



Nika Leskovšek

Dramski svet Emila Filipčiča

Dramski svet Emila Filipčiča je težko zaobjeti. Razlog ni toliko številčnost opusa, ampak predvsem neulovljivost njegove misli in unikatnost sloga, ki ustvarja nove in nove paralelne svetove, ter občutek lebdeče svobode z neusahljivo pisavo, ki krši vse mogoče literarne zakonitosti in jih obenem izumlja na novo. Pisava Emila Filipčiča je gibka, kot da je nastala v enem samem sunkovitem premiku ali idejnem zamahu, in tako se tudi bere. Nemogoče se je prebijati skozi jo počasi, sama steče kot nezaustavljiv drnec besed, skoraj zleti mimo, kot polet po nenavadno čudnih pokrajinah, iz katerih avtor zbira misli, jih nadzoruje, nato spet hote razpusti in zapelje v povsem novo, nepredvideno smer, včasih jih pusti tudi povsem razpuščene. Vedno pa poraja nove in nove pomene.

Emil Filipčič, rojen leta 1951, je morda prav toliko kot po dramskih delih znan po proznih delih in romanih. Pred petimi leti je prejel nagrado Prešernovega sklada za roman *Problemi*. V njem se "srečujemo s svojevrstno, značilno refleksijo – ali kar 'avtobiografsko' rekapitulacijo – avtorjeve pisateljske in v najširšem smislu življenjske izkušnje. Ta sega vse do zadnjih desetletij prejšnjega stoletja, ko si je Emil Filipčič že s prvimi pripovednimi in dramskimi deli zanesljivo ustvaril več kot inovativno in zanimivo, v marsičem provokativno literarno ime" (Andrej Inkret iz utemeljitve za nagrado Prešernovega sklada). Mimo teh kategorizacij – katera velika literarna vrsta si ga hoče prisvojiti – je torej Filipčič predvsem fenomen,

Emil Filipčič



ki je, podobno kot njegova *Butnskala* (ki jo je napisal v soavtorstvu z Markom Dergancem), s svojo pojavo “dodobra razburkal slovensko literarno sceno”, kot se rado reče. Podobno kot v *Problemih* lahko ugledamo prav takšno “rekapitulacijo” njegovega življenja, še bolj pa njegovega opusa v njegovem zadnjem romanu *Serafa s Šarhove 2*, ko razbিরamo, kako Filipčič šviga od ene identitete do druge, od enega alter ega do drugega ter s fantastično sposobnostjo avtorefleksije in mokumentarnostjo bolj kot skopo dokumentarnostjo popisuje genezo *Butnskale*. Filipčič tako s sabo oziroma s kategorijami, ki si ga skušajo lastiti, obračuna kar sam, mimogrede, ne da bi to pravzaprav bilo njegov namen, in to je le še ena izmed dodatnih vrednosti njegove pisave. Ne omenjajo se zaman v zvezi z njegovim imenom inovativnost, zanimivost, svežina, luciden humor, prodornost, elementi nadrealistične groteske in fantastike, ludizem (po Tarasu Kermaunerju), v zadnjem času tudi absurd, pa tudi izjemna, nepogrešljiva (tako rekoč eruptivna ustvarjalna) energija.

Drame

(*Kegler, Ujetniki svobode, Altamira, Bolna nevesta, Atlantida, Psiha, 20th Century Fox, Figaro se ženi, Suženj akcije*)

Poleg serijskega ali splošnega pregleda opusa obstaja še dodaten razlog, da se pisave Emila Filipčiča lotevamo prav v tem času. Pred kratkim je namreč izšla zbirka Filipčičevih dramskih del, ki nosi nepretenciozen naslov *Drame* (Cankarjeva založba, 2014). Z zamikom, kot je pri nas, še zlasti če govorimo o “zbirki dram” ali knjižni izdaji (vsaj večinskega dela) opusa določenega avtorja, v navadi. In vendar je izšla. Dramska oziroma “ne več dramska” dela v njej, kakor lahko besedila brez posebnega pomisleka označimo, si sledijo kronološko. Od najstarejšega z letnico 1981 do najmlajšega iz leta 1997. Devet jih je. To so groba dejstva. Večino od njih se je v času izida omenjalo tudi v refleksivnih in analitičnih besedilih. Kar nekaj jih je bilo. Kar je gotovo spodbudno.

Filipčičeva besedila že dolgo niso bila uprizorjena. Izjema je *Butnskala*, bolj fenomen kot besedilo, ki je nastal kot spontana radijska igra z dvema avtorjema, dvema glasovoma, zamaskiranima v nepreštevno število oseb, radijska nadaljevanka v šestih delih, o boju med frotisti in butnskalarji, ki ji je sledila predelava v strip, adaptacija v film (režija Franci Slak) in nazadnje prav letos še prenos v gledališki medij (v produkciji Prešernovega gledališča Kranj in Slovenskega mladinskega gledališča ter v režiji Vita Tauferja). Ob tej priložnosti so se avtorju poklonili tudi z mini simpozijem v organizaciji Prešernovega gledališča Kranj in Slovenskega mladinskega gledališča v času Tedna slovenske drame: “Emil Filipčič, inovator slovenske (ne več) dramske pisave in postdramskega (ne več) gledališča.” K temu se še vrnemo.

