



JOŽE HORVAT

## Iz snovi kulture in današnjosti

Petero Flisarjevih dram – *Jutri bo lepše, Kaj pa Leonardo?, Tristan in Izolda, Enajsti planet, Hamlet in Jaz*

Dramska dela Evalda Flisarja (tu izvzemam radijske igre) kažejo dvojni značaj: po eni strani so osredotočena na domače okolje, po drugi pa so univerzalna, pri čemer je njihov dogajalni prostor – prostor (če se lahko tako zapiše) globalizirane družbe, ta pa je menda povsod v svetu zahodne kulture. Najzanimivejši primer prvega tipa je "slovenska družinska tragikomedija" *Stric iz Amerike* (1994), medtem ko drugi tip sestavlja več besedil. Po mojem predstavljajo poseben blok, ki ga sočasno pisanje o Flisarjevem delu kot celoti ni posebej izpostavljalo, zdi pa se, da ima neko posebno naravo, ki celotno avtorjevo dramatiko izrazito označuje; če jo primerjam z dramami najvidnejših slovenskih avtorjev, katerih besedila se pojavljajo tudi na tujih odrih (Jančar, Jovanović, Šeligo, Möderndorfer), ima nekaj stičnih točk z vsemi, toda bolj takšne, ki povedo, da so pisci sodobniki in jih torej družijo čas in nekatere njegove vsebinske prvine. A to je vse; predvsem drugi tip Flisarjevih iger je tudi formalno zgrajen drugače in če k temu sodi jezik, se razlikujejo tudi jezikovno.

To je Flisarjevih petero dram: *Jutri bo lepše, Kaj pa Leonardo?, Tristan in Izolda, Enajsti planet* ter *Hamlet in Jaz* (v tem vrstnem redu, bi sodil, so nastajale), ki predstavljajo nekakšen kos ozemlja, ki ga zaznamujejo svojevrstne vrednote in ljudje; socio-politično ni označeno, pa vendar se iz njih razbere, da so iz dvajsetega stoletja, s psihičnimi, miselnimi, erotičnimi,

umetnostnimi, celo mačističnimi, konzumnimi in drugimi travmami in napestostmi, ki so značilne za totalitarne režime in sodobne civilizacije s postmeščanskimi družbami, v katerih se vrednote komajda še ohranjajo na skrajnem robu vsakdanjika. Življenje se skriva v grotesknih žepih izločenih prostorov, v katerih obstaja privid, iluzija svobode in pristnosti, ki jo vedno znova ogrožajo in onemogočajo totalizirajoči tokovi velikih idej. Uporništvo je redko in "začasno".

Seveda je pisanje o dramskih besedilih razmeroma nehvaležen posel; dramsko besedilo pač (še) ni celota nekega dramskega dejanja, zato je izrekanje mnenja o njem pogosto zgrešeno, saj ne more upoštevati deset ali več sestavin, ki se pridružijo besedilu, ko ga gledalec doživlja v gledališču. Toda po teoriji neke gledališke semiotike je dramsko besedilo vendarle "globinski tekst" predstave, ki se dogaja na odru. Iz te njegove razsežnosti pa kljub vsemu izhajajo nekatere določnice, ki pogosto, če že ne odločilno opredeljujejo, pa vsaj poganjajo njegovo odrsko izvedbo. Gre za fabulativno-vsebinsko vzmetenje, ki predstavlja *identiteto drame in izvajalce izziva k posebnemu dopolnjevanju, ki lahko zajema celo določene krajšave, če so v prid izostritvi tekstovne miselne zgradbe*. V tej naravi dramskega besedila se torej odpira možnost, da se o njem piše – piše kot o zgolj literarni stvaritvi ("partituri"), ki zrcali tak ali drugačen piščev odziv na življenje in modele njegovega jezika.

V Flisarjevem primeru je oboje izvedeno v globalizirani formi in posebni varianti odgovarjanja na "krizo" sočasnega ("postmodernega") izraza. Te okoliščine pa utegnejo biti zanimive za aktualizacijo idej na širšem literarnem polju.

