

# Absurd? Absurd!

Emil Filipčič je nekoč v intervjuju za revijo *M'zin* omenil, da je bil, ko je prvič prebral prevod Ionescove *Plešaste pevke*, »čisto paf ... Sploh nisem mogel verjeti, da je možna takšna drama. To se mi je zdela moja drama. In sem si rekel: 'Jebenti, to je pa dobro,' pa sem se začel zanimati za to.« In res, kmalu za tem je dokončal dramo z naslovom *Kegler 6*, ki je bila nato leta 1981 uprizorjena v SNG Maribor. Tako je postal dramatik, in to pomemben dramatik. V nadaljnjih petnajstih letih se je kot avtor podpisal še pod sedem gledaliških besedil, ki so jih uprizorila slovenska profesionalna gledališča, in tako tisti čas postal eden od slovenskih dramatikov z največ uprizorjenimi dramami.

## Je Emil Filipčič zgolj ludist ali kaj več?

Filipčič se je tako v osemdesetih letih 20. stoletja znašel v središču slovenske dramske inovacije. Prepletene dramske strukture njegovih besedil so polne kolažiranja različnih medijev (gledališča, kina, videa, literature), recitiranja ter songov, ki učinkujejo v maniri brechtovskega potujitvenega efekta. Junaki nevede ali namerno z lahkoto prehajajo (padajo) iz ene realnosti v drugo, skozi medije se sprehajajo kot po promenadi, enako preprosto se spreminjajo tudi časovne dimenzije. Značilnost njegovega ustvarjanja je, da si dovoli popolno svobodo. Prav zaradi takšnih prvin so ga gledališki kritiki tistega časa označili za ludista (v grščini beseda *ludus* pomeni igra). Glavne prvine ludizma naj bi bile odsotnost ideologije in ideje oziroma sporočila, ustvarjanje je zgolj igra, predvsem na ravni jezika, ter svoboda. Smiselno sporočilo je ludističnemu besedilu torej samo v breme.

Sprva se zdi, da so Filipčičeve drame res samo igra besed. A po natančnem branju se izkaže, da je njegova dramatika izjemno angažirana in je zaradi njenega moralnega podtona ne moremo šteti za ludistično. Ludizem pravzaprav pomeni izraz odpovedi ob spoznanju nezmožnosti, da bi umetnost o stvarnosti povedala kart zavezujočega na obvezujoč način. Prav zato je primernejše, če zavzamemo stališče, da Filipčičeve drame spadajo v kontekst drame absurda. A kakšna je pravzaprav razlika?

## Kaj je drama absurda?

Pojem drame absurda je uveljavil dramski teoretik Martin Esslin. V knjigi *Theatre of the Absurd*, ki je izšla leta 1961, takole opiše očitne razlike med tradicionalno dramo in dramo absurda: tradicionalna drama ima spretno zgrajeno zgodbo in popolnoma jasni temo, ki se skozi dogajanje jasno razkrije in končno razreši, samo delo pa temelji na usmerjenih dialogih in večinoma prikazuje način življenja neke dobe. Drama absurda pa je zgrajena radikalno nasprotno: te vrste dram sploh nimajo jasnih zgodb, večinoma so brez razpoznavnih likov, ki so pred gledalci prikazani skoraj kot mehanične lutke, sama zgodba pa je brez začetka in konca in je dostikrat le refleksija sanj in nočnih mor in se včasih sprevrže v nepovezano govorenje. Drama absurda ne ponuja rešitve problema, ker ga velikokrat sploh ne vsebuje. Gledalec je tako postavljen pred izziv, da si sam zastavi vprašanje, s katerim se bo skušal približati njenemu pomenu. Drama absurda načeloma ni izrecno angažirana, čeprav se je v vzhodni Evropi pod krinko nesmisla pogosto ukvarjala s kritiko totalitarnega sistema.

Predpogoj za dramo absurda je svet, ki je prepoznani kot absurden. Lahko rečemo, da pri vseh

Filipčičevih dramah dobimo takšen občutek. Njegove igre ne prikazujejo dogajanja, ki bi logično potekalo naprej. Drama deluje kot fragment, prizori so povezani asociativno, mehanično, zgolj z miselnim preskokom. Tako nastaja zaporedje slik, ki so na neki način igra zase. V vsaki je neka izjava logična in verjetna, že v naslednji pa jo spodbije kaj povsem nasprotnega, kar je zelo značilno za Filipčičev slog.

