



Foto: TOMAŽ EBENŠPANGER

VIOLETA TOMIČ, GREGOR ČUŠIN

VESNA JURCA TADEL

Mikrokozmos treh klošarjev

Dramska besedila Evalda Flisarja predstavljajo znotraj sodobne slovenske dramatike svojevrstno enoto zaradi v vsaki podrobnosti prepoznavnega avtorjevega občutenja sveta. Če poskušamo to občutenje kolikor mogoče enostavno opredeliti, se lahko zatečemo k – zlasti v zvezi z avtorjevo prozo – že mnogokrat zapisanim mnenjem o nenavadnem spoju zahodnoevropske krščanske filozofije in budističnega svetovnega nazora. Avtor sam niha med mrzličnim iskanjem smisla in odgovora na končno vprašanje bivanja, ki zaznamuje zahodnjaškega človeka ob prelomu tisočletja, ter mirno sprijaznenostjo s tukaj in zdaj, s polnim bivanjem in uživanjem trenutka. Oziroma, kot pravi Flisar v gledališkem listu: »Po desetih dramah mi je jasno, da se najbolj znajdem v univerzalnih temah, ki se gibljejo po negotovem robu med teleološko zmedo, ki zaznamuje postmodernega človeka, in iz strahu pred kaosom skovano gotovostjo, ki strah samo še pogloblja in s paradiranjem lažne moči ustvarja pogoje za to, da smo na koncu vsi poraženi, vsak na svoj način.«

V jedru vseh njegovih tragikomedij, kot svoje drame sam označuje, je namreč prikazovanje človeških usod, večinoma ljudi iz našega vsakdana, ki jih ne glede na njihov socialni status družijo tragikomično občutenje sveta. Flisar tragikomičnost definira kot »občutek, ki ga ustvarja zavest o tem, da smo vsi na poti, čeprav nikamor ne moremo«. Ta občutek je posledica njegovega dojemanja sveta kot »postabsurdno polje možnosti v mejah absolutne brezizhodnosti, kjer se človek, ki noče znoreti, lahko oprijema le sproti ustvarjenih plodov domišljije, edine rešilne vrvi, ki nam jo je Bog vrgel v močvirje nesmisla, v katerem bi se sicer utopili. Toda človek kot lastnik domišljije, ki obvladuje njega, je komično bitje, ki ponosno koraka proti vislicam, ki si jih je sam postavil, čeprav se tega po navadi zave šele v trenutku, ko zabinglja.«

Morda se Flisarjevi dramski teksti prav zato večinoma dogajajo znotraj zaprtih krogov ljudi, pogosto tudi prostorsko zamejenih, v katerih veljajo posebna pravila obnašanja; morda v tovrstnem modelu mikrokozmosa avtor najlažje poudari absurdnost in brezizhodnost prizadevanja nas človečkov.

Tudi v *Enajstem planetu* imamo pred sabo majhen kozmos: tri klošarje s svetopisemskimi imeni Peter, Pavel in Magdalena. Njihova posebnost je v tem, da so se za klošarjenje odločili zavestno, potem ko so ušli iz norišnice. V preteklosti so namreč iz različnih (tudi nekoliko dvomljivih) vzrokov že prišli navzkriž z veljavnimi normami, zato jih je družba v obliki »bonkerjev« izločila tja, kamor pač običajno odriva neprilagojene subjekte. Bonkerji so za junake *Enajstega planeta* sinonim za malomeščane z vsemi njihovimi najobičajnejšimi značilnostmi – hlastanjem za materialnimi dobrinami, kroničnim pomanjkanjem časa in praznostjo medčloveških odnosov. Edini način, da Petru, Pavlu in Magdaleni ni treba pristajati na norme sveta bonkerjev, je zanje ta, da se zatečejo v navidezno svobodo sveta klošarjenja, ki naj bi jim omogočalo človeka dostojno življenje in eksistencialno neodvisnost. Postavijo si celo svoja pravila, ki naj bi jih ločevala tako od bonkerjev kot od vseh ostalih klošarjev: pravila med drugim zahtevajo od njih popolno medsebojno iskrenost in posvečenost »nedolžni svobodi brez zahtev in pričakovanj«.

