

---

# EMIL FILIPČIČ MED LUDIZMOM IN DRAMO ABSURDA\*

---

Članek se osredotoča na dve zgodnji drami Emila Filipčiča: *Kegler 6* (upr. 1981) in *Ujetniki svobode* (upr. 1982). Raziskave v osemdesetih letih so Filipčičevo dramatiko uvrščale v kontekst ludistične literature, sodobna literarna teorija pa bolj kot izraz ludistična literatura uporablja pojem ludističnih elementov, ki jih v dramatiki obravnava kot eno izmed tehnik drame absurda. Na podlagi analize fragmentarnosti, dramskih oseb, jezika in komike Filipčičevih dram bomo poiskali elemente drame absurda in skušali ugotoviti, v čem je Filipčičeva dramatika podobna oziroma se razlikuje od uveljavljenih modelov drame absurda. Ob tem se izkaže, da se Filipčič vseskozi ukvarja z motivom parodiranja boga, ki ga avtor uporablja v vseh svojih dramah. Motiv prikaže s svojstveno tehniko, s katero na inovativen način prelamlja model o absolutnosti drame po Szondiju in s tem pravzaprav nadgradi tipičen model drame absurda.

## 1 Uvod

Ime Emila Filipčiča, rojenega leta 1951 v Beogradu, bralцем slovenske literature ni neznano. Poleg pisanja proze in snemanja odmevne improvizirane radijske igre *Butnskala* se je Filipčič primarno ukvarjal z dramatiko. Večina njegovih dram je bila uprizorjena zelo zgodaj po nastanku, kar je v slovenskem prostoru prej izjema kot pravilo. Osem njegovih dram je bilo postavljenih na gledališki oder: *Kegler 6* (upr. 1981), *Ujetniki svobode* (upr. 1982), *Altamira* (upr. 1984, po tej drami je bil posnet tudi TV-film), *Bolna nevesta* (upr. 1984), *Atlantida* (upr. 1988), *Božanska tragedija* (upr. 1989), *Psiha* (upr. 1993) in *Veselja dom*

---

\* Pričujoči prispevek je nastal na podlagi diplomske naloge *Emil Filipčič in drama absurda* pod mentorstvom red. prof. dr. Lada Kralja.

(upr. 1996). Pet od njih je bilo uprizorjenih v Slovenskem mladinskem gledališču, skorajda bi lahko rekli v Filipčičevem domačem gledališču, kar polovico njegovih dram je režiral Vito Taufer, danes eden najproduktivnejših slovenskih režiserjev. Drame *Stampedo* (1990), *Bakhantke* (1992) ter *Suženj akcije: Kralj Peter šesti* (1998) niso bile uprizorjene, bile pa so delno ali v celoti objavljene v revialnem tisku.<sup>1</sup>

Filipčič se je na začetku osemdesetih let 20. stoletja znašel v središču slovenske dramske inovacije. Taras Kermauner je leta 1984 v študiji o sodobni slovenski dramatikii uvrstil Filipčiča med vodilne slovenske dramatike:

Odkar je Jesih spremenil način svojega dramskega pisanja in ni nadaljeval *Sadežev*; odkar je Rudolf – morda zaradi gledališke neuspešnosti – opustil svoj intenzivni način pisanja dram in se posvetil romanom; odkar Lužan že nekaj let ni dal v javnost nobene drame, prevzema, vsaj do neke mere, njihovo funkcijo in nalogo v današnji slovenski dramatikii Emil Filipčič. (Kermauner 2001: 196.)

Kljub temu, da se malo slovenskih dramatikov lahko pohvali z osmimi uprizorjenimi dramami, je študij o Emilu Filipčiču relativno malo – le nekaj gledaliških kritik ter člankov v strokovnih revijah. Na prvi pogled v Filipčičevi dramski strukturi, spleteni do potankosti, najdemo kolažiranje različnih medijev (gledališča, kina, videa), recitiranje ter songe, ki učinkujejo v maniri brechtovskega potujitvenega efekta. Junaki nevede ali namerno z lahkoto prehajajo (padajo) iz ene realnosti v drugo, skozi medije se sprehajajo kot po promenadi, enako preprosto se spreminjajo tudi časovne dimenzije. Značilnost njegovega ustvarjanja je, da si dovoli popolno svobodo. Prav zaradi takšnih prvin so ga gledališki kritiki npr. Jože Snoj (1981: 5), Matjaž Potokar (1982: 860) ter Boris A. Novak (1984: 7) označili za ludista. Ludizem pa je pojem, ki ga je literarna zgodovina v drugi polovici 20. stoletja zelo široko uporabljala za različne literarne pojave.

Tudi Taras Kermauner, ki se je edini podrobno in sistematično ukvarjal s Filipčičevo dramatikii, Filipčiča uvršča med ludiste:

Glede na mojo konceptualizacijo slovenske povojne dramatikii sodi *Psiha* (in druge njegove drame) v makrostrukturo ludizma. (Kermauner 2001: 145.)