Za Filipčiča je izrazit poseben tip drame absurda. Njegova odrska besedila imajo po navadi veliko likov (petnajst in več), zaradi česar so zelo dinamična. Junaki so polni dinamizma, ki pa ni obvladan, so polni nekakšnih hipijevskih idej o svobodi. Njihov angažma je brez smisla, neusmerjen. Prisotne so le nekakšne parole in navdušenje, ki so sami v sebi neuresničljivi. Junaki so nepremišljeni, večinoma mladi ljudje. Ves čas nekdo prihaja, odhaja, zmeda je velika, tako da gledalec skorajda nima možnosti spremljati dogajanja.

Filipčič je v svojih dramah našel nove izrazne možnosti, posebno v duhoviti fantastiki, z vpletanjem mitskih figur v sodobni čas, pa tudi s socialno (celo moralno) kritiko, ki jo je spretno ovil v grotesko. Nikoli se ni bal kombinacije najbolj raznorodnih prvin; spajal je, kakor mu je ustrezalo. Svet je spreminjal v igro, v fantazmo, v besedni vodomet in cinično komentiral. Ker ni mogoče vzpostaviti tiste odločilne trdne točke, središča, ki bi vse drugo nosilo oziroma osmislilo, mu vsi veličastni projekti vsak hip znova razpadajo na sestavne dele, ki se med seboj pomešajo. Denis Poniž svet Filipčičeve dramatike opiše kot nekakšen zabavišni park, Disneyland, kjer vsakdo najde svoje slepilo, ki pa ga, če to hoče, lahko sprejme kot resnico.

## Emil Filipčič je mojster komike

Drame Emila Filipčiča torej niso zgolj ludistična igra, namenjena sama sebi, saj vsebujejo močne angažirane in kritične podtone. Za razliko od drugih literarnih smeri pa dobi kritika družbe v dramati absurda groteskne dimenzije, in to je ena od največjih vrlin Filipčičevega pisanja. V tem je pravi mojster. Banalnost tega sveta spretno zavije v humor, čeprav se v njem razkriva kruta resnica. Gledalci se smeji, čeprav jim je bila v obraz vržena kritika. Filipčič z grotesko v stvareh odkriva resnico, ki je bodisi zakrita ali pa največkrat tabu. Njegov komični milje je asociativna komika intelekta, ki temelji na neobičajnih besednih povezavah in spajanju njihovih pomenov v nepričakovano, celo bizarno. Prepričan je, da se je jezik pomensko izpraznil in da ni več sposoben zagotavljati skladnosti med govorcem in resnico sveta. Zato se njegovi junaki kar naprej spreminjajo, zametujejo stare in na čudežen način dobivajo nove identitete, njihove besede pa so neobvezujoče, ohlapne, poljubne in nemalokrat povsem alogične. Ljudje govorijo drug mimo drugega, jezik pa izgublja svojo spoznavno vlogo.

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

Kot že rečeno, so Filipčičeve drame družbeno angažirane, hkrati pa je avtor obseden z motivom

boga, božjega, ali bolje rečeno, stvarnika, pa najsi je to Bog, Alah, Buda, Eminenca ali pa Emil Filipčič sam. Njegove dramske osebe se namreč nenehno sprašujejo, kaj počnejo na odru, kdo jih usmerja in jim v usta polaga besede. Dramski liki živijo svoje življenje, čeprav ne vedo, od kod prihajajo; čutijo, da jih nekdo vodi, a ne vedo, kdo. Zavedajo se, da so v gledališču, pred gledalci, a od tam ne morejo bežati, saj jim avtor tega ne dovoli. Zato še naprej živijo svoje življenje na odru. Agatha v Filipčičevi *Božanski tragediji* na primer pravi: »Da, to je metodičen teror. Mi, razumete, igramo osebno dramo nekega človeka, konkretno tega Fileta. In jaz se zdaj prav prekleto sprašujem, ali sem pristala na to prostovoljno ali ne ... V tem je neka magija ... Kakšne vrste je potem to njegovo razodetje? Kot kaj mu služimo mi tukaj? V kakšen namen nas uporablja?« Dramatik se v svojih besedilih tako poigrava z bogom, ga ironizira in parodira. A tu ne gre za religioznega boga, kakor bi najprej pomislili. Gre za stvaritelja, v tem primeru avtorja drame. On je pravi bog in nihče drug. On vodi dramske osebe, jih ustvarja, ubija, jih pred očmi gledalcev zopet oživlja. Je režiser življenja, ki z dirigentsko paličico v rokah usmerja dogodke. Če se lahko avtor tako poigrava z liki na odru, se moramo vprašati, ali se tudi »naši bogovi« tako poigravajo z nami, ki mislimo, da smo, da živimo pravo življenje. Da, tudi takšna metafizična vprašanja lahko najdemo v Filipčičevi dramatiiki.