Prva igra – označena za "tragikomedijo" – *Jutri bo lepše*, ki je bila kot radijski tekst izvedena že leta 1980 v Angliji, se dogaja nekje v daljnih prostranstvih Rusije, morda še v zadnjih letih tamkajšnjega carstva. V nekem anonimnem arktičnem kraju v Sibiriji domujejo trije "pokrajinski sodniki", Jesenin, Nižinski in Rembrandt, h katerim pride Miškin, da bi se tu kot nov, četrti pokrajinski sodnik prijavil vrhovnemu sodniku. Z njegovim prihodom se zgodba začne, pri čemer se kmalu izkaže, da gre za kaj drugega kot za resnično družčino "pokrajinskih sodnikov": v brezdclju čakanja na sodniške naloge Rembrandt slika, Jesenin piše pesmi, Nižinski pleše balet, v posameznih slovesnih točkah pa si pripravljajo prireditve, ki izpolnjujejo in pomirjajo njihovo samoljubje in eksistencialno samoto. A Miškin kot novinec kmalu presodi, da se ne more ukvarjati z umetnostjo, saj je sodnik in je zato tu "treba stati na straži" in stražiti "sodnika v sebi". To skuša tudi početi, medtem ko ostali trije, ki se ne spomnijo več, kdaj so bili imenovani za sodnike, v svojih prismuknjenih točkah oziroma duhovni ustvarjalnosti živijo svoje umetniško življenje, ki jih navdaja s smislom in občutkom velikega pomena. Sprva se zbujajo občutki, da smo priče trem odštekanim čudakom, kakršne bi lahko zmodeliral kak gogoljanski klasik, ki je k čudaški trojici dodal še razumskega Miškina, da jih sooči z realnostjo; ta jih res hoče "predramiti", a trije "sodniki" ga razglasijo za nenormalnega. Miškin vztraja, ima jih za "slepe", hoče jim pomagati, prednje zastavlja nekak cilj, dopovedujoč jim, da je treba živeti za jutri ("jutri je tisti, ki bo lepši", to je,

ko bomo opravljali svoje poklice). Tako se izkaže, da je Miškin pravzaprav diktator, ki bi trojico rad vpregel v vizijo "lepšega jutri". Ne dovoljuje jim več "umetniške svobode", straži jih s puško, v glavo jim vbija misel, da je udobje to, kar imajo, ne pa tisto, kar si želijo ...

V drugem dejanju se izkaže nova posebnost: zastražena trojica živi kot v varovanem rastlinjaku, toda tudi med njimi prihaja do sovražnosti, saj se mora vsakdo ravnati po nenapisanih pravilih individualnih samovšečnosti, po katerih edino lahko teče njihovo življenje, podobno "plesu snežink", ki se "ne dotikajo tal". V tem snežnobelem izoliranem svetu (slonokoščinem stolpu?) bi radi prisilili Miškina, da postane "kritik" in tako vzpostavi njihovo početje kot institucijo. Miškin se jim upre, zažge slike "hišnega genija" Rembrandta, s čimer naj bi spet "vzpostavil red na sodišču" – še več, kasneje hoče enega izmed trojice ubiti, saj je spoznal, da "ne moreš postati sodnik, dokler ne postaneš rabelj". Po izvršenem morilskem dejanju se nazadnje razkrije, da ni ubil nikogar izmed trojice, marveč pomotoma hišnega dobavitelja hrane Nikito. A tudi zanj se potlej izkaže, da ni bil le dobavitelj, ampak tisti vrhovni sodnik, ki so ga čakali in jim je tudi omogočal življenje ... Miškin je tako obsojen na opravljanje del, ki jih je prej počel Nikita, in ni čudno, da vse doživlja kot nekoč po narkozi, ko se mu je zazdelo, da se je zbudil v sanjah – a zdaj z na glavo postavljenim redom stvari; ugotavlja, da je to sanjsko življenje – resnica. S tem je vzpostavljena nekakšna eksistencialna pomiritev oziroma ravnovesje med nastopajočimi: vsak ima svojo pesem, svoj ples, svojo sliko, svoje početje. A tudi to le začasno. V veselem vzdušju nove situacije jih nenadoma preseneti neznanec: na vratih se pojavi pravi sodnik, ki je prišel raziskat uboj Nikite.

Komedija? Tragična komedija? V čem je paradoksnost njihovih zavozlanih usod? V skurilni, groteskni poziciji njihove dvomljive umetnosti? V neinteligentnem, na poraz obsojenem poskusu disciplinirati prosto domišljijo svobodnih duš, ki lahko "plešejo kot snežinke"? V trku ničemur zavezane umetnosti z malo prifrknjeno ali na pol noro realnostjo? Kje je črta, ki je ne bi smeli prestopiti in si zaslužiti (tragične) kazni in gromkega posmeha? – Vprašanja, ki so obenem uvod v nadaljnja besedila.