<sup>1</sup> Prva Filipčičeva drama *Kegler 6* ni bila objavljena v knjižni obliki ali revialnem tisku, v Slovenskem gledališkem muzeju hranijo tipkopis drame iz Slovenskega narodnega gledališča Maribor. *Ujetniki svobode* so bili objavljeni v reviji *Problemi* (1982, 20/2). Drami *Altamira* in *Bolna nevesta* sta bili leta 1986 objavljeni kot del Filipčičevega romana *Ervin Kralj. Atlantida* je izšla v publikaciji *Maske* (1988/89, 3/12). Tipkopis *Božanske tragedije* hranijo v Prešernovem gledališču Kranj, gre pa pravzaprav za predelavo drame *File – baron Münhausen*, ki je bila objavljena v reviji *Mentor* (1986, 9/2). Drama *Psiha* je bila objavljena v gledališkem listu (*Psiha: opera tragedija balet*, Gledališki list SMG Ljubljana, november 1993), pa tudi kot del Filipčičevega romana *Jesen je*. Tudi drama *Veselja dom* je bila objavljena v gledališkem listu (Gledališki list št. 1, SMG – Odprto Mladinsko, Ljubljana, september 1996). Neuprizorjene Filipčičeve drame pa so izšle v naslednjih publikacijah: *Suženj akcije: Kralj Peter šesti* v *Dialogih* (1998, 34/11–12.), *Stampedo: 20th Century Fox* v *Novi reviji* (1994, 13/145–146) in *Bakhantke: XV. prizor* v *Razgledih* (1996, 5/5).

Tudi v kasnejših študijah je mogoče zaslediti, da kar nekaj literarnih zgodovinarjev ali dramskih kritikov označi Filipčičeve drame kot ludistične. A tokrat bolj kot na »makrostrukturo« opozarjajo na posamezne ludistične elemente. Denis Poniž v *Slovenski književnosti III* zapiše:

Eksperimentiranje z epskimi oblikami gledališča in gledališča v gledališču je zagotovo eden od izhodiščnih elementov t. i. ludistične dramatike, Lužana, Rudolfa, Filipčiča. (Poniž 2001: 247.)

Kermauner (2001: 147) meni, da je ludizem v radikalni točki hepeninga, scenarija, plesa-mima, afazične glosolalije – tudi (avto)destrukcija jezika; in je redukcija sporočilnega jezika na nekaj stavkov – gesel. Takšna oznaka ludizma se, kot bomo videli kasneje, povsem ujema z nekaterimi značilnostmi drame absurda. Kermauner sicer zelo natančno analizira njegove drame, a kljub temu pri njem ni zaslediti ocene, da Filipčičeve drame spadajo v dramo absurda. Pojem ludizem je bil v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja pri nas zelo pogost, danes pa lahko rečemo, da značilnosti ludizma (v dramatiki) spadajo v območje dramatike absurda. Ludizem ne moremo obravnavati kot literarni tok oz. gibanje, primerneje je govoriti o ludističnih prvinah in ludističnih elementih literarnega dela. V tem smislu obravnava Filipčičevo dramatiko Silvija Borovnik v *Slovenski dramatiki v drugi polovici 20. stoletja*:

Filipčič je v svojih igrivih, 'odštekanih' dramskih besedil kar najbolj sproščen, izhajajoč tako iz tradicije absurdne drame kot tudi že žlahtnega slovenskega ludizma. (Borovnik 2005: 163.)

Filipčičeve dramatike prav zaradi njene angažiranosti in njenega moralnega podtona ne moremo šteti za ludistično dramatiko. Tone Peršak (1982: 692) ugotavlja, da so glavne konstitutivne prvine ludizma odsotnost ideologije in ideje oziroma sporočila, ustvarjene kot igra, predvsem kot igra na ravni jezika in svobode. Smiselno sporočilo naj bi bilo po Peršakovih besedah takšnemu besedilu samo v breme. Ludizem pravzaprav pomeni izraz odpovedi ob spoznanju nezmožnosti, da umetnost pove karkoli zavezujočega o stvarnosti na zavezujoč način. Tudi drama absurda načeloma ni angažirana, čeprav se drama absurda v vzhodni Evropi pogosto tematsko ukvarja s kritiko totalitarnega sistema. Za razliko od ostalih literarnih smeri dobi kritika sistema v drami absurda groteskne dimenzije.

## 2 Elementi drame absurda v Filipčičevi dramatiki

Pojem drame absurda je uveljavil britanski dramski teoretik nemškega porekla Martin Esslin. V knjigi *Theatre of the Absurd*, ki je izšla leta 1961, Esslin (2001: 21–22) opiše očitne razlike med tradicionalno dramo in dramo absurda. Tradicionalna drama ima spretno zgrajeno zgodbo in popolnoma pojasni temo, ki se skozi dramo spretno razkrije in končno razreši, sama drama pa temelji na usmerjenih dialogih in večinoma prikazuje način življenja neke dobe. Drama

absurda je zgrajena radikalno nasprotno: te vrste dram sploh nimajo zgodb, večinoma so brez razpoznavnih karakterjev, ki so soočeni pred gledalci skoraj kot mehanične lutke, sama zgodba pa je brez začetka in konca in je dostikrat le refleksija sanj in nočnih mor, ki se včasih sprevrže v nepovezано govoričenje. Drama absurda ne nudi rešitve nekega problema, ker problema ponavadi sploh ne vsebuje. Gledalec je tako postavljen pred izziv, da si samostojno zastavi vprašanje, s katerim se bo skušal približati pomenu same drame.

Esslin (2001: 432) trdi, da se je forma drame absurda po svojih začetkih kmalu integrirala kot glavni stil dramske tehnike, saj lahko njene vplive opazimo pri skoraj celotni generaciji dramatikov, ki se pojavi po letu 1950.

