

Nika Leskovšek



Dramski svet Evalda Flisarja

*“Giraffe Killed After Hitting Head On Bridge
It Was Being Driven Under”*

Huffington Post UK, 1. 8. 2014.

“Cesta je bila prazna, sijalo je sonce, žirafa je uživala v vožnji in nenadnem obilju hrane. [...] Ni se mogla znebiti občutka, da življenje še nikoli ni bilo tako radodarno. Od sreče je dvignila glavo in iztegnila vrat. Potem pa je šofer zapeljal v predor.”

Nora Nora, str. 640.

Zgornji naslov o nesrečnem pripetljaju je bil objavljen v britanskem Huffington Postu, obsežnejši, literarno sočnejši zapis s občutkom za detajle in razpoloženske nianse pa je citat iz gledališke igre Evalda Flisarja *Nora Nora*. A če je prvi citat del popisa resničnega dogodka, ki se je letos avgusta pripetil v Južnoafriški republiki, se je drugi, fiktivni zapis, ki kaže humanizirano in doživeto podobo žirafinega poslednjega popotovanja, avtorju porodil vsaj deset let prej.

Naključno zaporedje nas je pripeljalo do vtisa, da fikcija z nesrečno žirafo vred prehiteva realnost samo. Peljimo to iluzijo z *Noro Nora* še nekoliko dlje. Podvojitev *Nore* se v Flisarjevi *Nori Nori* ne konča le pri naslovu, ki nosi, kakopak, povsem eksplicitno referenco na *Noro* Henrika Ibsena, le da je Flisar v igro vpletel kar dva para – *Noro 1* in *Helmerja 1* ter *Noro 2* in *Helmerja 2* –, oba prav s “(t)istim” imenom. Flisar je povsem brez slepomišljenja glede njene (ibsenovske) provenience “simptom moderne drame” še potenciral, in to z liki, ki s polno zavestjo (od)igrajo svoje vloge; z imenom, ki se je prijelo v gledališču; po ogledu taiste drame, “v upanju, da umetnost ne posnema življenja” (*Nora Nora*, str. 633).

Ob tem citatu se kotički ustnic kar sami razlezejo v ciničen nasmeh, ki se še zlasti sladko smehlja, ko ve, da je Ibsen ideje za svojo gledališko umetnost pogosto iskal prav v časopisih, celo v črni kroniki.

A naj bo žirafa resnična ali izmišljena (in naj bo Nora v resnici Nora ali pa naj se tako le imenuje) – resničnost in fikcija se ponavljata in v življenjskih ciklih prehitevata druga drugo –, prav ona je tista, ki slej ko prej “nasrka”. Žirafa je predvsem simptom, pa tudi eksempel, kako gosto tkan in čez koliko nivojev resničnosti je plasiran besedni metafikcijski Flisarjev svet.

Če skušamo na Flisarjevem dramskem svetu izpeljati podoben “eksperiment”, kot smo ga pri Dušanu Jovanoviću – pregledati celoten dramski opus avtorja, ki trenutno šteje nič manj kot 16 del (radijske igre niti niso vključene), ter še številne interpretacije ter analize –, se znajdemo pred podobno zagato. Med splošnostjo in konkretnostjo, znanim in tipanjem v neznano, prostorsko in/ali časovno omejenostjo, deli, ki še vedno nastajajo, ter poskusom njihovega zajetja. Skratka, v tem primeru seštevke v rezultatu nikoli ne more biti povsem enak seštevanim delom. Za nameček se Flisarjeva dela prevajajo v vsaj 32 jezikov in igrajo v nepreglednem številu gledališč v tujini (pri nas zlasti v Slovenskem komornem gledališču, Mestnem gledališču ljubljanskem in Prešernovem gledališču Kranj). Rezultat, ki izhaja iz tega trenutka, tako ne more, spet, biti nič drugačen: gre za pogled, ki je seveda vedno subjektiven, čeprav počiva tudi na objektivno (znanstveno) preverljivih dejstvih. In esejističen pristop navsezadnje morda situaciji še najbolj ustreza.

Splošni pregled opusa

Pri Flisarju gre za dramatiko sveta, ki je tik prek katastrofo, oziroma točneje, Flisar ubeseduje postapokaliptični svet z retrospektivnim pogledom na katastrofo, tako rekoč v obratu nazaj, s pogledom mrtvo hladne distance, ko je že vse končano, in zato s privilegijem obešenjaškega humorja. Žanrsko gre večinoma za (samo)opredeljene tragikomedije; te s priročnimi sredstvi humorne do cinično ironične distance zrejo na povsem tragične vsakdanjosti, ki doletijo generičnega človeka. Kratek trenutek svobode s širokim razgledom in z vonjem po spremembi se med potjo od ene kletke do druge, iz enega življenjskega vrtička v drugega, kletka pa vendarle ostaja kletka, konča usodno.

Ne zaman se večina Flisarjevih del dogaja v interjerjih. Interierji so postali vstopno mesto v notranje sobane *inter-* in *intra*človeških odnosov

ter mesto njihove psihološke razstave. V splošnem pa se tako Flisarjeva dramatika ukvarja večidel z iluzijo navideznih mej, ki si jih v glavi ali v osebni strukturi postavlja človek in se nato vanje rad zaletava. Presplošno? Zakopljimo konkretneje v materijo.

Žirafa in njena žrtev podobno kot vse stvari v flisarjevskem eksaktnem, celo literarno diagnostičnem kozmosu, ki si prizadevata z besedami in zgodbami zasledovati to bolešno stanje sveta, mu priti čim bolj do dna, zavzemata najprej in predvsem metaforo. Za tiste, ki čutijo potrebo po eksaktnem, to eden od Helmerjev pojasni takole: "Ta žirafa smo mi. Dobro situirani pari, kot bi nam rekli sociologi. Sploh ne vemo, da nas peljejo iz enega živalskega vrta v drugega. Dokler imamo dovolj za jesti in piti, dovolj za položnice in zabavo, smo slepi za vse, kar hiti mimo nas." (*Nora Nora*, str. 640.) Gre za eno tistih metafor, ki sta jim v gostem znakovnem sistemu drame natančno odmerjena mesto in vloga ter imajo skorajda simbolne razsežnosti. Čeprav to res ni blagozvočna ibsenovska "divja račka" ali čehovovska "utva", ki, denimo, tematizira umetnost samo, ampak, zgovorno, s trpkim humorjem prizemljena – žirafa. Ta z glavo sicer sega v višave neba, a nerodno ostaja na tleh kot nekakšna (meta) fizika brez kril, ki jo omejuje predvsem njeno končno telo.

Zanka, v katero se ujame žirafa – dokler še potuje med kletkami in preden ostane brez glave – je naslednja: ob neskončnih možnostih, ki se odpirajo svobodi človeške izbire z vstopom v novo razmerje, se zgodi, da liki pravzaprav sprejmejo vlogo svojih bivših partnerjev, novemu partnerju pa namenijo svojo staro. (Ali je pravzaprav pomembno, da je Helmer 1 v "novi" zvezi, če v njej igra vlogo svoje bivše žene; njegovo poprejšnjo sprijaznjenost z razvojem oziroma razkrojem pa zamenja iskanje nespremenljivosti? In nič drugače ni s preostalimi liki.) Razmerje tako ohranja staro podobo, le spola (in osebi) se zamenjata. V sodobni *Nori*, narobe kot pri Ibsenovi, čigar *Nora* je prva moderna drama z emancipatoričnim ženskim potencialom, postaja spol na videz irelevantna kategorija znotraj razporejanja razmerja.

Na hitro skicirajmo približno vsebinsko podobo *Nore Nore* kar s Flisarjevim citatom: "Če si predstavljamo, da so po nekem čudežu izginile vse stene v vseh blokih v vseh mestih, dobimo približek situacije, ki jo *Nora Nora* prikazuje na odru; prepletenost vzporednih življenj pa je hkrati priložnost za preizkušanje gledališkega prostora in njegovih potencialov" (Flisar 2004/2005: nepag.). Življenje dveh parov je tako prikazano v hkratnosti prostora in časa, kolikor je to mogoče, pravzaprav prikazuje bolj njuno sinhronicitetno koordinacijo, v kateri en par načelno (so)obstaja kot alternativa drugemu (v neskončni množici svetov); za nameček se pari med seboj še

zamenjajo, a srečne, idealne rešitve pravzaprav ni. Za pomislek pa ženski v tem moškem svetu ob koncu skleneta nekakšen kompromisni pakt, ob katerem se oba moška zazdita nekakšni izigrani stranki.

Sicer je indicev o takšnih in podobnih zamenjavah vlog, ki niso samo spolne, v prehajanjih od enega partnerja k drugemu, ki črpajo iz istega repertoarja in brez pretiranih inovacij, še več, vse pa rezultira v sklepnem retoričnem vprašanju Helmerja 1: "Se je sploh kaj zgodilo? Smo se kam premaknili?" To potovanje na mestu, vrtenje okrog lastne osi se slikovito dopolni s prisposodbo prav tiste žirafe ... (Poklonimo ji minuto tišine.)