Drugi tekst je *Kaj pa Leonardo?* – drama, uprizorjena v MGL leta 1992. Tedaj je izšla tudi v knjižni obliki, vendar je na naslovnici označena kot "drama", na tretji strani pa je zapisano: tragikomedija. Mislim, da ne gre za protislovje in da v prvem primeru pomeni zgolj zvrstno oznako, medtem ko značaj besedila bolje označuje "tragikomedija", kot je označena tudi *Jutri bo lepše*. Dogaja se "danes", v "nevrološkem institutu", ki je lepše ime za norišnico, v njej nastopa cela vrsta oseb, večidel kajpak bolnikov, a tudi zdravniki. Tudi ta množica ljudi prispeva k temu, da je delo – v primerjavi z nekaterimi drugimi Flisarjevimi igrami – dokaj slikovito in dinamično, in ne preseneča, da je odrsko verjetno med avtorjevimi najbolj uspešnimi. Prostor je napolnjen z različno prizadetimi tipi, ki v dialogih premorejo zares "nore" domislice in replike, z gibi in glasovnimi variacijami ter izpadi, ki lahko kar naprej vznemirjajo

gledalčevo pozornost. Prizori si v glavnem sledijo v pretehtani gradaciji in razvoju poskusa na človeku: da bi iz povsem izgubljenega bolnika Martina z medicinsko dresuro ustvarili čisto novega človeka, nekakšnega "supermana", "ki ga ne bodo ovirale niti freudovska podzavest niti negativne navade", kot pravi zdravnica DaSilva, glavna projektantka epohalne nove osebnosti. Njen eksperiment odobravajo in podpirajo nekje na fakulteti, v visoki znanstveni ustanovi, kar pomeni, da ne gre za privatni, individualni izmislek, temveč na eni strani za racionalno znanstveno, na drugi pa za družbeno utemeljeno iznajdbo. Z drugimi besedami, šlo naj bi za dosežek civilizacije, ki je očarljiv, fantastičen – saj če poskus uspe, bo pred človeštvom "Adam nove generacije", kot zadevo malce ironično imenuje skeptični dr. Hoffman. Toda DaSilva je prepričana, da bo novi človek "suveren na treh temeljnih področjih človeške dejavnosti", to pa so "intelekt, umetnost, religija". Pri tem ne bo "ubijal, si prilaščal tistega, kar ni njegovo, ne bo zatiral, goljufal, izkoriščal," kot se naprej navdušuje DaSilva, ki morebitni dvom duši z vprašanjem: "In če projekt propade ali uspe samo deloma, ali ni vredno poskusiti?"

Vzgoja poteka v grotesknih vajah, slikovito, aberantno, prekinjana z disputi med dreserji in norci, nazadnje z retardacijskim momentom, ki naj bi pomenil, da vodje niso totalni fanatiki, ampak trezno misleči ljudje, ki odkrivajo tudi lastne stranpoti, toda tedaj je že prepozno: nastanka Martinove nove identitete ne morejo več preprečiti. Dresuro je namreč prevzel nov človek, eksponent višje Moči, ne le znanstvene ustanove, in DaSilvin koncept "nadgradil": iz Martina je naposled razvil "ubogljivo, avtomatizirano bitje, ki govori vse jezike, se zna boriti ... izvršiti vsako nalogo, neobremenjen s pomisleki, moralno presojo ali skrbjo za lastno varnost," pravi njegov trener "borilnih veščin" dr. Roberts. Zdaj glavni investitor v projekt ni več znanstveni institut, temveč država, ki potrebuje poslušne vojščake in ji kupi dolarjev niso problem. Toda prepozno je: Martin pod vplivom simboličnih nenadnih "kozmičnih žarkov" pokonča oba svoja stvarnika: zadavi dr. DaSilvo, ubije dr. Roberta in kolego bolnika, toda po tem "kozmičnem napadu" se umiri, ob poslušanju Bruchovega violinskega koncerta "spregleda" in postane "zdrav", saj svojega blaznega dejanja ne razume. Po mnenju dr. Hoffmana je postal normalen, "vrnil se je v svet, ki ga je zapustil pred mnogimi leti, zdaj pa ne ve, ali je v njem še dobrodošel ... a zdaj, ko je znova zaceljen, je razklan: med da in ne, dvom in upanje, strah in pogum. Zdaj je edino, kar v resnici ima in česar mu nihče ne more odvzeti, svoboda, da reče ne". Toda ta svoboda je kratka: zadnji prizor kaže, da ga duševna bolezen ni zapustila, tako da smo se bralci vrnili v realnost: demaskirana je zloraba znanosti in pokvarjenost oblasti, potrjen pa tudi naravni zakon neke bolezni, ki je ni moč ozdraviti ... Toda občinstvo je dobilo kataraktični preostanek, eksistencialno grožnjo, ki pa se je noče zavedati ...

*Tristan in Izolda* je delo, ki je nastalo pozneje, uprizorili so ga leta 1992, dogaja se v današnjem času, glavna junaka pa variirata igro o mitskih ljubimcih iz dvanajstega stoletja in simbolizirata neminljivo ljubezen. Toda tovrstna ljubezen danes – kako bi bila sploh mogoča?

