje v Koromandijo* in Igor Torkar z dramo *Delirij*. Vse tri drame predstavljajo odmik od socialnega realizma in so napoved nastanka novih dramskih tokov (Troha 2015, 23).

Obdobje med letoma 1945 in 1955 zaznamuje osrednji literarni tok socialnega realizma. Socialnorealistična dramatika se je opirala predvsem na realizem in naturalizem, ki se je razvil proti koncu 19. stoletja, s to razliko, da človeka sedaj poleg biologije in zgodovinskega trenutka določa predvsem pripadnost družbenemu razredu (Troha 2015, 27). Tradicija socializma in naturalizma se kaže v zvestem opisovanju stvarnega življenja in v izbiranju prizorišč, ki ponazarjajo družbeno okolje. Iz socialnega realizma se je razvil socialistični realizem, ki je nastal v Sovjetski zvezi, na naših tleh pa se je predrugačil, a ima enaka izhodišča kot slednji. Pri nas se socialistični realizem ni razvil povsem. Še najbolj v obliki agitke. Gre za opis razrednih bojev, ki so moralno in socialistično tendenčno obarvani, torej je idejno izhodišče moralizem. Dramske osebe, ki nastopajo, niso individuumi, ampak so vedno v vlogi tipičnih predstavnikov družbenih razredov in so nosilci določene ideologije, razredne miselnosti ali nacionalne ideje. Glavni junak je pogosto proletarec ali kmet, ki pa ni v ospredju, v ospredju sta njegov odnos in odvisnost od družbe.

Denis Poniž v svojem pregledu povojne dramatike v *Slovenski književnosti 3* obravnavano obdobje razdeli na obdobje dramskih agitk in ubranosti slavlne dramatike od 1945 do 1950 in na obdobje dvomov in iskanja novih modelov od leta 1950 do leta 1955. Tako bi prvo obdobje med letoma 1945 in 1950 lahko razumeli kot obdobje, v katerem je prevladovala tradicija partizanske dramatike v obliki agitk. Pri tem se sprašuje, ali je bila prva povojna dramatika le propagandno in agitacijsko sredstvo ali je imela tudi estetsko in umetniško funkcijo. Ugotavlja, da je bila naloga povojne dramatike predvsem natančen in verističen popis in prikaz povezanosti partizanskih sil v boju z notranjim in zunanjim sovražnikom (Poniž 2001, 208). V obdobju od leta 1950 do leta 1955 pa dramatiko zaznamuje iskanje nove poetike in drugačnih literarnih glasov. Agitacijska dramatika se je začela ukvarjati z zapletenejšimi in pomensko zahtevnejšimi temami. Drame niso več prikazovale zgolj črno-belih zapletov, temveč so se lotevale za tisti čas neprijetnih tem. Prav tako so uporabljale principe sočasnih evropskih praks, kot so nadrealizem, eksistencializem in personalizem. Vsem naštetim literarnim tokovom pa je

skupno to, da so človeka v obliki dramskega junaka razumeli veliko bolj kot individualno bitje, zapisano lastnim, notranjim in neponovljivim vzgibom in ne več zgolj kot del kolektivnega, ki ga poganja višja ideja ali ideologija (Poniž 2001, 239). *Ladja brez imena* tako sovпада z naštetimi spremembami, ki predstavljajo odmik od poveljnih agitk in socialnega realizma k personalizmu in eksistencializmu.

### 3 *Ladja brez imena* in vprašanje Zupanovega opusa

Vitomil Zupan velja za eno izmed najbolj enigmatičnih oseb slovenske literarne zgodovine, saj je eden izmed najbolj karizmatičnih, vitalnih in zapletenih osebnosti slovenske literarne scene. Bil je vsestranski ustvarjalec z obsežnim literarnim 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 (Pezdirc Bartol 2016, 83).

Literarna veda je največ zanimanja pokazala za Zupanova pripovedna dela, medtem ko je bil njegov dramski opus deležen manj pozornosti. Analizo in sintezo celotnega dramskega opusa je v razpravi z naslovom *Oblaki in pištrole v dramskem opusu Vitomila Zupana* (2016) napravila Mateja Pezdirc Bartol. V omenjenem članku deli dramatikov opus na tri faze, hkrati pa opozarja na njegovo paradokšno naravo, saj so bile nekatere drame nagrajene z najvišjimi nagradami, medtem ko so druga besedila na odre prihajala z več desetletno zamudo ali pa še do danes niso doživela objave ali uprizoritve (Pezdirc Bartol 2016, 83).

Vitomil Zupan je začel pisati dramatiko leta 1940, ko je napisal prvo dramo z naslovom *Stvar Jurija Trajbasa*. Drama je bila objavljena leta 1947, uprizorjena pa leta 1982 in je prva in edina Zupanova drama, ki je izšla po vojni do 70-ih let. Drama je zapisana v realistični maniri, tako v motivih kot v temah, oblikovanju konflikta in zgradbi sledi realistični poetiki, vsebinsko pa je neposredna naslednica Cankarjeve drame *Kralj na Betajnovi*. Po Pezdirc Bartol je prva faza Zupanovega dramskega ustvarjanja tako zavezana realizmu, razvidni zgodbi in tradicionalni dramski formi. Svoj vrh to prvo obdobje doseže s partizanskimi agitkami (enodejanke *Jelenov žleb*, *Tri zaostale ure*, *Punt* in *Aki*) in konec leta 1947 s Prešernovo nagrado nagrajeno dramo *Rojstvo v nevihti*. Dramatik je tako pred estetsko platjo dal prednost propagandnemu in ideološkemu značaju. Le leto po nastanku prve drame *Stvar Jurija Trajbasa*, torej leta 1941, je nastala drama *Tretji zaplodek*, ki je ostala v rokopisu in do danes še ni bila natisnjena ali uprizorjena. Drama predstavlja drugačen tip ustvarjanja in je zavezana drugačnim zakonom. Drugi del dramatikovega opusa, ki je torej nastajal vzporedno s prvim, pa zaznamuje odmik od

realizma in izhaja iz tradicije ekspresionizma, hkrati je že napoved modernizma. Sem spadajo drame *Ladja brez imena*; *Aleksander praznih rok*; *Angeli, ljudje, živali*; *Bele rakete lete na Amsterdam* in *Preobrazbe brez poti nazaj*. Naštete drame zaznamuje rahljanje tradicionalne dramske forme s časovnimi in prostorskimi preskoki ter z razgibano, fragmentarno zgodbo. Na idejni ravni pa besedila povezujejo avtorjevo vztrajanje pri lastni moralni filozofiji in prizadevanje po ohranitvi smisla sveta in človeka. *Stvar Jurija Trajbasa* in *Tretji zaplodek* sta prvi Zupanovi dramski besedili in izhajata iz dveh popolnoma različnih izhodišč. Kermauner *Stvar Jurija Trajbasa* uvršča še v socialni humanizem, *Tretji zaplodek* pa uvrsti v personalistično-intimistično dramatiko. Tretjo fazo predstavlja drama *Zapiski o sistemu*, kjer gre za razpad fabule, dramskih oseb in spremenjen odnos do jezika. Ta preide v svobodno preigravanje z jezikom ter prepletanje različnih jezikovnih zvrsti (Pezdirc Bartol 2016, 92).

Dramatika Vitomila Zupana tako po večini izstopa iz povojnega socialnega realizma, paradokсно hkrati pa kot dramatik velja tudi za najbolj plodnega pisca partizanskih agitk. Po vojni se je namreč oddaljil od prevladujočega toka socialnega realizma in začel izhajati iz predvojnih novosimboličnih in novoromantičnih tradicij. Čeprav je imel že med vojno težave z uradno politično linijo, je leta 1947 prejel Prešernovo nagrado za literarno ustvarjalnost v partizanih skupaj z Matejem Borom, Ivanom Potrčem, Igom Grudnom in Tonetom Seliškarjem. Kljub temu, da je prejel državno priznanje za svoje umetniško delovanje, je bil dve leti kasneje na montiranem političnem procesu obsojen na 10 let zavora, ki so mu jih kasneje zaradi pritožbe podaljšali na 18. Izpuščen je bil leta 1954, v zaporu je tako prestal 6 let in pol. Obsojen pa je bil nemorale, poskusa posilstva in izdajanja državnih skrivnosti. V zaporu je napisal dramo *Ladja brez imena*, sledili pa sta še dramati *Aleksander praznih rok* in *Angeli, ljudje, živali*. Zaradi sorodnih filozofskih izhodišč je Taras Kermauner v monografiji *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki* naštete tri drame povezal z oznako filozofski triptih, saj vsa tri besedila premišljujejo o temeljnih bivanjskih vprašanjih, kako živeti, kaj je dobrega in slabega v človeku ter o pomenu sanj in spominov (Pezdirc Bartol 2016, 88). Celoten povojni Zupanov opus je v odnosu do oblasti izredno kritičen, saj poudarja temeljno nezmožnost socialistične utopije (Troha 2015: 38). Zupanovo dramsko pisanje je bilo do leta 1955 v zagonu, kasneje pa se je začel bolj posvečati prozi, medtem ko je dramska dela pisal redkeje. Morda je razlog za to zadržanost takratne kritike in pa dejstvo, da njegova ob nastanku niso bila niti objavljena niti uprizorjena.

