

**TRIDESET
ESEJEV
O FLISARJEVI
DRAMATIKI**



SODOBNOST INTERNATIONAL
Ljubljana, 2017

TRIDESET ESEJEV O FLISARJEVI DRAMATIKI

Uredila Katja Klopčič Lavrenčič

© Nika Leskovšek, Matej Bogataj, dr. Susan Smith Nash, Evald Flisar, Vili Ravnjak, Leigh Johnson, dr. Taras Kermauner, Diana Koloini, Alja Predan, dr. Blaž Lukan, dr. Barbara Orel, Tea Štoka, Marinka Poštrak, dr. Katja Podbevšek, Sladjana Vujović, Jana Bauer, Ivo Svetina, dr. Ossama el-Kaffash, dr. Boris A. Novak, Igor Lampret

Jezikovni pregled

Katja Klopčič Lavrenčič

Oblikovanje ovitka

Janez Turk

Izdajatelj

KUD SODOBNOST INTERNATIONAL

sodobnost@guest.arnes.si

www.sodobnost.com

Natisnila tiskarna

GRAFIS TRADE, d. o. o.

Ljubljana, 2017

Naklada

300 izvodov

Knjiga je izšla s finančno podporo sponzorja, ki želi ostati neznan.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09Flisar E.(082)

821.163.6.09-2

TRIDESET esejev o Flisarjevi dramatiki /
[uredila Katja Klopčič Lavrenčič]. - Ljubljana :
KUD Sodobnost International, 2017

ISBN 978-961-6970-54-9

1. Klopčič Lavrenčič, Katja 2. Flisar, Evald
286871808

Fotografija na naslovni strani: Mayuna Hasebe in Tino Schubert v avstrijski uprizoritvi
drame *Vzemi me v roke*.

Vsebina

1. Nika Leskovšek: Dramski svet Evalda Flisarja	7
2. Matej Bogataj: Ženske v Flisarjevi dramatiki.	38
3. dr. Susan Smith Nash: Ameriški pogled na drame Evalda Flisarja	64
4. Evald Flisar: Objemi praznino?	77
5. Vili Ravnjak: Zakaj imajo sloni velika ušesa?	89
6. Leigh Johnson: Črne pike v belini snega	94
7. dr. Taras Kermauner: Umor brez posledic.	97
8. Diana Koloini: Kolumbov sindrom.	105
9. Leigh Johnson: Drama o križanju	112
10. Evald Flisar: Zakaj Leonardo?	116
11. Alja Predan: Splet norosti in bolečine	122
12. Vili Ravnjak: Dekonstrukcija mita romantične ljubezni	131
13. dr. Blaž Lukan: Drama na božični večer	138
14. dr. Barbara Orel: Razvezani jezik, odklenjeni spomin	161
15. dr. Taras Kermauner: Mati Slovenija kot temeljna lažnivka	166
16. Evald Flisar: "Zakaj gre senca z menoj ...?"	173
17. Tea Štoka: Drama o gosjem peresu	177
18. dr. Blaž Lukan: V središču, na robu in visoko nad obema.	185
19. Marinka Poštrak: Kdo se boji Nore Nore?	195
20. dr. Katja Podbevšek: Ali je Nora nora?	204
21. Evald Flisar: Nora Nora (nekaj avtorjevih misli) . .	208
22. Tea Štoka: Subtilno razplastena drama.	211

23. Sladjana Vujović: Drama o tragični zmoti krščanske moralnosti	213
24. Jana Bauer: Moč karme in moč svobodne izbire . . .	215
25. Marinka Poštrak: Vsi se zbirajo pri Konradu	221
26. Ivo Svetina: Antigona zdaj	234
27. dr. Ossama el-Kaffash: Vzemi me v roke	259
28. dr. Boris A. Novak: Antikvariat ljubezni	268
29. dr. Blaž Lukan: Ali nam res ostane samo še (po)smeš?	280
30. Igor Lampret: Kostanjeva krona in Janekov pasijon	288

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 z občutkom za detajle in razpoloženijske 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 slepomišenja 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 privihajo 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 žirafa je tista, ki slej ko prej “nasrka”. Žirafa je predvsem simptom, pa tudi eksempl, kako gosto tkan in čez koliko nivojev resničnosti je plasiran besedni metafikcijski Flisarjev svet.