Lado Kralj (2005: 102) meni, da je za dramo absurda značilno nelogično, nepovezано dogajanje, groteskne dramske osebe in dialog, ki ni več namenjen komunikaciji. Prav spremenjena struktura dramskega dialoga postane odločilna značilnost drame absurda (Kralj 2001: 732). Ta je banalen in redundanten, zato ne žene več dogajanja naprej niti ne oblikuje dramskih značajev. Žanrsko gledano gre za komedijo, čeprav večinoma z grenkimi podtoni.

Predpogoj drame absurda je svet, ki je prepoznan kot absurden. Lahko rečemo, da pri vseh Filipčičevih dramah zasledimo takšen občutek. Njegove drame ne prikazujejo dogajanja, ki bi logično potekalo naprej. Cela drama deluje kot fragment, prizori so povezani asociativno, mehanično, zgolj z miselnim preskokom. Tako nastaja zaporedje prizorov, ki jih imenujemo situacije ali položaji. Vsak prizor je na neki način igra zase. V vsakem prizoru je neka izjava logična in verjetna, že v naslednjem pa se lahko spodbije in je predhodni kontradiktorna, kar je zelo značilno za Filipčičev slog.

Če se osredotočimo na prvo Filipčičevo dramo *Kegler 6*, opazimo, da že sama scena nakazuje na absurden svet.

Igra se dogaja v veliki viteški sobi z masivnim pohištvom. /.../ Za njo je mrliška vežica poraščena z ovijalkami. /.../ Iz sten ponekod molijo drevesne veje. /.../ Tu pa tam na tleh kupi blata, zapuščeno grmovje in nagrobni kamni. /.../ Zadaj na zid so pribiti sedeži iz kinematografa. (Filipčič 1981: 1.)

V dramu *Kegler 6* se dve politični instituciji, Patološki inštitut s Keglerjem na čelu in Župnišče, bojujeta za čim večje število glasov na volitvah, čeprav je jasno, da bo zmagala združba, poimenovana Mlekarna, ki ima vse niti v svojih rokah. Patološki inštitut in župnik zrežirata navidezni atentat na Keglerja, ki naj bi ga izvedlo Župnišče, in tako ljudi prisililo, da se postavijo na eno ali drugo stran. Z reklamnim halo efektom bi premagali vse druge stranke, in ko bi se zbrala dovolj velika množica v obeh skupinah, bi se skupaj združili v boju proti Mlekarni. Kmalu po navideznem atentatu se pričnejo dogajati nenavadne stvari. Služabnica Magda ima vizije smrti, v sobo vdrejo pijani pogrebci in

eden izmed njih pade skozi okno, kot je napovedala Magda. Župnik oznani, da je Kegler bog. Mark, Keglerjev asistent, tega ne verjame, zato hoče uprizoriti poslednjo sodbo. Pravi, da je vsakdo sposoben odločati o svoji usodi. Magda pokliče vse prisotne in kmalu se začnejo med seboj pobijati. Ostane samo še Mark, ki se želi še sam ustreliti, a se ne more:

To ni dobro ... to ni dobro ... Tako se ne sme končati ... To je popoln nesmisel ...  
Vstanite, vstanite vsi! (Filipčič 1981: 116.)

In vsi vstanejo. Vsi popadajo na kolena in udarjajo s čelom ob tla in izgovarjajo:

Kegler je večen. Kegler je večen. Njemu ni ne konca ne kraja. (Filipčič 1981: 117.)

Nato vsi skupaj odidejo v živalski vrt.

Filipčičeva prva drama je izzvala mešane občutke. Jože Smasek (1981: 6) je v gledališki kritiki zapisal, da »ves predstavljeni nered nima za ozadje posebnega reda tega nereda, da se za vsem igranim nesmiselom ne skriva tudi smisel tega nesmisla ...« Že pri prvi drami je mogoče izluščiti značilen Filipčičev slog. Zgodba se začne kot kakšna kriminalka, nato pa kar naenkrat zaide z začrtane poti. Drama ima 15 likov in je zaradi tega zelo dinamična. Ves čas nekdo prihaja ter odhaja, prevladuje neverjeten dinamizem.

## 2.1 Dramske osebe v Filipčičevi dramatiki

V drami absurda človek ni soočen s sočlovekom, tudi ne s svetom, ampak s skrivnostnim, nedoumljivim, transcendenčnim, s kaosom in ničem. Filipčičeve dramske osebe imajo sicer veliko dramskih stikov, a zdi se, kot da gre vse mimo njih. Človek nima več niti idealov niti ciljev, nima trdnega oporišča, navdaja ga strašen strah pred lastno notranjo praznino. Filipčičevi junaki so polni nekakšnih hipijevskih idej o svobodi, a vendar je njihov angažma brezsmiseln, neusmerjen. Prisotne so le nekakšne parole in navdušenje, ki so same v sebi neuresničljive in tega se dramske osebe dobro zavedajo. Silvija Borovnik (2005: 165) ugotavlja, da so Filipčičevi junaki oblikovani shizofreno, med njimi lahko na primer nastopajo osebe iz sveta glasbe, filma, gledališča, risank ali politike, vse na isti ravnini, hierarhične meje med njimi pa so zabrisane.