Skratka, *Butnskala* je bila uprizorjena kot otvoritvena predstava festivala Teden slovenske drame v režiji režiserja, ki je imel svojčas celo nekakšen uprizoritveni “primat” nad deli Filipčiča oziroma, bolje rečeno, Filipčič in Taufer sta se odlično ujela v tandemu avtor-režiser (Filipčič se je včasih tudi znašel na odru kot igralec) ter v smislu za humor. Taufer je tako po podatkih repertoarja slovenskih gledališč na sigledal.org režiral kar pet Filipčičevih predstav, tudi famozno *Psiho* v svojem matičnem gledališču, Slovenskem mladinskem gledališču. *Psiho*, toliko je že treba reči o tem zelo interesantnem besedilu (ki nosi zametke svoje zasnove pri izvorni Molièrovi igri), neprestano prekinjajo medigre ali vmesno komentiranje poročevalca neposredno s kraja dogajanja (ki se “kot da” dogaja tukaj in

zdaj, a je v resnici napisan leta 1992). *Psiha* v “pop” stilu estradniškega življenja ali bolje v “žutem” napihnjenem in senzacionalističnem obenem pa banalnem žurnalističnem slogu “popisuje” razprodajo največjega slovenskega bogastva tujim bogovom, ki vključuje žrtvovanje najlepše slovenske device, najmlajše predsednikove hčere nespodobno bogatemu japonskemu multimilijarderju z imenom Ogabe. Prizorišče dogajanja so olimpijske igre, ki prvič v zgodovini potekajo v Sloveniji. Vse zavoljo božjega miru.

Poleg Tauferja je več kot eno delo Filipčiča, dve, režiral Janez Pipan: *Bolno nevesto* in famozne *Ujetnike svobode*, besedilo, od katerega pa je morda še bolj famozen plakat, nastal za taisto predstavo, ki ga je oblikoval Matjaž Vipotnik, nedavno preminuli oblikovalec, ki je s serijo svojih plakatov za Mladinsko gledališče bistveno doprinesel k njegovi politični avantgardnosti v osemdesetih. V času, ko je imela politična akcija še odmev in pomen. Za uprizoritev *Ujetniki svobode* je Vipotnik “naredil motiv šestih vklenjenih rok z gorečimi baklami”. To je bistveno predvsem za izris političnega konteksta v času nastajanja predstave: “Ker naj bi po oceni dušebrižnikov to namigovalo na nesvobodo in neenakopravnost jugoslovanskih narodov, je bila celotna naklada zaplenjena in uničena” (Jožica Grgič, Delo). Govorimo o letu 1982. Predstava *Ujetniki svobode* je nato, kot je bila pogosto navada pri kakšni od “provokativnih” predstav oziroma predstav, ki se jih drži provokativna gesta, gostovala tudi na festivalu Bitef. Danes je prvo kar nepredstavljivo, drugo pa precej manj.

Izmed (manjkajočih) uprizoritev Filipčičevih tekstov v zadnjem času velja poleg *Butnskale* izpostaviti še *Figaro se ženi* – komentirano reinterpretacijo slovenske klasike –, ki vsebinsko sega od slovenske priredbe: Linhartove: *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* do originalne Beaumarchaisove *Figarove svatbe*. V igri celo nastopi lik Bomarše. Mimogrede: kot vemo, je bilo tudi Linhartovo besedilo uprizorjeno z zamikom (knjižna izdaja: 1790, krstna uprizoritev: 1848 v Novem mestu). Morda manj poznano Filipčičevo besedilo (z letnico nastanka 1994) so v letošnji sezoni uprizorili v bralni različici v SNG Drama Ljubljana (režija: Luka Martin Škof).

Filipčičev *Figaro* nastopi v sodobnejši različici in v nekoliko drugačni preobleki, kot ga poznamo: v skafandru. Tudi jezik ni ravno arhaičen, opo- našajoč tistega iz Linhartovih časov, delo je namreč napisano v dialektu, v vseh mogočih slovenskih dialektih, pravzaprav; obenem pa še v različnih akcentih, ki vsebujejo elemente tujih jezikov, zdaj francoščino, zdaj jezik naše globalne vasi, vmes se znajde še malo nemščine in še kaj, vse skupaj pa je zapisano po principu “piši kao što govoriš”, zato je zapis nekoliko težje raz-brati. Poleg tega je pri *Figaru* treba izpostaviti še en vidik.

Maloštevilnim slovenskim avtorjem, ki so se v dramskih besedilih lotili bosanske vojne, je treba nedvomno prišteti tudi Emila Filipčiča (spominimo pa se še vsaj *Balkanske trilogije* Dušana Jovanovića, zlasti *Antigone*, in *Kasandre* Borisa A. Novaka, ta dva avtorja sta se vojne tematike lotevala prek preinterpretacije klasičnih mitov). *Figaro*, ki ga je avtor spisal v času balkanske vojne vihre devetdesetih, sicer ni tovrstna preinterpretacija klasike, je pa vendarle preinterpretacija slovenske klasike. V njej avtor skupinico svojih likov v vesoljski ladji pošlje naravnost v vesolje, da bi se kot peščica izbrancev v strahu in trepetu pred bližajočo se katastrofo rešili. Žanr in princip pisanja je lahkotnejši od lahkotnejšega in od vulgarnejšega celo vulgarnejši, včasih na meji s ceneno pornografijo, kar je seveda precej ironičen avtorski komentar oseb in njihove geste "pobega" namesto soočanja z realnim stanjem ali celo kakšnim poskusom reševanja političnega vozla oziroma prispevanja k obćemu družbenemu dobremu. Filipčičev *Figaro* prej spominja na Boccaccieva *Dekameron*a, ki se, če spominimo, tudi dogaja v času katastrofe in kjer se liki s pomoćjo sprotnega ustvarjanja literature rešijo pred svetom. A kar je pri Filipčiču dragoceno, svojih likov nikoli ne sodi, še več, njegovo stališće, ki se zdi predvsem izjemno liberalno, je pravzaprav zelo težko detektirati. Vprašanje, ki si ga lahko prihranimo za pozneje, je, kakšna peščica izbrancev (in katere od njihovih moralnih kvalit) se ima tukaj pravzaprav možnost rešiti, da bi nadaljevala ćloveško raso. Koliko se dejansko spleća ukvarjati s tem; pri Filipčiču je namreć vedno treba pogledati širšo sliko, ki je njegove osebe navadno spregledujejo – vendarle smo leta 1992 nekje na Balkanu in šele na poti v Evropo, ki je prav temu Balkanu takrat obrnila hrbet.