Če skušamo 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 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 seštevek v rezultatu nikoli ne more biti povsem enak seštevanim delom. Za nameček se Flisarjeva dela prevajajo v vsaj 40 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 morada 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. Interjerji 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 konkretnije 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 prispodobno prav tiste žirafe ... (Poklonimo ji minuto tišine.)

Trupla, takšna in drugačna, se v Flisarjevih besedilih kopirajo (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, preprosto 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 pripravljene, 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 vaje 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 knjigarnarja. 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 1994: 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 obenem, 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 h *Collected Plays II* svojo sistematično in pregledno, po točkah razdeljeno analitično

utemeljitev Flisarjeve uporabe slogovnih postopkov začnjenja 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 sple-tajo 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 ka-terega 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 iz-vornega 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" (Unamu-no 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) reprodukci-ja 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 do-gajajo bolj ali manj na slepo in gredo vsaka svojo pot, levo, desno, postrani. Zaman si domišljamo, da nas je usoda izbra-la kot tarčo" (*Poslednja nedolžnost*, str. 23). Niti konstrukci-ja 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 vrtooglave 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 molčечеga 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 pridatek: 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 občevarja 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 Nori* tudi v prehodu od slovarja novih besed

do slovarja klišejev, ki paradokсно 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 polji umetniškega in političnega, soočeni v kritični perspektivi, tesno prepletata (medtem ko car Nikolaj vse dogajanje indiferentno spremlja s portreta visoko pod stropom in tako spominja na ekspertizo onniprezentnega 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 pustinja 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 današnje 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 ustrežnejša referenca gotovo Malevič), s sliko v sliki: "*Soba na podeželskem sodišču znotraj polarnega kroga v Sibiriji na začetku stoletja [...] Slikarsko stojalo. Na njem akvarelna slika sodniške zgradbe*" (*Jutri bo lepše*, str. 107). Zapuščina prostora, sicer definiranega 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 nadeli 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 polarnega kroga) pravzaprav taktizirata, se merita, skušata izpodriniti drug drugega, vsakdo čaka na potezo drugega ... Medtem je preprosto fascinantno spremljati dvoboj, kakor ga plete avtor, pričakovanje 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 paradigmatska 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 preživitveno 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 kafkovske reference ne izostanejo. Celotna drama je vendarle nekakšen proces s finalnim samokaznovanjem sredi te sibirске 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 neindikatorskem območju Švice.) Ob tem podvajanju okvirjev fakcije in fikcije 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 sta v besedilu monotonemu stanju zoperstavljena 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 zunanjosti 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 navedno 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 internem obračunavanju svojih 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 posplošeno rečeno, in morala gospodarjev).

Besede, pravzaprav zgodbe v smislu znanstvene in (ne)-etične razlage sveta se lahko izkažejo tudi kot sredstvo izmišljanja "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 Galileu 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 tragikomedijah meri z monokularji za preučevanje oddaljenih predmetov). Potem

pa, če z Galilejem 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 Ravnjak: *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 sta 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, nadaljnje 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 *Post-moderno 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 podrejati 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

obrazu) – 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 pripomi 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 neizprosному 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 kažeta 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, natančnejše 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 kazni 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, užitkarjema, 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 Leibnizovo 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 zgradil pred propadajočim svetom, ki trka na vrata.

Vnovič se nam zastavlja, kot pri *Leonardu*, vprašanje namembnosti znanosti. Egoističnim samopreživitvenim potrebam Majerholda ali zaslužkarskim potrebam obeh staroselcev in še enega prišleka, ki se izdaja za državnega funkcionarja, skupaj pa nameravajo obogateti in si polepšati zadnje dni življenja. Zlorabe, manipulacije, izigravanja, pri čemer ima v igri izmuzljivih 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 podvojeni 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, kateremu je avtor *Komedijo* tudi posvetil, je že kar precej dolgo pod rušo in nepreklicno mrtev. In takšen je tudi vesplošno 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 namenim, 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 oprosti 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 pravlјica” 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 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 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 ta 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 odtenkih.

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.

Viri:

- Flisar, Evald (1995). *Iztrohnjeno srce: drama o gosjem piresu*. 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).
- Lyotard, Jean-François (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.

Matej Bogataj

ŽENSKE V FLISARJEVI DRAMATIKI

1.

