

SLOVENSKI GLEDALSKI INŠTITUT

K
4643

B21.163.6.09-2"1945/2000"



020050102

COBISS •

nik

SLOVENSKA
DRAMATIKA
V DRUGI
POLOVICI
20. STOLETJA

VSEBINA

Uvod	7
Mira Mihelič	23
Ivan Mrak	26
Igor Torkar	33
Vitomil Zupan	37
Jože Javoršek	44
Andrej Hieng	51
Primož Kozak	56
Dominik Smole	63
Dane Zajc	72
Gregor Strniša	83
Peter Božič	94
Veno Taufer	98
Rudi Šeligo	103
Tone Partljič	116
Dušan Jovanović	122
Drago Jančar	141
Evald Flisar	153
Milan Jesih	160
Emil Filipčič	163
Ivo Svetina	167
Matjaž Zupančič	174
Vinko Möderndorfer	180
Draga Potočnjak	185
Literatura	188

EMIL FILIPČIČ (1951)

Dramatik in prozaist Filipčič, rojen v Beogradu, je študiral režijo na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Njegova dramska dela so bila v sočasni literarni zgodovini in kritiki označena kot »blaznost, norost, blodnje, halucinantnost, spačenost, odtrganost, razsutost« (Kardum 1988: 29), pa tudi kot neverjetno lucidne komedije. Tudi Filipčičevi liki sami pogosto omenjajo, da so »blazni«, da se jim je »zmešalo«, ali da so »totalka«. Vse to pa je potrebno razumeti v okviru razvezane, popolnoma svobodne avtorjeve dramske poetike, ki bi se po njegovo lahko glasila: »Nikarte ne teži in shematiziraj.« Tako silovitega odpora zoper sleherno »shematizacijo«, to je ujetost v kakršne koli vnaprej pripravljene, določene ali pričakujoče vzorce kot pri Filipčiču sicer vsaj na prvi pogled zlepa ne opazimo pri nobenem drugem slovenskem dramatiku. Filipčič pa je v svojih igrivih, »odštekanih« dramskih besedilih kar najbolj sproščen, izhajajajoč tako iz tradicije absurdne drame kot tudi že zlahtnega slovenskega ludizma, vse do »dialogov«, ki lahko vodijo v popolno nerazumljivost (Štoklja v *Ujetnikih svobode* govori takole: »A ka dua/ Tuf ur biu/ Bi aa chefu/ Dmdu ner afan nuteru« ipd.) In ko je literarni zgodovinar France Pibernik iz Filipčiča skušal zvabiti kar koli pojasnjevalnega v zvezi z njegovim umetniškim postopkom, nanašajočim se na nastajanje in oblikovanje dramskega besedila, je dobil podobne, raziskovalni znanstveni natančnosti nalašč posmehujoče se odgovore:

»Drama se začne kar tu. Če bi zdajle na primer prišla neka oseba in prečkala dvorišče po asfaltni poti, starka z ruto na glavi ali s palico v roki, zjutraj – bi bila v opisu že zasnovana scena, pa tudi potek dogajanja.« (Pibernik 1992: 103)

Da pa je gledališče za Filipčiča predvsem laboratorij, poln neustavljive igre in zabave, naphan z ironijo in s parodijo, pokaže dramatik nadalje s tem, da postane gospod Pibernik nemudoma kar ena od dramskih oseb v njegovi igri, »tovariš Pibernik« namreč. Podobno se zgodi tudi nekaterim drugim Filipčičevim sodobnikom, razlagalcem ali kritikom, ki se spremenijo v akterje njegovih dramskih besedil, če pa že to ne, nastopijo vsaj v avtorjevih parodično zasnovanih »memoarih«.

V Filipčičevih igrah, ki zlahka prehajajo v poezijo, prozno besedilo ali obratno, živi nepregledna množica vzporednih svetov, v katerih se lahko pomeša vse, vzvišeno in nizko, vsakdanje in privzdignjeno. Vsi svetovi so resnični in slepilo obenem, zato se Filipčičev