Kroženje motivnih sklopov

Prednost, ki se ponuja ob izdajanju večjega dela opusa doloćenega avtorja v knjižni obliki, prinaša s (skoraj) integralnim branjem tudi možnost preglednega in nazornejšega branja, ki omogoća bistveno lažjo detekcijo nekaterih motivnih sklopov, ki se v Filipčičevi pisavi radi ponavljajo. V *Dramah* igre tako lepo zapovrstjo postavljene ob zveznem branju razkri-vajo marsikatero dramske simptome. Eni so prisotni le v blagi slutnji, ki jo sprožajo različni indici, drugi so bolj neposredni, vsi pa nekako izdajajo Filipčičevo heteronomno, unikatno izpisano avtorsko podobo. Pojdimo ne ravno po vrsti, zato pa postopoma. Ponavljajo se recimo:

– Določeni sklopi iz Heziodove *Teogonije*, ki vključujejo bolj kot povzemanje avtentičnih mitov ali interpretacijo klasike z vnosom sodobne vsebine v znani obrazec (kot so nekdanj počeli starogrški dramatik) precej napaberkovano serijo delcev iz pesnitve, ki mestoma in v določenih podrobnostih zvesto ali manj zvesto – sledi osnovni predlogi. Ampak, in to je ključno, v temelju vedno zadene bistvo. Če je temelj Heziodove *Teogonije*, kot pove že sama beseda, nastanek bogov (ki vsebuje tudi kozmogonijo/nastanek sveta), od Titanov in vse do olimpskih bogov, se *Ujetniki svobode* pri Filipčiču vendarle prevesijo v nekakšen boj za (svetovno) oblast in prevlado, ki je v temelju spopada bogov. Liki v *Ujetnikih svobode* tako na primer nosijo “štartne številke, kot na krosu”, med njimi pa so (poleg Kronosa in Gee) še na primer “Robert ... devetletni fantek, predsednik ZDA. Št. 3”, “Moric ... brat prvemu, iste starosti, predsednik SSSR. Št. 4”, “Max ... tretji brat, odrešenik in čudodelec. Št. 5”.

– Refleksija, morda celo parodija, prej kot kritika, če pa že, potem v obliki “nadrealistične parodične satire” aktualnega političnega stanja.

– Tipična značilnost postmodernizma: mešanje visokega in nizkega; navadno uporabi osebe iz klasične literature (recimo v *Figaro se ženi*), v *Psihi* uporablja imena bogov (Psiha, Apolon, Amor, Venera, Jupiter) ali osebe, ki jim dodeli visoko funkcijo (predsednik direktor Petrola in direktor SMELTA), nakar jih opremi z najbolj vulgarnimi izrazi, obnašanjem ter z udejstvovanjem v najbolj profanih in trivialnih zadevah. Lahko bi rekli, da posega po postopku banalizacije in trivializacije, če ne bi o podobnem brali tudi v kakšnem bolj resnem časopisu od tistega, označenega kot rumeni tisk.

– Igranje s preinterpretacijo (slovenske) klasike: ta se razteza od na videz naključnega citiranja slovenskih klasikov (Prešeren, Cankar, Župančič) do predelav, kakršni sta *Psiha* – z izdatno naslombo na Molièrov original – ali *Figaro se ženi*, ki odkrito – tako odkrito, da avtor celo nazorno pove v igri in se poanalizira – niha med Beaumarchaisovim originalom in Linhartovo predelavo.

– Motiv Lepe Vide – za katero je že “zloglasni” Dušan Pirjevec zadel v srčiko, ko je dejal, da “ne ve, ne kod ne kam, vsekakor pa drugam”. Gre torej za nekakšno prvobitno okuženost s klico hrepenenja, ki jo je ta motiv zasejal v slovensko literaturo, s čimer je še zlasti prek Cankarja (še prej Prešerna itd.) našem horizontu dožemanja in svobodi mišljenja začrtala dosti prepustnejše meje. To pa Filipčiču še kako ustreza.

– Motiv Noetove barke, torej svetovnega potopa, katastrofe, ki bo pogubila svet, a se bo ta prek peščice izbrancev, ki bodo ohranili in nadaljevali vrsto, prečistil in okreplil – in svet bo vsaj v teoriji posegel po višjem

nivoju. (Seveda Filipčič "ready made" obrazce napolni s svojo vsebino. Vprašanje ostaja, ali je Filipčič v svoji nepopoljšljivi nadrealistični ironiji res tako optimističen, kot se kaže. Dejansko so akterji, ki se ohranijo, le liki, podobni tistim iz Filipčičeve *Figarove svatbe*.)

– Ali, podobno Noetovi barki, motiv feniksovega vstajenja – torej spet nekakšno očiščenje in vnovično rojstvo.

– Filipčič rad sledi zakonitostim antične, pravzaprav predtragične in ritualne tragedije (o njegovem poznavanju takšne in drugačne dramske geneze ni dvoma): vedno išče grešnega kozla ali žrtevno jagnje ali celo žrtenega psa (kot ga imenuje v *Figaru*), ki bo znova vzpostavil red, po tem, ko je bil ta iz tira. Pogosta Filipčičeva referenca iz svetovne literature v tem kontekstu je Ifigenija – tisto žrtevno jagnje in nedolžno življenje, ki ga je njen oče, Agamemnon, žrtvoval za ugodno sapo in za srečo v vojni s Trojo. Kakšne vrste žrtev je to pravzaprav?

Motiv skoka skozi okno – če je to motiv – ali po slovensko "izoknje-nja" – pri čemer lik ta eksperiment včasih preživi brez hujših posledic kot v kakšni nadrealistični ali animirani seriji, včasih pa niti ne in le kaže na enosmernost življenja za razliko od ponovljivosti gledališča ali filma (*Atlantida*, Kegler, 20th Century Fox). Pogosto pa tovrsten "samomor" nakazuje na eksperiment znotraj eksperimenta, ki je Filipčičeva dramatika. Pomeni, da si lik (oziroma avtor sam) pogosto zastavi kakšno preizkušnjo, pri čemer so drugi liki le njegovi poskusni zajčki. Poudariti je treba, da gre vedno že tudi eksperiment, ki "provocira" aktualno politično nomenklaturu (četudi le strica, kriminalnega inšpektorja v *Altamiri*.)