Trupla, takšna in drugačna, se v Flisarjevih besedilih kopičijo (statistika bi razkrila v povprečju enega na vsako igro, pa tudi druge, ki povprečje znatno dvigajo). To lahko razumemo v naslednjem kontekstu: nasilje v zvezi je toliko večje, prosto po Žižku, kolikor večji je razkorak med človekovimi idealiziranimi predstavami (o nekom) in realno podobo tega/dejanskim stanjem. To velja konkretno tudi za razmerje človeka do sveta, ki je v tem primeru pojmovano kot absurdno in v svoji neznosnosti prignano že do nejevere, ki podvomi o resničnosti. Takšno je po svojem eksistencialnem ustroju in je posledica sorodnosti z metafizičnim nihilizmom. Po drugi strani na splošno demoralizirano stanje vplivajo "banalije" iz logistike vsakdana, ki jih Flisar v hudomušno fantastičen ton zavije v "ekološki farsi" *Alica v nori deželi*, Poteruniji imenovani. Tu se Alica s profesorjem znajde tik pred sesutjem civilizacije, ki jo Poterunci skušajo ohraniti s podzemnimi podpornimi stebri oziroma spomeniki kar največjim ljudem, tudi manjši na koncu zadoščajo, da bi lahko še naprej izkopavali "poti", edinstveno in univerzalno osnovno snov, ki je temelj za izdelavo vsega (pri tem je vsaka podobnost dvomilijonskega poterunskega naroda, Ministrstva za proizvodnjo črepinj in komiteja za izmišljanje neumnih pravil z realnostjo zgolj naključna): "Bodimo odkriti. Poterunci nimajo, kakor bi temu rekli, življenja, ki bi ga bilo vredno živeti. Zjutraj v poterunarno, ob tekoči trak, s katerega prihajajo poti izdelki, potem v trgovine, da nakupijo poti izdelke, potem v razbijalnico, kjer razbijajo poti izdelke, potem pred televizor, da poslušajo poročila o tem, kako je premalo črepinj za podporne stebre, poročilom pa vedno sledi nagovor senilnega Poterspota, ki jih prepričuje, da je vse v najlepšem redu. In vsak dan enako! Pogrešajo nekaj lepega. Sanje. Svežino. Pesmi." (Flisar: *Alica v nori deželi*, str. 38.)

Streznitveni moment, ki ga ima Flisar sicer vedno pripravljenega, je klofuta in slednje v svojih igrah servira kot po tekočem traku in plasira skoraj v slogu *slapsticka* (zlasti kadar se igrajo smrtno resno, z mehaničnim smejalnim odmevom in karseda hitrim tempom): "Klofute so opomin, da

življenje ni praznik, ampak delovni dan,” pravi citat iz igre z ironičnim naslovom *Jutri bo lepše* (prav tam, str. 127). V premislek pa navrže še eno, ne tako lahko preboleno misel: “Miškin: 'Edino, česar se bojim...' Nižinski: 'Poslušam.' Miškin: 'Da bom nekega dne sprevidel, da to niso sanje, ampak resnica.’” (Flisar: *Jutri bo lepše*, str. 177.)

Na začetku je bila beseda

Branje Flisarjevih dramskih del je kot branje naravnost iz “velike knjige življenja”, kjer ni prav jasno, ali gre za *Veliko knjigo simptomov* oziroma *Zdravilno moč bolezni* (Drame, str. 547), ali torej ponuja recepture za vse življenjske situacije ali pa je dnevnik tega, kar se je že zgodilo (*Enajsti planet*). Lahko je to tudi slovar novih besed, ki se skozi igro razmerij sprevrže v slovar klišejev (*Nora Nora*), morda klasični romantični film (*Akvarij*), celo časopis, v katerem beremo *resnične* družinske zgodbe, ki si jih z občutkom za realno *izmišljuje* Božiček (*Sončne pege*). Literarni postopki, ki se jim pozna prozna bližina in avtorjeva pisateljska kilometrina, se akumulirajo v književnem labirintu, ki ga najčisteje predstavljajo antikvariat s spotakljivim imenom (in na stopnicah pri vhodu res drsi) *Vzemi me v roke*; s knjigarnarjem v antikvariatu in njegovo pomočnico, tako rekoč vajenka v modrosti knjig, se sprehajamo med naslovi in vijugamo po njihovi vsebini.

In to pred deli, kjer dobi “beseda založnika” ironičen podpomen, kot npr. v *Collected Plays (I in II)*, kjer beremo: “Te dramske igre so fikcija,” seveda, in naprej: “Imena, liki, kraji in dogodki so bodisi plod avtorjeve domišljije ali se uporabljajo izmišljeno. Vsaka podobnost z resničnimi osebami, živimi ali mrtvimi, dogodki ali prizorišči je zgolj naključna.” Flisarjeva dela so namreč kot escherjevska roka, ki riše samo sebe, z “mizenabimskim” (*mise en abyme*) strukturnim učinkom neskončnega zrcaljenja, kjer se znajdejo zrcaljenja (subjektivnih) svetov (*Nora Nora*), ki jim ni mogoče priti do dna (brezdanjost *mise en abyme* pritiče že v etimologiji), se kot bumerang (ali odmev) vrača zlasti v obliki igre v igri, medigre, (re)kontekstualizacije novih in novih citatov, ki pa jih je, spet, mogoče brati povsem izven konteksta: “Se ti ne zdi vulgarno obešati rogove med umetnost” (*Stric iz Amerike*, str. 471).

Za Flisarjeve igre bi lahko dejali, da za bralca pričakujejo “človeka, za katerega, rečeno s psihoanalitičnim besednjakom, 'se predpostavlja, da ve', ali še drugače, tovrstna, postmodernistična besedila so [z]ahtevala [...] literarno izobraženega bralca, ki zna in hoče razvozlavati literarne vzporednice

in uganke, vpletene v besedila” (Blatnik 1994: 30). Blatnik to sicer izjavi za poseben tip postmodernistične pisave; uporabo nekaterih njenih postopkov je namreč pri Flisarju zaznati – ne da bi se s to “tradicijo” pretirano obremenjeval –, nikakor pa ga ne moremo enoznačno strpati v to kategorijo. Avtor vendarle “vztraja pri znotrajbesedilnosti svojega sporočila”, tako zbiranje knjižnih modrosti pri *Vzemi me v roke* poteka skozi razvijanje odnosa med likoma in posredno skozi boj za obstanek knjige v sodobnem času, ki poteka oziroma se izteka – kar izvemo šele pozneje – vzporedno s poslednjimi dnevi knjigararnarja. Ostane dediščina, ki jo prenese naprej: knjiga.

Obstaja pa bistvena razlika. Če se je med drugim postmodernistična fikcija ukvarjala zlasti sama s sabo, s svojim statusom fikcije in tematiziranjem le-tega (ali z Blatnikovimi besedami: večinoma raziskuje teorijo fikcije v praksi pisanja fikcije), Flisarjeva dramatika ni avtoreferencialna oziroma samozadostna v tem smislu, da bi se, kot denimo pri katerem od sodobnih dramatikov, kar sama predstavila bralcu: “Sem drama tegaintega avtorja oz. teinte avtorice.” Problematično pri Flisarju ni, kot pri postmodernizmu, dejstvo, da se je ponekod celo popolnoma nehal ukvarjati z življenjem in njegovo imitacijo (*mimesisom*) ter tako izključil postopke prepoznavanja in identifikacije. Tukaj metafikcijskost in medbesedilnost ne zadoščata, obrat pa je naslednji. Blatnik v nadaljevanju pogojno pristane, da je ameriška metafikcija izhajala ‘iz življenja’, vendar dopolni, “le da je bila metafora za njeno življenje knjižnica” (Blatnik: 29).

Pri Flisarjevem metagledališčanju najprej, torej prvič, ni v ospredju ukvarjanje s samim medijem, čeprav zna biti ta dvojni okvir v uprizoritvi na odru v popestritev, ampak gre za poudarjanje osnovne teatralne dimenzije, za dramatizirano povečevanje gledališkega potenciala, ki je inherenten človeku, razpetemu med iluzijami, ki jih (nezavedno) ustvarja v projekciji na veliko platno sveta, in praznino le-tega. Velike predstave in blagodejni učinki iluzije, s katerimi se človek poigrava in bojuje ob enem, predstavljajo njegovo inherentno človeško, celo preživetveno nujno razpetost med resnico in lažjo. A ker smo pri Flisarju v šali znotraj šale, gledališču, ki kaže gledališče vsakdanjosti, tu epistemološki problem postane ontološki na naslednji način: Kaj mi bo resnica, če nisem resničen? (In če smo zgolj liki v gledališču.) In, kako naj to “dejstvo” preverim, če so naboji slepi, puška pa gledališka? In drugič, literatura je, kot rečeno, sicer že samozadostna, pravzaprav avtoreferencialna, samonanašalna, a tukaj ne gre za problematiziranje tega, ali literatura neživljenjsko posnema življenje (če sploh); narobe, saj je tukaj življenje tisto, ki samo na neki način postane umetnost, neke vrste permanentni umetniški akt, (samo) kreacija, samoizumljanje sebe v relaciji do drugih.