dramski svet razodeva »kot Disneyland« (Poniž 2001: 341). V njem vsakdo najde uteho in zabavo zase, lahko se joče ali smeji, lahko si predstavo ogleda z vso resnostjo do konca, lahko pa tudi vstane in sredi nje preprosto odide. V Filipčičevem dramskem svetu ni nobenih pravil, zato je v njem mogoče uporabiti in izkoristiti prav vse. Kot enako uporabni se izkažejo tako starogrški miti kot sodobni televizijski športni komentariji. Vse je le iluzija, nam dopoveduje Mar v *Keglerju* (upr., 1982). Z iluzornimi željami, predstavami in pričakovanji pa se poigravajo tudi drugi dramski liki v igrah, ki so Keglerju sledile in ki so naletele na dober sprejem pri občinstvu. To so bile igre *Ujetniki svobode* (upr., 1982), *Altamira* (upr., 1984), *Bolna nevesta* (upr., 1984), *Atlantida* (upr., 1988), *Božanska tragedija* (upr., PG Kranj, 1989), *Bakchantke* (neupr., 1992), *Psiha* (upr., 1993) in *Veselja dom* (upr., 1996). Skoraj vse so bile krstno uprizorjene v Slovenskem mladinskem gledališču pod režijskim vodstvom Vita Tauferja, nekatera besedila – kot npr. Psiha – pa so celo nastala na režiserjevo vzpodbudo, oz. so tudi v procesu uprizarjanja pomenila kreativno interakcijo med dramatikom in režiserjevo »pop-dramaturgijo«. Da pa so lahko njegove »drame« še kaj drugega kot gledališke igre, je Filipčič pokazal tako, da jih je, vsaj nekatere, objavil tudi kot dele proznega besedila, na primer navideznega in prav tako amorfnega »romana«. Tako sta *Atlantida* in *Bolna nevesta* izšli kot deli fragmentarnega, kaotično sestavljenega proznega dela z naslovom *Ervin Kralj* (1986), Psiha pa je postala del prozne knjige z naslovom *Jesen je* (1995). Igra *Ujetniki svobode* je izšla le revialno (v *Problemih*, 1982, št. 2), *Veselja dom* v *Gledališkem listu Slovenskega mladinskega gledališča* (1996/97, št. 1), druga besedila pa so dosegljiva v dokumentaciji AGRFT.

Za Filipčičev model dramatike (in proze) tako v resnici še najbolj velja misel ene od njegovih literarnih figur, dramskega lika Roberta Leniča iz *Altamire*, ki sam zase pravi: »Totalno sem odštekan.« Filipčič se s svojimi dramskimi besedili neizprosno norčuje iz vseh vzorcev, veljavnih meril, predvsem pa iz splošno razširjene družbene morale. Bralca oziroma gledalca vodi po navidez sklenjeni poti fabulativnega pričakovanja, nato pa že nekje vmes sleherno fabulativnost prekine, vsako logiko brezkompromisno pretrga, svojega naivnega gledalca-bralca pa prične zalagati s popolnimi presenečenji. Dramski jezik razširja v pogovorne prvine kot tudi v vulgarnost, napolnjuje pa ga še s slengovskimi prvinami, polnimi angleščine ali drugih tujih jezikov. V *Altamiri* predstavljajo pravo posebnost didaskalije, ki so napisane kot komentar v prvi osebi, v pripovedni obliki (kot »Nisem si mogel kaj, da se ne bi zasmel.«), kar ponovno opozarja na že znano filipčičevsko možnost prehajanja med literarnimi zvrstmi. V *Altamiri* avtor nadalje združuje vsakdanje in trivialne mite, s posebno obešenjaškim veseljem pa parodira domače slovenske, npr. Martina Krpana (v igri nastopi Jaz kot »Martin Krpan, prvi slovenski musliman«, okliče se za »kralja muslimanske Slovenije«). V Filipčičevih besedilih je komaj kaj, čemur bi lahko rekli časovno zaporedje in komaj kaj, kar nakazuje na t. i. časovni razvoj. Njegova figura Stric na primer pravi: »(...) to je še zmeraj tista stara jama v *Altamiri*. Mi smo še zmeraj jamski ljudje!« Andrej Inkret pa je izid *Altamire* v knjigi tako proznih kot pesemskih fragmen-

tov *Ervin Kralj* (1986) pospremil z mislijo, da gre za proizvod »bleščečega zavrkanca na najrazličnejše rovaše« in:

»Na prvi pogled je tu vse na površini pisave, vse odtrgano od česar koli pretresljivega in usodnega, do kraja razvezano, sproščeno oz. »odštekano«, hkrati pa tudi opajajoče se samo nad svojim jezikovnim artizmom.«

Filipčičevo igro je ocenil kot ludistično sarkastično, njena posebnost pa je po njegovem mnenju v tem, da gre v njej za »samoironizirajočo se avtobiografijo«.