Toda že takoj na začetku je jasno, da so vsakodnevne banalne težave takega načina življenja pretežka preizkušnja načelnih odločitev in da črv dvoma dodobra spodjeda zavezanost »ideji« vsaj dveh junakov, Petra in Magdalene. Čeprav kot klošarji živijo izključno za sedanost, za ta trenutek, se izkaže, da so morda vseeno preveč zaznamovani s svojo – morda celo bonkersko – preteklostjo; spomini na telesno ugodje, ki ga bonkerstvo nudi, so na primer v trenutkih, ko se morajo prezebliti in premočeni zateči na mrzlo podstrešje, preveč izdajalski in mamljivi.

Prvi odločilni korak, ki kaže, da se je navidezna sreča njihovega skrbno oblikovanega kozmosa začela krhati, stori Peter s tem, ko si ukrade bonkersko obleko, v kateri bi hotel biti videti kot gospod. S tem simbolnim dejanjem vzbudi v svojih dveh kompanjonih, zlasti pa v Pavlu, vznemirjenje in strah pred koncem njihove dosedanje idile. Drugi moment, ki prav tako vnaša nemir

in negotovost med sicer složno trojko, pa so skrivnostni klici neznancev po mobitelu. Te klice v svoji stiski in hrepenenju po drugačnem življenju junaki še preradi povežejo z dvomljivo teorijo o obiskih prebivalcev enajstega planeta, ki so jo našli v neki knjigi. S tega planeta naj bi namreč vsakih pet tisoč let na Zemljo prišla ekspedicija, ki poišče nekaj »najčistejših« Zemljanov in jih odpelje k sebi domov. Na ta način naj bi se genetsko prenovili in ponovno prišli do »mleka človeške dobrote«, ki jim ga v procesu degeneracije vsakih pet tisoč let začne zmanjkovati.

Značilno je, da se v trenutku, ko se jim pokaže ta fiktivna možnost odrešitve, Peter, Pavel in Magdalena odrečejo ideji njihove skupnosti in se začnejo z »nezemljani« vsak zase dogovarjati za odhod na enajsti planet. S tem ko izrazijo vsak svojo individualnost in začnejo skrbeti vsak zase, morda tudi na račun sreče drugih dveh, pa v jedru izdajo tisto edinstveno značilnost, ki jih je do sedaj ločila ne le od drugih klošarjev, ampak tudi od bonkerjev.

Glavni konfliktni vozlišči, ki generirata dve fabulativni liniji, sta torej dve. Prva je moment nezadovoljstva z njihovo situacijo na eni strani, ki se manifestira na primer v Petrovi kraji bonkerske obleke ali v stalnem Magdaleninem spraševanju o smislu njihovega početja oziroma pravilnosti njihovega izbora »najvišje oblike bivanja« (kot sami imenujejo klošarjenje). Druga pa je načrt za akcijo, ki jih lahko popelje iz tega brezizhodnega položaja.

Ob tem se jasno zarišejo tudi njihovi medsebojni odnosi. Struktura te trojke je v osnovi podobna družinskemu trikotniku: oče – Peter, mama – Magdalena in otrok – Pavel. Ta podobnost je najmočnejše izražena zlasti pri Pavlu, ki ga zaznamuje otroška naivnost, resnicoljubnost, želja po iskrenosti, vztrajanje pri sprejetih načelih in ritualih ter odpor do vsega novega, kar bi lahko narušilo njegov (njihov) mali svet, v katerem se očitno edino počuti varnega. Ko se torej Pavel zateče k načrtovanju pobega na enajsti planet, je to samo iz razočaranja nad prijateljema, iz čiste užaljenosti in otročje trme. Magdalena ima dvojno vlogo: na eni strani igra »mamo« Pavlu in mu nudi materinsko zavetje (čeprav na trenutke precej grobo), na drugi pa je ujeta v problem neizpolnljive privlačnosti, ki jo čuti do Petra. Tudi ona nam, tako kot Peter, da že takoj vedeti, da je s klošarskim življenjem nezadovoljna, zato je samo vprašanje časa, kako se bo poskušala iz njega rešiti. Odnos med Magdaleno in Petrom je v tekstu precej nedorečen in nejasen, kakor tudi sam Petrov lik. Očitno je seveda, da je v tej trojki on tisti, ki dominira, vodi in ukazuje, kljub Magdaleninemu zbadanju in Pavlovim neuspehim poskusom upora. Kot »družinski oče« ima svojo oblast za samoumevno, zato ga toliko bolj iz tira vrže vsako nestrinjanje ali izraz samostojnosti in samoiniciativnosti njegovih dveh pajdašev. Očitno je recimo tudi prepričan, da bo Magdalena brez pomišljanja pristala na njegovo povsem nepričakovano snubitev, motiv, ki je v drami premalo razdelan in ni do konca speljan.