Flisar je eden najbolj produktivnih in najbolj uprizarjanih slovenskih dramatikov. O njegovih dramah in igranjih je bilo od prve, *Kostanjeve krone* (ki jo – in odzive nanjo – danes lahko beremo, če že nismo videli katere od uprizoritev), napisanega veliko, v obliki kritik predstav, poglobljenih esejev, dramaturških razčlemb, tako ob krstnih uprizoritvah kot tudi ob številnih uprizoritvah po svetu. Flisar je nedvomno najbolj prevajan in v svetu igran slovenski dramatik, je edini slovenski avtor, ki je v resnici bilingvalen in svoje igre večinoma sam prevaja, ali bolje, adaptira v angleščino, ter jih igrajo v prevodih v številne svetovne jezike. Njegovih iger niso postavili na oder samo v bližnji okolici, s katero si delimo družbeni in politični kontekst, recimo v Srbiji ali Avstriji, zaradi njihovega večinoma brezčasnega in izvenprostorskega sporočila jih igrajo tudi v državah, do katerih sicer domači avtorji ne sežejo, v Indoneziji, Egiptu, Indiji, na Japonskem, v Tajvanu ... Na Tednu slovenske drame, festivalu, ki skrbi za povratne informacije in vabi v goste uprizoritve slovenske dramatike iz tujine, smo lahko videli tudi arabsko različico *Nore Nore* ali japonsko izvedbo *Tristana in Izolde*, v kateri so vse vloge, tudi tiste, za katere smo mislili, da 'pripadajo' moškim, odigrale ženske; te zelo raznolike izvedbe so nas

seveda presenetile. Predvsem zato, ker smo videli, kako različno publiko naslavlja Flisarjeve drame in kako se uspejo prilagoditi različnim kulturnim modelom in razumevanjem dramatike in njene vloge. Očitno je v njih nekaj, kar nagovarja različne probleme in vidike posameznikovega bivanja, nekaj, kar omogoča prilagoditev tako različnim modelom razumevanja pomena in dometa gledališča.

Veliko je o svojih igrh zapisal in izrekel tudi sam avtor, v različnih intervjujih in uvodnih besedilih, tudi v uvodnem ob izidu zbranih dram, v katerih kot da se je hotel izogniti nekaterim nesporazumom pri sprejemu svojih del. V teh zapisih ob tem, da vidimo, kako mu je včasih težko, drugič pa naravnost odveč govoriti v drugačnem govoru od tistega, ki ga uporablja dramatika, ki svoje problemsko jedro vedno zajame skozi konflikt, se postopno in fragmentarno izrisuje njegova dramska poetika. To pomeni, da ne govori z avtorskim glasom, ta je čim bolj umaknjen, saj bi sicer dobili avtoritarno ali, kot bi rekli v prozi, avktorialno pozicijo, ki bi hitro zdrsnila v moralistične sodbe o svetu. Dramatika, če naj bo uspešna in na nivoju svoje naloge, mora lastno jedro obdati z osebami, najti za problem ustrezno okolje, se spopasti z večno dilemo med abstraktnostjo in konkretizacijo, ustvariti prostor igre, ki ga potem uprizoritev povzame – ali pa s samovoljo režiserja deluje direktno proti in s tem dramatiko na neki način izrablja kot material. Če za prozne avtorje velja, da morajo pripovedi in junaku pustiti svoje življenje, velja to za dramatiko še toliko bolj, kot se glasi dovolj pogosto ponavljana misel, mora avtor 'umreti', da bi lahko besedilo odraslo, stopilo na lastno pot, dozorelo v procesu različnih interpretacij in uprizoritev.

Dramatiki torej uprizoritev ne more ničesar odvzeti ali dodati, še manj lahko to stori esejističen ali kritiški zapis. Pogosto gre za nesporazum, za trdi trk, in tisto, kar bi moralo biti dopolnilo bolj izkušenega bralca oziroma gledalca tistim, ki se ob gledanju in prebiranju ukvarjajo še s čim, zgreši svoj namen. Postane orodje, s katerim pisec interpretacije ali kritike razstavi igračo, ki potem ne deluje več. In

seveda velja to tudi za ta spis, ki si ne domišlja, da lahko bistveno prispeva h korpusu besedil o Flisarjevi dramatiki. Se pa tolaži, da je z vsakim kamenčkom k mozaiku podoba za malenkost bolj izostrena, da tisto, o čemer govorimo, kadar govorimo o (Flisarjevi) dramatiki, dobiva malenkost manj abstraktno podobo. Nekako v stilu jezuita, ki je bil ves čas na robu izobčenja, ker se je spogledoval z drugimi religijami; ta je na vprašanje o razsvetljenju odgovoril, da je že prav, če v mračen prostor vsak prinese prižgano svečo, če vemo, da do popolne razsvetlitve, do ugledanja vseh detajlov prostora še veliko manjka. Prispevek je pa le. Ali če metaforo mozaika zamenjamo z danes bolj modernimi piksli; več ko je pikslov, laže bodo tisti, ki si to res želijo in ki jim je namenjena, ugledali podobo.