Gledališki kritiki in teatrologi so opazili tudi Filipčičevo obsedenost z mitologijo (Kardum 1988/89: 32). Avtor je že v *Ujetnikih svobode* pomešal najrazličnejše mitološke osebe (nastopajo Kronos, Gea, hudiči, vodne vile, duhovi maščevanja, Prometej, Mars, Šiva, Jezus, Marija, Jakob idr.) ter simbole (ptič Feniks, Babilon, krogi, zvezde, polmeseci, križi-svastike). Mite opredeljuje Filipčič po Kardumovem mnenju v absurdnih povezavah in dosega tako učinek »sprevržene mitologije«. Obenem jih tudi karikira. Filipčičevi dramski liki izvirajo od vsepovsod, v besedilih pa dobivajo zelo protislovne funkcije (Štorklja v *Ujetnikih svobode* nastopa na primer kot agentka Cie in muslimanka, Trimčkar kot arhangel Gabriel, Jožef, Mohamed ali Luter ipd.). Oblikovani so nekako 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 izbrisane. Tina Kosi je v naštetih značilnostih, ki jim je v študiji *Dramatika Emila Filipčiča* (Kosi, Poniž 1997: 150–158) dodala še svoja opazanja, prepoznavala značilnosti postmodernistične dramatike. Tudi ona je opozorila najprej na dramatikovo nenehno menjavanje videza in resnice. V igri Kegler (upriz. v SNG Maribor, 1981), so kritiki pogrešali »sporočilni stržen«, v *Ujetnikih svobode* pa se razkrije, da gre v tej igri »v resnici« za drugi del snemanja Fellinijevega filma *Hudič*. Spet v *Altamiri* se svet spremeni v Disneyland itd. Vselej se zgodi nekaj nepričakovanega, nekaj »na novo resničnega«. Tudi Kosijeva je opozorila na Filipčičevo nenehno menjavanje oz. multipliciranje oseb, tako da je celo avtor sam, Emil Filipčič - File, razdeljen in razgrajen na več dramskih likov, ki jih lahko srečujemo v različnih igrah. Kosijeva je nadalje opazila posebno avtorjevo ironično veselje, ki ga le-ta goji do skupin dramskih likov, kakršne predstavljajo v njegovih igrah bogovi, predstavniki oblasti (politiki, policaji) in umetniki. Taki so na primer Kegler, Kronos in Gea, Direktor in Amarildo, Amor in Venera. Toda vse dramatikove figure živijo le še kot parodije, ta pa zadeva tudi njihovo vzvišeno mitološko preteklost. Filipčič v svoji dramatiki nadalje na značilno postmodernističen način uveljavlja t. i. dialog literature z literaturo in svoja besedila gradi na že znanem, že videnem in preizkušenem, na kar opozarjajo tudi podnaslovi k posameznim igram kot »tragedija po grškem vzoru« ali »opera, tragedija, ballet«. V kontekst razvitega postmodernizma pa sodi tudi mešanje žanrov.

V Filipčičevih igrah zmaguje tisti, ki je mojster slepljenja in manipulacije, so ob uprizoritvi *Psihe* soglašali kritiki. Dramatikove »igre« namreč odražajo svet, ki mu vladajo kapital in mediji. Filipčičeva parodija pa nastaja tako, da avtor splošno znano svetovno problematiko križa »s kičastim, z baročno rusti-

kalnim podalpskim slovenskim okoljem«, kot. npr. z likom Šmihovčevega ata, ki v visoki starosti »preobrača kozolce« in zraven še »prepeva«, je zapisal Janez Strehovec (v Gledal. listu SMG, 1993). Iz tega rasteta in se oblikujeta posebna humor in grotesknost. Strehovec je tak model Filipčičeve dramatike poimenoval kot »gesamtkulturwerkovski spektakel«. Tomaž Toporišič, ki je ob uprizoritvi Psihe opozoril na Filipčičevo avtorsko predelavo Molièrovega besedila, pa je videl posebno vrednost nove, slovenske inačice Psihe v njeni jezikovni bravuroznosti, v preigravanju klasičnega besedila, doslednem rušenju bralčevega horizonta pričakovanj, pa tudi v vratolomnih skokih iz realnega v fiktivno, v »neverjetnih žanrskih miksih« (T. Toporišič 1993: 69). Drugi so v zgodbi o Slovenki Psihi, ki jo njen oče, predsednik države, proda Amorju, spremenjenem v japonskega multimilijarderja Ogabeja, v zameno za financiranje olimpijskih iger, odplačilo dolgov ter vložkov v slovenske turistične znamenitosti, označili kot stripovsko fabulo, ki jo je uspešno udejanila predvsem režija Vita Tauferja (Leiler 1993: 7).