– Marsovci, Nezemljani, vesoljci ali kakor koli jih že imenujemo: motiv prikazovanja neznanih letečih predmetov in njihovega vpliva na tiste izbrance, ki so jih videli, tudi motiv ugrabitve ipd., pri Filipčiču ni nobena redkost. Pri čemer za neiniciiranega ni povsem jasno, ali so za to krivi ameriški vesoljski program, svetovne teorije zarote s poskusi ameriške vlade ob domnevnem obisku Nezemljanov pri nas, ali gre zgolj za stranske učinke sovjetsko-ameriške tekme za osvajanje vesolja, stranski produkt hladne vojne ali avtorjeva osebno fascinacijo z radikalno "zunanostjo" in prihodnostjo, razvojem tehnologije in "vesoljskega turizma".

– Vesoljske ladje in "vesoljski turizem" kot pobeg pred bližajočo se vojno vihro ali vihro, ki se že dogaja in se bliža (kot primer z bosansko vojno in *Figarom*, v katerem se liki skušajo rešiti z begom v vesolje), ali pa jo je le slutiti v obrisih kot kakšno drugačno katastrofo. Pri tem je Filipčič sodoben, zelo sodoben, skoraj profetski.

– Vesoljska ladja pri Filipčiču, med drugim, nastopa tudi kot nekakšen

tehnološko bolj izpopolnjen model *deusa ex machine*, ki se pokaže v sklepnem delu igre (*Ujetniki svobode*).

– Potlej je, v stilu modernizma, značilno izrazito avtorjevo zanimanje za sodobna in manj sodobna znanstvena odkritja – veselo citira Einsteina in njegova dognanja v zvezi s koncepcijo časa v teoriji relativnosti; paradoks dvojčkov (v vesolju), dotakne se črnih lukenj ipd., skratka, zanimata ga astrofizika in možnost naseljevanja drugih planetov.

– Lik velike matere (Madam v Figaru) ali, banalno, kot že naj bo, Mlekar na v Keglerju, ki vendarle hrani celotno vas, medtem ko se drugi dve sekciji tridelne oblasti na vasi – župnišče in patološki inštitut, ena verska, druga znanstvena, a v temelju obe pridobitniški – skušata polastiti glavnega vira življenja, mlekarne, na katerega je, hočeš nočeš, prisescana cela vas.

– Filipčič, kar morda glede na doslej povedano nadrealistično mešanico ni presenetljivo, tudi skoraj za vsako dramo iznajde zanimivo, eksplozivno ali implozivno mešanico narkotikov, ki (preverjeno) delujejo, recimo prozac (za Figaro), džojnt z renskim rizlingom ali LSD z encijanom (*Altamira*).

– Toda vsej neulovljivi raznolikosti navkljub drži dejstvo, da so dela Emila Filipčiča izjemno berljiva, dajejo vtis, da se berejo s takšno silovitostjo in slastjo, kot so bila ustvarjena, predvsem pa bralca potegnejo v črno luknjo, eno tistih, ki jih je tudi avtor sam proizvedel v več svojih delih.

– Med njimi ima Filipčič tudi ingeniozne prebliske, zlasti tiste, ki se vežejo na dojem političnosti v njegovem opusu, kar bomo podrobneje razčlenili v sklepnem delu.

Toliko za začetni in hiter nabor ter pregled fantastičnih motivnih sklopov, ki hitro izrišejo precej pestro sliko Filipčičeve dramatike.

Nekaj zagotovo drži, Emil Filipčič piše iz pozicije insajderja, torej ustvarjalca, ki je intenzivno vpet v sam proces kreacije, najsibodi pri snemanju filma, TV-nadaljevanke, proizvodnje radijske oddaje, pisanja ali “delanja teatra”, poleg tega je nesporen poznavalec pop fenomenov in jih povsem nerezervirano uporablja v svojih delih, preuči njihove strategije, nove pristope ter jih tudi zelo prefrigano uporabi. V časih, ko se je govorilo o smrti dramatike – pri čemer se je govorilo predvsem o zmanjšani zmožnosti artikulacije političnega na eni strani, na drugi pa o tem, da medij dramske pisave spodriva gledališče, gledališče pa novi mediji, ki se tudi integrirajo v gledališče in ga spreminjajo od znotraj –, kakor koli, Filipčič se je temu izognil, kar se premalokrat poudarja, izognil se je tej nevarnosti in simptomom, preprosto s širjenjem obzorja samega medija in z vključevanjem intermedialnih postopkov in strategij v dramatiko na način, “kot da” ji je inherenten. Bistven je filipčičevski premik v logiki mišljenja, ki je nastavljen na pospešen tempo “preklapljanja programov”. In glej ga zlomka, gre za

principe, ki jih še danes srečamo v gledališču in dramatiki, in to zlasti pri mlajši generaciji, tako dramatikov (Semenič) kot režiserjev (Frljič).