2.

Ko prebiramo posamezne odgovore na vprašanja, ki so jih Flisarju postavljali ob premierah ali izidih proznih knjig in potopisov, se začudimo ob odgovoru, da pravzaprav piše eno samo zgodbo. Trditev ni nova, mislim, da sem jo sam prvič prebral pri Borgesu, kar ni čudno, saj je bil v času mojega vstopa v literaturo, torej v času, ko ne bereš več samo počez, ampak poskušaš stvari tudi postavljati na določena mesta in zato začneš brati več kot ostali, Borges v zraku. Obvezna in skoraj najvišja referenca pri debati o tem, kam po moderni kot epohi in po modernizmu kot njegovi najbolj reprezentativni in v vrhuncih tudi dominantni umetniški smeri. Včasih pogrešam tiste čase nedolžnosti, ko smo besno in precej zanosno polemizirali, predvsem seveda s predpostavko, da je nedolžnost pisca in bralca (že) izgubljena. Ne samo to: v nekem zapisu o Flisarjevih delih sem tudi sam izjavil, da skuša v vseh svojih delih poiskati odgovor na eno samo vprašanje: Koliko resničnosti je sposoben prenesti človek? (S tem se je očitno strinjal, saj je to moje mnenje pozneje večkrat citiral v intervjujih.)

Trditev, ki je presenetljiva vsaj glede raznolikosti dram-
skih prostorov in nabora dramskih likov, lahko torej razu-
memo tudi tako, da imajo vse Flisarjeve drame nekakšno
skupno jedro. Najprej je to nedvomno žanrska oznaka, tragi-
komedije. Nisem si upal brati za nazaj lastnih besedil, tudi
teh se je v vsem tem času kar nabralo, zelo verjetno pa sem
vsaj kdaj zaduhovičil, da gre za mešanje tragičnih in komi-
čnih elementov. Ne, bolj gre za to, da osebe, tudi takrat, ko
bi se morala pokazati razlika med pravico in močjo, niso več
sposobne biti do konca nosilke ideje. To je izvorna tragiška
situacija; nekdo, bolj plemenit, kot smo mi, trmasto vztraja
pri svojem, se pri tem zoperstavi centrom moči in v boju z
njimi propade. Vendar ideja zmaga, pokaže upornega duha
in morda tudi malo izuči bogove o njihovem ravnanju; tra-
gedija je namreč mogoča samo pod obnebjem božjega, ko se
bogovi razjezijo zaradi tragične krivde, drobnega spodrsaljaja
ali premajhne pozornosti posameznika ter slednjega potem
neusmiljeno, kot gre bogovom, kaznujejo. Pri Flisarjevi dra-
matiki je takšna arhaična in v preteklosti zasidrana drža še
posebej nemogoča; predvsem zato, ker osebe, kot pravi nekje
sam, niso več nosilke idej, temveč so predvsem in najprej
osebe. Prestreljene z napakami, kot smo tudi mi sami, v tem
nekoliko komične, kolikor je komedija, vsaj v enem svojih
segmentov, posmehovanje značajskim pokvečenostim in pre-
tiravanjem, miselnim zavozlanostim in trmastem vztrajanju
pri lastnem prav. Tipičen primer je recimo Flisarjeva prede-
lava Antigone; nasploh gre za besedilo, ki je bilo v Sloveniji
zaradi nepokopanih domobrancev, likvidiranih po koncu
vojne, paradigmatško. Prvo in najbolj odločilno varianto na
Sofoklejevo besedilo – potem so jih mlajši avtorji dodali še
nekaj – je napisal Dominik Smole in v njem prikazal kondi-
cijo slovenstva. Smoletova Antigona se v igri sploh ne pojavi,
od nje ostane le pripoved – in pažev vzklik na koncu, ki ga
je mogoče različno interpretirati. *Antigona* pri nas ni vred-
nostno ali ideološko nevtralna, vse od konca vojne sem ne. Je
tako pereča in obče mesto različnih esejističnih pristopov in

znanstvenih razprav, da je celo filozof in sofist Žižek napisal svojo verzijo.