Opazna značilnost Filipčičevih del je menjavanje oziroma multiplikacija oseb. Filipčič gleda človeka mnogoplastno, in tako odkrije, da je možno vse obenem. Zanj so vse različice realne, če opredelimo realnost kot obstoj različnih nivojev. Če pa gledamo nivoje le kot modelne prereze ali kot modele v generalnem sistemu, je točnejša oznaka zanje hiperrealnost.

V tem pogledu je mogoče zaslediti, da se v drami *Kegler 6 Kegler* (sprva šef patološkega inštituta) transformira v Keglerja – boga, nato pa še v Keglerja – advokata. Župnik iz prvega dejanja je v drugem Štefan Milosavljevič, kasneje in nazadnje angleški igralec Edmund Kean. Prav tako so zamenljive vloge dramskih oseb v *Ujetnikih svobode*, oziroma imajo dvojno identiteto. Štorklja je po drugi strani Tedy Brown, agent CIE, Trimčkar je v bistvu arhangel Gabriel, kasneje pa se izkaže kot Marijin mož Jožef. V drami *Altamira* pa se po realistično zasnovani zgodbi stvari na koncu sprevržejo v fantastičnost, domišljjski svet Walta Disneyja, kjer nastopajo Mickey Mouse, Minnie Mouse, Pluton in dva sinova Racmana Jake.

Filipčičevi junaki so iz vsakdanjega življenja, od tu in iz velikega sveta, največkrat pa so njegov alter ego, torej Emil Filipčič sam. Ne gre zgolj za v besede preslikanega avtorja, temveč se Filipčič vedno znova raziskuje v različnih vlogah: kot nogometas, nemški cesar, filmski igralec, Kronos, narkoman, alkoholik, musliman in nenazadnje tudi kot mastno znamenje na papirju – beseda. Ne le, da se pogosto pojavita avtorjevo ime in priimek, ampak se večkrat zdi, da imamo pred sabo njegov celoten *curriculum vitae*. Subjekt dobi pri Filipčiču poseben položaj. Subjekt je on sam, Emil Filipčič. On je tisti, ki določa stvari, ne več bog ali usoda.

## 2.2 Jezikovne značilnosti Filipčičeve dramatike in drame absurda

Po Esslinu (2001: 406–410) se v drami absurda pojavi razpad jezika. Takšen razpad lahko delimo na tri faze. Za prvo fazo je značilno, da neka izjava izgubi svojo sporočilnost. Leksika razpade, sintaksa ostane še nedotaknjena. Značilne so plehke, ničeve, trivialne in prazne izjave. Prototip takšnega jezika je učbenik za učenje tujih jezikov, kjer so ponavadi zapisani po sintaksi popolnoma pravilni stavki, ki pa ne prinašajo nobenega smiselnega sporočila. Pri drugi fazi razkroja jezika razpade še sintaksa, tako da ostanejo le še dadaistični vzkliki. Tretja faza pa je dokončen razkroj jezika, ki se razdrobi na raven posameznih črk.

Pri Filipčiču je razpad jezika na meji z genialnostjo, v ozadju je nekaj nedoumljivega, skrivnostnega. Razpad jezika v njegovih dramah je večinoma v prvi fazi, le nekajkrat Filipčič razdre tudi sintakso. V *Ujetnikih svobode* je mogoče zaslediti takšno repliko:

Hua allahu allazi lailaha illa Hua. Hua allahu alazi lailaha illa Hua. (Filipčič 1982: 10.)

Filipčič je prepričan, da se je jezik pomensko izpraznil in da ni več sposoben zagotavljati skladnosti med govorcem in resnico sveta. Zato se njegovi junaki kar naprej spreminjajo, zametujejo stare in na čudežen način dobivajo nove identitete, kar pa govorijo, je neobvezujoče, ohlapno, poljubno in nemalokrat povsem alogično. Podrla se je meja med subjektom in objektom, subjekt je razcepljen. Posledično je

pretrgana zveza označevalec – označenec. Ljudje govorijo drug mimo drugega, jezik pa izgublja svojo sporazumevalno funkcijo.

Filipčičev jezik ponuja zbir najrazličnejših jezikovnih ravni in njihovih nepričakovanih menjav – od veristične, slengovske in najstniške govorice, patetično pravilne izreke napovedovalca do visokega klasicističnega jezika v nepričakovanih liriziranih odlomkih. Včasih gre skorajda za stripovsko fabulo. Ena od osnovnih prvin njegove dramatike je tudi analognost jezika. Filipčič za vsako besedo najde konotacijo, da beseda dobi drugače obarvan pomen.

### 2.3 Komika v Filipčičevi dramatiki in dramii absurda

Filipčič gradi svoje drame predvsem na grotesknosti, ki je ena izmed osnovnih značilnosti drame absurda. Z grotesko Filipčič odkriva v stvareh resnico, ki je bodisi zakrita ali pa največkrat tabu. Njegov komični milje je, kot smo že omenili, asociativna komika intelekta, ki temelji na neobičajnih besednih povezavah in spajanju njihovih pomenov z nepričakovanim, celo bizarnim. Takšen humor, ki je praviloma razumljen kot intelektualen, izvira iz prestavljanja znanih fenomenov v druge, navidez povsem tuje koordinatne sisteme (svetove). V *Atlantidi* Filipčič na primer groteskno parafrazira filozofski govor:

DINGO: In vendar ne vidim drugega izhoda kot vztrajno poganjanje kolesa zgodovine, pa čeprav s pedalnikom šivalnega stroja. Ali, kot je Gandhi zadnjič iskriivo rekel v Delu: (govorim seveda po spominu) storiti moraš prav to, kar se ti kaže nujno, čeprav se ti še tako upira, moraš to vsekakor storiti.