Pisavi Emila Filipčiča bi lahko brez dvoma nadeli oznako ne-več-dramska. Težko bi pri nas (razen res v zadnjih letih) našli avtorja ali avtorico, ki bi se tako rogal kategorizaciji literarnih vrst oziroma jasnosti delitve na liriko, epiko in dramatiko. Pri čemer je to daleč od namernega prestopništva, saj gre za simpatično hudomušnost in nepojenljivo duhovitost, ki izvira iz spontane kreativnosti avtorja in se skuša ne omejevatı z vnaprej predpisanimi obrazci ter je pravzaprav izjemno olajšujoča in osvobajajoča. Pri Filipčiču tako najdemo besedilo s podnaslovom *Vizijska drama*, ki je pravzaprav prvoosebna izpoved ali pripoved (?), vre iz ust ene same osebe kot monolog, ki se mestoma posoja tudi drugim osebam (*Bolna nevesta*), ki je na trenutke precej lirizirana, tako da lahko spodmakne gotovost objektivizirani epiki, pa tudi dramsko besedilo, ki za vmesno dramsko meso namesto didaskalij uporablja prvoosebno pripoved "Jaza", preden se ta vnovič potopi v diferenciranost dialogov med osebami (*Altamira*). Poleg tega se zdi, da druge osebe uporablja le za svoj eksperiment, eksperiment, ki je navsezadnje Filipčičev in ki se v tej drami tudi relativno tragično konča. Precej zgovorna je pri Filipčiču vedno že izbira imen oseb (npr. Jaz, Mickey, Miki, policaj; drugje pa komplementaren par: Milica in Marica). Včasih se znajdemo v dilemi, kakšna sta v seriji fragmentov, zamenljivosti prizorov ter nestabilnih in fluidnih identitet, ki jih naseljujejo, stanje in status oseb, za katere v popolnoma postmodernističnem duhu sicer morda ne moremo ravno trditi, da jih v jedru ne zaznamuje neka stabilnost, trdnost, tudi ko po spisku menjavajo države, jezik, veroizpoved, politično orientacijo in tudi spol (kar je vsaj napredno, če govorimo o osemdesetih letih prejšnjega stoletja v Jugoslaviji). In namig za Filipčičevo razrešitev te dileme ne-stabilnosti v sodobni subjektiviteti: stalnica je prav *modus operandi* njegovih likov, torej prav to njihovo nenehno spreminjanje (in *kako* to počnejo).

Avtor ali jaz je tukaj nekakšna podstat, pri čemer je povsem jasno, da vse osebe prebivajo v njem; avtor je nosilec in proizvajalec, vir njihove osebnosti, pa tudi zbirno, identifikacijsko ključno mesto vseh njegovih alter egov, naj bo to Ervin Kralj iz *Butnskele* ali Jaz iz *Altamire* ali prvoosebni pripovedovalec iz *Serafe na Šarhovi 2*.

Spreminjanje političnega konteksta

Vso raznolikost Filipčičeve pisave je pravzaprav nemogoče zajeti v eni sami avtorski poli. Vprašanje, ki bi ga bilo vredno koherentno načeti, pa

predstavljata predvsem njegova političnost in sprememba, ki se v doje-manju njegove dramatike lahko kaže zgolj skozi spreminjanje sočasnega političnega konteksta. In prav v tem je njegova (neslutena) politična aktualnost. Naštejmo še nekaj bolj miselno provokativnih karakteristik in motivnih sklopov Filipčičeve dramatike:

- Eklekticizem: vsega možnega; govorimo lahko celo o nekakšnem verskem eklekticizmu, ki se morda razteza celo do meja nekakšnega verskega relativizma, relativizma z opombo, pri čemer se ta relativizem veže bolj na pripadnost določeni veroizpovedi in ekskluzivistični zavezanosti slednji (prestopnikov, ki iz ene največjih svetovnih treh religij prestopijo v eno od obeh drugih, mrgoli, poleg tega jih to kaj prida ne omejuje pri njihovih političnih nazorih), ne pomeni pa to še avtomatsko popolne nivelizacije verskega izkustva ali totalne profanizacije sodobnega sveta, čeprav se ta svet že riše v dovolj surovih in neusmiljeno grobih obrisih, kakor jih poznamo danes.

- Precejšen delež avtobiografskega. Eden teh je morda ta, podatek pobiram od Mateja Bogataja (iz oddaje S knjižnega trga), da je avtor v sedemdesetih sam prestopil v islam (in nato tudi izstopil iz njega). Kako naj stopa v njegovo literaturo precej neobremenjen bralec, bralec, ki prihaja na neki način prepozno, in ki lahko skuša določene stvari zgolj rekonstruirati, a je po drugi strani relativno neobremenjen s sočasnim kontekstom.

- To lekcijo o tehtnosti t. i. prve paradigme pri raziskavi literarnega dela in smrti avtorja kot edini interpretativni avtoriteti umetniškega dela in o umetniškem delu kot odprti formi, s katero bralci vstopajo v produktiven dvosmeren ustvarjalni proces, smo se že naučili, ampak ko pride do prakse, se rado zatakne.

- A vendarle: kako naj razumem lik Štorklje (iz *Ujetnikov svobode*), ki je "... po drugi strani Tedy Brown, agent CIA, sicer pa muslimanka po srcu. Oblečena je v bele žabe, na stopalih nosi rdeče gumijaste rokavice za umivanje posode in ima tudi rdeč kljun pa še puhasto krilce", precej pozneje, tako rekoč proti koncu igre, pa izvem tole: "Mc Murphy: Tole je Tedy Brown, eden izmed glavnih adutov naše službe, v svoji zagrizenosti je šel celo tako daleč, da si je dal z operacijo spremeniti spol in je na ta način zares dovršeno prikril svojo pravo identiteto. Tedy izvoli. Štorklja: ..." (*Ujetniki svobode*, str. 13.)

- Pri tem se seveda imena določenih oseb do neke mere prekrivajo z realnimi (npr. Fellini ostaja režiser, medtem ko pravkar omenjeni Tedy Brown nima prav očitne zveze z vsestranskim glasbenikom Teddyjem Brownom. Lahko pa igri ta podatek seveda doda dodatno dimenzijo, če je ves svet oder, kar pri Filipčiču zagotovo je.)