Dramo *Ladja brez imena* je napisal v zadnjih letih v zaporu in sicer okoli leta 1953. Objavljena je bila šele leta 1972, saj mu založniške, kulturnopolitične in druge razmere v slovenski družbi



niso bile naklonjene. Gre za Zupanovo najkompleksnejše delo, ki pa ni bilo nikoli uprizorjeno. Taras Kermauner v svoji študiji z naslovom *Religija človeka* opozarja, da se je v obdobju od konca vojne pa do leta 1953 zgodilo toliko novega, tako na osebni kot na socialni ravni tedaj živečih in pišočih, da se je morala zgoditi velika kulturna, literarna in svetovnonazorska sprememba slovenske kulturne pa tudi splošne družbene zavesti. Pred tem je prevladoval socialni realizem, v prvi polovici petdesetih let pa se je utrdil nov pogled na svet, ki ga Kermauner v dramatiki pojmuje kot personalističnega, v poeziji pa kot intimistično-naturalističnega. Ta novi pogled na svet se je utrdil, razvil in razširil, tako da po drami Jožeta Javorška *Odločitev* iz leta 1953 ni bilo več teksta prejšnjega tipa (Kermauner 1975, 37).

#### **4 Različnost drame od socialnega realizma**

Drama je izšla leta 1972 pri založbi Obzorja v Mariboru. Spremno besedo k drami z naslovom *Religija človeka* je napisal Taras Kermauner, ki je tudi najtemeljitejši raziskovalec in interpret Zupanovega dramskega opusa. V spremni besedi piše predvsem o različnosti dela od takrat prevladujoče smeri socialnega humanizma in o drugačnosti drame od prej nastalih Zupanovih dramskih tekstov.

*Ladja brez imena* je tako nastala v času prehoda iz enega prevladujočega literarnega toka v drugega. Drama v celoti odstopa od značilnosti dramatike začetka petdesetih let 20. stoletja in pomeni popoln zasuk od realizma in ideologije partizanskih agitk. V slovensko povojno dramatiko uvaja dve inovaciji – tako na formalni, kot na vsebinski ravni. Prej prevladujoči socialni realizem se je držal natančno določenih formalnih postopkov. Tako je moral upodabljati žive in življenjsko verjetne figure v življenjsko verjetnih in realnih socialnih in osebnih okoliščinah, teza teksta pa je morala priti iz pogovorov in situacij na naraven način. Teksti v socialnem realizmu so bili le izseki iz življenja, *Ladja brez imena* pa se teh zakonitosti ne drži in se podreja drugim zakonom. Osnovna situacija ni več življenjska, temveč izmišljena in celo sanjska. V ospredje stopijo alegoričnost in metaforičnost, poetičnost jezika in težnja po spoznavanju neke celostne resnice o svetu. Ne ve se več, kaj se dogaja v fizični realnosti in kaj so sanje ali domišljija. Tudi to, kar je fizično realno, je posebno in nenavadno. Prizorišča so ladijsko zabavišče, zapor, podmornica in dno zaliva, kjer se dogaja življenje po smrti. Tako realistična drama prehaja v alegorijo. Ni več enotnosti časa in dejanja. Prizorov je nešteto, prizorišča se nenehno menjajo, kar se dogaja na povsem irealen način. Osebe niso več realistični ljudje, temveč so postale simboli, personalizacije določenih stališč, lastnosti, moralnih ravnanj in življenjskih praks. Ta formalna novost pa se sklada z Zupanovo vsebinsko in pomensko namero, in sicer ne prikazati posameznega človeka, v katerem se prelivajo vsi odtenki

človeškega življenja, temveč iz vseh nastopajočih oseb v drami sestaviti človeka. Tako vsaka od nastopajočih oseb poudarja eno izmed temeljnih lastnosti in stanj in šele vse skupaj pomenijo človeka kot takega (Kermauner 1975, 38).

V tekst so na različnih mestih vkomponirani pesmi in recitativi, kar je bilo socialnemu humanizmu tuje. Taras Kermauner opozarja, da Bertolt Brecht na slovensko predvojno, medvojno in tikpovojno dramatiko ni vplival. S svobodnostjo menjavanja verza in proze je bilo lahko Zupanu vzor le Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (Kermauner 1975, 48). V drami se približuje konceptu pesniške igre ali poetične drame, v kateri je metaforika včasih pomembnejša od psihološkosti in realizma. Zupan torej že v intimističnih dramah misli gledališče skozi to, kar Kermauner imenuje avtorjeva filozofska koncepcija sveta. Zato siže drame gradi v neposredni povezavi z vsebinami. Za to tehniko je značilen preplet različnih dramskih in nedramskih taktik, ki se ukvarjajo z nenavadnim prepletom gledališča in življenja. V svoji razpravi *Dialog dramatike in poezije* in *Ladja dobrega in zlega* je o drami pisal tudi Tomaž Toporišič. V študiji *Dialog dramatike in poezije* se ukvarja predvsem s poetično dramo, kjer obravnavano dramo *Ladja brez imena* označi kot predhodnico poetične drame (Toporišič, 1990, 292). V monografiji z naslovom *Ujetniki svobode* o drami piše Gašper Troha, ki pa drame ne bi uvrstil med poetično, saj dramsko dogajanje prehaja iz sanj v budnost in spet nazaj popolnoma poljubno. Tako ne potrebuje nosilca intuicije, ki bi sanje in budnost združeval in tako spada v dramaturgijo ekspresionistične dramatike. (Troha 2015, 58). O povezavi z ekspresionistično tradicijo piše tudi Taras Kermauner. Iz ekspresionistične manire izhaja formalna poteza drame, ki nastopajoče dramske osebe oblikuje kot tipe in jih poimenuje po njihovi funkciji.

Intimizem je drugačen od socialnega humanizma tudi v zasnovi dramskih situacij. V intimizmu avtorji ustvarjajo take dramske situacije, da so pozitivni junaki postavljeni pred dilemo in morajo za rešitev iz njih na videz izdajati. Družba, ki zdaj ni več kapitalistična in sovražna, ampak njim lastna, jih potisne v precep, iz katerega ni pravega izhoda. Taras Kermauner imenuje to potezo krivda brez krivde (Kermauner 1975, 53). To je razvidno v prizoru, ko je Rajnik po snidenju z ljubo Tanato vpoklican v vojsko:

Tanata: Komaj sva se sestala, že čaka ločitev na naju.

Rajnik: Usoda.

Tanata: To pač niso sanje, to je očitna resničnost. (Zupan 1972, 79)

Taras Kermauner zaradi radikalne pravičnosti, moralne tenkočutnosti in odpora zoper egoistično subjektovo pristranost v drami vidi legitimnega in čistega predhodnika

avtodestruktivistične dramatike. Intimizmu je sledil avtodestruktivizem, ki je naslednja pomenska makrostruktura. Humanizem se konča šele z avtodestruktivizmom humanizma, intimizem pa je še vedno humanizem, čeprav ne več socialni, ki je zgodovinski, ampak intimni. Zupan pa je eden tistih, ki so z največ talenta, znanja, vere in vztrajnosti skušali ohraniti počelo humanizma, ki je zdaj očiščen in bolj temeljen ter manj naiven in bolj avtonomen, manj odvisen od socialne in politične ideologije (Kermauner 1975, 50). Zupan nikakor noče pristati in ne pristane na konsekvence avtodestruktivizma. Avtodestruktivizem je nihilizem, Zupan pa ostaja pri pozitivnem vrednostnem sistemu, pri personalističnem humanizmu (Kermauner 1975, 65).