TINE: Kaj to konkretno pomeni?

DINGO: Da bo treba bit bivajočega ponovno zakrpati. /.../

TINE: Krpal sem bit, bog mi je priča, Dingo, krpal sem jo v potu svojega obraza, a naj sem še tako škilil in ves brljav zbadal šivanko, preslepiti se nikakor nisem mogel: to, kar sem prekladal po rokah, je bila venomer ena in ista krparija in nič drugega! Zmeraj ena in ista stvar! In takrat sem pobesnel, zagrabil škarje in jo razrezal na kose! O, le zakaj je usojeno tako, da mora pastir bit, ki jo varuje nazadnje vseeno zaklati!

DINGO: Zato, ker je neuničljiva. Ker se deli kot sleherna celica. Zato ti pravim, ne muči se in se ne trpinči, kajti greh delaš nad sabo. Saj v resnici vobče misliti ne moreš, da je tale krparija lahko bolj bitna od naju dveh. Ampak ravno zato, pazi, zdaj pride tisti famozni preobrat, ravno zato jo morava nujno, pa naj se nama še tako upira, zakrpati do kraja!

V večini njegovih dram srečamo tudi mitske figure. Uporablja predvsem mitološke figure, ki jih v slovenski dramatiki redko srečamo (Kronos, Gea ...). Vendar Filipčič te figure postavlja v sedanost in današnji čas. Ne vztraja v antičnem mitološkem času in prostoru, ampak, kot zapiše Peter Božič (1986: 82), »preprosto postavi Geo, boginjo Zemlje, Kronosa in druge v današnji svet, tako kot bi jih postavil v Namu za prodajni pult.« Taki junaki v tem položaju postanejo komični, brez svoje ideje, ki je njihova dejanska moč, saj so vse drugo, samo bogovi ne. Postanejo

povsem navadni ljudje, komični pa so zato, ker jih mitološki pomen njihovih imen asociira na mitološki sklop ideje brez ideje.

Filipčič uporablja situacijsko in besedno komiko. Prvo marsikdaj tudi s pomočjo popolnoma neuresničljivih didaskalij (npr. vesoljska ladja), drugo pa s precejšnjo jezikovno razplatenostjo besedila, ko parodira (ali kar: privzema) različne sloge, v katerih je čutiti sled starejših leposlovnih besedil, s privzdignjeno retoriko citira različna besedila, ki v novih kontekstih delujejo paradoksalno in smešno. To mu uspeva tudi z retoričnim parodiranjem, ki je znotraj Filipčičevega dramskega in romanesknega diskurza na poseben način avtonomna in osvobodjena ubesedovalna vrednost in kvaliteta. V spodnjem zgledu iz drame *Atlantida* avtor z ironijo spoji elemente mita in književnosti v povezavi s splošno razgledanostjo.

TOMAT: O, seveda, žrtvovali smo Ifigenijo na Tauridi, zdaj pa bomo žrtvovali še Tineta z Atlantide, zato da bo teza o večnem vračanju zmeraj za dolžino dlake na jeziku zaostajala za časom.

PARKINS: Ker tudi Ahil nikdar ne more dohiteti želve, mhm, poznamo to, ja. Kako pa to, da je potem Hektorja lahko ujel tam nekje v sedmem krogu in taki štosi in tem podobne vaje, poznamo to, smo delali šoferski izpit iz tega predmeta, najprej všaltaš v prvo, potem v drugo /.../ Si sploh čital Ifigenijo na Tavridi? No, raziščimo še ta primer. Sploh veš, katere osebe nastopajo? (Filipčič 1988: 114–115.)

### 3 Prelom modela absolutnosti drame

Filipčičeve drame so pravi *theatrum mundi*, saj Filipčič svoj svet pojmuje kot predstavo, ki jo režira bog in v kateri kot igralci nemočno nastopajo ljudje. Pri dramskem tekstu ruši gledališko konvencijo, ki je do neke mere podobna Brechtovemu prizadevanju, čeprav izhaja iz povsem drugačne težnje. Za podrobnejšo razlago si oglejmo dramo *Ujetniki svobode*, kjer svojo vizijo sveta Filipčič začenja takorekoč »ab urbe condita«, pri rojstvu treh bratov, ki jih ob ironičnem Kronosovem komentarju povije sama boginja in mati Zemlja – Gea. Štokljja odnese pravkar rojene trinajstletne trojčke v hišo bogataša Hoffmana. Vsak izmed njih naj bi prevladal nad eno izmed ideologij, v kateri naj bi se kalil: prvi bo predsednik ZDA, drugi predsednik Sovjetske zveze, tretji pa odrešenik in čudodelec. Bratje umorijo očeta, nemškega industrijalca Hoffmana, da si pridobijo denar. Vsak izmed sinov odide na svojo stran, pridigat svoje resnice, dokler se v finalu spet ne srečajo in odvržejo ideološke preobleke. Trojčki ugotovijo, da jih ima Kronos kot »na špagici«, ter da ravno tisti dan poteka sodni dan. Fellini, slavni italijanski filmski režiser, daje vmes režijske napotke, tako da pravzaprav ne vemo, ali ne gledamo samo snemanja drugega dela filma *The Devil*. Kronos naznani, da bo vse »popeljal v obljubljeni deželni Katarze« (Filipčič 1982: 15). Še prej nekateri drug drugega pobijejo, a nihče zares ne umre, atomske bombe pa opravijo svoje. V tretji dimenziji ostane le Hoffman, s svojo vesoljsko ladjo Epilog, ki kot poslednji Mohikanec, ambasador dobre volje, kapitan in »Zemljanov odposlanec« deli plošče iz platine, ki jedrnato predstavljajo človeško dejanje in nehanje. Na



njih so vsi pomembni podatki o Zemlji in človeštvu, on pa v kozmosu kot slepa kura išče nov prostor.