Prav na primerih takih podrobnosti pa pridemo do točke, kjer se začne fabulativna struktura in psihološka logika ter motiviranost junakov *Enajstega*

planeta krhati. Ko namreč Flisar v nekaj uvodnih sekvencah oriše like in vzpostavi osnovni konflikt, se začne osnovna linija drame razcepljati v nekatere nepotrebne stranske veje, ki h glavni zgodbi ne doprinesejo nič kaj bistvenega, za lok napetosti, ki bi moral vsaj nekaj časa še naraščati, pa so usodni. Tako se drama v določenem trenutku znajde v mrtvem teku in se začne vrteti okrog lastne osi. Avtor to sicer očitno počne zavestno, saj v gledališkem listu izjavi: »... skladno s tem pojmem tudi gledališko dogajanje: ne kot prihajanje in odhajanje, kot zunanjo akcijo, kot mizanscensko živahnost (ta se mi hitro zazdi sama sebi namen), ampak kot majhne in velike premike v medsebojnih odnosih dramskih likov, kot zaporedje miselnih in čustvenih vzgibov, ki ustvarjajo napetost (gledljivost) z majhnimi, čeprav opaznimi izraznimi sredstvi: morda s pogledom, s kretnjo roke, celo s tišino.«

Ta credo lahko zasledimo v vseh Flisarjevih dramskih tekstih, čeprav je njihova glavna odlika druga. Že z dramo *Kaj pa Leonardo*, s katero se je avtor pred skoraj desetimi leti po dolgem času spet pojavil na slovenskih odrih, je vnesel v slovensko dramsko pisavo nove kvalitete, ki jih do takrat še pri nobenem avtorju ni bilo opaziti v tolikšni meri. Pri tem mislim v prvi vrsti na izredno natančno in spretno speljan dialog, na briljantne posamezne replike, domislice, aluzije, duhovitosti in filozofske poante ter hkrati na nekakšen neopisljivo »svetovljanski« duh, ki je vse skupaj preveval (»svetovljanski« v smislu širokosti, odprtosti, nezakotnosti in ne-»domačijskosti«, ki je, vsaj zame, ena glavnih hib slovenske sodobne dramatike) – skratka, na stil in duha, ki sta bila na trenutke primerljiva s kakim Stoppardom.

Naslednji Flisarjevi teksti so v glavnem ohranili omenjene stilistične kvalitete, hkrati pa je postala opazna še neka druga značilnost, ki od takrat naprej vedno bolj prežema njegove drame: nekakšna nenavadna hermetičnost, čudna samozadostnost, hoja v krogu, lovljenje lastnega repa ... Taka je bila drama *Jutri bo lepše*, pa *Igra o ljubezni in smrti*, *Poslednja nedolžnost*, *Stric iz Amerike*, *Sončne pege* in zdaj tudi *Enajsti planet*.

Posledica te hermetičnosti je, da v vseh nadaljnjih Flisarjevih dramah loki zgodb niso več tako spretno speljani kot v *Leonardu*. To pa povleče za sabo dejstvo, da se začenja struktura dialoga krhati in ritem zastajati. Zaradi tega nekatere replike izzvenijo v prazno, zgolj kot sama-po-sebi sicer zelo duhovita misel, ki pa je v kontekstu izgradnje odnosov med liki odveč in za natančnega gledalca (ali bralca) celo moteča in iritirajoča (primer za to je na primer Magdalenino omenjanje dadaistov in Atlantide?!).

Avtorjev zgoraj citirani credo se torej v praksi ne izkazuje vedno kot produktiven ali pa ni dovolj spretno speljan. Tudi v *Enajstem planetu* ima avtorjeva posvečenost tem intimnim niansam včasih za posledico zastajanje v ritmu, vtis nerodno ali celo nelogično speljanega dialoga ter nepotrebna ponavljanja enih in istih motivov. Takšno je na primer Magdalenino zasmehovanje Pavlove zunanosti in neumnosti, ponavljanje fraz iz njihovega dnevnika, dokazovanje, da je Peter bonker, prisiljeni skupni rituali – plesanje ob zvonjenju mobitela,

umetno sproženo skupno smejanje, izštevanka ob ponovnem snidenju (vse to smo že videli v prejšnjih Flisarjevih tekstih) – menjava teme, tik preden bi dialog dosegel poanto ...