Mladi ranjenec: O, jaz bi rad umrl za zmago.

Rajnik: Za zmago je treba živeti. (Zupan 1972, 99)

Po eni strani sicer ugotavlja, da vse neogibno vodi v smrt, ta smrt pa mu še ni identična z ničem, nasprotno, iz smrti se rodi legenda, moralni zakon, izvrši se poslednja sodba in tako temeljna resnica sveta (Kermauner 1975, 65).

Angel: Vsakdo ve, kako se je odločil, ko je bila ura; vé, za kaj je bil, vé, za kaj je padel, vé, koliko je bil težak. Vse zablode gore kakor tenki ognji, vse zmage bodo poveličane. (Zupan 1972, 111)

Prej konkretni trpeči in nepopolni ljudje zdaj postanejo idealni. Postanejo nespremenljiva bistva, deli velike in bistvene nature, postanejo oblaki, angeli, hudiči. Zupan hoče na vsak način ohraniti smisel sveta in človeka in prepričati, da bi zmagal nič (Kermauner 1975, 65).

## **5 Poetična drama**

Tomaž Toporišič definira poetično dramo kot rezultat lirizacije dramskih zvrsti in dramatizacije lirskih zvrsti, kar je posledica odpora proti socialnemu in socialističnemu realizmu (Troha 2005, 95). Poetična drama predstavlja enega izmed osrednjih tokov slovenske povojne dramatike. Definicije poetične drame prepletajo ahistorične opredelitve, ki ji sledijo od začetka evropske dramatike v antiki ali od 18. stoletja dalje, in historične opredelitve, ki postavijo njen nastanek na prelom 19. v 20. stoletje. V širšem smislu lahko poetično dramo razumemo kot verzno dramo, v ožjem smislu pa gre za dramske tekste v 20. stoletju, ki se od proze vračajo k verzju. V dramo uvajajo zopet pesniški jezik, mitične, pravljичne in zgodovinske motive s simbolnim pomenom in se bližajo liriki (Troha 2005, 85). Poetično dramo lahko razumemo kot prehodno obliko med tradicionalno in moderno dramo, kar se kaže v izginjanju dialoga in dejanja, pasivnosti oseb in smrti kot glavni temi. Pomembna je tudi delitev na dve viziji življenja. Lahko bi celo rekli na dva svetova, pri čemer je prvi empirični, drugi pa neviden in nadrealen. Slednji nosi privilegirani status resnice, saj predstavlja metafizično razsežnost drame. Ta vsebinska

lastnost na ravni forme zahteva vpeljavo dramske osebe, ki je nosilec intuicije. Nosilec intuicije vzpostavlja nevidni svet, ki ga je sposoben videti le on sam, njegove vizije pa imajo posledice v empirični realnosti, saj se ostale dramske osebe nujno opredeljujejo do njegovih vizij (Troha 2005, 91).

Denis Poniž v svoji monografiji z naslovom *Poezija v drami, drama v poeziji* piše o hibridni formi, ki jo imenuje lirična drama. Zanj je značilen dramski subjekt, ki se po svoji osnovni funkciji približuje lirskemu subjektu, značilnemu za poezijo. Ta hibridni subjekt je tako pogosto razpršen po dramskih osebah in sega v transcendenco ter sanja o imaginarnih svetovih in sanjskih pokrajinah. Taka dramska besedila se zato lahko zdijo hermetična z replikami, ki ne sledijo logiki klasičnega dialoga. Takšen dialog je poln izpovedi o čustvenih stanjih, veliko je pomenljive tišine in zamolkov, ki lahko ustvarjajo slovesen in skrivnosten ritem (Poniž 2012, 32). Za jezik takšnih dram je značilno oddaljevanje od govorice, ki nastopa v realnih situacijah, torej ne pripada vsakdanjemu govoru. Pogosto je kopičenje izrazov, ponavljanje, ki povzroča stopnjevanje in variiranje. Posledično se preoblikujejo tudi dejanja, ki iz realističnih in konvencionalnih, ki temeljijo na posnemanju resničnega, postajajo nevsakdanja, nepričakovana in celo ekstravagantna. Trdno postavljen in smiselno oblikovan svet, ki ga pričakujemo, se tako začenja drobiti in krušiti, vsak izmed okruškov pa se začenja oblikovati kot sklenjena avtonomna celota. Tako se pojavlja poetika fragmentov, ki namesto linearne dramske strukture postaja ciklična. Replike so polne opisov položajev junakov, občutkov in sanj ter celo govorijo o tem, kaj bi liki morali govoriti. Izjave, ki so v tradicionalnih dramah napotek za akcijo, postanejo meta-jezikovne podobe, ki jih zaznamujeta ritem in harmonična kombinacija besed (Poniž 2012, 176). Posamezne replike, ki imajo dokaj avtonomen status, imajo lahko status samostojnih lirskih besedil. Organizirane so tako, da jih sprejemamo kot lirske izpovedi in intimne skice stanj, pogosto pa so tudi formalno oblikovane kot kitične strukture (Poniž 2012, 183). Podobno kot lirika sama se lirska drama obrača od racionalne logike v polje čutnega in snovno nedosegljivega človeškega notranjega sveta. Dejanje, ki značilno opredeljuje dramsko zvrst, je v poetični drami nadomeščeno s stanjem, občutji, sanjami, prividi, blodnjami ipd. Tako tudi nismo več priča tradicionalnemu konfliktu med dvema ali več principi, ampak dialog prikazuje stanja, ki jih osebe zaznavajo, ko se znajdejo druga ob drugi (Poniž 2012, 177). Dogajalni prostor in čas sta v lirski drami težko določljiva. Tradicionalna drama se vedno dogaja v prostoru in času zgodovine, medtem ko lirska drama ustvarja prostor pesniške imaginacije, ki prestopa iz zgodovinsko determiniranega prostora v območje fantazije in domišljije. Pogosto je tudi oblikovanje vzporednih svetov, ki so sicer lahko realni, a so od

realnosti hkrati tudi oddaljeni, s čimer s svojo intenziteto ustvarjajo občutek poetičnosti (Poniž 2012, 323). Lirska drama tako prikazuje tisto metafizično, ki se zdi, da ne more biti predstavljeno v realnem kronotopu dramskega scenskega dogajanja. Tako je približevanje dramatike in poezije ustvarilo skupni kod, ki je lahko zaznamoval novo stvarnost in podal estetsko podobo njenega bistva (Poniž 2012, 327).

Za potrebe te diplomske naloge sem združila definiciji poetične drame Gašperja Trohe in Denisa Poniža, ter izbrane značilnosti iskala v drami *Ladja brez imena*. Poleg verzne oblike je za jezik poetične drame pomembna lirska perspektiva dramskega subjekta, za katerega so značilni bogata metaforika in simbolika ter poudarek na ritmičnosti in zvočnosti. Dialog tako ni več zgolj soočanje drugačnih principov dramskih oseb, ampak gre za poimenovanje sanjskih stanj in fantazijskih svetov. Poetika fragmentov tako ustvarja ciklično strukturo. Zunanje dogajanje ni tako pomembno, bolj je pomembno iskanje metafizične resnice o svetu in poudarjanje atmosfere in občutij. V temah in motivih se kaže odmik od realnosti in realizma, saj je snov pogosto črpana iz grške mitologije ali iz ljudskega, pravljničnega in svetopisemskega izročila, kar tekstom omogoča neko nadčasovno veljavo in odmik od aktualnega družbenega dogajanja, kar je dramam v tistem času sploh omogočalo, da so se izognila cenzuri in prišla na oder. Vsebinsko poetične drame zaznamuje vzpostavitev dveh svetov. Na eni strani je fizični, racionalni, empirični svet, svet, ki je dostopen našim čutilom in zaznavam. Na drugi strani pa je svet, ki je iracionalen, včasih tudi nevidni svet, ki razkriva metafizično resnico sveta. Zato pogosto nastopajo osebe, ki imajo zmožnost uvida v ta svet, Gašper Troha pa jih imenuje nosilci intuicije.