Padec iz "raja"

Da Susan Smith Nash v uvodu k *Collected Plays II* svojo sistematično in pregledno, po točkah razdeljeno analitično utemeljitev Flisarjeve uporabe slogovnih postopkov začenja prav z besedo "intertextuality", torej intertekstualnost, celo medbesedilnost Julije Kristeve, nikakor ni naključje. "Beseda ali podoba je simbolna takrat, ko vsebuje nekaj več od očitnega in neposrednega pomena. Ima namreč neki širši 'nezaveden' vidik, ki ga ni mogoče natančno določiti ali v celoti razložiti. Prav tako se ne moremo nadejati, da ga bomo kdaj opredelili ali dokončno pojasnili" (Jung 2002: 22).

Že samo glavni liki iz Flisarjevega repertoarja sestavljajo pisano družino z vseh vetrov: Božiček, Jožef, Marija, Magdalena, Rembrandt, Jesenin, Nižinski, Joe Orton, Alica, Elvira, Miškin, Nora, Helmer, Tristan, Izolda, Peter in Pavel. Skratka, glavni nosilci simbolnih form, predstavniki človekove kulturne dejavnosti in družbeno konstitutivne aktivnosti (umetnost – literatura, gledališče, slikarstvo, ples –, vera in pop kultura), pri čemer se v sodobnih mitoloških krajinah imena realnih ustvarjalcev križajo s produkti.

V besedilih so nenehno prisotni opomini, da je dogajanje in razpredanje likov v Flisarjevih dramah prepredeno s citati; številne se pravzaprav s citatom tudi končajo (recimo *Kaj pa Leonardo* s Shakespearom, *Tristan in Izolda* seveda s citatom iz *Tristana in Izolde*, *Akvarij* s *Casablanc*o in *Vzemi me v roke* z Borgesom). Zna se v mitološki zanki cikličnega časa celo vračati na točko, kjer se je drama začela (na primer *Jutri bo lepše* in *Tristan in Izolda*, kjer premikanje oriše krog oziroma bolje rečeno: potuje na mestu). Največji učinek ponavljanja doživi tam, kjer realnost kopira umetnost, v totalnosti prekrivanja. *Akvarij* doživi celo poskus sinhronizacije filmske umetnosti z banalno vsakdanjostjo: "To bi lahko bil (*prebere z ekrana*) 'začetek čudovitega prijateljstva'."

Bralec takoj prepozna enega najbolj znanih stavkov v zgodovini filma, ki nakazuje ujetost v repetitivno strukturo, v katero se je navsezadnje ujela tudi replika iz istega filma: "*Play it (again), Sam,*" ki nakazuje neskončno verižno reakcijo (z napakami vred), ko se obenem nadaljuje kot naslov nekega drugega filma (Woodyja Allena). "To je sicer parafraza," komentira dramski lik, Konrad, uporabljeni postopek kar sam (!): "Ampak, ali ni zanimivo, kako se vse zgodbe spletajo v eno samo in kako primerni za naju so dialogi v filmu, ki so ga posneli, ko sva komaj shodila? Ste ga tudi vi videli tolikokrat, da znate besede na pamet?" (*Akvarij*, str. 56.) Kljub temu da plava v krogu v svojem akvariju, skozi katerega prosojne stene Case-blance lahko vidi, se je Konrad vanj prostovoljno zaprl sam, z enim

samim na videz jasnim in enoznačnim ciljem: da bi lahko v miru vsaj še *enkrat* do konca pogledal *Casablanca*.

Flisarjevi junaki že dolgo živijo daleč od nedolžnosti izvirnega raja, vanje se je neizbrisno in nepovratno naselila zavest. "[Č]e naj bo človek človek, če naj ima zavest, je glede na osla ali rakovico bolna žival. Zavest je bolezen." (Unamuno 1983: 51.) Tudi kadar nosijo svetopisemska imena, kot na primer Peter, Pavel in Magdalena iz *Enajstega planeta* ali Mary in John oziroma Jožef iz *Poslednje nedolžnosti*, je to le še izrabljena oziroma izpraznjena (komercialna) reprodukcija sakralnega (ali presežne podobe umetnosti), ki se je tudi in predvsem liki sami povsem zavedajo; podobica ali kičast spominek, "eden od tisočih, ki so jih prodajali na obcestnih stojnicah" (*Poslednja nedolžnost*, str. 22).

To ni nobeno znamenje vere v usodo, spomni John Mary, noben znak delovanja višje sile, ampak kliše: "Stvari se dogajajo bolj ali manj na slepo in gredo vsaka svojo pot, levo, desno, postrani. Zaman si domišljamo, da nas je usoda izbrala kot tarčo." (*Poslednja nedolžnost*, str. 23.) Niti konstrukcija resničnosti ne izostane. Ali pač? Četudi se igra konča bolj ali manj *srečno*, kolikor se v vojnih okoliščinah pač lahko (s snidenjem izgubljene hčere oziroma izgubljenega očeta), je vprašanje v dramski tematiki razpeto čez boleče tkivo. Z naključji in religioznimi, odrešeniškimi indici (nekaj mora biti žrtvovano, da lahko nekaj drugega preživi), ki presegajo končnost človeškega razuma, pa še bolj intenzivno vztraja. Vprašanje je, kaj pravzaprav hočemo (bralci ali liki) verjeti.

Tristan in Izolda se igrata Tristana in Izoldo

Šele zdaj smo komaj prav načeli konture Flisarjevega sveta, in še to v skrajno skrčeni in posplošeni obliki, ter se lahko počasi začnemo razgledovati po konkretni, otipljivi dramski materiji. Sam avtor z naslednjimi besedami začne svoj (avto)refleksivni zapis o *Nori Nori*: "Živimo v časih, ko je literarna zgodovina del naše vsakdanjosti: junaki mitov, romanov, dram so vraščeni v našo zavest in sooblikujejo naše korake, odzive, medsebojne odnose" (Flisar 2004/2005: nepag.).

O tem je pisal tudi John Barth: "Nasproti si postavljena ogledala, ki se pojavljajo v njegovih zgodbah, so dvojni *regressus*. Dvojniki, s katerimi njegove osebe, kot pri Nabokovu, prihajajo v konflikt, kažejo na vrtoglave množitve in spominjajo na Brownovo pripombo, da 'noben človek ni on sam ... ljudje spet živijo prejšnje ljudi'." (Virk 1994: 39.)

Gre za situacijo, ki jo je načela ena zgodnejših Flisarjevih dram, *Tristan in Izolda* (*Igra o ljubezni in smrti*); *Noro Noro* lahko razumemo tudi kot njeno nadaljevanje. Pod naslovom srednjeveškega viteškega romana se skriva ena najbolj znanih romantičnih zgodb, pravzaprav prototip ljubezenske zgodbe. V idealno parno konstelacijo se sicer vmeša še tretji člen, Mark oziroma Trubadur, ki je prej kot neposrečen poskus ljubezenskega trikotnika vmesnik, ki naj vnese dramatičnost, če ne konflikt, predvsem pa predstavlja nekakšno občo metaforo za literaturo. Vmesno polje umetnosti, na katerem zganja ljubezenska zgodba svoje igre, med razmerje ljubezni in umetnosti vstavi nekakšen enačaj; v sam proces (umetniške) kreacije od začetne vnete fascinacije nad zaljubljenostjo do (samo)izumljanja posameznika v novi konstelaciji dvojice, torej v novo stabilno identitetno jedro ljubezni, ki enega v njegovi končnosti navadno presega.

“Po prvi zaljubljenosti moramo vsako ljubezen na novo izumiti, kar sčasoma postane naporno in za marsikoga prenaporno. Se pač ne zavedamo, da je treba biti tudi v ljubezni umetnik. Prehitro pozabimo (če se sploh zavedamo), da se z vsakim odnosom spuščamo v resno nevarnost za duševno zdravje in trdnost samopodobe.” (Flisar 2004/2005: nepag.)

Igra *Tristan in Izolda* je v variaciji poznana tudi pod naslovom *Nimfa umre*. Pri tem nimfa postane zgovorna metafora, vemo pa, da je ena najbolj znanih nimf brez prestanka čebļajajoča Eho, ki jo je Zevs nastavil prvi dami Olimpa, Heri, kot govorni paravan za svoje prevare. Prevarana žena seveda lepega dne razkrije spletko; in kazen: Eho je odvzet dar govora. Odtlej lahko le ponavlja besede drugih (eho, ho, ho, ho, o, o, o). Tukaj pa smo že bliže situaciji, v kateri se znajdejo flisarjevski liki, ki na neki način odmevajo, bolje rečeno reflektirajo izseke iz svetovne literature, a se skušajo temu dolgočasnemu ponavljanju obenem izogniti (“Kaj pa če Desdemona zadavi Othella?”).

