

Zapiski o sodobni slovenski dramatik



V.

Emil Filipčič, KEGLER*

Dela Emila Filipčiča doživljajo dokaj naklonjen odziv pri kritiki in tudi pri občinstvu, predvsem pri mlajšem, vendar se zdi, da obsežnejše in ustrezno poglobljene kritične in teoretične obravnave še niso bila deležna. Nekoliko več je bilo zapisanega o literarni smeri, v katero naj bi ta dela sodila, (Denis Poniž, Aleksander Zorn), piše v Gledališkem listu Drame SNG v Mariboru (1981/82, št. 2, str. 55) ob

premieri Keglerja v mariborski Drami Tone Partljič. Razlog za to je verjetno v tem, da se Filipčičeva dela tako rekoč izmikajo slogovnim opredelitvam in uvrstitvam.

Ali gre morda za ludizem? Matjaž Kmecl opredeljuje ludizem v Mali literarni teoriji kot nazor, »po katerem je (neideološka) literatura (ali umetnost sploh) čista igra . . ., smiselno sporočilo je takšnemu besedilu samo v breme.« V Leksikonu CZ (Literatura pa je poudarjeno, da ustvarjanje kot igra v ludizmu »temelji v svobodni, spontani, ustvarjalni, igri z jezikom; igrivost je v 1. soc.-moralni ideal kot model prave življenjske in duhovne svobode.« Glavne konstitutivne prvine ludizma bi bile potemtakem: odsotnost ideologije in ideje oziroma sporočila, ustvarjanje kot igra, predvsem kot igra na ravni jezika in svobode. Tone Partljič pa v že omenjenem Gledališkem listu trdi, da Filipčičeva drama vendarle pomeni »ogledalo« našemu življenju, čeprav »fantastično, nesorazmerno, popačeno« ogledalo. Po njegovem mnenju torej stvarnost, prikazana v drami, vendarle pomeni analogon objektivne stvarnosti, vsaj do neke mere. To pa pomeni, da po Partljičevem mnenju ne gre za čisti ludizem. Seveda pa je treba upoštevati tudi to, da sleherna analiza besedila v enaki meri govori tudi o razčlenjevalcu besedila kot o razčlenjenem besedilu. Ker vemo, da je Tone Partljič kot avtor in kot dramaturg izrazito angažiran in vedno želi držati življenju »tako rekoč zrcalo«, je dokaj verjetno, da si prizadeva najti možnost za te vrste odsevanje stvarnosti tudi v besedilih, ki po svoji osnovni težnji niso usmerjena v to. V določeni meri najbrž to velja tudi za njegovo dramaturško razčlemba Filipčičevega Keglerja. Ne moremo namreč spregledati, da so poprej navedene konstitutivne prvine ludizma (odsotnost sporočila v smislu stališča o stvarnosti, ustvarjanje kot igra na ravni jezika, svoboda) značilne tudi za Filipčičevo igro. Zelo težko bi ob branju tega besedila izločili kakršnokoli idejno sporočilo (stališče o svetu v običajnem pomenu besede. Drama prikazuje boj za oblast kot absurdno igro, v kateri je vse mogoče in v kateri niti smrt niti ljubezen in ne življenje nimajo več nekdanjega pomena in

* Z naslovom KEGLER je bilo besedilo objavljeno v reviji Problemi (Literatura, 1981, št. 4, str. 52); z naslovom KEGLER 6 pa uprizorjeno v Drami SNG v Mariboru v zač. sezone 1981/82. Tu je besedilo obravnavano po inačici, objavljeni v Problemih.

vrednosti. Zato se tako smrt kot ljubezen izkažeta za nekaj neresnega in zgolj navideznega; za dvoje razsežnosti v neskončnost obnavljajoče se igre snemanja krink in sprevačanja navideznih resnic v laž. Tudi jezik, v katerem je besedilo spisano, se bistveno razlikuje od jezika večine dram o boju za oblast. Po eni strani je zanj značilna tako rekoč baročna nabreklost in nabitost s patosom, ki se nenehoma sprevača v banalnost slanga, po drugi strani pa je očitno, da je uporabljeni jezik mnogokaj (izrazje, jednatost, onomatopoeičnost) prevzel po kriminalkah in stripih.