Kronos (avtorjev alter ego) v tej zmešnjavi dogodkov pravzaprav ustvarja eksperiment. Kako bodo trojčki delovali v tem svetu, vsak s svojo ideologijo? So svobodni, a hkrati zaradi njega tudi ujeti. Kronos (Filipčič) hoče pokazati, da pravzaprav nobena ideologija ne bo odrešila sveta. Avtoriteti ne preostane nič drugega kot popolno razdejanje zemeljske oble. Vse je brez reda, brez povezave in brez resnice. Zadnje besede v Filipčičevem svetu ni. Nihče na svetu nima več nobene moči. Tudi pesnik – dramatik ne. Ima le to moč, do pokaže splošno nemoč.

Presenetljiv je predvsem način, tehnika, ki jo Filipčič uporabi, da prikaže to nemoč. Dramatik namreč spretno izrablja dramske osebe. Te se v drami zavedajo, da nastopajo v gledališki predstavi. Filipčič (v vlogi Kronosa) je dirigent, ki vodi celotno predstavo, vse se odvija po njegovem načrtu. Poglejmo si nekaj replik različnih dramskih oseb:

KRONOS: Gea, prosim te, zdrži še današnji dan, obljubim ti, da greva takoj po koncu predstave na počitnice v transcendenco. (Filipčič 1982: 1.)

KRONOS: Glej Robert, vaša usoda leži na moji dlani, do zadnje črte, do zadnje potankosti sem vse splaniral. (Filipčič 1982: 2.)

ROBERT: Kronos je simbol splošnega očeta, ki nas je z lastno spermo porinil v svet tukajšnjih atrakcij, zato da lahko z zanimanjem znanstvenika opazuje naše vedenje. Dobro veš, da je sposoben brez pomislekov požreti svoje otroke, kaj šele, da bi se obotavljal, če eksperiment zahteva kako drugo materijo. (Filipčič 1982: 12.)

ROBERT: Ali ne vidiš, cepec, da te imajo kot na špagci in da si z vso pametjo resnico zakrivaš? /.../ Daj no, stopi čez tale rob, če si upaš in pojdi mimo publike skoz vrata, pa boš videl, kako se bo tistela agentka javne varnosti, ki se tamle dela poglobljeno v molitev, po vseh štirih pognala za tabo in te privlekla nazaj. (Filipčič 1982: 12.)

MORIC: Kaj! Hočeš reči, da je tole tukaj potemtakem zrežiran cirkus, jaz pa nastopam kot mala dvorna opica, za zabavo pričujočim?! (Filipčič 1982: 12.)

HOFFMAN: Ker se jim zdi, da sploh niso več ljudje, temveč lutke, ki jim nekdo, skrit za računalnikom, dirigira, kako naj se oblačijo, kako naj se vedejo, kaj naj delajo, in celo, kdaj naj se ha, ha, ha – zasmеjejo. Jaz pa vas vprašam: ali nismo na tem kraju vsi ujetniki svobode? (Filipčič 1982: 5.)

Iz navedenih primerov lahko opazimo, da se dramske osebe zavedajo, da stojijo na odru, pred publiko. Vedo, da jim je nekdo (avtor) zapisal usodo, ki ji ne morejo uiti, prav tako vedo, da odra ne morejo zapustiti. Le naivni Moric misli, da živi svoje lastno življenje, popolnoma svobodno, a ga Hoffman opozori, da je le ujetnik svobode. S takšno tehniko Filipčič ruši osnovno gledališko konvencijo. Peter Szondi trdi, da se mora drama, zato da bi dosegla dramatičnost (da bi lahko bila

dramsko delo), odvrniti od vsega, kar je zunanje. Drama po Szondijevih besedah (2000: 30) ne pozna ničesar, razen sebe. To lastnost poimenuje absolutnost drame, kar pomeni, da drama prikazuje sebe, nikakor pa drama ni sekundarno prikazovanje nečesa primarnega. Iz te trditve lahko izpeljemo dve trditvi: »1) dramska replika ni avtorjeva izjava, 2) dramska replika ne nagovarja gledalca« (Kralj 1998: 20). Prva trditev po Kraljevem mnenju pomeni, da je v drami avtor odsoten, on ne govori, temveč samo posreduje, oblikuje govor. Besede v drami nikakor niso avtorjeve, ampak so razkritja. To pomeni, da dramatik ustvari in razpostavi dramske osebe, jih spravi v tek in jih potem prepusti železni logiki dogajanja, kjer se bodo odzivale v skladu s svojim značajem. Gledalec, ki pride v gledališče, pristaja na konvencijo, da bodo neki posebni ljudje, t. i. igralci, prikazovali neko alternativno in fiktivno resničnost; in prav tako se gledalec strinja, da je njegova vloga v odnosu do prikazovane resničnosti zgolj vloga privilegiranega opazovalca. Odsotnost fiktivnega pripovedovalca pomeni, da je drama absolutna.