Značilnosti, ki sem jih v nadaljevanju iskala v drami *Ladja brez imena*, so poleg verzne oblike še pesniški jezik s poudarjeno metaforiko in ritmičnostjo, odmik od realizma in težnja po spoznavanju metafizične resnice, ter poudarek na atmosferi in občutjih. Pogosta je vzpostavitev dveh svetov, realnega in nadrealnega, ki ju povezuje nosilec intuicije. Motivi in teme so črpani iz mitologije ali svetopisemskega izročila. Pomembna je tudi poetika fragmentov, ki povzroča ciklično strukturo drame.

## **6 Ekspresionistična dramatika**

Ekspresionizem je oznaka za literarno obdobje, ki je v slovenski literaturi nastopilo ob koncu 1. svetovne vojne, ko se je končalo obdobje moderne, in se končalo v zgodnjih tridesetih letih prejšnjega stoletja, ko je nastopilo obdobje socialnega realizma. Ekspresionizem se je začel v Nemčiji okoli leta 1910 in se razširil po literaturi srednje Evrope. Ekspresionizem kot gibanje

je nastal predvsem zaradi družbenih in političnih razlogov. Vendar na slovenskih tleh v dvajsetih in tridesetih letih ni prevladoval. Ekspresionistična literatura se je začela z dramatiko, še več dramatika je do konca ostala najpomembnejša vrsta tega obdobja. (Kralj 1986: 34) Največji raziskovalec ekspresionizma pri nas Lado Kralj ugotavlja, da je obdobje slovenskega ekspresionizma sinkretična mešanica dveh spiritualističnih sistemov, in sicer simbolistično dekadentnega in ekspresionističnega, ter spada v nadrejeno smer literarnih avantgard. Vendar se od ostalih avantgardističnih gibanj ekspresionizem razlikuje v nekaterih bistvenih potezah. Do tradicije so ekspresionisti veliko manj nestrpni, pogosto se opirajo na in črpajo iz simbolistične in dekadentne poetike. Tudi odnos do subjekta je drugačen, v ekspresionizmu je antropocentričen, saj je v središču zanimanja človek, medtem ko ostali avantgardisti večinoma zavračajo evropsko humanistično tradicijo in se posvečajo intuitivnemu preučevanju materije. Odnos do forme je pri ekspresionistih manj prelomen kot pri drugih tipih avantgard, saj so jim bolj od novih form pomembne nove ideje, ki jih izražajo v tematiki in geslih. Do tehnike kot civilizacijskega pojava pa ekspresionisti čutijo gnus in odpor. V tem se močno ločujejo od ostalih avantgardistov, ki imajo do tehnike pozitiven odnos in jo pogosto naravnost povečujejo in obožujejo. Na podlagi teh razlik pa ekspresionizem zaznamujejo njemu lastne posebnosti. Glavna posebnost je poudarjen etični naboj, ki je artikuliran na način ali krščanske ali komunistične utopije, posledica pa je izoblikovanje metafizične kategorije »novega«: novi etos, novi človek, novo carstvo. Pričakovanje teh novih vrednot poteka v katastrofičnem občutju sveta. V zvezi s tem so za ekspresionizem značilni velika moralna resnoba, neka vznesenost in pridvignjenost, himničnost, tudi patos, kratka nagnjenje k tragičnemu (Kralj 1999, 3). Pomembna značilnost ekspresionizma je občutek krize, ki ga je subjekt deležen ob čutenju modernega sveta v posebnih okoliščinah časa. Moderni subjekt kaže negotovost ob izgubljanju substance. Pisci ekspresionizma so s težavo obvladovali kompleksnost modernega življenja, za katerega so značilni nagla urbanizacija, industrializacija in razvoj tehnike. Ta položaj so občutili kot odsotnost duha in neznosen pritisk, na katerega so odgovorili s totalno kritiko ideologije in z utopičnim patosom oznanjevanja »novega človeka« (Kralj 1999, 23). V literaturi se ta občutja kažejo v ciljnih predstavah, ki so:

depersonalizacija, disociacija subjekta, redukcija na fenomenološko, esenca, tipologija, nosilec idej, podzavest, nenaravnost, abstrakcija, neorganskost, protinaravnost, spremenljivost pojmov, konkretizacija ideje, vloga, miselna igra, bistveno, maska, nasilje nad jezikom, konstruktivizem, sinestezija, miselne slike, predmetnost, produktivnost, kristalizacija. (Kralj 1999, 25)

Ekspresionizem v dramatiki stremi k postavljanju človeka v ospredje, prikazovanju svoje eksemplarične preobrazbe ali odrešitve in pozivanju vseh drugih ljudi, naj ga posnemajo, saj bo le tako mogoče doseči želeno harmonijo med človekom in človekom, človekom in svetom ter človekom in vesoljem (Kralj 1999: 3). Značilna oblika ekspresionistične drame so eksperimentalne enodejanke, za katere so značilne destrukcija fabule, finalnosti, kavzalnosti in dialoške dialektike tradicionalne drame. Pogosto so ironične in groteskne (Kralj 1999, 34).

## 7 Vsebina

*Ladja brez imena* prikazuje skrajno pesimistično podobo sveta, ki ne sledi zakonitostim realnega prostora in časa. Drama je vsebinsko izjemno zamotana, zato jo bom natančno predstavila, pri čemer se opiram na obnovo Tarasa Kermaunerja iz njegove razprave z naslovom *Religija človeka*. V drami spremljamo plovbo ladje brez imena. Igra obsega tri dejanja in je razdeljena na devet slik ter na številne prizore, dramsko dogajanje pa dopolnjujejo pesemski vložki največkrat v obliki recitativa s kitaro. V drami nastopa več kot trideset oseb, v ospredju pa so Rajnik, Tanata, Hudič, Babilonka, kapitan Java, Angel in Atlant. Vsaka izmed oseb predstavlja in zastopa različne življenjske principe. Tako glavni junaki dobivajo simbolno funkcijo. Hudič predstavlja zlo, Babilonka čutnost in telesnost, Angel moralo in askezo, Rajnik in Tanata pa zastopata ljudi, ki so sposobni realizirati svoje najintimnejše želje le v sanjah. (Toporišič 1990, 292) Zgodba je ves čas postavljena v skrajno zaostreno in mejno situacijo, kjer je življenje na robu smrti. Najprej je to uničujoč divji vihar, ki mu sledi brodolom, nato se zgodi upor na ladji, ki se zaključi s kaznovanjem in zaporom. Nato nastopi vojna, ki se zaostri v bitki, na koncu pa se zgodi potop, po katerem nastopita smrt in sojenje v posmrtnem življenju.

Drama se začne s prologom, v katerem vidimo vse glavne osebe, kako ležijo mrtve na dnu Zaliva Božjega imena. V uvodnih didaskalijah je omenjena še svetloba meča petega angela apokalipse, ki se naslednjič pojavi v zadnji sliki drame. Najprej se oglasi recitativ, za katerega ne vemo, kdo ga izvaja, saj vse osebe molčijo. V recitativu slišimo, da »vse, kar je bilo, pokriva voda nepredirna« in da je na gladini nebo (Zupan 1972, 7). Že v teh uvodnih verzih se pojavi motiv oblakov, ki se pojavlja čez celotno dramo. Nato vsaka izmed glavnih oseb pove temeljni motiv svoje eksistence. Rajnik se spominja, kako je ležal v ječi, kar se zgodi šele v drugi sliki drame. Zdi se, kot da bi se drama pričela s koncem, torej s končnim rezultatom in da bodo naslednja tri dejanja retrospektivna analiza, kako je do tega konca prišlo.

Prva slika prvega dejanja se začne na ladijskem krovu, medtem ko divja vihar. Spremljamo hrepenenje mornarja Rajnika po svoji ženi Tanati v obliki pesmi s kitaro, ta pa mu v prikazni odgovarja.

Rajnik: Ljuba, obraz sem začaral, // ne bo se ti nikdar postaral – // kot jutro sinji in zlat // v sanjah živi večno mlad.

Tanata: Ljubi, čakanje me bega, // groza mi v prsi sega, // usmili se mi srca, // ki je od tega sveta. (Zupan 1972, 11)

Prva slika obsega trinajst prizorov, ki si hitro sledijo. Začetek zapleta je reševanje brodolomcev z druge ladje, ko iz vode potegnejo Hudiča, Babilonko in psa. Rešena Hudič in Babilonka na ladji povzročita nemir in razburjenje; to vodi v upor proti kapitanu Javi, ki ga vržejo čez krov. Hudič želi zapeljati Babilonko, ki se ga ves čas otepa, sama se namreč zaljubi v Rajnika, ki pa ljubi svojo ženo. Zaradi Hudičeve zvijače iz ljubosumja je Rajnik zmotno potegnen med upornike. Babilonka ga želi zapeljati, ker pa jo Rajnik zavrne, se nesrečna zabode.

