

Tomaž Toporišič

Ujetniki svobode

Komedijske (para)taktike Emila Filipčiča

Danes, na začetku 21. stoletja, se zdi, da žanr »hudobne komedije«, te cankarjevske tradicije pohujšljivih komično-dramskih parataktik, ki so jih v drugi polovici prejšnjega stoletja zaznamovala predvsem imena Milana Jesiha, Pavla Lužana, Emila Filipčiča in Andreja Rozmana-Roze, vznemirja gledališče zaradi svoje dionizičnosti, odprte forme.

V komedijsko obliko – kot v eseju *Pohujšanje 1991* ob Cankarju lucidno opaža Lado Kralj –, vdrejo »subjektivizem, iracionalnost in fantastičnost« ter seveda popolnoma razmajejo dramsko zgradbo, po drugi strani pa ustvarjajo »neko splošno atmosfero, ki je vsekakor eminentno teatarska in očarljiva« ter na presenetljiv in duhovit način odpira vse možnosti. Prav ta atmosfera vseh možnosti z izjemno gostoto »praznih mest« (Anne Ubersfeld) in dvo- ali večsmiselnosti (Dušan Pirjevec) v opusu naštetih piscev proizvaja čisto poseben učinek, ki ga je predvideval že Cankar in je povezan z mislijo režiserja Mileta Koruna, da *Pohujšanje* »daje čutiti več«, kot pripoveduje.

Jesihova, še očitneje pa prav Filipčičeva »komedija« v samo strukturo dramskega besedila, ki ga zaradi tega zvrstno ne moremo natančno opredeliti, saj je hibridno, toliko kot dramsko tudi nedramsko, vnaša ecovsko odprtost oziroma barthesovsko pisljivost. Obe lahko v skladu s teorijo postdramskega gledališča označimo s pojmom dekonstrukcijskega uokvirjanja zgodovine umetnosti in civilizacije.

»Kataklizmnični razpad dveh pripovedi«

V našem razmišljanju bomo na primeru Filipčičevih dram, ki bosta služili kot dokazni material, skušali vzpostaviti panoramski pogled na svobodo in ujetost komedijske, dramske in paradramske zvrsti v slovenskem gledališču zadnjih dveh desetletij. Se pravi v času, ki ga je označila serija političnih sprememb. Predmet analize bosta dve igri Emila Filipčiča. Prva, *Ujetniki svobode* iz leta 1982, je dodobra razburkala takratno slovensko in jugoslovansko politično javnost v obdobju osemdesetih let, časa razpada zgodbe samoupravnega socializma. Tega, kar Marko Juvan lucidno označi s sintagmo »kataklizmnični razpad dveh velikih pripovedi, ki sta organizirali gospodstvo jugoslovanske države: ideologije samoupravnega socializma ter ideologije jugoslovanstva«. Zno-

traj polja gledališča pa tudi t. i. postmodernizma in režiserjev tretje generacije: Vita Tauferja, Tomaža Pandurja, Janeza Pipana in Dragana Živadinova. In druga, *Psiha* iz začetka oziroma sredine devetdesetih let, časa po osamosvojitvi oziroma tega, kar Mladen Dolar imenuje največji primer reza, ki je zadel slovensko identiteto in kulturo: slovenska osamosvojitve, ki je pomenila prekinitev *par excellence* z dotedanjo avtohtonostjo, in pa vzpostavitev nove državnosti in novih parametrov socialnega življenja, rez, po katerem ni vrnitve ne v socialistične ne v predsocialistične čase.

Obe igri sta bili uprizorjeni v Slovenskem mladinskem gledališču, prvo je leta 1982 režiral Janez Pipan, drugo leta 1993 Vito Taufer. Oba režiserja sta se intenzivno ukvarjala s Filipčičevo dramatikom. Prvi še z *Bolno nevesto*, drugi s serijo iger od *Altamire*, *Božanske tragedije* do *Ujetnikov svobode* in *Atlantide*. Obe igri bomo uporabili kot material, s pomočjo katerega bomo poskušali odgovoriti na naslednja vprašanja:

1. Kakšnim ujetostim je bila v času zadnjih dveh desetletij podvržena sla po svobodi, ki jo nosi v sebi »komediografija«?
2. Na kakšen način se je komedija oziroma to, kar je od njene klasične forme in funkcije ostalo, odzvala na spremembe v družbi, državi in umetnosti?
3. Kako je tovrstna komedija gradila svojo »mikrosocialno osnovo«, ki po mnenju Josette Féral predstavlja definicijo političnega v sodobni umetnosti?

Sla po svobodi

Začetek osemdesetih let je pomenil prve otoplitve politične klime po svinčenih sedemdesetih letih, začetek t.i. alternativne umetniške scene, predvsem pa primat političnega gledališča, ki sta ga utelešali režiserski imeni Dušana Jovanoviča in Ljubiše Ristića, med dramatikom pa vsaj Drago Jančar z *Disidentom*