Dejanje se začne ob Izoldini in Tristanovi ugotovitvi, da je ljubezen med njima minila in jo je treba znova (po)iskati. In kot je bil nekoč med mitskima postavama učinkovit posrednik kralj Mark, tako je zdaj posrednik nov človek, čeprav z istim imenom – a njegovo posredništvo se omejuje bolj kot na rešna dejanja na komentarje njunih situacij, čeprav niso izvzeti tudi nasveti, ki naj bi njuno zgodbo pomagali privedi k razpletu. Z Markovo "organizacijo" tako Tristan stopa iz svoje v druge identitete: v študenta, slikarja, poštarja ..., skratka novega človeka, do katerega naj bi Izolda spet začutila nekdanjo strast (kajti že na začetku Mark ugotavlja, da je ljubezen brez strasti "tragična izguba"). Ta zvijača se ne obnese; ljubimca sta zgolj jetnika starega mita, "bolna, osamljena, zakleta", sta kot zrasla dvojčka, ki se ne moreta več ljubiti, in Izolda bi rada, da ju kdo razklene, "naredi Tristana za človeka ... ob njej". Tu je najbrž osrednje mesto v besedilu – Izoldin krčevit krik v nemoči, iz katere ne najde izhoda, kot tudi ne Mark, ki nastopa kot športnik z metanjem bumeranga in fantazira o Stvarniku, ki ni dopustil, da bi o letu bumeranga odločal metalec s svojo spretnostjo, ampak mu je let določil on sam, Stvarnik – s čimer zbujajo pomisel na vzporednico s potekom neke ljubezni, potekom, ki je že določen in človek ne more posegati vanj. S tega vidika ni nenavadno, da Mark rešilno idejo zanj išče celo v nadstvarnosti, nekakšni duhovni dimenziji resničnosti, in sanja o odhodu v Indijo, kajti "tam nekje, se mu zdi, je odgovor" na njegovo in njuno uganke ...

No, tudi v Indijo ne more, preveč je potreben tej zgodbi, v kateri se skuša celo naplesti razmerje med njim in Izoldo, z namenom, da bi se pri Tristanu zbudilo čustvo do nje. Za pot v Indijo tudi nima poguma, kot mitski trubadur je preveč občutljiv za ta svet, ki je zanj "grozen", za razliko od Tristana, za katerega je sicer "krvav", toda hkrati "čudovit, a tragičen". S tem prepričanjem Tristan kljubuje vsakdanjiku tega časa, v katerem se nadeja nevihte, ki bi "odpihnila rumeno listje naših smrti ... in nas pustila gole, steblo brez poganjkov, iz katerih bi zraslo pomladno življenje ...". Izoldina misel in izkušnja o sedanjosti sta bolj nezaupljivi, skeptični: po njenem "življenje lahko (le) igramo, ne pa da bi ga res živeli". Samozavestni Tristan jo zavrne, ironično meni, da je za neuspeh tega življenja kriva ženska, češ simbole "te zgodbe" je njena "domišljija napihnila v melodramo", zato bi bilo treba zgodbo med njim in Izoldo končati ... Kljub temu se zadnji prizor izteče v nekaj vitalizem, saj ju sklepni akt kaže v igri znanega literarnega teksta, torej v človeškem sodelovanju. Mitska zgodba se torej ni do kraja izpela, toda zakaj živita naprej v tujem tekstu, ne v svojem življenju?

*Tristan in Izolda* je miselno zelo strnjen tekst, vanj so vgrajeni simbolni pomeni in poetične sentence, ki so z bralčevega vidika glavni atraktivni stebri v komunikaciji treh oseb. Ni ga preprosto razumeti, še posebej, ker dejanja ni veliko, celo sodobna stvarnost je očitana zelo skopo; vemo, da je Tristan v službi pri Marku kot stanovanjski posrednik, nato v drugem dejanju obratno – Izolda hrepeni po svoji izvorni deželi, zeleni Irski, pogosto telefonira svoji mami, a odnos med njima je izjemno hladen, odtujen, krut; vse drugo se o tej

“grozni”, a tudi “čudoviti” sodobnosti mora razumeti samo po sebi. Komad je tako poetična odrska meditacija o njej.

*Enajsti planet*, izveden leta 2000 v Ljubljani, je preskus četrte možnosti preživetja, a spet skupine outsiderjev, ki so v vseh primerih podobni drug drugemu v tem, da obstajajo le na robu vsakdanjika: če je v prvem primeru šlo za umetnike, v drugem za blazneže in v tretjem za ljubimce, gre tokrat za klošarje. Seveda pa to niso ravno “naši”, slovenski klošarji – če že, so tisti iz intelektualno bogatejšega sveta, torej hipersenzibilni iskalci smisla ali Boga in jih družba izloča. V našem primeru se izkaže, da so Peter, Pavel in Magdalena sicer res klošarji, toda pobegnili so iz blaznice, čeprav so v resnici vse kaj drugega kot morebitni norci ali leni in umazani postopači. To, kar so, so zaradi neznosne represije sodobne družbe, družbe “bonkerjev”, ki jim vladajo denar, oblast in sprevržena kultura te “civilizacije” – zato bi radi odpotovali iz tega sveta v sanjsko deželo brez zla, v deželo pravičnosti in ljubezni. Ta je daleč ...