Ko *Tristan in Izolda* iz Flisarjeve igre igrata igre iz svetovne književnosti – pri čemer sta lahko Tristan in Izolda le, ko Tristan ni Tristan ali pa Izolda ni Izolda –, odigravata vloge in tako ponavljata *predpisani* tekst, se skušata predvsem izogniti grožnji nedeljskega mrtvila, počitka od silne ljubezni, ki presega končnost dveh navadnih smrtnikov. Tako preigravanje celotnega razpoložljivega ljubezenskega repertoarja, ki ga imajo v knjižnicah na voljo, pa problematizira predvsem odnos med ideal(izira)no (romantično) ljubeznijo, ki ima svoje korenine v trubadurskem pojmovanju nedotakljive izvoljene dame, v nasprotju z njeno fizično utelesitvijo, realizacijo v vsakdanjem banalnem (trikotniku lahko prek oglišča petrarkističnega pojmovanja idealizirane ljubezni in oglišča fizične ljubezni priključimo še tretji element: božansko pesniško muzo oziroma nestanovitnega, kdaj

tudi molčečega in indiferentnega Boga, kakor je nastavljeno v *Iztrohnjenem srcu*).

Originalna zgodba oziroma mit o nimfi, ki umre (in vemo, da so starogrške tragedije nastajale kot različice obrazcev iz mita), ima nadaljevanje. Nimfa se tako nema, brez moči govora, zaljubi v Narcisa, a (iz) povedati mu tega ne more. Narcis ni dovolj odziven za drugega/drugo oziroma za svet zunaj sebe, da bi kar koli opazil. Kot vemo, se pozneje ujame v usodo (samo)zrcaljenja, po kateri se imenuje simptom novodobnega človeka – narcizem. Ta pa v svoji patološki obliki definira krivdno situacijo za marsikatero sodobno nepriliko, tudi na večji, občečloveški ravni. Konkretno v našem primeru *nimfa umre* – rodi pa se naslov igre. In tudi Tristan in Izolda kot nekakšna večno vstajajoča mrtveca (na začetku igre ju, mrliča, obudi v življenje s svojo pripovedjo – in hkrati s tem tudi pripoved samo – prav Trubadur). Lika nato repetitivno, skoraj mehanično kot lutki vedno znova vstajata v sedanost, v mrtvaški ples ljubezni – ne pozabimo, da se igra začne na mrtvaškem odru – ter iz človekove kulturne preteklosti in dediščine obudita in oživljata vse mogoče ljubezenske obrazce, ki jih predpisuje literatura (od *Ane Karenine*, *Mačke na vroči pločevinasti strehi* in *Madame Bovary* do *Ljubimca lady Chatterley* – torej, same presrečne ljubezenske zgodbe, kjer nekdo ali nekaj vmes umre). “Nora 1: Misliš, da bi lahko, če bi spremenila imeni, začela znova? Helmer 1: Ime se prilepi, vzorec se zagriže v tkivo. Nora 1: To je vaša diagnoza, gospod doktor?” (*Nora Nora*, str. 623.)

Na začetku je bila beseda

A tudi situacija ni povsem nedolžne vrste. “[B]ranje knjig je nevarno [...]. Ker nam odvrne pozornost od resničnega sveta. Omogoči nam, da doživljamo svet in naravo le skozi besede. In potem življenje samo postane beseda. In ostane beseda.” (*Collected Plays II/Take Me In Your Hands*, str. 333.)

Ob tako rekoč ionescovski posebni zbirateljski žilici za trupla je takoj nujen pridelek: v Flisarjevih delih se ubija predvsem z besedo in strelja z gledališko pištolo, torej s slepimi naboji. Flisar se pač zaveda, da uporaba nasilja v modernem gledališču preprosto pade, in to na (proti)argumentu (ne)verjetnosti, ki so mu jo speljale druge oblike, množičn(ejš)ih medijev, zaradi česar modernemu gledališču pritičejo bolj in bolj prefinjene oblike, recimo psihološko nasilje. “[O]bstaja pa ekvivalenca med rabo jezika in dominacijo, ki je ena izmed oblik, v kateri se pojavlja nasilje v sodobnem gledališču” (Esslin 1970: 201). Psihološki ali lingvistični umor torej, ki ga pogosto zagrešijo v Flisarjevih tekstih, pa ni le poudarjeno gledališki.

“Izbrušena salonska konverzacija” se po navadi sliši v zvezi s Flisarjevimi dramami, ki večinoma gradijo na gostih, verbalno bogatih replikah z anekdotičnimi zasuki. In res. Ljudje v zgodovini človeškega občejanja si še nikoli niso bili tako daleč narazen (četudi stojijo drug ob drugem), besede pa še nikoli tako pretanjeno izbrušeno orožje za prodiranje skozi nanose iluzije kot tudi gradniki vmesnih svetov. Pri tem avtor za učinkovitost in ponazoritev ideje ne pomišlja uporabljati sodobnih tehnoloških sredstev za hitrejšo (in lažjo) komunikacijo, telefonov, mobitelov, interneta. In načeloma velja, da hitrejši kot so, očitnejša je razdalja, ohlapnejša je pravzaprav komunikacijska vez in večja je medosebna odtujenost: nekakšna epopeja o sodobni nezmožnosti komunikacije (obviselosti med diplomacijo in vojno), pri čemer spretno uporabi voljno živost gledališkega medija in bližino igralskih teles za vizualno plastično realizacijo, ki jo predvideva besedilo.

Digresija za demonstracijo: najčistejši primerek, kjer se ta ideja materializira tudi na vizualni ravni, je prav *Nora Nora*, v njej pa Nora 1 in Helmer 2 (tako je, pari se vmes zamenjajo) med telefonskim pogovorom iz enega sveta v drugega: “(Stojita drug ob drugem, Helmer 2 na levi, Nora 1 na desni. Helmer 2 iztegne levo roko, Nora 1 iztegne desno roko.) Helmer 2: In zdaj? Nora 1: Kaj čutite? Helmer 2 (*potipa z roko*): Praznino. Nora 1 (*potipa z roko*): Tudi jaz. Kljub temu se mi zdi, da sva si blizu. Zelo zelo blizu.” (*Nora Nora*, str. 633.) Odrsko in medčloveško bližino vlog pravzaprav ločujejo celi svetovi; kjer s(m)o vsi, dejansko vsak v svojem svetu (ni pa izključena svetovna spletna povezava).

A obstaja “rešitev” besednih pregrad, ki jo Flisar problematizira v *Nori* tudi v prehodu od slovarja novih besed do slovarja klišejev, ki paradokso vodi v babilonsko situacijo; prek Artauda jo predlaga Esslin: “Predstavljamo si lahko čisto krutost, brez fizičnih motenj,” citira Esslin iz Artaudovega gledališča krutosti: “Izraz krutost moramo razumeti v najbolj divjem smislu možno, in ne v materialnem ali plenilskem smislu, ki se mu ga po navadi pripisuje. S tem si pripisujem pravico, da kršim vsakdanji pomen jezika ..., da se končno vrnem k etimološkemu izvoru jezika, ki skozi abstraktne pojme nazadnje vedno izzove konkretne stvari.” (Artaud, cit. po Esslin 209.)

O krutosti in nasilju (ali *Jutri bo lepše*)

Kako se to zgodi? Načnimo igro, ki princip krutosti ponuja v precep z drugega vidika in svoj utopični, ali raje distopični (politični, verski in

umetniški) projekt ponuja že v naslovu: *Jutri bo lepše* ali po angleško, preprosto in udarno: *Tomorrow*.

Gre za igro, v kateri se polje umetniškega in političnega, soočena v kritični perspektivi, tesno prepletata (medtem ko car Nikolaj vse dogajanje indiferentno spremlja s portreta visoko pod stropom in tako spominja na ekspertizo omniprezentnega pogleda iz nekega drugega diskurza in nekega drugega Nikolaja, Kuzanskega namreč). *Jutri bo lepše* se dogaja v od boga pozabljeni koči, pravzaprav v koči, ki stoji tako zamedena sredi pozabe, da je tudi sama pozabila na boga. V vakuumski izolaciji družbe samih umetniških znancev (Nižinski, Jesenin, Rembrandt) sredi sibirске pustinje nekdo potrka na vrata...

Izčiščena metafora do skrajnosti zreduciranega človekovega bistva v tako ogoleli in opustošeni pokrajini (z nedokončanim drevesom na sliki!), da ni moč zanikati klavrne pojave njegove razkritosti. Mehanizirani gibi, mehaničen smeh, izpraznjene vljudnostne geste in bodrilne fraze, pa ukinjanja eshatološkega (religioznega) zahodnjaškega projekta, ki današnjo moralno mizerijo rešuje s prazno obljubo boljšega jutri, kakor tudi problematiziranja projekta moderne in njene (post)razsvetljenske vere v napredek. "Slepa vera v prihodnost vodi k brezplodnim žrtvam" (*Jutri bo lepše*, str. 165).

Igra se začne magrittovsko (čeprav je monokromatsko in vsebinsko ustrenejša referenca gotovo Malevič), s sliko v sliki: "*Soba na podeželskem sodišču znotraj polarne kroga v Sibiriji na začetku stoletja [...] Slikarsko stojalo. Na njem akvarelna slika sodniške zgradbe.*" (*Jutri bo lepše*, str. 107.) Zapuščina prostora, sicer definirane kot sodišče, je bolj ali manj (prazna) forma, gola reprezentacija.