– Res je, da interpretacija Štokljke sicer res ni tako bistvena za *Ujetnike svobode*, a podoben problem, v drugih, pomembnejših motivnih sklopih vznika spet in spet. Problem pa je predvsem vprašanje – in na to v moderni drami naletimo znova in znova –, kakšno je pravzaprav stališče avtorja. In kako naj izven originalnega političnega konteksta razumemo izjavo, da je treba v vse šole kot obvezno čtivo uvesti *Koran* (ki jo izreče devetletni fantek, predsednik SSSR.) Odgovor na to vprašanje se nam pri Filipčiču vedno znova izmika, čeprav neusahljiva domišljajska kreacija in izgubljenost med množico barvitih vtisov bralca vedno znova napeljujeta in zavajata v (lažno) upanje, da bo v življenjepisu osebe Emil Filipčič, avtorja in originala vseh alter egov, ki si jih je ustvaril v literaturi, našel odgovor na logično in racionalno neodgovorljiva vprašanja.

– Ampak še nekaj je: Filipčičeva literatura, dramatika še prav posebej, ima skorajda profetske značilnosti: “delo bo zgolj še konceptualno”, napove leta 1988 v *Atlantidi*. Še boljše so pravzaprav točne analize kapitalistične potrošnje in popolne razprodaje državnega premoženja v času, ko se je kapitalizem šele začel risati na obzorju, in likov, ki izživljajo vse skrite želje in ki jim je ves svet ne samo oder, ampak modna pista, pravzaprav kar velik nakupovalni center (*Bolna nevesta*).

– V strategijah, ki jih uporablja, se narativni tok katerega izmed prvoosebnih pripovedovalcev – in pri Filipčiču dejansko je tako, ne da bi pri tem lahko govorili o kakšni Brechtovski epizaciji, dejansko se poslužuje narativnega pripovedovalskega okvirja, ki v dramah navadno zaradi njene “absolutnosti” (Szondi), odpade. Torej, tok pripovedovalca se prekine in nato odvede v preneštete digresije, ki postajajo manj in manj zvezne in zavezujoče, tudi vedno manj logične in vzročno-posledične, ne izključujejo neznanih letečih predmetov, nato pa ta tok res prekine: vanj vpadejo reklame, avtorefleksivni avtorjevi pogledi na lastno ustvarjanje, takšno in drugačno komentiranje likov ali scenarija, ko ugotovimo, da smo se nenadoma znašli na prizorišču za snemanje filma (*20th Century Fox*) ali pa je (*Ujetniki svobode*) napet prizor nenadoma pretrgan in vanj dekonstrukcijsko (in ja, tokrat s potujitvijo, vredno Brechta) vpade režiser z rezom: “Cut,” ki vse dogajanje razglasi za del njegovega filma – umetnost znotraj umetnosti. Zanimivo je na primer to, da isti postopek v svoji predstavi *Vaše nasilje in naše nasilje* ponovi Oliver Frljić (produkcija Slovensko mladinsko gledališče) leta 2016.

– Kot je značilno za umetnost po duchampovskem obratu, ko se je umetnost začela (konceptualno) samoreflektirati, to mimogrede počne tudi

Filipčič: "GLAS: Tu sva, tovariš Pibernik. Sva oba ludista? Dvomim. Eden od naju? Verjetno ne. Trije? Mogoče. Štirje? Težko. Pet? Se da. Šest? To bi recimo govoril glas iz zvočnika, to, kar vam jaz zdaj govorim. Še predobro veva, kakšne bi bile kulise, tista asfaltna potka, drevesa, trava in drugo. Iz snovi, iz prave snovi, a delovale bi te stvari ponarejeno, umetno. Kaj pa, če je sredi odra mogoča ravno takšna realnost, ki odslikava sebe samo, portret uma?" (*Atlantida*, str. 307.)

– Poleg tega Filipčič v minaturalnih razpokah zrcali svojstven pogled na svet in njegovo mrežo pomenov, ki jo je poljubno razvezal in si jo je prisvojil (ter tako restavriral in na novo opomenil), v seriji unikatnih, svojstvenih in duhovitih besednih skovank, ki jih tako neobvezno, skoraj brezbrizno in mimogrede navrže, da bralec niti ne opazi, kaj ga je doletelo: "v vagino roditeljice"; "Torej nam ostane samo še božja mast. (*Potegne škatlico Solea kreme iz žepa, kot v reklami.*)"

Neomejena svoboda ustvarjanja?

Kaj pravzaprav pomeni svoboda v sedemdesetih? Pri mlajših generacijah, ki so bile pod vplivom Frakcije rdeče armade (Bader-Meinhof ali RAF) ali Rdečih brigad, zlasti postavljane pod vprašaj, kaj storiti proti nastavljeni vladajoči oblastniški diktaturi, ki ne pomišlja pri izbiranju sredstev za obstanek na oblasti, v času, ko za mlajše generacije ni nobene druge alternative več, kaj šele prihodnosti (od "no future" do "no society" ali obratno). Seveda je bil v Nemčiji celoten kontekst povezan tudi z neuspešnim procesom denacifikacije ipd. In osebami na položajih (zlasti sodnih), ki so še nedavno pošiljali ljudi v gotovo smrt. Situacija v Jugoslaviji je bila vendarle precej drugačna od tiste v Nemčiji, čeprav so bile mlajše generacije precej pod vplivom revolucionarne RAF. A vprašanje vendarle ostaja: Kakšna sredstva si upravičen uporabiti v boju proti tovrstnim političnim in generacijskim nasprotnikom? V boju za svojo politično prihodnost?

Filipčičeva generacija, ali raje, še pred njim, generacija Dušana Jovanovića je že izvedla svoj marš na pohodu skozi institucije po nareku "Rudija Dutschkeja", in v končni fazi je tudi to najbrž omogočilo, da so se Filipčičeva besedila znašla na odru prav tistega Mladinskega gledališča, ki je medtem postalo SMG. Seveda so izvedli svoj marš z drugačnimi strategijami. Ampak če smo pri vprašanju o sredstvih, je nujen citat iz Filipčičeve *Altamire*:

Jaz: ... Zdi se mi, da kakih šestdeset, sedemdeset, ali pa še kaj več ...