Druga slika se dogaja v zaporu, kjer sodnik sprašuje zaprte upornike o njihovi krivdi. Druga slika prvega dejanja obsega dvainštirideset prizorov. Upor je bil zadušen, upornike pa čakata sojenje in prestajanje kazni. Sodnik zapornike obiskuje v njihovih celicah in jih sprašuje o njihovi krivdi, vsak od jetnikov pa govori drugače. Rajnik se ne namerava pritožiti. Ker mu je bila Babilonka za trenutek res všeč, se zato čuti krivega, čeprav dejanja dejansko ni zagrešil.

Angel: Kaj ti je torej vezalo jezik?

Rajnik: Senca poželenja, ki je padla čezme. Greh se ni zgodil v mesu toda prešinel je dušo z grozečo senco. Bil sem slaboten. (Zupan 1972, 32)

Hudič, ki pa je res vsega kriv, se skuša izvleči, tako da ovaja druge:

Babilonka: Precej slabotno si naju reševal.

Hudič: Toda z gotovostjo, po hudičevo: to se pravi, gradil sem lestev iz tujih hrbtov, da bi nekega dne odšla po njej iz močvirja.

Babilonka: Kakšno lestev?

Hudič: Ovajal sem, če ti je ta beseda razumljivejša. (Zupan 1972, 74)

Babilonko so v bolnišnici rešili, zdaj pa se obnaša ponosno in nesramno. Na obisk v zapor k Rajniku pride njegova žena Tanata, a sodnik njen obisk zavrne. Zlaže se ji, da jo je mož prevaral z Babilonko in da je noče videti. Ključar pa se Rajniku zlaže, da ga žena ni želela videti, ko je slišala za njegovo, sicer izmišljeno, prešuštvo. A nihče od zakoncev ne verjame lažem. Rajnik ženo sanja in ji z nevidno kitaro poje pesmi polne hrepenenja. Tanata mu odgovarja in skupaj pojeta trpeče in hrepeneče verze. Tako realnost prehaja v sanje, saj Tanata nastopi kot realna. Tako torej nismo gotovi, ali gre le za Rajnikove sanje ali resničnost. Jetniki se začnejo pogovarjati med sabo preko luknje, ki jo je v zid zvrtil Hudič. Ponavlja pa se situacija iz prve



slike. Hudič zapeljuje Babilonko, Babilonka Rajnika, Rajnik pa sanja o Tanati, ki ga obiskuje v sanjah. Nato slišimo izpovedi posameznih figur, ki pa niso več realistični pogovori v stiku z drugimi figurami, temveč gre za premišljevanja in samogovore. Med seboj se te izpovedi prepletajo in poslušamo polifonijo govorov jetnikov. Nato sodnik omogoči realno srečanje med Tanato in Rajnikom, ki pa je izjemno kratko in veliko bolj fiktivno kot njuna sanjska snidenja. V sanjah oba spoznata, da sta premagala fizično silo zemlje in ločitve, da sta postala oblaka:

Tanata: To je začetek, dragi. Premagala sva težo. Postala sva oblaka, drseča v sinjini. *Metamorfoza v svetlobo in jasnost. Vitko drevo, pisana platnena stena. Oblaki v sinjini.* Vzdignila sem se iz brezobličnosti, ker sem verovala v sanje. [...] Oblak drsim zraven oblaka čez otoke. (Zupan 1972, 66)

V tem petintridesetem prizoru druge slike se med sabo pogovarjata kot že docela duhovni bitji, kot neke vrste angela. Taras Kermauner se na tem mestu sprašuje, ali sploh gre za sanje ali gre za najglobljo resničnost življenja in drame. V enainštiridesetem prizoru se vrne kapitan Java, ki je bil med uporom vržen čez krov, vendar ni utonil, v resnici je bil le nekje zadržan. Pove, da Angel, Rajnik in Atlant niso krivi in da mora biti postopek obnovljen.

Drugo dejanje obsega pet slik. Prva slika se dogaja na krovu zabaviščne ladje, ki plava skozi Zaliv Božjega imena. Taras Kermauner opozarja, da je ladja simbol človeškega življenja in njegove poti, ki na koncu vedno pripelje do potopitve. To življenje je enkrat vihar in enkrat zabavišče. Vse se zopet ponavlja. Hudič spet zaman zapeljuje Babilonko, ker kljub poskusom ne uspe, pa se odloči, da bo ubil Rajnika, saj mu ta predstavlja tekmeča. Rajnik in Tanata sta komaj začela uživati v resnični združitvi, ko Rajnik prejme brzojavko z vpoklicem v vojsko. Ponovno se jima obeta ločitev, saj se država mobilizira.

Druga slika je sanjska in se dogaja na fronti. Rajnik je ranjen, v poljskem lazaretu pa zanj skrbi Babilonka, ki nastopi kot usmiljena sestra. V teh hudih razmerah se je namreč začela človeško vzdigovati in postaja boljša. Nastopi tudi Hudič, ki kot vojni dobičkar z izkoriščanjem umirajočih služi denar. Še vedno si želi Babilonke, ki jo zdaj želi kupiti, a ta se ga zopet otepa, saj je še vedno zaljubljena v Rajnika. V bolnišnico pride Tanata, kjer spozna Babilonko, ta pa se ji plemenito umakne. Polkovnik Babilonki ponuja poroko, ta pa ga zavrne in zahteva premestitev.

V tretji sliki, ki je sestavljena iz devet prizorov, se zopet vrnemo v zabavišče na krovu potniške ladje. Hudič Atlanta prepričuje, da ga je Rajnik v zaporu očrnil, opije ga in pripravi do tega, da začne Rajniku groziti z nožem.

V četrti sliki z enajstimi prizori se približuje sovražna podmornica, na kateri mladi kapitan, ki je skoraj še deček, pripravlja napad na potniško ladjo. Mladi kapitan se pogovarja s kapitanom potniške ladje Javo, ki je bil kapitan že v prvem dejanju. Gre za filozofski pogovor o pravici do potopitve ladje. S kapitanom se nato pogovarjajo še Babilonka, Rajnik, Tanata, Angel in Hudič, vendar ga ne prepričajo. Vmes slišimo še spev iz sanj mladega kapitana, kako na vrtu z vodnjakom sreča svojo zaročenko. Na koncu četrte slike mladi kapitan ukaže streljati na zabaviščno ladjo.

V peti sliki pa smo zopet v zabavišču na krovu potniške ladje. V prvem izmed šestih prizorov Hudič zabode Rajnika, dejanje pa pripiše Atlantu. V petem prizoru se sliši krike potnikov, ko spoznajo, da so napadeni. Medtem Rajnik umre, nato pa se hip zatem prikaže Tanati v sanjah, tako kot se je v prvem dejanju ona prikazovala njemu.

Zadnje dejanje se dogaja pod morsko gladino na dnu zaliva. Mladi kapitan podmornice je ladjo torpediral in vsi so potonili na dno. Utopljeni se sedaj med seboj pogovarjajo tako, kot so se pogovarjali, ko so bili živi. Tako ni mogoče vedeti, ali je življenje po smrti, kaj drugačno kot dejansko življenje. Sedaj se dogaja najbolj odločilna sodba. Angel je skozi ponovitev prizora samogovora iz prvega dejanja očiščen in postane tožitelj, kapitan Java pa zagovornik. Vsak izmed udeležencev na ladji podoživi bistven dogodek iz življenja, ki razkrije, kaj je v njegovi globini in koliko je vreden. Java podoživi dogodek s Telegrafistom in svojim sinom, ki je utonil. Atlant se pogovarja s svojo ženo, do katere je grob in jo pretepa. Hudič podoživi dogodek, ko so ga v brodolomu rešili na čoln, on pa z veslom pobije enega izmed potnikov, ki ga je rešil. Ponovi se tudi prizor Babilonke iz lazareta, kjer je skrbela za ranjene. Nazadnje pa spremljamo podobo Rajnika in Tanate ob njunem umirajočem otroku.