V svetovni dramatikii so znani tudi drugačni preboji modela. Lado Kralj (1998: 29) nas opozori na spodaj omenjene izjeme. Že v antiki poznamo zbor, ki deluje kot fiktivni pripovedovalec. V srednjeveških moralitetah poznamo neposreden nagovor na občinstvo predvsem v pasijonu ali moraliteti. Kasneje poznamo prolog in epilog, ki izrecno ukinjata odrsko iluzijo, saj njun govorec direktno nagovarja gledalce. Tudi monolog bi lahko šteli kot prisotnost fiktivnega pripovedovalca. Aparté je prav tako značilen primer odmika od absolutnosti drame. Ponavadi se govorec apartéja obrne proti občinstvu in z dlanjo ob ustih označuje prišepetovanje – največkrat je to obrekovanje, njegov dramski partner pa tega sploh ne sliši oz. se dela, da ne sliši. Največkrat je vzrok za take prelome dramatikov strah, da gledalci ne bodo dovolj jasno razumeli dramskega dogajanja, zato jim s takimi pripomočki želijo olajšati razumevanje. Lahko pa so vzroki za tovrstne prelome preprosto didaktične narave. Tudi Brechtovi postopki epiziranja (prolog in epilog, zbor, songi, alegorične osebe ...), ki jih je uporabljal v didaktično-ideološke namene, razbijajo dramsko iluzijo.

Filipčič na svoj inovativen način prelamlja model absolutnosti drame. *Kegler 6* je predvsem drama, v kateri se dramske osebe sprašujejo o svojem obstoju. Gledalcem je sicer jasno, da vidijo na odru le igralca, ki zastopa in predstavlja nekaj drugega. Toda dramska oseba gledalca sprašuje, ali ni morebiti kaj več. Junaki po orwellovski sprejemajo nekakšna navodila, kot da so programirani. Saj pravzaprav so. Avtor jih je ustvaril in jim položil besede v usta. Filipčič v svojih dramah ni odsoten in vse besede so njegove. Konec koncev gre v gledališču samo za fikcijo. A vendar se Filipčič v tej drami sprašuje:

Kaj pa če tako zares mora biti, kaj pa če je tem petnajstim ljudem v resnici usojeno, da neke lepe noči zaživijo na tem in tem odru? Ali pa je bistveno to, da so in da se lahko polnopravno uveljavijo že s samo svojo eksistenco, tako kot jaz zase pravim, da sem, ki sem? ... V tem je širok, vesel občutek nečesa pozitivnega, ko jim le vdahneš življenje ... (Filipčič 1981: 53–54).

Župnik v drami *Kegler 6* se na začetku drugega dejanja začne spraševati o smislu svojih dejanj. Zakaj mora risati X z rumeno barvo na stole? Kdo mu daje take nenavadne direktive? Zakaj je v sobi, kjer rastejo drevesa iz sten? Hoče na rob odra in pogledati gledalcem v oči, a ga služabnica Magda opozori, da prelamlja osnovna pravila spodobnosti (četrti, nevidna stena v gledališču). Župnik se pravzaprav sprašuje, kdo ga vodi. Ne verjame, da je res župnik. Dramska oseba (ne igralec) se začne spraševati o svoji eksistenci. Ve, da jo opazujejo gledalci, a to je ne moti preveč, prav zato, ker je tako sprogramirana. Najbolj očiten dogodek je, ko Mark opazi v pisalnem stroju list, na katerem so zapisane besede, ki jih je prav on pred trenutkom govoril. Oseba pravzaprav najde svojo lastno dramo. Lahko bi rekli, da gre za nekakšen kratek stik, z njim pa se Filipčič jasno izrazi, da je kot avtor Bog – Stvaritelj, ki postavlja dramskim osebam besede v usta. Le-te se tega zavedajo, a ven iz tega začaranega kroga ne morejo. V drami *File – baron Münhausen* najdemo še zgovornejši primer.

AGATA: Da, to je metodičen teror. Mi, razumete, igramo osebno dramo nekega človeka, konkretno tega Fileta. In jaz se zdaj prav prekleto sprašujem, ali sem pristala na to prostovoljno ali ne ... V tem je neka magija ... Kakšne vrste je potem to njegovo razodetje? Kot kaj mu služimo mi tukaj? V kakšen namen nas uporablja? (Filipčič 1986: 46.)

Če izvzamemo komični učinek tovrstne tehnike, se v resnici postavlja vprašanje, v čem je smisel preloma modela. Zdi se, da je to velik Filipčičev motiv, ki se pojavlja v večini njegovih dram. Filipčič se sprašuje, ali se podobno, kot se on igra z liki na odru, nekdo prav na isti način igra z nami. A pojavlja se novo vprašanje: kdo je potem gledalec? Dramske osebe primerja z našimi življenji – nekdo nam stalno diktira, čeprav ne vemo, kdo.

#### 4 Zaključek

Kljub temu, da nihče od literarnih kritikov v času Filipčičevega ustvarjanja ni označil njegove dramatike za dramatiko absurda, na podlagi analize posameznih elementov (predvsem na ravni dramske osebe in jezikovnih značilnosti) lahko štejemo njegovo dramatiko v kontekst drame absurda. Poleg tega ludizma ne moremo obravnavati kot literarni tok, primerneje je govoriti o ludističnih elementih literarnega dela, ki v dramatiki spadajo v okvir drame absurda.