Hkrati pa nas Flisarjeva opomba, da pravzaprav piše ves čas isto, nekoliko razbremeni. Spomnimo se recimo na teorijo obeh shizoanalitikov, Deleuza in Guattarija, predvsem njune razprave iz dela *Antiojdip*, v katerem razvijeta teorijo rizoma, podgobja. Namesto trdega in osrediščenega modela sveta, v katerega je zaprt Minotaver, sad nekako grešne, čeprav po volji bogov sprožene in nerazumne ljubezni Pazifaje z bikom, kjer je na sredi labirinta – originalnega je naredil sloviti Dedal – skrivnost in morda tudi tisto najbolj strašno in grozljivo, imamo opraviti z mrežo. Podobno kot pri podgobju, po katerem je rizom dobil ime (in pri katerem lahko kjer koli vznikne sad, ki ga imamo zmotno za sam organizem), lahko v Flisarjevem opusu določeni motivi in vozlišča vzniknejo kjerkoli, vse je z vsem povezljivo, tudi kadar so motivi in tipizirane osebe v različnih vlogah in funkcijah. To verjetno pomeni, da lahko v ta svet motivov in oseb stopimo kjerkoli, in da kronologija, ki je običajen pristop k pisanju o avtorskih opusih, morda niti ni najbolj primerna, bolj je morda produktiven poskus očrtanja strukture in njeno korespondiranje s sorodnimi in sosednjimi.

Ob branju tega razvejenega opusa se nam pogosto zazdi – podobno nam govorijo o vstopu v neko drugo realnost tisti, ki so jo izkusili –, da je 'svet' Flisarjeve dramatike hologramski, da so pogosto deli analogni celoti. Da torej zaostrene rep-like na mikroravni odsevajo premislek o smiselnosti akcije, da je zgovornost, kakor se kaže v dialogih, samo simptom zaprtosti oseb v lasten svet, ki ga branijo po svojih najboljših močeh, in iz njega napadajo, spet po svojih najboljših močeh, elokventno, zgovorno, vendar tudi malo nemočno. To je verjetno tudi skladno s Flisarjevo ugotovitvijo, da se tragikomično dojemanje življenja napaja iz spoznanja, da gremo od nikoder nikamor oziroma, če ga citiramo, "tragikomičen je občutek, ki ga ustvarja zavest o tem, da smo vsi na poti, čeprav nikamor ne moremo".

3.

Vstopov v Flisarjevo dramatiko je torej veliko, vsak od njih pa je parcialen; zdi se, da je o tem spregovoril ob svojem 'legoromanu' *To nisem jaz*, kjer omenja, da se je ob igranju s sinčkom zavedel, da smo kot grad iz lego kock, kar nam omogoča veliko vpogledov v notranjost, nobeden od njih pa ni celovit, ni popoln. Če pogledamo nekatere teme in motive, skozi katere bi lahko vstopili v legograd Flisarjeve dramatike, bi bil lahko tak recimo incest, ta dobi v tej dramatiki nenavadno gostoto.

Incest je tokrat z novimi branji in popravki klasikov izpod peresa Renéja Gerarda, ki je nadgradil Freuda in Durkheim, mišljen širše, prepoved tako ne le preprečuje spopad med samci oziroma moškimi (ali ženskami, te niso nič manj) za nasprotni spol znotraj krvnih in direktno sorodstvenih vezi, temveč je prepoved osnovni tabu, ki prepreči nasilje in ravs za nasprotni spol znotraj klana, družine; ravs, ki preti, da bo postal vsesplošno nasilje. Prepoved incesta velja v tako razumljeni skupnosti in civilizaciji tudi za vse, ki so se v družino priženili, ki so v svaštvu, ne samo med neposrednimi pripadniki iste krvne veje. Ker je v nekaterih Flisarjevih dramah družina, torej skupina, ki si je bolj zavezana, kot so pripadniki zavezani širši skupnosti, v ospredju, je s tem še bolj poudarjeno, da je za vse kriv tisti, ki bi moral prevzeti vlogo prepovedovalca; Oče ali vsaj njegov nadomestek, oče, na katerega mesto je v tej dramatiki stopila zvijačna in prikrivajoča mati. Ker je prepoved medsebojne kopulacije in prevar – s stališča monogamne zakonske zveze – prekršena, seveda tudi žrtev, ki naj s svojim zgledom poskrbi za simbolno pomiritev, ni več žrtveni kozel, sveta žrtev, temveč je s stališča tako načete družbe oziroma družine samo še ena od žrtev, in teh scaganih moških, ki so tako ali drugače ujeti v odnose in se ne znajo ali ne zmorejo postaviti zase, je v Flisarjevi dramatiki kar nekaj.