Občutek dobimo, da nam prav zaradi tega odvečnega vztrajanja pri raziskovanju drobnih možganskih vijug junakov čisto po nepotrebnem uidejo replike/dejanja, ki so bistvena, saj se enostavno izgubijo. Najočitnejši primer za to najdemo morda blizu konca, ko se povsem mimogrede izkaže, da jih je Peter očitno izdal in bodo vse skupaj spet zaprli v norišnico (!?!).

Toliko prepričljivejši in pretresljivejši so zato tisti momenti, kjer nam avtor z izjemno močnim metaforičnim nabojem in brez odvečnih zastranitvev pokaže bistvo eksistence treh junakov: tak je zlasti konec, ko se na narisani, torej namišljeni raketi odpravijo v vesolje. In se torej sprijaznijo s spoznanjem, da sreče ne bojo našli v realizaciji svojih sanj, ampak v samih sanjah. Saj kot pravi Magdalena: »Sanjati o begu ni greh. Nasprotno. To je vse, kar imamo.« Ali kot so si zapisali v svoj manifest: »Ne išči! Cilj je tam, kjer si!«

Krstno uprizoritev je tekst doživel na odru Slovenskega komornega gledališča v Vodnikovi domačiji, katerega soustanovitelj je tudi avtor. Tu je Evald Flisar prvič postavil na oder že štiri svoje drame, od katerih sta bili dve zelo uspešno uprizorjeni tudi v drugih gledališčih pri nas in v tujini. Oder na Vodnikovi domačiji naj bi glavno pozornost posvečal besedi – in to je značilno tudi za uprizoritev *Enajstega planeta*, ki ga je sicer napisal v dogovoru z londonsko gledališko skupino Mania Productions in naj bi se prihodnjo pomlad predstavil tudi angleškemu občinstvu.

Igro je režiral Aleš Novak, režiser mlajše generacije, ki je pokazal izrazit smisel za detajl, posluh za psihološke nianse in za zanesljivo vodenje igralcev. Njegova glavna skrb je bila, da avtorjeve besede čim naravneje ugledališči, in to mu je v veliki meri tudi uspelo. Dovolj sreče je imel z igralsko zasedbo, kjer sta zlasti Violeta Tomič kot Magdalena in Gregor Čušin kot Pavel dodobra izkoristila dragoceno priložnost, ki jo igralcem nudi tak tip verbalnega gledališča – namreč natančno oblikovanje drobnih psiholoških nians. Violeta Tomič je večplastnost svojega lika – hkrati nekakšna »mati« enemu in nesojena »ljubica« drugemu kompanjonu, poleg tega pa v svoji zanjo na trenutke skoraj škodljivi neodvisnosti precej originalna in v bistvu hudo osamljena – zgradila zelo suvereno in prepričljivo. Največ simpatij občinstva gre gotovo Pavlu Gregorja Čušina, ki je v svoji infantilnosti in otroški naivnosti najbolj premočrten lik. Najmočnejši trenutki predstave so zato prav svojevrstno lirični prizori tolažbe med Magdaleno in Pavlom, ki pokažejo vso izgubljenost, nesrečnost, osamljenost ter hkrati brezupno hrepenenje in zaupanje v »jutri bo lepše« sodobnega človeka. Manj izdelana – tudi v besedilu – je dominantna figura Petra v interpretaciji Iztoka Jereba, ki je bil na trenutke zaradi precej kaotičnega razsipavanja energije preveč površinski in v izdelavi lika premalo natančen.

Predstava torej v celoti temelji na igralski umetnosti na eni in zaupanju v tekst na drugi strani. Kar se tiče slednjega, bi bilo najbrž bolje, če bi režiser s

pomočjo dramaturga Blaža Lukana povlekel kako radikalnejšo dramaturško črto, saj ritem tudi v predstavi zaradi prevelikega spoštovanja teksta kar nekajkrat po nepotrebnem zastane. Toda težnja, da bi besedilo prvič postavili na oder čim bolj neokrnjeno, je pač splošna slaba stran skoraj vseh krstnih uprizoritev slovenskih tekstov. *Enajsti planet* v izvedbi Slovenskega komornega gledališča je zato nekoliko manj pretresljiv in v živo zadevajoč kamenček v mozaiku človekove »absolutne brezizhodnosti«, kot bi lahko bil.