## Butnskala in drama absurda

Še preden je Filipčič spisal prvo dramo, je objavil dva romana, širšo slovensko javnost pa je leta 1979 skupaj z Markom Dergancem zabaval z improvizirano radijsko igro *Butnskala*, ki jo je predvajal Radio Študent. *Butnskala* je parodijo izkoristila za prikrito kritiko totalitarne oblasti prav s pomočjo forme drame absurda. V dramati absurda je svet namreč na splošno izpostavljen zasmehu, zato morebitnim cenzorjem niti ni postala sumljiva. V njej se somišljeniki butnskararji, ki se zato, da bi dosegli nirvano, butajo z glavo v skalo, spopadejo s protisti, ki se nenehno drgnejo s protirastimi brisačami. Butnskararji v norčavem boju s steklimi lisicami seveda zmagajo in prevzamejo oblast, ki pa se, tako kot vselej v zgodovini, sprevrže v totalitarizem. *Butnskala* je požela neslučen uspeh, z leti si je pridobila kulturni status, ki ni usahnil niti do današnjih dni. Kulturna je postala, ker je brezčasna; ne veže se na aktualne družbene dogodke, temveč opozarja na večno znane dileme, ki se od antičnih časov preko francoske revolucije vlečejo vse do današnjih dni. Prav zato danes deluje še bolj sveže, kot pred sedemintridesetimi leti.

*Butnskala* je bila pravzaprav Filipčičev preboj, a hkrati tudi začetek vsega. Vsa njegova dela se namreč med seboj močno prepletajo. Kar je najprej roman ali novela, pozneje postane drama. Ali pa Filipčič vzame neki lik iz romana in ga postavi v dramo. Ne samo enaka imena, tudi liki sami (z enakimi značajmi) se pojavljajo tako v njegovi prozi kot v dramatiiki. Zdi se, kot da bi svoje like razvijal v prozi, ko pa dozori, jih prestavi v dramo. Prav zato lahko rečemo, da je Filipčič že z *Butnskalom* začrtal svojo dramsko poetiko – družbeno kritičnost, zavito v koncept humorne drame absurda.

Francoski filmski teoretik André Bazin je že leta 1948 preroško izjavil, da kritik ali pa gledalec/bralec v prihodnosti ne bo preiskoval izvirnega umetniškega dela, iz katerega sta bila »narejena« gledališka predstava ali film, ampak bo našel eno samo delo, reflektirano skozi različne umetniške forme, umetniško piramido z več ploskvami, enakovrednimi v očeh kritika. »Delo« bo potemtakem samo idealna točka na vrhu tega geometrijskega telesa, sama kronološka predhodnost nekega dela ne bo več estetski kriterij. *Butnskala* je nadvse »gnetljiv« material, učinkovit v različnih formah, pa naj bo to improvizirana (1979) ali studijsko zrežirana radijska igra (1981), film (1985), strip (2014) ali gledališka predstava (2016). Morda je še najmanj učinkovita v filmski različici, saj jo je režiser Franci Slak upodobil skorajda preveč realistično. Brez absurdnih elementov Filipčičevo ustvarjanje res preide zgolj v plehko ludistično preigravanje.

A gledališka *Butnskala* je tipična Filipčičeva igra, duhovit teater, z vso zmešnjavo, navidezno poljubnostjo, nenehnim razkrajanjem dramske zgodbe in dogajanja, komaj dojemljivim dinamizmom, humorjem *all you can eat*, po drugi strani pa lucidna moralna današnjega sveta. Zasluge za to ima tudi Filipčičev »dvorni« režiser Vito Taufer, ki je režiral polovico njegovih dram. V tandemu Taufer-Filipčič je opaziti prvovrstno usklajenost in neverjetno kemijo, za katero upamo, da se bo v prihodnosti še kdaj udejanjila.