Druga slika, ki je tudi zadnja, je sestavljena iz štirih kratkih prizorov in se dogaja na svetli plošči v soncu ob vitkem drevesu pod živobarvnimi platnenimi strehami in oblaki v sinjini. Spremljamo Tanato in Rajnika, ki se pogovarjata o tem, da sta imela strašne sanje, da je Rajnik ležal zaboden na dnu Zaliva Božjega imena in kako se veselita, da so te strašne sanje minile. V prodajalcu banan prepoznata Angela, ki je v sanjah nastopil kot peti angel Apokalipse, in ki se kot tak pojavi že v prologu. V kapitanu ladje spoznata kapitana Javo, v dekllici pa Babilonko. Tako Rajnik in Tanata, skupaj s kapitanom Javo, Angelom in Babilonko nadaljujejo plovbo na drugi ladji, ki pa spet nima imena:

Rajnik: Kako je ladji ime?

Java: Ladja brez imena

Tanata: Tudi ta ladja je brez imena. (Zupan 1972, 142)

Drama se torej konča s problematiziranim namigom, da so bile vse, kar je drama do zdaj prikazovala, samo strašne sanje, ki sta jih sanjala ljubeča izletnika na morju:

Tanata: To so najine nesmrtno sanje, dragi. (Zupan 1972, 142)

Prolog in zadnje dejanje sta tako med sabo povezana in si odgovarjata. Zdi se, kot da bi se drama začela s koncem ali pa poudarja, da je dogajanje drame krožno. Ladja kot arhetipski simbol človeškega življenja tako neprestano pluje med sanjami in realiteto in lahko razumemo, da je tudi posmrtno življenje plovba na ladji brez imena.

Drama sodi med peščico vsebinsko najbolj bogatih dram. Avtor je hotel pokazati življenje, ki je samo po sebi komplicirano, vsestransko in kompleksno. Tega pa ni mogoče drugače dramsko prikazati kot z zapleteno zgodbo. Zgodbe ljudi se prepletajo, sanje prehajajo v resničnost in obratno: dogaja se svet. Zupan je podal eno od variant tega kompleksnega sveta in gledališča, ki se mu da reči *theatrum mundi*. (Kermauner 1975, 45)

## **8 Dobro in zlo na ladji brez imena**

Drama se dogaja na nenavadnih prostorih in v mejnih življenjskih situacijah. Glavno prizorišče drame je Ladja brez imena, ki jo zaznamuje plovba skozi Zaliv Božjega imena. Drama se začne in konča s plovbo in lahko bi razumeli, da gre za večno ali ciklično plovbo. Plovba je arhetipski simbol za življenje, tako lahko celotno dramo razumemo kot alegorijo. Življenje se razodeva kot skrajno ogroženo in komaj mogoče. Temu odgovarjajo dramski prostori, ki so ladja v viharju, brodolom, fronta, lazaret na fronti z ranjenci in krov zabaviščne ladje, na kateri pride do umora. Življenje nenehoma prehaja v smrt in je že samo skoraj smrt, dokler v Poslednji sodbi ne nastopi tudi prava smrt.

Tudi liki so tipsko zasnovani. Rajnika osumijo in obtožijo dvojne izdaje in dvojnega prekrška nad zvestobo, in sicer da je bil na strani upornikov in da je prevaral ženo Tanato z intimnim odnosom z Babilonko. To je dramaturška intriga drame. V nadaljevanju pa je resnica spoznana že na tem svetu, pravica pa se izkaže v Poslednji sodbi. Rajnik je ostal zvest tako ženi Tanati kot kapitanu Javi, ki predstavlja starejšo generacijo in s tem tradicijo in avtoriteto. Taras Kermauner opozarja, da je s tem ohranil zvestobo moralni organizaciji življenja, zaradi česar je neke vrste junak. Vendar ni storil ničesar, da bi se organizacija življenja spremenila in je tako trpen heroj (Kermauner 1975, 51). Prav v tem je različen od junakov literature socialnega humanizma, saj je le moralni junak in zmagovalec zgolj nad sabo. Preveva ga skrajna moralna občutljivost. Lahko razumemo, da je po Zupanovo samo takšen skrajno tenkočuten odnos do sebe primeren za moralno povzdignjenje. Rajnik se čuti krivega že samo ob misli na greh. Ko

ga obtožijo prešuštvovanja, se ne brani, saj je pomislil na greh, čeprav ga ni zagrešil in zato pristane v zaporu.

Zapor v drami zavzema pomembno mesto dogajanja. Kot simbol ima dvojni pomen. Po eni strani kaže, da svet preganja nedolžne in krive brez pravega razlikovanja med njimi. Lahko razumemo, da gre za kritiko nasilja in surovosti mehaničnosti posvetne oblasti. Ta podoba predstavlja svet kot mučen in boleč. Po drugi strani pa je zapor tudi upravičena kazen za vse grehe, ki jih je človek kdaj zagrešil. Tako je zapor tudi pozitiven, saj v kaos sveta vnaša red. Nihče se trpljenju in kazni ne more izmakniti, v drami niti Rajnik in Angel. Zapor je torej dvojna mučilnica, tako v družbi kot v duši. V tej perspektivi je najbolj pravična smrt, kar se v drami tudi zgodi. Šele v smrti se vsi odnosi do kraja uredijo in vsa dejanja postanejo jasna in dokončna. Zapor je tako predstopnja smrti, kot prva kazen in prva vzpostavitev moralnega ravnotežja v svetu. Četudi je nezadostna, saj z njim upravlja družba in je zato odvisen od interesov ljudi (Kermauner 1975, 55).

Tomaž Toporišič v svoji razpravi *Ladja dobrega in zlega* izpostavlja, da je *Ladja brez imena* filozofično samospraševanje o moralnem stanju stvari v prostoru in času, za katerega je značilna odsotnost Boga in s tem relativizacija ostankov morale katolištva in tavanje subjekta v svetu izganjajočih fragmentov smisla. Moralnost likov *Ladje brez imena* ne izhaja iz institucije Cerkve, Boga ali posmrtnega življenja, temveč izhaja iz človeka samega in iz njegove zavesti (Toporišič 1993: 72). Dramo *Ladja brez imena* zaznamuje ukvarjanje z vprašanji človeške morale; razpolaga z junaki, ki predstavljajo širok razpon variant kombinacij dobrega in zlega. Toporišič predvideva, da Zupan s svojo moralno filozofijo izrablja krščansko metafiziko, da bi pridobil dovolj prepričljiv zgodbeni okvir, v katerem bi se zgodila soočenje dobrega in zlega ter končna prevlada dobrega nad zlim. Zlo predstavlja Hudič, ki simbolizira sovraštvo, malodušnost, žalost, maščevanje in popuščanje nižjim željam. Toporišič primerja Zupanovega Hudiča s Cankarjevim Zlodejem iz farse *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Poudarja, da sta oba omiljena in degradirana in v nekem smislu zgolj blede verziji padlega angela iz Svetega pisma, saj je v svetu *Ladje brez imena* še radikalneje kot v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* očitna odsotnost temeljev sveta in urejajočega principa metafizične filozofije. Tako kot Hudič so tudi vsi drugi protagonisti razdejani in slabotni ter utelešajo obupane poskuse osmisliti ta svet in človeško življenje (Toporišič 1993, 73).

Za Tarasa Kermaunerja sta najpomembnejša temeljna motiva drame moralna sila, s katero človek hote zatira svoje slabe želje, in pa želja, ki človeka žene, spodbuja in motivira ter je kohezivna sila človekove psihe. Tako je *Ladja brez imena* na nek način drama o raznoterosti in

moči želja. V drami se pokaže, kako je vera v življenje iluzija, saj je ni mogoče družbeno realizirati, zato namesto življenja nastopijo sanje. Edini sili, ki lahko presežeta realnost sta hrepenenje in sanje. Rajnik in Tanata z vztrajno voljo zmoreta transcendirati realnost svoje ločitve in se združujeta v sanjah. Svet sanj imata za pravo življenje, v katerem sta lahko združena.

Tanata: Midva se vidiva vsak dan, sestra.

Babilonka: Vsak dan?

Tanata: Vsak dan. Ali veste, kaj so sanje?

Babilonka: Da. Sanje. Vem, kaj so sanje. Sanje namesto življenja.

Tanata: Sanje lahko postanejo čudovito življenje, lahno in nesmrtno.

Babilonka: In telo?