Že v prvem prizoru (z Magdaleno in Pavlom) izvemo, da Magdaleno muči “praznina v duši”, a njeno polnost v resnici iščejo vsi trije, ki živijo skupni vsakdanjik kot kakšno društvo ter vodijo dnevnik, ki predstavlja zgodovino njihovih “naprežanj za lepše življenje”. Prav tako izvemo, da si Magdalena izposodi knjigo *Enajsti planet*, iz katere izve, da na tem planetu na vsakih petsto let zmanjka “mleka človeške dobrote”, njegova bitja pa si pomagajo tako, da z Zemlje pritovorijo nekaj najboljših ljudi, ki se sparijo z domačini, nato pa se rodi nova generacija boljših bitij. Magdalena tudi ve, da od tam prav tačas prihajajo po mobitelu na Zemljo klici in vabila za odhod v novi, daljni svet. Zdaj je torej priložnost, da se rešijo te grozne civilizacije pohlepni in nečloveških množic, v kateri so oni sami dosegli le eno: občutek neomejene svobode, a za ceno popolne izločitve iz družbe. Toda nezadovoljstvo z bivanjem v tej svobodi tudi mednje zaseje spore, saj vsak po svoje išče izhod in se v ta namen povezuje tudi – po internih “pravilih” – z nedovoljenimi dejavniki v uradni družbi. S tem prelomijo medsebojne obljube, po katerih naj bi “obračali hrbet hipokriziji in svoja življenja posvečali nedolžni svobodi brez zahtev in pričakovanj”. Drug drugega sumničijo, da namerava zapustiti tovarišijo, bodisi oditi spet med “bonkerje” ali celo na enajsti planet, ne pa vztrajati v situaciji, ki so si jo izbrali in pomeni, da je “cilj tam, kjer si”, to je tam, kjer je tudi prostor za domišljijo, sanje, iskanje Boga, vesolje ..., kjer je treba “najprej ljubiti majhne stvari ... majhne, lačne, nesrečne” ljudi, šele potem pomembne. To so kajpak pobožne želje in sanjarije, obstoječe le na imaginarnem zemljevidu, na katerem proti koncu – po mnogih iztreznitvenih poskusih pobega iz kletke bonkerske prakse – Magdalena in Pavel zagledata pravljični “enajsti planet” s klošarskim simbolom obilja – kračo – nazadnje pa se jima pridruži najšibkejši, Pavel, in vsi začnejo risati enajsti planet in raketo, s katero bi se izstrelili nanj ... V otožnem domišljjskem dejanju se tako konča njihov poskus rešitve, ki pa ima vendarle tudi praktični vidik, saj njihova domišljija ne predstavlja samo slabih živcev: simbolizira tudi ustvarjalnost in umetniški refleks.

*Hamlet in Jaz* je pëta, po datumu nastanka zadnja igra tega cikla, ki doslej še ni bila uprizorjena (kolikor vem, jo bodo jeseni izvedli v Sloveniji, zanjo pa se baje zanimajo tudi v nekem londonskem teatru). Tudi ta tekst ne razvija velikega dogajanja, spet so tu ljudje "na robu" prebivanja, čeprav eni bolj kot drugi pred alternativo, ki jo je tako pretresljivo formulirala slavna angleška tragedija: biti ali ne biti. Pri tem je "najdlje" glavni lik, Bonifacij Jaz, nekdanji gledališki igralec, dozdevni zdravnik in po poklicu še marsikaj, ki se na starost, menda neozdravljivo bolan, a tudi brezmejno osamljen in ciničen, hoče ustreliti, a bi prej rad uredil svoje administrativne reči – zato po oglasu išče tajnico; v stanovanje pride prostitutka Maja, s katero potlej v dolgih dialogih razkrije svojo preteklost in svoje početje, nato se pojavi Majin "delodajalec" oziroma zvodnik David, da bi jo vrnil k njenemu običajnemu delu; kasneje pride "popisovalec prebivalstva" Marko, ki je tudi amaterski igralec, nazadnje pa njegova mladoletna hči Lila. V dialogih, ki so sicer polni miselnih obratov, domislic ter sarkazma, ne temeljijo pa na dramatični zgodbenosti, se Jaz izrisuje kot nekak sodobni intelektualni mogočnik, do kraja razočaran vseved na koncu poti, ki si za sklep svojega življenja izmisli blazno igro, navdihneno po Shakespearovi mišnici v Hamletu – tega je (med drugim) pač veliko igral; po nasvetu četverice, naj se poroči bodisi z Majo ali Lilo, Jaz predlog sprejme pod pogojem, da se ena