Vendar si je danes najbrž že treba zastaviti še nekaj vprašanj o ludizmu kot eni od podsmeri modernizma, ki se nam zdaj že kaže v precej drugačni luči kot morda pred desetimi ali petnajstimi leti. Vprašati se je treba, ali prizadevanje za odsotnost ideje in sporočila vendarle tudi ne pomeni posebne vrste sporočila o svetu in, ali uporaba profanih tipov jezika ne skuša dokazati, da je tudi nakazana vsebina profana? To bi pomenilo, da niti vsebina niti kakršnakoli obravnava vsebine nikogar ne zavezujeta in ne moreta zavezovati. Zato seveda tudi to ni pomembno, ali je vsebina resnična (vzeta iz stvarnosti) ali docela izmišljena. Gre za odmik umetnosti od stvarnosti oziroma za odločitev umetnikov, naj umetnost ne bo ogledalo stvarnosti in ne pričevanje o njej, naj bo torej od stvarnosti, od družbe, idej in življenja neodvisna, vase zaokrožena dejavnost. Ta odmik seveda ni nič novega in ni značilen samo za (naš) ludizem. Tudi larpurlartizmu je šlo za podobne reči. Umetnost se tako v larpurlartizmu kot v ludizmu konstituira kot sama svoja stvarnost. Razlika med ludizmom in larpurlartizmom je predvsem v tem, da se ludistična umetnost in njeni ustvarjalci niso skušali opredeljevati do stvarnosti tako zviška kot larpurlartisti, ki so na vsakdanje življenje gledali tako rekoč z aristokratske razdalje. Vse to pa omogoča vprašanje, ali ni ludistični odmik od stvarnosti v bistvu predvsem umik, ki je posledica spoznanja, da je interpretiranje in interveniranje znotraj stvarnosti na način umetnosti a priori neuspešno in zmotno in da nujno vodi v podrejanje umetnosti in umetnikov drugim oblikam zavesti in dejavnosti. Ludizem bi potemtakem pomenil (lahko tudi veseli ali ironični) izraz odpovedi in umika ali celo obupa ob spoznanju nemožnosti, da umetnost pove karkoli zavezujočega o stvarnosti na zavezujoč način. To bi bil torej beg v — svobodo, ki pomeni hkrati samoukinitve težnje po univerzalnosti in po tem, da umetnost s svojimi sporočili moralno zavezuje umetnike in uživalce umetnosti. Ludizem tako zelo verjetno pomeni eno tistih gibanj v umetnosti, ki so udejanjala njen umik ob rob ali celo zunaj področja družbeno pomembnih in človeka zavezujočih dejavnosti.

V zadnjem času pa smo priča povsem nasprotnim prizadevanjem. Mnogi avtorji vse bolj poudarjajo pomen in nujnost umetnikovega idejnega in predvsem etičnega angažmaja. S svojimi dramami, romani, uprizoritvami ali slikami skušajo posredovati jasno formulirana stališča o svetu, v katerem živijo. Ob tem se celo odrekajo pri nas še vedno nadvse cenjeni poetičnosti in bogastvu jezika, vse to zato, da bi bila njihova dela jasna in razumljiva in ne hermetična ali enigmatična. Mogoče ta težnja, ob ponovnem uveljavljanju na videz že davno preseženih slogovnih kvalitet in (v dramatik) dramaturških prijemov, pomeni eno konstitutivnih značilnosti t. i. postmodernizma.

Če se torej ob Filipičevi drami Kegler sprašujem o tem, ali morda to besedilo ne pomeni vztrajanja v ludistični tradiciji, bi pritrdilen odgovor vse-

kakor pomenil, da je besedilo pravzaprav že zastarelo oziroma, da je — ker so prve različice nastale že pred leti — prepozno dočakalo uprizoritev in objavo. Da ne bo sodba besedilu krivična, si ga je treba ogledati prav z vidika tega vprašanja.