Tanata: Telo? Tudi telo postane sanjsko kakor cvetje, steze, zvezdni plamen, kakor ladje. Ali ne veste tega, sestra? (Zupan 1972, 91)

Kermauner dramo označi za personalistično-intimistično. Kermauner razume personalizem kot vmesno stopnjo med socialnim humanizmom in avtodestruktivizmom. V *Ladji brez imena* pa uvidi tudi eksistencialistične komponente (Vasič 1984, 132).

Filozofija eksistencializma je usmerjena k človeški eksistenci in k človeku kot posamezniku; mogoče ga je pojmovati kot filozofijo kriznih obdobij ali kot reakcijo na krizna obdobja, saj nastopi ob prelomnih obdobjih, ko stari sistemi prehajajo v nove v času razvrednotenja vrednot (Vasič 1984, 8). Eksistencialistično literaturo je treba razlikovati od eksistencializma v literaturi. Prvi se večinoma veže na francoski eksistencializem in njemu sorodne ter sodobne literarne pojave 20. stoletja, slednji pa je širši in ahistoričen pojem, ki pomeni dela, ki so nastala pred konceptom filozofije eksistence ali neodvisno od nje (Vasič 1984, 7). Kot književnost z elementi eksistencializma bi lahko razumeli tudi Zupanovo *Ladjo brez imena*. Eksistencialistični filozofi so odkrili, da je že sama eksistencialistična filozofija dramatična, kar pomeni, da je izredno primerna za čutnonazorno dramatisacijo (Vasič 1984, 61). Prav tako moramo ločiti med eksistencialistično dramo in eksistencialistično dramatiko. Slednja je širši termin, ki označuje tri glavne tokove dramatike 20. stoletja. To so poetična drama, drama absurda in eksistencialistična drama. Eksistencialistična drama predstavlja absurd na način skrajno jasne in logično organizirane razprave, medtem ko drama absurda opušča racionalni diskurz, ko se odpove dokazovanju absurdnosti in ga dejansko kaže na odru s konkretnimi podobami. Poetična drama pa je bolj lirična in temelji na poetičnem jeziku, tako da gre za nekakšne pesnitve, medtem ko drama absurda jezik problematizira in iz njega naredi element absurde dramske podobe (Troha 2006, 54). Za eksistencialistično dramo sta ključnega in temeljnega pomena filozofiji Sartra in Camusa. Oba izhajata iz spoznanja o smrti boga, metafizičnem nihilizmu, ki je človeku porušil temelje eksistence. Človekova usoda in

eksistenca postaneta negotovi, kar povzroča občutja tesnobe (Troha 2006, 56). Te značilnosti pripadajo prvi nihilistični fazi ekspresionizma, ki je nastopila kmalu po grozotah druge svetovne vojne, kasneje pa so eksistencialisti poskušali prvo fazo preseči z angažirano perspektivo (Troha 2006, 57). V eksistencialistični dramatiki zaznamo izraz neke resnice in uveljavljanje določenega stališča, ki razodeva moralna načela in pojmovanje odgovornosti posameznih avtorjev (Vasič 1984, 62). Eksistencialistično dramo tako zaznamujejo izguba vsakršnega absoluta, odtujenost sveta in dogajanj v njem, popolna svoboda človeka, ki s seboj prinaša težo odgovornosti, avtentična eksistenca in sprejetje absurda kot pozitivne oblike življenja v svetu metafizičnega nihilizma (Troha 2006, 60). Eksistencialistična drama je obdržala tradicionalno formo, odmik od tradicije pa se kaže predvsem pri aktantskem modelu Anne Ubersfeld. Aktantski model sestavlja šest aktantov, ki so razporejeni v dva pozicijska (subjekt/ objekt, pošiljatelj/prejemnik) in opozicijski par (pomočnik/nasprotnik), pri čemer subjekt želi objekt, željo mu generira pošiljatelj, izvaja pa jo v imenu prejemnika. V eksistencialistični drami pa manjka opozicijski par, kar pa eksistencialistična drama prikrije z vzpostavljanjem situacije ogroženosti (Troha 2006, 60). Ta je bila del splošnega duha časa, iz katerega je drama izhajala. (Troha 2006, 63).

*Ladjo brez imena* poleg tematizacije smrti in svobodne volje junakov zaznamuje tudi pomanjkljiv aktantski model. Prav tako prisotni izguba vsakršnega absoluta in odtujenost sveta. Vitomil Zupan vidi dramatiko kot prostor, ki mu skozi dramske osebe omogoča premišljevanje različnih življenjskih principov. Njegovi liki so vedno posamezniki in individuumi. Kolektivizem mu je tuj, pri čemer ga ves čas zanima, kaj je bistvo človeka, zato prikazuje eksistencialno skrajno zaostrene situacije, v katerih se dramska oseba odloča med dobrim in zlim, med željo in močjo. Zupan je v tem smislu eksistencialist, saj skozi svoje like poudarja svobodo človekovega odločanja, saj se človek sam odloča, kako bo ravnal (Pezdirč Bartol 2016, 93).

Angel: 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 volji zoper željo, se dvigne nad samega sebe. Srečen je, kadar sta želja in volja isto in skupaj dosežeta izpolnitev. (Zupan 1972, 100)

V drami *Ladja brez imena* sicer lahko zaznamo eksistencialistično prvino vprašanja odgovornosti in svobode ter tematizacijo smrti, vendar ne gre za eksistencialistično dramo, saj v njej ni prisotnega pomembnega občutja metafizičnega nihilizma. Prav tako drama ni zapisana v obliki realistične drame ali v obliki logične razprave. Tako lahko razumemo, da je v drami moč zaznati eksistencialistični vpliv, vendar ne gre za pravo eksistencialistično dramo.

## 9 *Ladja brez imena kot poetična drama*

Tomaž Toporišič v svoji razpravi *Dialog dramatike in poezije v Ladji brez imena* vidi predhodnico poetične drame. V njej vidi prvi zasnutek poetične drame v slovenski povojni literaturi, saj v dramaturgijo vnaša logiko sanj, lepljenje realnih in irealnih prizorov. Sicer pa ugotavlja, da Zupan piše pretežno v poetični prozi, v katero vnaša pesemske vložke, ki pa nimajo potujitvenega efekta kot Brechtovi songi, temveč ravno nasprotno povečujejo poetično vznesenost besedila in namerno poudarjajo izrazito čustvovanje. Vložene pesmi ne komentirajo dogajanja na odru in gledalcu ne omogočajo kritične distance do teksta, ampak poudarjajo poetičnost in čustvenost teksta (Toporišič 1990, 292).

Drama vsebuje verzificirane replike s poudarjeno metaforiko in simboliko ter ritmičnostjo in zvočnostjo. Smrt je ena izmed glavnih tem, dialog in dejanje sta sicer prisotna, a je akcija izpraznjena. Značilno je oddaljevanje od govorice, ki nastopa v resničnih situacijah. Dialog je poln izpovedi o čustvenih stanjih, veliko je pomenljive tišine in zamolkov, ki ustvarjajo ritem. Veliko bolj prisotno od akcije je spraševanje o svetu in podajanje občutij in stanj. Tako so prisotna dejanja, ki ne temeljijo na posnemanju resničnega, ampak so nevsakdanja in nepričakovana. Na primer Kapitan Java, ki naj bi ga ob koncu prve slike vrgli čez krov, sploh ni mrtev in se vrne ob koncu prvega dejanja. Prav tako se na koncu prve slike Babilonka zabode v srce, vendar že v naslednji sliki živi brez posledic.

Babilonka: *k Rajniku*. Sama sem. Obrni se k meni, dragi, ti boš moja poslednja misel.

Rajnik: Poslednja misel! Kam meriš?

Babilonka: V srce. *Pokaže nož in se zabode*. (Zupan 1972, 33)

Značilni za poetično dramo so izbrani motivi in teme, ki so svetopisemski, prisotna je apokaliptična tema, med liki pa se pojavita Angel in Hudič. Tako je večina prisotnih oseb popolnoma irealnih. Kapitan, ki naj bi umrl, a ne umre, Angel, ki se v zadnjem dejanju povzdigne v petega angela apokalipse. Pravzaprav ni oseb, ki bi vzpostavljale neko empirično resničnost. Prav tako lahko zaznamo odmik od realizma in pa težnjo po spoznavanju neke temeljne resnice o svetu. Prisotna je tudi poetika fragmentov in posledično ciklična struktura drame. Drama se začne in konča na dnu Zaliva Božjega imena, prav tako se večkrat ponovi plovba na Ladji brez imena.