Skoraj nadrealistična zgodba in v teh je praviloma največ (politične) resnice, ki izrablja medij umetniškega. Revolucija pa trka na vrata. Revolt je miselni/paradigmatski, en red skuša spodbiti drugega oziroma se med anarhijo in strogo hierarhijo en politični kaos zoperstavlja drugemu, ki je tudi povsem konkreten: igra se dogaja v začetku (prejšnjega) stoletja in po zgodovinski kontinuiteti vladavini carja Nikolaja sledi oktobrska revolucija. A umetnosti v njej bi prav lahko naredili naziv "celostna umetnina Stalin", prav tako kot kakšno drugo konkretno ime. Časovno-prostorske koordinate so sicer nezavezujoče ohlapne, a zgovorne, skorajda univerzalne.

Konkurenčni stranki oziroma nasprotna pola (znotraj polarne kroga) pravzaprav taktizirata, se merita, skušata izpodriniti drug drugega, vsakdo čaka na potezo drugega... Medtem je preprosto fascinantno spremljati dvoboj, kakor ga plete avtor, pričakanje naslednje poteze, ki se razvija

kot fantastična zgodba, v kateri prišlek in "staroselci" drug drugega držijo v šahu, z nasprotnim pojmovanjem časovnosti (kdo se bo uklonil, če je čas kriv?).

Besedilo načenja majavo mejo med enim sistemom in drugim, mejo prehoda, ujetost med (samo)discipliniranjem in popolno svobodo človeka. Pri čemer je paradigmatška v modernosti prav odsotnost vrhovne avtoritete (t. i. vrhovnega sodnika), potencialno zajeta v misteriozni prezenci služabnika Nikite (to ni izključeno niti potrjeno), ki pravzaprav nikoli ne nastopi, ne odgovarja na moledovanja po vrhovnem smislu – avtor se ga ne usmili z nobeno repliko; v *dramatis personae* ga sploh ni navedenega. (Vemo pa, o kom se nenehno govori v enem najbolj znanih modernih dramskih besedil, čeprav nikoli ne nastopi – mogoče jutri?) Za nameček se nato nesrečnega "vrhovnega služabnika" v finalnem grenko-ironičnem razpletu povsem pomotoma še ubije.

A Flisar še celo na tako skrajnem robu pušča dovolj prostora za korak nazaj, za distancirani (po)smeh in ironijo, četudi se ta kdaj zmore izpeljati samo še z mehanizirano vajo v slogu. Nauk igre bi lahko interpretirali, z vso pripadajočo svobodo, ki jo besedilo dopušča, kot ultimativno slavljenje "centra za ha ha ha" in "centra za domišljijo", kot nepogrešljivo, celo nujno preživetveno sposobnost, brez katere je umetnost žrtvovana na oltarju politike in zapadlosti suženjski morali vsakodnevnega preživetja – če temu dodamo še eksistencialno dimenzijo.

In kakšne so pravzaprav posledice, če se ubije – služabnika, katerega edini namen je priložnostna zloraba za strežbo človeškim muham? Kakšne so konsekvence uboja boga v sodobni družbi?

Beckettovske do kufkofske reference ne izostanejo. Celotna drama je vendarle nekakšen proces s finalnim samokaznovanjem sredi te sibirske ječe, medtem ko je prišlek nanjo/na to stanje vendarle nekako obsojen. In ta prišlek je Miškin. Ki ima – gotovo je vsaka podobnost le naključna – prav takšno ime kot junak iz *Idiota* Dostojevskega in prav gotovo – prav tako – nima nič skupnega z obsodbo Dostojevskega (obsodil ga je – posredno – Nikolaj I.) na delovno taborišče v Sibiriji; kaj šele z lažnim, uprizorjenim strelskim vodom, ki je Dostojevskega doletelo (ontološke ravni zgolj intencionalne literature in eksistencialne človeške se menda ne prekrivajo). Gotovo je povsem naključno tudi dejstvo, da Miškin isti akt (lažni strelski vod) uprizori na Nižinskem, da ima Jesenin, še eden izmed likov, povsem isto ime kot pesnik, ki je bil morebitna žrtev stalinističnih čistk, kaj šele realnost njegove žrtve sredi gledališča. Ali res? (Morda se igra celo dogaja na ne-indikatornem območju Švice). Ob tem podvajanju okvirov faksije in fiksije nezapadanje turobnosti seveda

razkriva Flisarjevski (zdrav) odnos do politične realnosti, ki ne more biti nič drugačen kot distancirani dobrodušni humor – sicer smo ob pamet.

Simptomatično pri vsem skupaj je, da najbolj nastrada (Rembrandtova) genialna umetnost, ki je žrtvovana/sežgana (žgalna daritev bogovom) nemi, gluhi in slepi situaciji. V oklepaju naj ob tem dodamo, da po eni strani ne preseneča, da je v besedilu monotonemu stanju zoperstavljen umetnost in slavljenje sedanjika. Najprej, ker je drama/gledališče umetnost absolutnega sedanjika, in drugič, ker, kot vemo s Freudom, je umetnost sublimacija, torej družbeno/moralno sprejemljiva in konstruktivna oblika gona, nikakor ne prelaganje ugodja na jutri, s čimer se konvencionalna morala in red po vsej verjetnosti ne bi strinjala.

Je pri tem naivno misliti, da gre v interpretativno tako široko odprtem besedilu, kjer se interpretacije križajo kot sledi v snegu, obenem tudi za odnos umetnosti do kritike (razsodne moči), torej do velike knjige estetike? Kaj šele do tega, kar je Kant v prvi *Kritiki* razsul z razumom in nato v drugi sestavil nazaj s srcem? (Zvezdnega neba nad mano in moralnega zakona v meni?)

Še nekaj dejstev: resnica med umetnostjo in znanostjo

Razmerje *faction* : *fiction*, torej med dejstvi in fikcijo, gravitira v jedru skorajda vsake Flisarjeve drame, ko skuša v njih dognati, kaj stvari pravzaprav še drži skupaj, da se ne razletijo. Vrti se okrog oprimka neke bolj ali manj otipljive znanstvene, če ne znanstvenofantastične razlage sveta, pospremljene s slikovito metaforično podobo (npr. teorijo enajstega planeta in človekove dobrote iz *Enajstega planeta*, kozmičnih žarkov iz *Leonarda*, nenavadnega magnetizma božične noči v *Sončnih pegah* ali razlage smrti ribic v *Akvariju*). (Medklic: analogno znanosti bi lahko vključili tudi eksegezo Svetega sveta.) Čeravno te napovedi in razlage k samemu razumevanju ali izboljšanju stanja, kaj šele lajšanju simptomov ne prispevajo dosti; njihova pragmatična vrednost je tako rekoč nična, bolj visijo v zraku kot priročen izgovor, laže sprejemljiva razlaga sveta, znosnejša zgodba od tiste, ki jo za neobčutljivimi besedami znanstvenih definicij v senčnih plateg človeške duše razkriva Flisar. Še zlasti če gre za najgloblje in neizgovorljive družinske skrivnosti, ki obenem predstavljajo barvno obarvane travme na okopih nove države kot v *Sončnih pegah*: “Kurva solnca prisili človeka na zemlji, da postane kurba in dvigne sekiro nad brata, sina, očeta. Mi smo pa ves čas dolžili drug drugega! Naivneži! Krivda je zgoraj, tam, od koder prihaja svetloba?” Ironičen, celo več kot ironičen ton avtorja?

Ni dvoma. A v končni fazi naj bo bralec ta, ki se v razprti interpretativnosti odloči – tako kot lik (!) –, kaj hoče verjeti. *Sončne pege* naj bi bile tako po poročanju časopisov krive za vse medčloveške tragedije, njihov pravi vzrok: “Tako piše. Malo prej sem bral. (*Izbrska časopis iz kupa ob naslanjaču. Ga odpre.*) Evo. 'Za vojne so krive sončne pege.' To je ugotovil francoski astronom Moreaux. [...] Tukaj piše: (*bere*) 'Kurva solnca bo leta 1935 zopet naraščala in bo leta 1938 dosegla svoj višek.' (*Zapre časopis in ga položi nazaj na kup.*)” (*Sončne pege*, str. 62.)