Že oznake oseb v začetku igre prepričujejo bralca, da je bistvena razsežnost drame igra; čeprav bi bilo seveda mogoče na podlagi teh oznak domnevati tudi to, da osebe v igri kot nekateri ljudje v stvarnosti pač igrajo različne vloge v različnih okoljih. Avtor namreč piše, da bolj ali manj vse osebe v poteku dogajanja spremenijo svoje vloge. Župnik se pred koncem pojavi kot bankir, Kegler kot advokat, vojak Boris kot bogat Američan itn. Isto velja za opis prizorišča, v katerem avtor poudari, da gre za »Star teater.« Nato sledi opis simultanege prizorišča, ki naj bi bilo kuhinja, mrliška vežica, pokopališče in pisarna hkrati, vsekakor pa že na prvi pogled gledališče. V začetku I. dejanja, v dialogu med na videz mrtvim Keglerjem in njegovim poročnikom Jankom, izvemo, da gre za igro (igranje določenih vlog in stanj, skrivalnice itn.) kot način političnega boja. Kegler, šef patološkega inštituta, ki ima značaj politične stranke, je uprizoril atentat nase, ki naj bi ga izvršil eden od pripadnikov župnišča (nasprotna stranka). Janko dvomi o uspehu igre, ker že preveč ljudi ve ali vsaj slutiti, da Kegler v resnici sploh ni mrtev, toda Kegler ga prepričuje, da jim je uspeh zagotovljen. Za to naj bi poskrbeli časopisi tretje in najmočnejše politične institucije, mlekarnice, ki naj bi predvsem z velikim številom člankov prepričali ljudstvo, da gre za resnico. Tu je takoj v začetku formulirano eno od možnih sporočil besedila, po katerem naj bi kot resnično obveljalo ne tisto, kar dejansko je, temveč tisto, kar potrdi institucija. Vse politično življenje — gre za volilni spopad med patološkim inštitutom in župniščem — je potemtakem le igra in udeleženci tega življenja so samo nosilci vlog.

Vse nadaljnje dejanje poteka kot nenehno variiranje, a v bistvu obnavljanje izhodiščne situacije. Vloge se deloma spreminjajo. Keglerjev nasprotnik Župnik postane na koncu bankir Kegler itd., toda osnovna situacija drame ali svet, ki ga besedilo prikazuje, ostaja vsekoli isti.

Upravnik pogrebnega zavoda si prizadeva odkriti resnico, vendar že v prvem samogovoru zdvomi nad svojim prizadevanjem, ker še tega ne ve, ali je sam s svojo težnjo avtentičen ali je le vloga. Odloči se za prevladujoči način, za pretvarjanje in igro. Toda igrati svojo vlogo zares je včasih težko in nevarno, ugotovita najprej Boris in Jožko, likvidatorja, ki ne vzdržita v svojih vlogah. Človeškost prebija oklep (vlogo) in ogrozi potek igre. Vendar samo začasno. Poročnik Janko, ki mu je Kegler obljubil že poročeno hčer, uspe speljati dejanje v predvideni tir. Vsi vedo, da pogrebna svečanost (za Keglerjem), v kateri sodelujejo, ni resnična, vendar vseeno sodelujejo, igrajo svoje vloge.

Župnik razkrije, da je dogodek celo kot igra neavtentičen, saj je samo ponovitev dogodka, ki se je že odigral pred osmimi leti, čeprav so morda takrat igrali iste vloge povsem drugi ljudje. Vendar tudi to ne spremeni poteka dogajanja. In tudi pesnik Adolphus, ki hoče odpreti krsto in tako dognati resnico, v bistvu samo igra vlogo nonkonformista in revolucionarja. Janko ukaže Jožku in Borisu, naj streljata, toda izkaže se, da so tudi naboji lažni (slepi). Adolphus odpre krsto, vendar na Keglerjev ukaz spet pristane na igro in zapre krsto. Svojo vlogo jeznege mladeniča je odigral. Dogodek presune samo Jožka in Borisa, ki ne moreta več sodelovati. Sledi pogreb in

pesnik, ki je dognal resnico in pristal na laž, recitira žalostinko, ki seveda ni žalostna, temveč je kvečjemu parodična.