od kandidatke za ženo izloči s pomočjo ruske rulete – da pa bi vse štiri pripravil do igre, denar s police zviša na fantastičnih petdeset milijonov dolarjev. Mamljiva ponudba četverico prevzame; pristanejo na igro in srhljivo nastavljanje nabite pištole h glavam vseh petih igralcev se začne. Toda sredi nje Lila nenadoma nameri orožje v svojega očeta in ga ustreli. Očeta ni mogla prenašati, saj mu je morala biti zmerom do kraja pokorna, seveda tudi pri izbiri bogataškega Jaza. Njen upor zoper neznosnega vzgojitelja in s tem avtoritarni svet je tudi simbolne narave – s smrtjo očeta se "komedija", kot je označena v podnaslovu, konča. A značilno je, da se konča nekako dvoumno, tragikomično, z izgubo in dobitkom; v zadnji sliki ostaneta sama Jaz in Lila in na Jazovo vprašanje, ali bosta preostanek življenja preživela "z nasmehom", se Lilin odgovor glasi: "Z nasmehom." A kakšen bo ta nasmeh, bralec ne izve. Ga bo določneje opredelil režiser, ki bo igro postavil na oder?

*Hamlet in Jaz* je dvodejanka, ki je dvodelna tudi po svoji dramski energiji; prvo dejanje polnijo dialogi, ki so, kot rečeno, večidel inventivni, toda mestoma vseeno prehajajo v intervjuje, ki pogrešajo dogajalno, zgodbeno dinamiko. V drugem se ritm stopnjuje in narašča do grozljivega konca; izpisano je v srhljivi atmosferi eksekucijske psihologije, pripete na duha časa, ki ga Jaz proti izteku igre opiše brez vsakršne sentimentalnosti: pravi, da v tem času ni "nobene filozofije. Metafizika je že zdavnaj obtičala na barikadah razuma. Vprašanje smisla je obglavljeno. Osebnosti izpovedi sodijo v spovednico, ki je ni. Sploh pa smo vsi le igralci, ne moremo več govoriti v lastnem jeziku. Vse, od najnižjega do sublimnega, je bilo že povedano. Smo le še koši, v katere civilizacija pometi svoje smeti." V čutenjskem rastru petih besedil je to najbrž najnižja eksistencialna točka nekega lika. Na njej pa se jasneje zariše tudi odgovor na eno izmed vprašanj, zakaj je v teh dramah toliko citatov iz tuje dramatike, tokrat zlasti iz Shakespearovega *Hamleta*, ki ima ključno vlogo v Flisarjevem besedilu. So ti citati v sorodu z metafikcijskim principom v prozni pisavi? So rezultat procesa, ki je resničnost tako prepočil s kulturo in torej tudi umetnostjo, da dramski liki morajo z njimi operirati kot s sestavnim delom objektivnega sveta? Ali pa so citati vidik tiste globalizacije, ki je z visoko kulturo prepojila nekoč "tuje" kraje, tako da so si zdaj že domala vsi podobni, enaki? Flisarjev *Hamlet* se menda dogaja v Ljubljani, a to je manj pomembno; lahko bi se povsod v srednji Evropi, najbrž pa tudi kje drugje. Bonifacij Jaz in njegova družčina so namreč lahko "doma" kjer koli na Zahodu, v katerem je globalizacija že odplavila lokalne identitete, namesto njih pa se je ukoreninila ista, enakomerna, neznosna civilizacija.

Seveda se ob tem besedilu, ki je za razumevanje pričujočih tekstov videti zelo pomembno, odpira še veliko vprašanj – a v tem okviru bi se dalo povzeti, da jih tudi spravlja v nekakšno skupno, perečo resničnost. Ta predstavlja človekove svetove v krizi, slepe ulice današnjosti, ki pa jih Flisar nemara bolj kot kateri izmed njegovih slovenskih sodobnikov riše s pomočjo preteklih modelov kulture: mitov ali literarnih simbolov. Ali morda natančneje: opisuje jih s citati iz literature.