Stric: sam?

Jaz: v začetku z nekaj prijatelji, zdaj pa že dolgo sam.

Stric: ampak zakaj?!

Jaz: ne vem, to je močnejše od mene. Ti nisi še nikogar ubil?

Stric: jaz? Sem, seveda, ampak za pravično stvar, ti pa sploh ne veš, za kaj se boriš.

Jaz: borim se za svobodo ustvarjanja.

Stric: a ti mogoče kdo kaj brani?

Jaz: sam omejujem sebe. Iz katerega drugega razloga pa bi si izmislil tebe?

Stric: a tako, ti si si izmislil mene? Zakaj pa? Za družbo? Ker je bila zemlja pusta, ali kako?

Jaz: takole. Tlesknil sem s prsti.

(*Altamira, Drame*, str. 245)

Filipčičevo sredstvo za upor in "preroditeljstvo" je vendarle umetnost oziroma literatura. In pri tem krši vsa mogoča pravila, postavlja nova in z njimi vzpostavlja pogoje za nove možnosti. Filipčičeva dramatika (in njegova *Butnskala* z Dergancem) ima gotovo nekakšne demiurške, stvariteljske poteze, ki so vezane predvsem na kreiranje novih, drugačnih svetov. Pri čemer dostikrat ustvari nepregledno serijo likov, svojih in njihovih alter egov, čeprav včasih samo zato, da bi jih ubil. Da bi pokazal primer. V literaturi.

Specifična političnost Emila Filipčiča

V zvezi s tem je nujno izpostaviti vsaj dve stvari. Prva je ta, ki jo Tomaž Toporišič (v prispevku na omenjenem simpoziju), tudi prek Kermaunerja, izpostavlja v zvezi z dvema Filipčičevima igrama, *Atlantida* in *Psiho*: "In tako kot je *Atlantida* na specifično filipčičevski parataktični način subvertirala politično sedemdesetih let, 'partijsko partizanske generacije in njene mladostniške oponente, ki so se znašli na robu kriminala, droge, videza igre, niča (Kermauner), *Psiha* deset let pozneje parafrazira drugo in drugačno zgodovinsko obdobje ali sedanjost in obračunava z njima: s poosamostvojitveno Slovenijo" (*GL Butnskala*, str. 13). Politični kontekst se je v času Filipčičevega delovanja bistveno spremenil in se v grobem osredinil na dve težišči, ki ju omenja že Toporišič. S tem pa tudi jedro Filipčičeve kritike – in tukaj smo nenadoma na znatno bolj spolzkem terenu; koliko pravzaprav lahko govorimo o kritiki?

S tem se dotaknemo druge točke, ki jo Marinka Poštrak dosledno izpele v prispevku na istem simpoziju (vsi so objavljeni v gledališkem listu k *Butnskali*). Ampak najprej je nujen še citat, Dergančev, ki precej zgovorno strne tendenci obeh avtorjev pri ustvarjanju *Butnskale*: "Butnskalo sva posnela iz čistega veselja do 'zafrkancije'. Seveda so nekateri mislili, da je šlo za aluzijo na takratno politično in kulturno sceno, na takratne veljake in znane osebnosti, vendar ni šlo za to" (Derganc, Intervju). Seveda ni šlo zgolj za "neobvezno zajebancijo", pa če bi to še tako želeli verjeti. Marinka Poštrak pravi takole, ne samo, da "če seveda vsaj malce pobliže pogledamo Filipčičev dramski in prozni opus, zelo hitro ugotovimo, da seveda vsa nezavedna politična subverzivnost v *Butnskali* le ni tako nezavedna, razen seveda če ni vse, kar je napisal, plod nezavednega" (Poštrak, *GL Butnskala*, str. 7). Tako daleč se ne bomo poglobljali v to vprašanje. V premislek glede (a)političnosti Filipčiča naj navedemo samo jagodni izbor likov iz *Sužnja akcije*: Tito, Charles de Gaulle, Kralj Peter Šesti, Hajlo Selasje, Boris Kidrič, Edvard Kardelj, Koča Popović ... To bo najbrž za poanto dovolj.

Zanimivo pa je nekaj drugega: "V *Butnskali* danes s smehom in grozo prepoznavamo sprva komunistične aktiviste, partizane in pozneje objestne zmagovalce na belem konju in oblastnike, prepoznavamo našo 'zmagovito' NOB, obenem pa stalinistične povojne procese [...] in tudi ideološko indoktrinacijo, kulturno, gospodarsko, notranjo in zunanjo politiko in njihove politike ter ministre, njihov pohlep po oblasti, primitivizem ter objestnost (prav tam). Pomembno je zlasti torej: 'In zgodilo se je natanko to, kar sta avtorja v *Butnskali* napovedala. [...] In če se je leta 1979 ta napoved zdela zgolj kot odštekani, zadeti ali absurden štos, danes to odštekano zadetost in absurdnost še kako prepoznavamo kot našo (pol)preteklo zgodovino in tudi čisto konkretno realnost, ki jo še kako zelo pristno živimo'" (prav tam).