Eden od vstopov v ta dramski korpus je tudi igranje vnaprej izpisanih vlog, preigravanje velikih in v naše samorazumevanje

vključenih in vgrajenih mitov, ki jih zavestno, še večkrat pa nezavedno, ponavljamo in variiramo. Kot da bi lahko po nepreštveh poskusih, pri katerih so omahnili in omagali boljši in vztrajnejši od nas, uspeli. Incest je temelj, na katerem se je rodila civilizacija, kjer (še) ni (bilo) njegove prepovedi, govorimo o predcivilizacijskih ljudstvih, ki se še niso izkopala iz primarne potopljenosti v nezavedanje. Flisarjevi dramatik bi se tako lahko približali tudi skozi problematiziranje incesta, ki ni vezan samo na odnos med materjo in sinom ali med bratom in sestro. Nekajkrat nastopi seksualnost znotraj svaštva, ženin mož in svakova žena, ali brat in bratova žena, na primer v *Akvariju*, ali pa stričev posvojenec in Klara, sodobna Antigona, vse te prepletenosti pa kažejo, da se je v družbi podrla – ali pa se sploh še ni uveljavila prepoved, ki bi nadomestila izenačenje vseh žensk kot primernih in dostopnih. Pri čemer imata obe strani enak problem; na eni strani moški, ki pristanejo na igro zapeljevanja, na drugi ženske, ki pretežno to prepovedano igro aktivno spodbujajo – zavedanju, da s tem nekaj ni v redu, navkljub.

Incest je prisoten na različnih ravneh, ne samo funkcijsko, recimo v *Akvariju*, v katerem se je Konrad izklopil in je njegova žena tako pogosto na službenih potovanjih, da nihče več ne more spremljati, od kod in kam potuje. Tam je žena zapletena s svakom in z moževim bratom, pri čemer slednji izda prvega, s tem pa se izda tudi sam. Konrad za ženino prešuštvo že ve in si pred njim zatiska oči, hoče gledati *Casablanca*, film o začetku dolgega prijateljstva in tem, kako prepustiti ljubico konkurentu in jo s tem za vedno navezati nase. Incest pa nastopi tudi v Flisarjevi predelavi *Antigone*, kjer je Klari, ki se zavzema s celim telesom, da njenega v nesreči preminulega brata ne bi prekopali, pokažejo fotografije, ki bi jo lahko kompromitirale. Njena odločitev, da brani svetost bratovega groba, ne izhaja iz posvečenosti vseh mrtvih, brata dvojčka je celo komaj prenašala, izvemo, temveč temelji na posebnem odnosu, ki bi ga na podlagi

fotografij razumeli kot incestnega. Čeprav je res, da šele po objavi v medijih, in ti razumejo stvari včasih povsem po svoje, včasih ne razumejo, včasih pa so naravnost maliciozni in manipulantski. Kot znajo biti Flisarjeve protagonistke.

Drugi pomemben sklop, drugo okno, skozi katero bi lahko stopili v Flisarjevo dramatiko, je odnos do tehnologije in gospodstva nad naravo. Cel kup je njegovih literarnih oseb, ki hočejo čas pospešiti, ki hočejo prignati svet do končnega smotra, v katerem človek zagospodari nad svojim 'zunanjim telesom'. Kot vse velike ideje, ko postanejo ideologije, se seveda tudi to vedno znova sprevrže, pa naj gre za vprašanje porušenega ekološkega ravnovesja in s tem obstoja sploh, ali pa gre za čudne ali vsaj nenavadne predstave o tem, kaj naj bi človek bil in še bolj, kaj naj bi postal. Eshatološki projekti, usmerjenost k smotru, ki so bili do nedavnega gonilni mit modernega razumevanja človeka v svetu, so medtem doživeli veliko soočenje in se umaknili drugim; nekateri od teh mitov, ki nastopajo proti ideološkim projektom, so nedvomno tisti, ki nas zaslepijo, da se nič ne da. In nas s tem pasivizirajo, otopijo emancipatorične potenciale, da gledamo, kako se vse svaljka navzdol in imamo ob tem opravičilo, da se ne zganemo.