II. dejanje se dogaja v stanovanju Magde Osterman, pri kateri živi Župnik, ki sploh ni župnik, temveč je Štefan Milosavljevič, Magdin nesojeni mož. Začetek dejanja naj bi bil po avtorjevih opombah navdse spektakularen: »Ista soba kot prej, le da so stene popackane s krvavo rdečimi madeži. Zaropotajo bobni kot v cirkusu pred smrtno nevarno točko. Župnik, privezan čez dimlje z gumijastima trakovoma, pripetima nekje pod stropom, osvetljen z bliskoma utripajočimi raznobarvnimi reflektorji, gibčno odskakuje čez mize in stole, v fantastičnih dvoipolmetrskih skokih, pomaka čopič v kanglico in rjoveč otresa barvo po zidovih. V ozadju se na platnu ritmično menjavajo posnetki trupel iz sodnomedicinskih knjig, vse možne oblike smrti. Mahoma priteče iz kuhinje Magda, se vrže z obema rokama na mizo, in zariga v joku kot osel. Vse potihne, slike na platnu izginejo.« Ni pa jasno, čemu naj bi tak začetek služil oziroma, kaj razen sebe naj bi pomenil in sporočil. Gre očitno za spektakel sam po sebi, za osamosvojitve Aristotelove zunanje podobe, ki ni več v nikakršni zvezi z drugimi dramskimi prvini (misel, dikcija, melodija, mitos in značaji). V nadaljevanju izvemo, da je bila resnica, ki se je v I. dejanju na videz razkrila, lažna. Župnik trdi, da je bilo nasprotje med patološkim inštitutom (Kegler, vera v snov, materializem) in župniščem (Župnik, vera v besedo, idealizem) le dogovorjena igra in da je mlekarja, ki naj bi bila nad župniščem in inštitutom, samo njegova in Keglerjeva skupna izmišljotina, čisti nič, samo označevalec. Magda očita Župniku prav to, da razkriva, da je vse samo igra, in tako onemogoča človečnost, angažma in vero, ki je za politiko tudi nujno potrebna, če hoče oblast funkcionirati. Po kriznem trenutku, ko se že zdi, da bo prišlo do krvavega spopada, ne da bi bili jasni razlogi zanj, sledi sestanek, na katerem pesnik Adolphus grozi, da bo vse skupaj zapustil, ker ne želi več sodelovati v igri, saj mu je že vsega dovolj. Izkaže se, da je Adolphus Župnikov sin. Toda, čeprav Župnik kot oče apelira nanj, Adolphus vseeno ne želi več sodelovati, ker preprosto ne more več verjeti, da bi bila lahko mlekarja (polnilnica mleka) nekakšna politična sila. Adolphus vsem očita laž in konformizem, ker so pristali na trditve o Keglerjevi smrti, čeprav vsi vedo, da Kegler ni umrl. Župnik ga prepričuje, da je Kegler kasneje dejansko umrl, da se je žrtvoval in da je velik človek. Adolphus odide, Janko in Mark pa prineseta sporočilo »od zgoraj«, da je bila tudi dogovorjena igra z onimi »od zgoraj« laž in da jo je Kegler v resnici pobrisal z denarjem in je tako vse propadlo. Vendar Župnik še vedno noče popustiti . . .

Sledi nekakšna paradija na fantastiko. Magda ima apokaliptične privide in napove uboj. Nato pridejo pogrebci, vrne se Adolphus in ponesreči potisne skozi okno četrtega nadstropja Toneta, ki je hotel spati z njegovo ženo Johanco. Vendar se Tonetu nič ne zgodi. Tudi njegova smrt je le navidezna.

V nadaljnjih prizorih se osebe tako rekoč po vrsti sprašujejo o svoji resnični identiteti. Najprej Župnik, ki priznava, da je v bistvu slepar, nato Janko, ki ga samo še Župnikovi vojaški ukazi držijo pokonci, in nazadnje Magda, ki prizna, da je bila svojčas prostitutka in si je vse, kar ima, pridobila s telesom, medtem ko si mora zdaj na stara leta sama plačevati ljubimce. Torej nenehno razkrivanje in razkrinkavanje, ki pa se ves čas sprevača v vedno novo samozakrivanje in zakrinkavanje, ker je tudi snemanje krink samo igra in sleherna razkrita resnica samo videz.