Kljub temu pa še ne gre za pravo poetično dramo, saj v njej ni dveh ločenih realnosti. Dramsko dogajanje prehaja iz sanj v budnost in spet nazaj povsem poljubno.

Tanata: Dragi, nocoj se mi je sanjalo, da si ležal preboden z nožem na dnu zaliva. In jaz že težko ločim resnico od strašnih in od zlatih sanj. Ali je mogoče dolgo ločiti resnico od sanj?

Rajnik: Tudi meni stopajo sanje v budnost, budnost pa mi sega v sanje. (Zupan 1972, 140)

Tako v drami manjka nosilec intuicije, ki bi združeval dve ločeni realnosti. (Troha 2005, 95) Nosilca intuicije bi pogojno lahko uzrli v likih Rajnika in Tanate, ki se srečujeta v sanjah in med oblaki. Vendar so njune sanje ves čas prisotne, tako da dva svetova nista eksplicitno ločena.

Tanata: v *prikazni*. Verujem vate dragi, verujem v nesmrtnost najinih sanj, v gozdno stezo, ki nima konca. (Zupan 1972, 53)

Prav tako ne vemo, kaj se je pravzaprav res zgodilo in kaj ne, saj so tako realni kot irealni dogodki popisani na enak način. Poslednja sodba na dnu Zaliva Božjega imena je opisana enako kot dogodki v lazaretu. Dialog med Tanato in Rajnikom je enak tako v sanjah kot v resničnosti. Zato Troha dramo uvrsti v dramaturgijo ekspresionistične dramatike, ki se zdi primernejša oznaka kot poetična drama.

## **10 *Ladja brez imena* kot ekspresionistična drama**

*Ladja brez imena* bi lahko razumeli tudi kot ekspresionistično dramo. Liki so tipizirani, kar je značilno za ekspresionistične eksperimentalne enodejanke. Osebe niso več konkretni junaki značilni za socialni realizem, ampak gre za simbole in personalizacije določenih stališč, lastnosti, moralnih ravnanj in življenjskih praks (npr. Hudič je simbol zla, Rajnik in Tanata sta simbola človeka, ki ne more zaživeti v realnem svetu, Babilonka je simbol čutnosti in telesnosti, Angel pa asketske moralnosti) ali pa so označeni po funkciji (npr. Polkovnik, Kapitan, Uradnikova žena, Prvi častnik, Ključar itd.) (Kermauner 1975, 39). Babilonka je tipsko opisana v naslednji povedi:

Rajnik: Vsak del tebe je poželenje, vsak tvoj dih, vsako tvoje dejanje, vsaka beseda, vsaka misel: golo poželenje. (Zupan 1972, 59)

Takšna tipska zasnova oseb je značilna za ekspresionizem, korenine pa ima v srednjeveški moraliteti. Na formalni ravni predstavlja novost, saj se odločilno razlikuje od zasnove oseb v socialnem realizmu. Manira tipsko zasnovanih dramskih oseb pa je v skladu z Zupanovo vsebinsko in pomensko namero podati človeka, ki je sestavljen iz vseh ljudi, ki v drami nastopajo. Vsaka od dramskih oseb poudarja eno od temeljnih človekovih stanj, a šele vsi skupaj označujejo človeka kot takega, čeprav se tudi znotraj vsake osebe dogajajo padci k zlu in vzponi k dobremu (Kermauner 1975, 39). V ospredju drame je človek in njegova plovba med dobrim in zlim, torej njegova eksemplarična preobrazba. Prav tako je prisoten moment himničnosti, značilen za ekspresionizem, ki ga v drami predstavljajo pesemski vložki in



recitativi. Poleg tipologije in himničnosti sta v ospredju tudi podzavest in abstrakcija, značilni za poetiko ekspresionizma. Prav tako je prisotno pridiganje skozi lik Angela, ki zagovarja asketsko življenje in odrekanje grehu. Novega človeka bi lahko uzrli v liku Rajnika, ki je zvest tradiciji in ženi. Tako se zdi za dramo *Ladja brez imena* najprimernejša oznaka ekspresionistična drama.

## 11 Sklep

Drama Vitomila Zupana z naslovom *Ladja brez imena*, ki je nastala leta 1953, je izrecno drugačna od takrat prevladujočega literarnega toka socialnega realizma. Socialni realizem zahteva realno popisovanje dogodkov, konkretne osebe in razvidno fabulo. Drama *Ladja brez imena* pa se tem zakonom ne podreja. Porušeno je načelo kavzalnosti, osebe so tipizirane, vsebina je izjemno zamotana in kompleksna, dramo pa posebno zaznamujejo liričen slog ter pesemski vložki in recitativi. Zaradi slednjega bi jo lahko imeli za predhodnico poetične drame.

»Ali ni to, zdaj, resničnost, tisto potem pa bodo samo čudne sanje? Ali veš, kako je človeku, kadar si mora svet ustvariti v sanjah, poti, drevesa, vode, vrtove, ptice, cvetje, vse si ustvariti v sanjah. Biti preboden in mrtev in vendar živeti, biti pokrit z zidovjem v tesnem grobu in biti prost, kakor veter nad morjem. Kateri svet je resnica, kateri sanje, Tanata?« (Zupan 1972, 65)

Vendar še ne gre za pravo poetično dramo, saj v njej manjka nosilec intuicije, realnost in sanje pa se menjavajo povsem poljubno. Veliko primernejša je oznaka ekspresionistična drama, saj so liki tipizirani, v ospredju pa je človek in njegova plovba med dobrim in zlim, torej njegova eksemplarična preobrazba. Prav tako je prisoten moment himničnosti, značilen za ekspresionizem, ki ga v drami predstavljajo pesemski vložki in recitativi. Prisotni pa so tudi eksistencialistični elementi, in sicer vprašanje smrti in svobodna volja likov. Tako bi lahko dramo sicer označili kot predhodnic o poetične drame, vendar se zdi bližje oznaka ekspresionistična drama z elementi eksistencializma.

## 12 Viri in literatura

Kermauner, Taras. *Od igre do telesa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1976.

Kermauner, Taras. »Religija človeka (ob drami Ladja brez imena).« *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Mladinska knjiga (1974): 37–72.

Kralj, Lado. *Ekspressionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.

Kralj, Lado. »Od Preglja do Gruma (Slovenska ekspresionistična dramatika).« *Slavistična revija*, 47.1 (1999): 1–22.

Orel, Barbara. »Zupanova vizija razvojnih smernic v dramatik in gledališču.« *Jezik in slovstvo*. 60.1 (2015): 43–52.

Pezdirc Bartol, Mateja. »Oblaki in pištole v dramskem opusu Vitomila Zupana (poskus sinteze).« *Navzkrižja svetov*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (2016): 83–94.

Pezdirc Bartol, Mateja. »Dramski in gledališki opus Vitomila Zupana.« *Jezik in slovstvo*. 60.1 (2015): 5–7.

Poniž, Denis. *Poezija v drami, drama v poeziji*. Koper: Hyperion: 2012.

Poniž, Denis. *Anatomija dramskega besedila*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče: 1996.

Toporišič, Tomaž. »Dialog dramatike in poezije.« *Vilenica 90*. Ur. Venko Taufer. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev (1990): 298–303.

Toporišič, Tomaž. »Kako Vitomil Zupan misli gledališče.« *Jezik in slovstvo*. 60.1 (2015): 53–61.

Toporišič, Tomaž. »Ladja dobrega in zlega.« *Vitomil Zupan*. Ur. Aleš Berger. Ljubljana: Nova revija, (1993): 70–75.

Troha, Gašper. »Gledališče v NOB.« Splet 30. april 2015.

<[https://sigledal.org/geslo/Gledali%C5%A1%C4%8De\\_v\\_NOB](https://sigledal.org/geslo/Gledali%C5%A1%C4%8De_v_NOB)>

Troha, Gašper. »Eksistencialistična drama.« *Jezik in slovstvo*. 51.2 (2006): 53–67.

<<https://jezikinslovstvo.com/pdf/2006-02-Razprave-Gasper-Troha.pdf>>

Troha, Gašper. »Problemi poetične drame.« *Slavistična revija*. 53.2 (2005): 85–100.

Troha, Gašper. *Ujetniki svobode: Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej: 2015.

Vasič, Marjeta. *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984.

Zupan, Vitomil: *Ladja brez imena*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.

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