In seveda je še ena možnost, da pogledamo, kakšno funkcijo imajo v Flisarjevem dramskem opusu ženske – kar nekaj replik opozarja na njihovo pogubno funkcijo. Ne samo v pomenu tistega hamletovskega vzklika "slabost, ime ti je ženska!", že v Flisarjevem dramskem prvencu *Kostanjeva krona* reče Župnik Janeku, za katerega so vsi prepričani, da je ubil materinega ljubimca, da je "skoraj prepričan, da je kriva ženska. /.../ Ona ti je položila strup v možgane". Malo pozneje ga sprašuje – in vse nas – Sodnik, nekakšen preiskovalni majevtik, ki poskuša didaktično in malo tudi z napeljevanjem odgovorov doseči priznanje: "Kako se v življenju moškega, pa naj bo star ali mlad, vse vrti okoli ženske, a ne?"

Če poskušamo v Flisarjev dramski grad pokukati skozi žensko okno, skozi vlogo njegovih ženskih dramskih oseb,

je torej verjetno najbolj smiselno začeti kar na začetku, pri dramskem prvencu *Kostanjeva krona*. Tudi zato, ker je v njem nekaj tem in motivov, ki dobijo pozneje različne artikulacije, vsekakor se v poznejših delih pogosto zrcalijo, odsevajo, presevajo, različno intenzivni in obarvani, na vsak način pa tako, da se nam potrdi, da Flisar tke – zлага – svojo dramatiko z uporabo nekaterih prepoznavnih karakterjev.

4.

Kostanjeva krona, ki jo zdaj beremo v nekoliko predelani in zreducirani različici – priznam, da prvotnega besedila nisem prebral, za to bi se moral napotiti v arhiv gledališča, kjer je bilo uprizorjeno – in v kateri je nekaj redukcije že v zasedbi, manjkata dve stranski osebi in iz miličnika nastane sodnik, ki je za stopnjo višje in kateremu pripisuje, da je modrejši in bolj profesionalen od terenskega operativca, je nastala kot dramska različica romana *Mrgolenje prahu*. Besedilo je mitsko, v več pomenih, ne le ker govori o (porušenem) mitskem temelju skupnosti, to je šeststoletni kostanj, v katerega kljub rohnenju Župnika vaščani polagajo upanje in verujejo v njegovo magično moč, v temelj, v mit posega tudi z motivom Ojdipa. Janeka, ki je šel študirat v mesto in tam ni zdržal, ob predstavi po Sofoklejevem besedilu popade nezadržna togota in neopisljiva groza, pred zgroženimi prijatelji se vede nerazumno in njim nerazumljivo. To daje tudi njim slutiti nerazrešeno travmo, globoko ranjenost, ki se je osvobodila ob prepoznavanju Ojdipove situacije. Vrne se v domačo vas. O vsem tem izvemo iz zaslišanja s Sodnikom, ki ga zaslišuje zaradi smrti materinega ljubimca Gederja; na truplu leži nož, kar za organe pregona izključuje samomor, nihče se ne zakolje in si nato položi nož na prsi. Kdo je kriv, se jim zdi jasno in skoraj samoumevno, saj domnevo o Janekovi krivdi podpirajo tudi citati iz njegovih pisem in pričanja o njegovem vedenju nasploh. Vendar za razliko od kriminalke, ki bi poskušala z dokazi in postopnim soočanjem krivca priti do neovrgljivih dokazov ali celo do storilčevega

priznanja, Janek ne taji. Prizna, čeprav, kot vidimo, umora ni zagrešil. Geder se je zabodel sam, potem ko ga je Janekova zapeljevalka in malo tudi punca, kolikor je to mogoče, zavrnila in užalila. Predvsem pa se je zabodel, ker je spoznal, da so bile obljube Janekove matere, da mu bo rodila otroka, zlagane. Odrezali so ji namreč rodila, in ko ga Janek z nje – in s tem tudi njegovo – jalovostjo sooči, se mu podre svet. Ker je Geder pošiljal Janeku denar za šolanje, ker je prevzel vlogo njegovega skrbnika, nadomestnega očeta ob odsotnem biološkem, je Geder funkcijsko njegov očim. Oče; torej je uboj ponovitev tistega Ojdipovega dejanja, ko je na križišču po sporu potolkel Laja in njegovo spremstvo. Samo da je tam to predzgodba, tokrat pa zaključek dolgega procesa, nekakšen *afterparty* – po prepričanju zasliševalca.