Pri Flisarju imamo pogosto opravka s skupnostjo, ki je od zunanosti izolirana (tudi v smislu tega razmerja med zunaj in znotraj je Flisar nekoliko ibsenovski) in se zapira sama vase (nekateri začasno ne morejo ven zaradi nadnaravnih ali naravnih sil ali neprilik, drugi se celo prostovoljno zapirajo). Izhodiščni impulzi so različni; katalizator je navadno prišlek od “zunaj” (Miškin, Božiček, Konradovi obiski, lahko tudi kak povratnik ali izgubljeni/-a sin/hči), vendar prisilijo protagoniste v obračun in razčiščevanje medosebnih vezi, čemur sledi vnetljiva reakcija. Besedila so (tudi) v tem smislu pogosto analitična, v vsakem koraku naprej se vleče sled preteklosti. Situacija spomni celo na Buñuelovega *Angela uničenja* (metaforično gledano), kjer gostje preprosto ne morejo zapustiti hiše, dokler ne začnejo padati takšne ali drugačne žrtve. Ko to končno lahko storijo, pa so hrepenenjska podlaga in alternative na neki način izgubili smisel (*Nora Nora*, Miškin). “Škoda je le, da človek pri mojih letih več ne more na pot. In lahko le sedi in razmišlja, zakaj ni tega storil takrat, ko je bilo to še mogoče. (*Zavesa.*)” (*Sončne pege*, str. 93.)

Pojmovanje sveta in zlasti njegove resnice – na katerega cika Flisar pri interni obračunavi svoji likov, a ga obenem skriva za gostim besednim paravanom – je tako rekoč “ničejansko”. Takšno pa je v smislu Nietzschejeve estetike, *Rojstva tragedije iz duha glasbe*, kjer posameznikova razlaga sveta (njegova subjektivna resnica tako rekoč), ki je predvsem estetski akt, ustreza intenzivnosti njegove volje do moči. Ni nepomembno, da gre v nadaljevanju tudi za etični akt: od tod dve pojmovanji (čredna, suženjska – verska, zelo splošeno rečeno, in morala gospodarjev).

Besede, pravzaprav zgodbe v smislu znanstvene in (ne)etične razlage sveta se lahko izkažejo tudi kot sredstvo izmikanja “resnični” travmi, kot priročen izgovor. Ta neskončna logika priročnega izgovora se lahko po zgornji “faktografski” znanstveni, emocionalno nevpleteni, objektivni logiki vije še dolgo. In to po principu: prav tako kot k splošnemu človeškemu razumevanju sveta sončne pege niti bistveno ne prispevajo niti mu ne škodijo, prav toliko uporaben je za razumevanje samih *Sončnih peg* podatek, da je sončne pege odkril Galileo Galilei, ki je tudi izumitelj

(nizozemskega) daljnogleda, in da niti sončne pege niti daljnogled niso bili krivi za grožnje inkvizitorjev Galileju s sežigom na grmadi. In v tej smeri lahko z linijo faktografije nadaljujemo še dolgo. Najprej so Flisarjeve igre kot take kot pogled na človeško intimo skozi leče Galilejevega daljnogleda (mikroskopske detajle medčloveške bližine se v teh tragi-komedijah meri z monokularji za preučevanje oddaljenih predmetov). Potem pa, če z Galilejelem nadaljujemo, je bil krivec za njegovo ovadbo inkviziciji kopernikanski obrat k drugim svetovom, zaradi česar so nekaj let prej sežgali Galilejevega somišljenika in sodobnika Giordana Bruna, ki si je iskro zanetil s heretično tezo o obstoju paralelnih in neskončnih svetov (kjer človek ni več središče sveta) ...

Kaj potemtakem poreči na *Noro Noro*, kjer Flisar v isti odrski prostor naseli dva para, ki kot alternativna, čeprav notranja možnost, soobstajata drug zraven drugega v istem času: "[M]ogoče to ni edini svet, v katerem živiva. Mogoče obstaja več svetov in sva v enem od njih drugačna. V tem sva srečna, morda sva v drugem nesrečna. Če to še zmeraj velja, lahko rečeva, zdaj, ko sva nesrečna, da sva mogoče srečna v enem od drugih svetov." (Za paralelo s paralelnimi svetovi pri Flisarju glej vsaj Vili Rav-njak: *Drame*.)

Kaj pa Leonardo?

O znanosti oziroma dejstvih je mogoče razpravljati tudi pri *Leonardu*, le da so na mesto sončnih peg stopili kozmični žarki. Pravzaprav je znanost osrednja tematika, drama pa se dogaja na nevrološkem inštitutu, pravzaprav v njegovi dnevni sobi. Flisar je prevzel motivno osnovo – in nekatere like – Oliverja Sacksa, natančneje iz njegove uspešnice *Mož, ki je ženo zamenjal za klobuk*, kjer dobesedno, obsežno in v podrobnosti s pripadajočim terminološkim aparatom navaja simptomatiko nekaterih nevroloških bolezni. Pripovedništvo/zgodbe pacientov se prekrivajo s tematiko znanstvenega diskurza, v igri pa se merijo predvsem monopoli in razmerja moči. Ali je danes mogoča *re-re-naissance* in *uomo universale*, ki bi lahko storil vse, kar nekdo hoče?

Ne gre samo za normalizacijski proces, vprašanje nasilnega prestrukturiranja/programiranja posameznikove osebnosti v imenu znanosti, nadaljne izrabe izsledkov znanosti (in kolateralnih človeških usod) v politične namene (od atomske bombe do električnega stola). Temeljno vprašanje normalizacije si doktor Hoffman zastavlja takole: "Kako je mogoče, da so moji bolniki relativno zadovoljni, medtem ko jaz, ki sem, ali naj bi

bil, normalen – pač zato, ker ne zdravijo oni mene, ampak jaz njih – ne najdem niti trenutka miru, ki ga ne bi takoj skazil dvom o pravilnosti in poštenosti odločitev, ki jih sprejemam pri svojih naporih, da bi iz teh ljudi spet naredil nekaj podobnega tistemu, kar sem sam?” Torej “kreacijo po moji podobi” oziroma: “Če sta cena normalnosti bolečina in dvom, kaj je tisto bistvo normalnosti, zaradi katere je to ceno vredno plačati?” (*Leonardo*, str. 235).

Na igro bi, seveda, prav lahko aplicirali Lyotardovo *Postmoderno stanje* in njegovo osrednje vprašanje legitimiranja znanosti. Če smo jezikovne igre, katerih pravila navadno odrejajo delovanje znotraj diskurzov, v kontekstu Flisarjevega dramskega jezika na neki način že razdelali, bi nas zanimala legitimacija, ki se dogaja na nivoju narativnosti. Meta-narativna legitimacija znanosti ali zgodovina kot pripovedna konstrukcija. Flisar sam izjavi: “Že pred časom sem začel svet doživljati kot spletišče raznorodnih 'zgodb', ki se potegujejo za primat druga na račun druge (velike zgodbe jedo majhne)” (Flisar *Drame*, str. 197). Pred tem dva tipa zgodb opredeli takole: “‘dominantne zgodbe’ (ideologije), ki se jim morajo podrežati množice,” in “‘resnične zgodbe’ (znanstvene dogme), spričo katerih so vse zgodbe drugačnega porekla že po definiciji ‘samo zgodbe’ ali ‘nič več kot zgodbe’”.

Razkroj zgodb pa se seveda cepi ne samo na kolektivno, zgodovinsko, ampak tudi na osebno, individualno; gre za vprašanje kontinuitete jaza, (razpada) njegovih spominov (in posledično tudi njegovega sveta) na nepovezane drobce (nekaj podobnega je prek novoveške filozofije eksplicitno vpeljal v svojo dramatiko Beckett; glej *Krappov trak*, še zlasti pa *Ne jaz*, *Igra* in druga pozna dela). Eksperiment, ki ga na nevrološkem inštitutu izvajajo na gospodu Martinu – tistem “možu, ki je svojo ženo zamenjal za klobuk”, brez (smiselno povezanih) spominov in torej brez osebnosti (brez obraza) –, ni zgolj psihološki eksperiment, ampak manipulacijska skušnjava, mamljiva za recept vzgoje pokornega državljana ali državnega orožja številka ena. In seveda se zastavlja vprašanje, kje se bo manipulacija ustavila, do kam bo segla. Vprašanje znanstvenega diskurza se mora nekako legitimirati, to pa še vedno počne prek (starih) oblik narativnosti, četudi zgodovine (zmagovalcev). (Brez trupel tudi tukaj ne gre.)

Po drugi strani avtor sam v zvezi s sporočilom igre pripomni nekaj, kar daje misliti, da mora bralec/gledalec zagrabiti nasprotno optiko od tiste, ki se na videz ponuja; morda je tisto, kar se zdi normalno noro in noro normalno, resnica pa je vsemu navkljub za vse ista: “Sporočilo je, da smo vsi gospod Martin. Vsak od nas. Tudi vsak od nas je repozitorij vseh mogočih naukov, informacij, naučenih spretnosti in modrosti, ki niso

naravno naše, ampak jih je svet strpal v naše prazne možgane, da bi bili 'popolni', se pravi uporabni za preživetje sistema. Še nikoli v zgodovini nismo bili izpostavljeni tako obsežnemu, raznovrstnemu, tako neizprosno in zvitemu pranju možganov.” (Flisar, *To nisem jaz.*)

Po drugi strani je Martinova zgodba vendarle razvojna, preide več faz, od katatonične do za kratek hip celo povsem prisebne in odzivne – in to v nasprotju z njegovimi “sostanovalci” na inštitutu, ki so zaciklani v obsesivno ponavljanje vzorcev brez izhoda. Ujetost v mehanizme in ustvarjanje reda se tukaj kaže drugače kot v *Jutri bo lepše*. (Mislim si, da zna biti dogajanje na odru ob ubrani erupciji vseh pacientov oziroma vseh njihovih simptomov naenkrat več kot učinkovito. Dejansko najedanje in cefranje živcev, ki ga povzroči, občutijo tudi gledalci, kar jim omogoči, da preverijo svoj odnos oziroma tolerantnost do normalizacijskih korektivov v praksi, s tem pa lastno podzavestno ponotranjenost sistema.)