V III. dejanju, ki se tudi dogaja v Magdinem stanovanju, se nadaljuje isto. Vse je možno. Župnik razglasi Keglerja za boga, ki je najavil posledno sodbo. Da bi uzurpirali Keglerjevo voljo, si kljub Župnikovim svarilom sami uprizorijo poslednjo sodbo, ki se začne z igranjem ping-ponga, kar naj bi dokončno potrdilo, da je vse samo igra. Po prizoru, v katerem ima Mark težave z lastno identiteto in pripravlja zaroto z uslužbenci pogrebnega zavoda, se vsi drugi vrnejo na prizorišče v novih vlogah. Župnik kot bankir Kegler, ki je pravkar poročil, prej Keglerjevo, zdaj svojo hčer Karlinco z nekdanjim vojakom in zdaj Američanom Jožkom itn. Zgodilo se je torej še eno radikalno premaskiranje. Marka in pogrebce razglasijo za gangsterje in Mark niti ne protestira, temveč samo ugotavlja: »imena nikoli ne igrajo vloge, vsaj ne bolj kot plašč, ki ga, kadar se vam ljubi, slečete ali pa oblečete«. Skozi igro se je potemtakem razkrila tudi nemoč ali poljubnost jezika.

Nazadnje se Župnik sleče do golega, kar naj bi pomenilo poskus skrajnega samorazkrinkanja in razkritja resnice, pa je v resnici le novo zakrinkanje. Župnik se razglasi za angleškega igralca iz 19. stol. Edmunda Keana. Igra se zdaj razširi tudi v dvorano, v kateri sedi poprejšnji Kegler, zdajšnji Advokat. Pride do konflikta med odrom in dvorano, ki zahteva nadaljevanje predstave. Predstava se nadaljuje in advokat Kegler, ki nastopi kot bog, ki je ves čas — iz dvorane — opazoval dogajanje, hoče zdaj izvesti poslednjo sodbo. Tedaj pa nastopi Upravnik pogrebnega zavoda, zdaj očitno uslužbenec patološkega inštituta, ki je v bistvu klavnica, in s sekiro in z Jankovo pomočjo pokonča Keglerja, ker potrebuje še natančno petinsedemdeset kg mesa za faširanje.

V bistvu gre za nenehno nizanje dramskih situacij, ki si sledijo brez kakršnekoli notranje vzročne zveze, zgolj po logiki svobodne igre. Vsaka zase je na videz skrajno napeta ali groteskna, vendar v luči prejšnje ali naslednje neresnična in komična. Lahko bi rekli, da se je tu forma drame osamosvojila in se daje sama po sebi brez kakršnekoli vsebine. Sveta v bistvu v Filipčičevi igri sploh ni; so samo označevalci, ki označujejo sami sebe.

Igra se sestoji iz bolj ali manj poljubno nanizanih prizorov (fabula je komaj opazna), v katerih se nenehoma obnavlja tema razkrinkavanja in ugotavljanja, da je vse dogajanje samo igra in da je igra tudi to razkrivanje igre. Druge vsebine ali sporočila skoraj ni. To pa pomeni, da v drami ni nobene kohezivne sile, ki bi dajala besedilu zaokroženo celoto, konstituirano v skladu z določenimi notranjimi zakonitostmi. Manjka notranja forma, oziroma forma v Herbartovem pomenu besede, ki je po mnenju Ivana Fochta (Tajna umjetnosti, Školska knjiga Zagreb, 1976) konstitutivna kakovost umetniškega dela. Ta forma naj bi po Fochtovem mnenju objektivno obstajala v »odnosih med prvinami umetniškega dela«. Nekakšno bistvo umetnosti bi bilo potemtakem ne v elementih umetnine, temveč v odnosih med njimi. Ti odnosi, ki so emanacija vsebine, pa so hkrati tudi izraz notranjih zakonitosti strukture. Odsotnost vsebine, ki bi omogočala analognost umetnine s stvarnostjo na eni ravni (sporočilo kot stališče o stvarnosti), pogojuje poljubnost in odsotnost razvidnih zakonitosti v nizu dramskih situacij in s tem tudi odsotnost dramske napetosti.