Filipčič je s svojimi številnimi dramami našel nove možnosti, posebej v duhoviti fantastiki, v zvezi z mitom pa tudi s socialno (celo moralno) kritiko, ki jo je spretno ovil v grotesko. Nikoli se ni bal kombinacij najbolj raznorodnih prvin; spajal je, kakor mu je ustrezalo. Svet je spreminjal v igro, v fantazmo, v besedni vodomet in cinične komentarje sveta. Ker ni mogoče vzpostaviti tiste odločilne trdne točke, središča, ki bi vse ostalo nosila, osmislila, mu vsi veličastni projekti vsak hip znova razpadajo na sestavne dele, ki se med seboj mešajo. Denis Poniž (2001: 341–342) opiše svet Filipčičeve dramatike kot nekakšen zabaviščni park,

Disneyland, kjer vsakdo najde svoje slepilo, ki pa ga, če to hoče, lahko sprejme kot resnico. Vse to seveda lahko štejejo za ludistične prvine posameznega dramskega dela, toda pri Filipčiču je vseskozi prisoten podton težnje po transcendentnem. Bistvena značilnost ludizma pa naj bi bila prav odsotnost ideologije in ideje oziroma sporočila. Takšen podton ustvarja prelom modela o absolutnosti drame (po Szondiju), ki ga Filipčič uporablja v vseh svojih dramah.

Filipčičeve dramske osebe se stalno sprašujejo, kaj počnejo na odru, kdo jih usmerja in jim v usta polaga besede. Zavedajo se, da so v gledališču, pred gledalci, a od tam ne morejo zbežati, saj jim tega avtor ne dovoli. Kljub temu živijo svoje življenje na odru. Dramatik se tako v svojih dramah poigrava, ironizira in parodira boga. A tu ne gre za religioznega boga, kakor bi najprej pomislili. Gre za stvaritelja, v tem primeru avtorja drame. Avtor drame je pravi bog in nihče drug. On vodi dramske osebe, ustvarja, ubija, jih zopet oživlja pred očmi gledalcev. Če se lahko avtor tako poigrava z liki na odru, se moramo vprašati, ali se tudi »naš« bog tako poigrava z nami, ki mislimo, da smo, da živimo pravo življenje. Prav zaradi takšnih motivov (četudi nam jih na igriv, ludističen način niza na ravni fragmentarnih elementov) Filipčiča ne moremo šteti za neangažiranega ludističnega avtorja.

Takšne ugotovitve lahko apliciramo na skoraj celoten Filipčičev opus. Le njegovi zadnji uprizorjeni drami (*Psiha* in *Veselja dom*) ne prelamljata modela o absolutnosti drame. *Psiha* je bila spisana po naročilu kot predelava Molièrovega besedila, drama *Veselja dom* pa se v večji meri razlikuje od zgodnejših dram, z nekaterimi elementi se celo bliža trendom »gledališča v frisk«.

## Viri

Filipčič, Emil, 1988: *Atlantida. Maske* 3/12. 103–116.

Filipčič, Emil, 1986: *Ervin Kralj: intuitivno čustveni roman*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

Filipčič, Emil, 1986: File – baron Münhausen. *Mentor* 9/2. 16–52.

Filipčič, Emil, 1981: *Kegler* 6. Maribor: Slovensko narodno gledališče.

Filipčič, Emil, 1982: Ujetniki svobode. *Problemi* 20/2. 1–17.

## Literatura

Borovnik, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Božič, Peter, 1986: Emil Filipčič: File – baron Münhausen. *Mentor* 9/2. 81–84.

- Esslin, Martin, 2001: *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen.
- Filipčič, Emil, 1981: Kaj pravi avtor? *Kegler* 6. Gledališki list SNG Maribor (sezona 1981/1982, št. 2). 53–54.
- Kermauner, Taras, 2001: *Današnja slovenska dramatika 4. Zgodovina Lipicanije*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Kralj, Lado, 2001: *Ameriška drama dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Karantanija.
- Kralj, Lado, 2005: Sodobna slovenska dramatika. *Slavistična revija* 53/2. 101–117.
- Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.
- Peršak, Tone, 1982: Zapiski o sodobni slovenski dramatiki V. *Sodobnost* 30/6–7. 691–696.
- Poniž, Denis, 1997: Na vseh poteh v postmodernizmu. Poniž, Denis (ur.): *Postmoderna in sodobna slovenska dramatika: zbornik študij*. Ljubljana: AGRFT, Dramaturški oddelek. 5–10.
- Poniž, Denis, 2001: Dvomi, iskanja, novi modeli (1950–1955). Logar, Tine (ur.): *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 237–253.
- Poniž, Denis, 2001: Poglavlje o novi komediji. Logar, Tine (ur.): *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 309–344.
- Snoj, Jože, 1981: Neulovljivo besedilo na mariborskem odru. *Delo* 23/271. 5.
- Potokar, Matjaž, 1982/1983: Ujetniki ludizma. *Nova revija* 1/7–8. 860–861.
- Novak, Boris A., 1984: Smrtonosna igra. *Altamira*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana (sezona 1984/1985 št. 2). 6–8.
- Smasek, Lojze, 1981: Nesmisel brez smisla. *Večer* 37/276. 6.
- Szondi, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Vidrih, Nives, 1991: Lepota, pokončaj nas. *Delo* 33/75. 28.