Torej se zdi, da so enako kot iz sedanje zgneteni tudi iz pretekle snovi, ki je v svoji koncizni umetniški figuraciji izredno zgovorna in daje nekaterim likom svojstvene profile. Rembrandt ali Jesenin nista samo dozdevna "pokrajinska sodnika" v pozabljeni arktični osami, ampak tudi človeka, ki naj izpričujeta današnjo resnično situacijo umetništva, ki je v sebi sprto in protislovno, a nič romantično, toda kljub temu dragoceno ter vredno obstoja in zagovora. Tristan in Izolda sta že "vnaprej" opredeljena po svojem nekdanjem literarnem rojstvu in njuna zgodba se ne more izničiti v nobeni zagati te civilizacije – lahko doživi usodne poškodbe, toda njuno razmerje se vzpostavlja vedno znova, četudi s krhko medsebojno privlačnostjo, ki je daleč od prvinske strasti, a očitno v lepoti, ki jo nudijo poznejše, inteligibilnejše človeške zmožnosti, ki jih v tem primeru ponazarja umetnost. V igri o norcih, ki so tudi v slovenski literarni pisavi že nekajkrat "gostovali" kot model za tematizacijo, se kulturni prazgledi za nekatere like javljajo iz psihologije (Jung, njegovo pojmovanje podzvesti) in šele poznavanje teh osvetljuje polne podobe nastopajočih. Vsekakor pa gre v končni posledici tudi tu za umetnost, če si pod tem pojmom predstavljamo ustvarjanje še neobstoječega; te vrste je "kreacija" monstrozna "Adama nove generacije", ki pa je potlej sposoben uničiti njo samo. Iz sfere kulture v širšem smislu so ljudje iz *Enajstega planeta*, čeprav v zelo sekularizirani podobi – z imeni segajo do biblijskih korenin, s čustvi do newagevskih, transcendentnih izrastkov nadstvarne resničnosti. Šele ko jih bralec dojame v tem položaju, lahko bolje razume sodobno življenje, ki ga živijo.

To navajam kot opozorilo, kako je življenje v pričujočih tekstih izoblikovano ne samo z zdajšnjo materijo, ampak tudi s snovjo kulture, ki soobstaja z njo kot njena enakovredna sestavina. Z drugimi besedami, Flisar svoje igre oblikuje iz obojega: žive sodobne stvarnosti in kulturnega izročila, pri čemer se slednje kaže bodisi v imenih, pralikh ali citiranih literarnih prizorih. S tem povečuje estetskost ustvarjenih slik v širšem prostoru, dodaja pa jim tudi pomene, ki jih liki "grobe" stvarnosti sami po sebi nimajo.

Toda v zvezi s citati po *Hamletu* nastaja nekakšna "nejasnost", na katero pa odgovarja sam Jaz: gre za vprašanje, ali citiranje ne pomeni zgolj pomanjkanja izvirne govornice, ali drugače, ali je človek v citiranje prisiljen, ker sam ne zmore izraziti česa svojega. Temu posredno pritrjuje Bonifacij Jaz v prej navedeni izjavi, češ da smo vsi "le igralci" in "ne moremo več govoriti v svojem jeziku". Seveda so tu izrecno omenjeni igralci, toda če se spomnimo še Izoldinih besed, po katerih "življenje lahko le igramo, ne pa, da bi ga živeli", igralci niso le igralci, temveč tudi drugi, saj življenja ne morejo živeti pristno. Tu se zdi, da je pisec dosegel nekaj skrajni rob življenja, ki ga "dramatizira", in bralec je lahko radoveden, kako ga bo presegal v nadaljnjih besedilih.

Kakšen je torej tako sestavljen model sveta, ki je seveda današnji? Verjetno ni naključje, da se o tem nekako sprašujeta Mark in Tristan: sta najbolj "dvo-snovna", junaka kulture in sedanje civilizacije, čeprav v primerjavi z nekaterimi glavnimi osebami drugih tekstov z najmanj burne, dramatične krvi. Njuna

odgovora sta precizna, a zdi se, da šele oba skupaj predstavljata veljavno definicijo: da je ta svet dvojen, "krvav" (Mark), a tudi "čudovit", vendar "tragičen" (Tristan). Tako ga dojemajo nekateri v drugih tekstih in tak je verjetno najbližji bralčevi izkušnji. V podrobnejši analizi bi se razkrile tančine tako njegove krvave grozljivosti kot lepote, njegove moralne izpraznjenosti kot tudi očarljivosti človekovih stvaritev ter tragičnosti njegove usode. Pri tem pa je videti, kot da je bolj kot drugo poudarjeno prvo, se pravi njegove stiske, slepe ulice oziroma nevarnosti. Toda če so te stiske tako usodne, da ogrozijo človekov izvorni jezik, je menda tu neka skrajna meja prebivanja; življenje "ne živi več", producira in obstaja le s ponavljanjem tujih izkušenj in dognanj.