Zanima nas zlasti sprememba političnega konteksta od prvega do drugega mejnika, ki ju omenja Toporišič: med sedemdesetimi in devetdesetimi. Še zlasti ker v Filipčičevem delu ne odsevajo le sledovi aktualnega političnega režima nekdanje Jugoslavije in specifične njegovega delovanja ter uravnavanja državljanske poslušnosti (ter tudi politične patologije), ampak odseva tudi širša geopolitična slika, ki sta jo v času hladne vojne držali v šahu dve svetovni velesili, navsezadnje so tudi vse tekme v osvajanju veselja (vključno z lepo zrežiranim pristankom na Luni – ali pa gre za teorijo zarote?) del te velike tekme. Ni čudno, da so torej trije od likov v *Ujetnikih svobode* predsednik Amerike, predsednik ZSSR in tretji, odrešenik. Vsi trije so bratje, trojčki, in se ne samo obnašajo infantilno, eni pošiljajo

ljudi v smrt, zato da jih lahko drugi obudijo in tako spet od začetka, ter pri tem grmadijo množice okrog sebe, in so stari devet let. Tehnica je bila v povojnem času ali času hladne vojne do neke mere uravnovežena, kar nas je takrat najbrž rešilo pred svetovno katastrofo (o katerih pogosto piše Filipčič). Ampak, kaj se zgodi potem (od enega do drugega dela Filipčičevega opusa)? Na tem mestu pride zelo prav Franco Berardi - Bifo, ki v svojem najnovejšem delu *Kognitarci in semiokapital* izbrska zanimiv citat posebnega avtorja, Poljaka po rodu in nekdanjega zunanjega ministra v vladi Jimmyja Carterja, Zbigniewa Brzezinskega.

Takole pravi Bifo: "Brzezinski si skuša predstavljati, kaj se bo zgodilo po propadu in razkroju sovjetskega imperija in koncu geopolitičnega ravnovesja, ki se je vzpostavilo po drugi svetovni vojni. To ga skrbi in jedrnato pove: stari ideološki in vojaški okvir se je zdrobil, novega okvira za nadzor pa nimamo. Zato se svet izmika naši politični sposobnosti vladati. Pozabite na Fukuyamov konec zgodovine, pozabite na tako naivno domišljijo. Po mnenju Brzezinskega se, ravno nasprotno, zgodovina začenja natanko v tej točki, v točki razpustitve svetovnega reda, in nadaljevanje bo zelo nevarno. V njegovem videnju lahko konec ravnovesja terorja prinese začetek vojne vsakogar proti vsakomur" (*Kognitarci*, str. 29). Naslov dela Brzezinskega je: *Out of control*.

Mogoče lahko samo ponovim besede Marinke Postrak, da se takrat absurde domislice Emila Filipčiča vnovič prelivajo v našo politično realnost (pri tem misli zlasti na vso postosamosvojitveno kalvarijo). Morda lahko dodam le še to, da še niti ne vemo, kako zelo, v kolikšni meri in na kakšen način, je absurd postal govorica realnosti.

Sklep

A vendarle: in to naj trenutno stoji kot sklep v tej verigi razglabljanj o Filipčičevi dramatik: Filipčič v svojih postopkih uporablja marsikaj: od absurdnih zaletavanj z glavo v skalo, široke plejade iz ponudbe narkotikov na domačem trgu, tujo literaturo, poslučuje se potovanj v oddaljene kraje – zlasti v veselje, na Mars in Venero, uporablja transcendentalno meditacijo, o politični stvarnosti piše le, kadar je ta zavita v zelo plastične in barvite metafore. Skratka, vse skupaj bi vendarle lahko označili kot zelo produktivne in inovativne metode za beg v drugo realnost: za eskapizem, tako rekoč, in tukaj bi se površno branje morda tudi ustavilo. Ampak tako kot pri branju njegovih dram, ki jih vodi monolog ali jaz katerega od njegovih alter egov,

a so vendar te drame alogične, polne digresij, miselnih preskokov, kroženj ipd., je bistvo prav v tej substanci, v tej miselni podstati, pri kateri sta identiteta in jasen lok, če že kje, prav v načinu njenega operiranja, funkcioniranja: mahiniranja z različnimi (narativnimi) strategijami. In podobno je tudi z eskapizmom – narobe bi bilo videti v tem cilj, a čim vzamemo eskapizem kot sredstvo, metodo in način za proizvajanje nove politične in družbene realnosti, so stvari že nekoliko drugačne. Ali povedano z Bifom: česar si ne moremo predstavljati, tudi ustvariti in posledično realizirati ne moremo. Sposobnost imaginacije (alternative) je ključna. To pa vodi v že zelo drugačno, sicer posebno, a tudi zelo sodobno branje Filipčiča, najbrž zelo oddaljeno od izvirne misli, a predvsem primerno za današnji čas, o katerem nam ima Filipčič še marsikaj povedati.

Viri:

Filipčič, Emil. *Drame*. Ljubljana: CZ, 2014.

Filipčič, Emil. *Serafa s Šarhove 2*. Ljubljana: Beletrina, 2015.

Filipčič, Emil. "Ujetniki svobode", v: *Problemi 2*, 1982 (216 letnik XX).

Literatura:

Berardi – Bifo, Franco. *Kognitarci in semiokapital*. Ljubljana: Maska, 2016.

Bogataj, Matej. "Emil Filipčič: Drame". MMC rtvslo.si, 16. 6. 2015.

Derganc, Marko. "Butnskala je po 35 letih končno dobila 'dejanski' scenarij (Intervju z M. Dergancem ob izidu stripa Butnskala)". MMC: rtvslo.si.: 11. december 2014.

Grgič, Jožica. "Prešernov nagrajenec: Matjaž Vipotnik", *Delo*, 3. 2. 2012.

Leskovšek, Nika. "Butnskala pred našim štetjem", v: *Gledališki list Butnskala*, sezona 2015/16 (SMG: uprizoritev 8, PGK: uprizoritev 5), str. 22–25.

Lukan, Blaž. "Drama kot (samo)kreacija", v: *Drame*, Ljubljana: CZ, 2014.

Poštrak, Marinka. "Nezavedno je v Butnskali nezadržno butnilo na dan", v: *Gledališki list Butnskala*, sezona 2015/16 (SMG: uprizoritev 8, PGK: uprizoritev 5), str. 6–12.

Rudolf, Matevž. v: *Gledališki list Butnskala*, sezona 2015/16 (SMG: uprizoritev 8, PGK: uprizoritev 5), str. 18–20.

Toporišič, Tomaž. v: *Gledališki list Butnskala*, sezona 2015/16 (SMG: uprizoritev 8, PGK: uprizoritev 5), str. 12–16.