Posebej je treba opozoriti, da tudi znotraj mehanskega/sistemskega reda *Leonarda*, tako kot v *Jutri bo lepše*, funkcijo etike sočutja prevzame umetnost, natančneje metoda psihodrame in dramske terapije. Vendar se tako kot znanstveni asistentki tudi umetniškemu terapevtu (ki je eden od pacientov) pripeti isto. Njegovo prišepetavanje in kreiranje osebnosti Martinu se mu na smrt maščuje. To je sicer nekakšna provizorična potešitev pravičniškega čuta gledalcev, kot kazen likom za naslajanje nad nemočnim objektom manipulacije, Martinom. Umetniška terapija pa je vendarle tista, ki se izkaže za uspešno pri (re)konstrukciji Martinove izgubljene osebnosti. Obenem pa, malo za šalo, malo zares: “Pozor!” Napačen odmerek Shakespeara je lahko tudi usoden.

Komedija o koncu sveta

Komedija o koncu sveta je farsa, obenem pa nekakšna uspela kompilacija obeh nazadnje analiziranih besedil iz leta 1992 (leta 2013 je prejela Grumovo nagrado) in seveda njuna nadgradnja. Kaj to pomeni? In kakšno bi lahko bilo sporočilo igre, v kateri se obiskovalec, gost naseli v odmaknjeno hišo na samem, k dvema stanodajalcema, užitarjema, eni bivši “lahkoživki” in drugemu, preprodajalcu marihuane, ki je za povrh vsega še umetnik/dramatik, vsa ta dejstva pa zaobide z namenom, da bi gojil svoj vrt. Vemo, da je Voltaire v svojem *Kandidu* predlagal, naj vsak obdeluje svoj vrt, ampak v skrajno ironičnem tonu, še zlasti pa je z delom kot celoto postavil v oklepaje paradoksa Leibnizevo idejo o najboljšem vseh svetov.

Znova vidimo, da gre za svet v malem, kamor so se stanovalci zaprli (torej razmerje med zunaj in znotraj). Pribežališče, kamor se je Majerhold,

ki sicer ni vizionarski oziroma revolucionarni režiser (po katerem najbrž nosi ime), ampak (le) vizionar, znanstvenik in (samo)odrešenik, postane poslednje zatočišče, kamor se je zatekel in si s pomočjo permanentno (samo)ohranjajočega se vrta zagotovil živež do konca življenja in se zagradil pred propadajočim svetom, ki trka na vrata.

Vnovič se nam zastavlja, kot pri *Leonardu*, vprašanje namembnosti znanosti. Egoističnim samopreživetvenim potrebam Mejerholda ali zaslužkarskim potrebam obeh staroselcev in še enega prišleka, ki se izdaja za državnega funkcionarja, skupaj pa nameravajo obogateteti in si polepšati zadnje dni življenja. Zlorabe, manipulacije, izigravanja, pri čemer ima v igri zmuzljivih identitet tudi oblast svojega predstavnika pod krinko, ki pa ne vzpostavlja pravnega reda. Vsak predvsem terja svoj košček v tej zadnji tekmi, ki jo je "treba igrati hitro in smrtno resno".

Na zadevo lahko gledamo seveda tudi s povsem druge strani; na primer če nadaljujemo z dvojnimi okviri in tematizacijo umetnosti skozi Flisarjev opus. Morda gre za igro, ki jo po vsej verjetnosti vodi Joe Orton, dramatik in režiser (čeprav ni izključeno, da je ne vodi kdo drug, ki se v igri še ni razkril). Spet naletimo na podvojen okvir: ne samo da Orton piše besedilo, v katerem nastopi tudi sam, ampak se bralci/gledalci nekje sredi igre zavemo, da morda že ves čas z njim sedimo v "shrambi", da te sploh nikoli nismo zapustili ter zgolj skozi njegovo (mentalno) predstavo doživljamo dogajanje, ki ga projicira tja ven – sicer ne v širni svet, ki mu v kratkem grozi katastrofičen propad, temveč v hišo, kjer se je dogajanje sprožilo v trenutku, ko je vanj vstopil novi sostanovalec. Morda je ta vtis res zgolj dokaz izjemne kvalitete in trajnosti halucinogenega učinka konoplje, ki jo Joe Orton goji. Najsi bo tako ali ne, rezultat je naslednji: vse interpretativne metode, ki jih sicer uporabljamo pri obravnavi dramskih besedil za razrešitev njihove idejne uganke, lahko odslej mirno apliciramo na svet kot tak. Konkretnije, literarno teorijo ali metodo uporabimo kar za razlago sveta: "Gospod Ebenšpanger. Umreti za načela, ki niso več kot trenutni domisleki, je v teh časih anahronizem. Apeliram na vas, da ne podležete otročji želji po heroizmu." Vrednostni sistem, ki ga uporablja t. i. klasična dramatika, je namreč propadel. Njegova pripetost na horizont smisla je padla v vodo. Ortonova igra v nastajanju ima vsekakor pomenljiv naslov: *Zakaj so propadle vse kurčeve vrednote?*

A problem se skriva drugje: dejanski Joe Orton, tisti uspešni dramatik, ki mu je avtor *Komedijo* tudi posvetil, je že kar precej dolgo pod rušo in nepreklicno mrtev. In takšen je tudi vsesplošno apokaliptični, kljub vsemu mrtvo hladen in nič patetičen ton te skoraj retrospektivne ekološke farse. Sočutje, pomisleke, zadržke ter druge neumnosti prepušča pod žensko okrilje, ki celostno gledano ne igra na niti najmanj zavidljivem položaju.

Kaj pravzaprav gledamo? Komedijsko "povabilo na obisk" k Elviri lahko izziva tudi kot vprašanje o vlogi umetnosti v času, ko je svet v poslednjih izdihljajih: tolažilno krepčilo za lajšanje poslednjih dni? Možnost za zabavo na obronkih človeškosti? Prodajanje uslug za elito oziroma za redke privilegirane preživele?

No, Flisarjevo besedilo nikakor ni moralni korektiv, ampak eleganten zaključek uvodoma nakazanih topik: demonstracija dejstvenega stanja sveta skozi fikcijo z občutkom za (komedično) distanco in tudi grenak prikaz finalne omahnitve človeka v globine pri poskusu pobega na ograji, ki si jo je postavil sam. Odrešitelja sveta, ki niti sebe ni bil sposoben odrešiti.

Vmes je v igri mimogrede plasiranih precej izjav, ki so za njen razvoj na videz postranskega pomena: "Mesto nima časa, da bi ljudi obveščalo o tem, kaj od njih zahteva; Policija je vsega sposobna. [...] Ves čas sem vedel, da nam bo skušal naprtiti truplo; Levitev kriminalca v policista je včasih presenetljivo kratka". Toda te izjave razkrivajo bistvo narave konkretne in banalne lokalne resničnosti, v kateri živimo (stanovalci jo lahko sicer izklopijo s pritiskom na gumb radia, a nato grozi, da bo vdrla v prostor kar v živo, v podobi Konjeviča – če je to njegovo pravo ime), lahko pa tudi bolj zaostreno univerzalne, kot je npr. "ekološka paranoja" (niti asociacije na *Alico v nori deželi* niso odveč). Resničnost ima prav s svojim absurdnim, redundantnim, samo sebi namenjenim, zamudnim, potratnim, iritirajočim tekom v prazno nedvomno dovolj moči, da navdihne celotno dogajanje: "Vse, kar se dogaja tukaj, si zapisujem. Ker to je največja farsa od vseh".

Konec

"Rembrandt: Občutek imam, da stojimo na pragu katastrofe.
Jesenin: Taki občutki so priznan privilegij umetniške domišljije."
Jutri bo lepše, str. 144.

Čeprav se zdi *Komedija o koncu sveta* (2012) pripoved o ultimativnem (samo)uničenju človeštva, je Flisar, vsem, ki so preživeli konec sveta, že leta 1992, torej dvajset let prej (ob *Leonardu*), napisal posvetilo, ki ga lahko v istem zamahu beremo tudi ob *Komediji*: "Želel sem napisati dramo, ki bi bila nevsiljiva metafora za vzpon in padec Človeka z veliko začetnico; za trenutek, v katerem nam postaja jasno, da (naj se mi oprostijo pesimizem) ne teče več 'dvanajsta ura', ampak je že odbila." (Flisar: *Drame*, 198.)