Zanimivo bi bilo, nadalje, (po)iskati v teh tekstih tisto osrednje mesto, okoli katerega krožijo poglavitne eksistencialije in vrednote pričujočih likov, z drugimi besedami, tisto izvorno mesto, iz katerega izvira in se razrašča "drevo življenja". Zdi se, da je to umetnost – a umetnost v širšem smislu, se pravi ustvarjanje kot tako. V ta prostor so bodisi nameščeni ali se vanj stekajo ter v njem srečujejo menda vsi važnejši liki, čeprav v različnih ali sofisticiranih poklicih in dejavnostih. Kljub svojim sporadičnim napakam, odbojnim lastnostim in podobno so "človeški" in zaslužijo bralčev angažma, se pravi simpatijo. Ne odštekani umetniki, ne norci, ne klošarji in ne razočarani ljubimci, v nečem celo ne silaški igralec pred samomorom ali uporna najstnica nazadnje ne zbudajo velikih pomislov ali totalne zavrnitve; s svojo težnjo po svobodi, medsebojni bližini in ljubezni so mestoma pretresljivi, še posebej, ker se vedno znova izkaže, da so tisti navadni ljudje, ki se od večine, ki so njim podobni, razlikujejo le po tem, da ne omahujejo priznati, kar je njihova vrednota: domišljija, sanje, svoboda, veselje, včasih Bog ... In tudi ne skrivajo, da je treba ljubiti majhne stvari in majhne, nesrečne ljudi – kajti potem je "cilj tam, kjer si", kot je rečeno v *Enajstem planetu*.

A to ni vse "sporočilo" teh iger. Morda je le prvina velike slikanice, ki jo pred bralcem razlistava dramski avtor. Ta pa ne prinaša samo pomirjajočega sna, ampak tudi nemir in strahove. Slednjega se radikalno hoče znebiti Lila v zadnji igri, ko v silovitem uporub ubije očeta, ki ga lahko razumemo kot ime za tradicijo in represivnost današnjega dne. Toda kot je po eni strani ta upor najbolj silovit od teh, ki jih srečamo v igrar (tudi nori Martin ubije svojega "kreatorja"), menda ni "dokončen"; sklepna situacija z Lilo daje slutiti, da je šlo samo za vmesno etapo v neustavljivem pohodu civilizacije.

Kako je vse to razvito in razporejeno, uravnoteženo in stopnjevano po prizorih in dejanjih, pa je vprašanje, ki po tistem o snovi in temah, sodobnosti in aktualnosti, zadeva jedro vsakega besedila. Zadeva na miselno-estetsko privlačnost in prepričljivost izdelka in ima, kot se ve, čeznacionalni doseg. Iz zgolj bralne prakse bi dejal, da je te energije največ v besedilu *Jutri bo lepše*, zatem v *Kaj pa Leonardo? Hamletu in Jazu* ter *Enajstem planetu* in na koncu v *Tristanu in Izoldi*. Ker bi bil za utemeljevanje tega mnenja neogiben veliko obsežnejši sestavek, naj zapišem le, da v *Tristanu* pogrešam burnejšo dogajalno

dinamiko, čeprav je njegova jezikovno-poetska in dialoška sestavina domiselna ter bogata. Zdi se, da je premočna tudi njegova kulturnozgodovinska preobleka, ob kateri kot da se ne more dovolj razmahniti neposredna sedanost, ki jo živijo mitski junaki "največje ljubezni".

Kako drugače je v primerjavi s tem v *Jutri bo lepše*: tu je lupina minule kulture tanka in prosojna, sedanost se v svoji protislovni, groteskni slikovnosti "nemoteno" preliva iz prizora v prizor in kulminira v nepričakovan sklepni akt uboja. Podobno je s še bolj razvejeno igro *Kaj pa Leonardo?*, čeprav je morebiti prizor z novinarji preveč akcentuiran in prebija enakomerno valovanje fabule. V *Hamletu* se po prvem, za oder nemara statičnem dejanju, v drugem dogajanje razvije v grozljivko za gledalce, ki imajo tudi "močne živce". Jaz figurira v njej z brezobzirno močjo intelektualca, primerljivo moči kakega veleposestnika Kantorja ...

Sicer pa so pričujoče igre modeli realnih situacij, izzivalne in intrigantne; to potrjuje okoliščina, da sodijo med tiste slovenske tekste, ki jih na tujem največ uprizarjajo ali želijo uprizoriti. Različno slikoviti, v presenetljivi logiki si sledeči prizori z vsebinami, ki nagovarjajo gledalca, so lastnosti, ki jih znajo ceniti iščoči odri. Če se k temu doda, da dialogi niso napisani z banalnimi jezikovnimi periodami, ki baje najustrezneje odražajo našo govorico, temveč večidel v maniri, ki izdaja angleško šolo pisanja (in ta je gotovo prvovrstna, manjka pa mnogim slovenskim piscem), je jasno, da jih lahko sprejema tudi tuje občinstvo – kar za večino slovenske dramatike še zdaleč ni norma.