Vendar pa vseeno ni mogoče trditi, da med Filipčičevim besedilom in stvarnostjo ni prav nikakršne analognosti. Opazna je predvsem v pomenu in funkciji jezika. V »stvarnosti« Filipčičeve drame je jezik popolnoma jalov in ničesar ne imenuje tako, da bi to konstituiral. Vse izjave so lažne; nobena

se ne nanaša na nič stvarnega. Vse so samo »prazne, nesmiselne besede«, kot ugotavlja za Župnikov govor v II. dejanju Magda. Prav zato so tudi nevarne. Vse so izraz »vere v besedo! V besedo na robu jezika — v inspiraciji, ki je vseskozi zunaj tega sveta pojavov!« kot pravi Župnik in poudari: »Označevalec je zame vse«. Označeno potemtakem zanj sploh ni važno in ga ne zanima. Obstoja samo označevalec, jezik kot avtonomen sistem. Tak značaj in položaj jezika sta značilna tudi za bolj ali manj vso sodobno (družbeno) stvarnost, predvsem za sisteme, ki se nagibajo v totalitarizem takšne ali drugačne vrste, se pravi za sisteme, v katerih so vse informacije prikrojene in v katerih se bohota (običajno politični) jezik kot izrazito avtonomen sistem, ki nima nobene dejanske zveze s stvarnostjo in odslikava samo sam sebe. Da bi bilo to jasno, mora biti seveda v besedilu prisotna tudi vsaj slutnja drugačne možnosti jezika. Uveljavi se v izjavah Magde, ki se sprašuje, ali ni s tem, ko je izpovedala, v jeziku formulirala svoje videnje uboja, povzročila (navideznega) uboja v II. dejanju. V tem njenem strahu je prisotno vedenje o nekdanji magični moči jezika, ki je vse, kar je imenoval, tudi konstituiral, prevajal iz ne-bit v bit in bivanje. Vendar se, kot rečeno, izkaže, da je bil uboj le navidezen in tako tudi njena napoved lažna. Jezik potemtakem nima več magične moči. Če bi jo imel, bi tudi umetnosti v našem evropskem pomenu besede ne bilo. Bil bi mit, ki bi vzpostavljal in izražal aktualno resnico stvarnosti, kar se — kot piše v svoji knjigi *Iz krvi in mesa Marjan Rožanc* — tudi danes, čeprav v nekoliko profanih oblikah, še dogaja. Ker pa je jezik v Filipčičevi drami dokončno izgubil vso magično moč in s tem tudi dejanski emocionalni naboj (od tod tudi nabreklost) in se tako do kraja osvobodil stvarnosti (vsebine, označenega), se je umetnost spremenila v čisto igro in prenehala biti umetnost v tradicionalnem pomenu besede. Postala je nepomembna in nezavezujoča. Zdi se namreč, da je za umetnost in jezik umetnosti značilno, da ohranja v sebi del magične moči jezika in mita kot arhetipske jezikovne forme in zato na poseben način posreduje in hkrati zavezuje stvarnost (gledalce, bralce), ker izpoveduje dokaj čvrsto formulirana etična stališča o stvarnosti, ne pa racionalna dognanja o njej.

V začetku zapisa omenjena težnja po svobodni igri z jezikom in v jeziku pomeni, če je prignana do kraja, umik ob rob ali celo zunaj področja dejavnosti, ki so kakorkoli zavezujoče za stvarnost. To pa seveda pomeni tudi konec umetnosti, beg v svobodo čiste igre, ki je tudi beg iz stvarnosti. Ta beg se v Filipčičevi drami vendarle ne zgodi dokončno, saj prav ta poudarjena in v besedilu tematizirana analognost v pomenu in položaju jezika in tudi opazne parodične in satirične prvine, ki opozarjajo na vprašljive razsežnosti našega družbenega življenja, pričajo, da se Filipčič ni v celoti odpovedal težnji in potrebi po izrekanju stališča o naši stvarnosti. Je pa ta težnja precej v ozadju.

Zato ni čudno, da je uprizoritev v mariborski Drami ostala nedorečena, kot da uprizoritелji niso vedeli, kako naj se opredelijo in za kakšne vrste gledališki dogodek (stik z občinstvom) naj se odločijo. To pa je povzročilo mlačen sprejem uprizoritve, odhajanja gledalcev s predstav in tudi slabo voljo izvajalcev. Vsekakor pa velja, da je bilo besedilo glede na svoje slogovno in poetično obeležje uprizorjeno prepozno. Pred leti — v časih razcveta modernizma — bi pomenila pomemben gledališki dogodek, danes pomeni uprizoritev že nekoliko zakasnelo reminiscenco in obnovo ludizma.