Z letnico 2012 se kitijo kar tri Flisarjeve drame: *Šakuntala 2012* nosi letnico že v naslovu in je tega leta doživela prapremiero, *Antigona zdaj*, ki je leta 2012 izšla v knjižni obliki, in *Komedija o koncu sveta* (oddana za natečaj za Grumovo nagrado novembra 2012, nagrado prejela 2013). Vse tri izstopajo iz prevladujoče Flisarjeve žanrske razvrstitve v “žanr” tragikomedije. Medtem ko je prva podnaslovljena “moderna pravljica” in druga “tragedija”, je tretja že v naslovu komedija.

Problem, s katerim se bralci pri poskusih interpretacije Flisarjeve dramatike nenehno soočamo, je prav problem optike tragikomedij. Tragičnost usode, torej, ki je z distance lahko precej komična, od znotraj ni videti takšna. Dodatna težava so različne perspektive likov, ki jih drama združuje kot polje različnih interesnih sfer, a ni tako lahko enoznačno določiti, kdo je glavna oseba oziroma nosilec avtorjeve ideje. Problem je lažje razberljiv pri *Antigoni*, ki se deklarira kot nemešani žanr tragedije. Strnimo torej za konec vse pri *Antigoni*.

Tudi pri Flisarjevi *Antigoni* je glede na Sofoklesov izvirnik optika povsem obrnjena: antični mit je lociran v sodobnost, v merjenje povsem konkretnih lokalnih interesov: ali naj se postavi temeljni kamen za gradnjo novega hotela (in ustvaritev novih delovnih mest), in to na mesto pokopališča in nagrobnih kamnov. Ne gre torej za pravico do pokopa, ampak za preprečitev izkopa. Kreon, ki je v tej sodobni tragediji župan mesta (in tudi tukaj Antigonin stric – sorodstveni odnosi ostajajo isti), na videz zastopa interese živih, Antigona (Klara) pa ne samo interese mrtvih, saj gre za vprašanje temeljnega kamna človeštva. Prizorišče je pokopališče. In obrnjena optika je tukaj naslednja (spomnimo se miselnega obrata pri *Leonardu*); namesto da bi prepričevali Kreona o zmotnosti njegove obsodbe, prav tam, na njegovem dvoru (kot v Sofoklesovem originalu), tokrat obiskujejo Klaro (z županom vred) in jo skušajo zlepa ali zgrda prepričati, vsekakor pa na zakonit način. Glasnik slednjega v sporu legalnega in legitimnega vendarle ostaja župan (razlika je seveda ta, da vmesni člen, birokratska papirologija v demokraciji, vnaša v dogajanje moment časa in zamika, torej trajanje v tragedijo).

Gre torej za temeljni razdor med ideali (Antigono) in realnostjo (Kreon) vodenja države – posredi so seveda kapitalski interesi: zdi se, da je edino, v čemer se obe stranki strinjata, naslednje: “Morda nismo na svetu zato, da bi razumeli. Morda smo tukaj, da bi odigrali svoje vloge tako, da vložimo vanje vse, kar je v nas najboljšega, in se potem poslovili.” To bi lahko razglasili kar za temeljno spoznanje, temeljno resnico, v kateri odseva celota Flisarjevega mnogoplastnega dramskega kozmosa v zelo različnih otenkih.

A vendar. Antigono, čeprav je umeščena v banalni sodobni svet (za preobrazbe mita v sodobni slovenski dramatiki glej spremno besedo Iva Svetine k Flisarjevi *Antigoni*), je predvsem moč jemati brez (komičnega) pridržka zares. In kaj je zanjo značilno? Antigona predvsem dvomi. In to ni dvom sodobnega racionalističnega človeka, ampak etični dvom, ki jo šele legitimira v njenem početju. (Tudi ostale Flisarjeve osebe vsaj na neki točki podvomijo o svojem početju: dvomi dr. Hoffman v *Leonardu*, dvomi Miškin, dvomi navsezadnje tudi Konrad v *Akvariju*, vsi na neki točki podvomijo.) V tem njenem dvomu, ki je eksistencialen in etičen, jo z banalnimi malverzacijami utrjuje (oziroma skuša) njen stric s pomočjo odvetniških manevrov: nepojasnjene okoliščine smrti obeh bratov – enojajčnih dvojčkov; kateri brat dejansko leži v grobu: levi ali desni?

Ampak Antigonin projekt je obenem etični projekt, na katerem stoji in pade celo človeštvo. V splošnem velja, da je človek edina žival, ki svoje mrtve pokopava. To je njegova *differentia specifica*. *Antigona* je na neki način navsezadnje igra o smrti (uradna interpretacija se glasi o "svetosti življenja" in se, kot vemo, nanaša na filozofijo povsem konkretnega slovenskega filozofa, ki se s tem nanaša na povsem konkretnega nemškega filozofa). Antigona dar svojega življenja žrtvuje smrti, svoje življenje tvega – in ga naposled tudi izgubi – za mrtve in nekega konkretnega mrliča.

Uporabimo še zadnjič miselni obrat in sprevrnjeno optiko, drug pogled na situacijo. Že res, da Antigona predstavlja heroino, ampak Antigona je v vsakem od nas. Njen (in naš) konstituens pa je v banalnosti sodobnega sveta, za čisti konec, tale, ki ga v svoji etiki povzame Alain Badiou: "Kriza zvestobe [procesu resnice] je zmeraj nekaj, kar dá na preizkušnjo – zaradi odsotnosti podobe – eno samo maksimo konsistentnosti in s tem tudi etike: 'Treba je nadaljevati!' Nadaljevati celo takrat, ko si izgubil vsako sled, ko ne slutiš več, da te 'preči' proces, ko se je sam dogodek zameglil, ko je njegovo ime izgubljeno, ali pa, ko se sprašuješ, ali nisi poimenoval napake." (Badiou 1996: 60.) In v tej etični zavezi je zadaj za vsem smehom v čistini resnice šele zdaj moč prepoznati tudi temeljni kamen Flisarjeve dramatike.

Za pomoč pri zbiranju obsežnega gradiva se zahvaljujem avtorju.

Viri:

- Flisar, Evald (1995). *Iztrohnjeno srce: drama o gosjem peresu*. Ljubljana: J. Pergar.
- Flisar, Evald (2006). *Drame (Kostanjeva krona, Jutri bo lepše, Kaj pa Leonardo?, Nimfa umre, Stric iz Amerike, Enajsti planet, Nora Nora)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2010). *Sončne pege (tragikomedija)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2010). *Poslednja nedolžnost (drama)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2010). *Akvarij (tragikomedija)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2010). *Alica v nori deželi (ekološka farsa)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2011). *To nisem jaz: legoroman*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): KUD Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2012). *Antigona zdaj (tragedija)*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG): Sodobnost International.
- Flisar, Evald (2006). *Collected Plays, Volume 1 (The Chestnut Crown, Tomorrow, What about Leonardo?, The Nymph Dies, Uncle From America, The Eleventh Planet, Nora Nora)*. New York: Texture Press.
- Flisar, Evald (2013). *Collected Plays, Volume 2 (Antigone Now, Sunspots, Final Innocence, Aquarium, Take Me in Your Hands, Shakuntala)*. New York: Texture Press.
- Flisar, Evald (2012). *Komedija o koncu sveta*. Tipkopis.

Literatura:

- Blatnik, Andrej (1994). *Labirinti iz papirja (Štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici)*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Blažič, Milena (2010). "Evald Flisar: Alica v nori deželi (roman in drama)", v: *Sodobnost, letn. 74, št. 3*.
- Esslin, Martin (1970): *Brief Chronicles. Essays on modern theatre*. London: Temple Smith.
- Flisar, Evald (2004/2005). "Nora Nora (nekaj avtorjevih misli)", v: *Gledališki list Nora Nora (PG Kranj)*.
- Liotard, Jean-Francois (2002). *Postmoderno stanje*. Ljubljana: Analecta.

- Podbevšek, Katarina (2004/2005). "Ali je Nora Nora?", v: Gledališki list *Nora Nora* (PG Kranj).
- Poštrak, Marinka (2004/2005). "Kdo se boji Nore Nore?", v: Gledališki list *Nora Nora* (PG Kranj).
- Unamuno de, Miguel (1983). *Tragično občutje življenja*. Ljubljana: SM.
- Uršič, Marko (2002). *Štirje časi: filozofski pogovori in samogovori. Pomlad: prvi čas*. Ljubljana: CZ.
- Virk, Tomo (1994). *Bela dama v labirintu (Idejni svet J. L. Borgesa)*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Virk, Tomo (2010): "Postmodernizem? Prej bi rekli, da korak naprej ...", v: *Sodobnost, letn. 74, št. 3*.

V rubriki **Sodobni slovenski dramatik** želimo prikazati poglede mlajše generacije kritikov in teoretikov na dramske svetove devetih uveljavljenih sodobnih slovenskih dramatikov, od najstarejšega do najmlajše: Dušanu Jovanoviću in Evaldu Flisarju bodo sledili Drago Jančar, Ivo Svetina, Vinko Möderndorfer, Dragica Potočnjak, Matjaž Zupančič, Rok Vilčnik in Simona Semenič. Vsi so prejeli najmanj eno, večina pa več Grumovih nagrad za najboljši dramski tekst.