Janek je zelo specifičen lik v slovenski dramatiki, že z uporabo jezika in iracionalnostjo je blizu z onstranskim presvetljenim likom iz dramatike Rudija Šeliga, po drugi strani je igra tudi močno poetizirana. Janek v svoji nemoči in tudi besu bruha besede, nekatere replike so v (verjetno) ciganščini, raba jezika je skoraj zaklinjevalska, včasih je jezik skoraj krik, s katerim komentira zakleto podobo sveta. Priklicuje stare demone, se upira in govori zaumno, jezik bolj priča o notranji napetosti in o tem, da se vednost še ni izoblikovala, da še išče svojo artikulacijo. Hkrati pa je Janek že eden tistih Flisarjevih likov, ki ne hajo komunicirati, samo da si namesto zatiskanja ušes ali kako drugače vzpostavljene distance do sveta še prizadeva, da bi sporočal, čeprav govori mimo vseh, ne odgovarja, bolj izpričuje nemir in grozo. Janek je globoko ranjen; njegov beg od doma na študij v mesto in nazaj se mu ni posrečil, saj mu ne uspe pobegniti pred krivdo, ki ga razjeda. Z materjo sta namreč udejanjila, realizirala incest. Zato mu tudi z drugimi ženskami, recimo z Darjo, ne uspe. Poskuša, vendar pri tem ostaja hladen, poskuša, vendar ni pravega poželenja, poskuša, vendar se z njo ne more stakniti.

Morda tudi zaradi njene ranjenosti. Darja je zapeljivka, omenja skupne trenutke, ki se zdijo vsaj zdaj, v besedni

rekonstrukciji, polni bližine, kot da bi hotela ponovitev neke izgubljene pristnosti, vendar je ob tem, slutimo, kot pri vsem, tudi manipulantka. Laže in prikriva, recimo, svoje poreklo, ki ni tako imenitno, kot se reprezentira; očitno poskuša biti nekaj več, očitno beži v bolj bleščav izmišljeni svet, ki ga ni. Zapeljuje Gederja, nastavlja se, vendar se potem tudi izmakne in ga klofne, čeprav je sama izzvala njegovo strast. Vendar Darja ni glavna manipulatorica v *Kostanjevi kroni*; za vsem stoji Aranka, Janekova mati. Ona je kriva za incest, kriva, da je sina navezala nase in ga obremenila s krivdo. Predvsem zaradi razlike v letih, če je že malega gnalo in gonilo, bi morala ona zavzeti distanco, se prepovedati kot objekt želje, natančno pokazati, kje so meje materinske ljubezni in kje se začne erotika, ne pa do neprepoznavnosti preplesti obojega in s krivdo obnoretiti sina, s katerim sta imela dolgoleten odnos. Aranka, čeprav preprosta in razmeroma neizobražena, seveda ni predcivilizacijska mati, temveč je uničujoča, izsiljevalska, samo na videz dobra in požrtvovalna. Zadaž se ob očitni osamljenosti in razočaranju, o Janekovem očetu namreč ne zvemo ničesar, vendar bolj slutimo kot vemo za njeno stisko in morebiti bes ob zapuščenosti, skriva prebrisano poigravanje z Janekovimi čustvi. Užaljena je, ker se ni najprej oglasil pri njej. Odnos z Gederjem mu skuša prikriti; skrbi jo, ali je ta povedal Janeku za njuno zvezo. Skrbi jo, da bi Janek izvedel za njen odnos in – tako vsaj delno osvobojen – spoznal, da je iz prejšnjega izključen. S tem bi odnos dobil okvir, začetek in konec, če že Janekova krivda ne bi bila izbrisana. Odnos bi tako izzvenel in se pokazal kot nekaj, kar nima nadaljevanja, Geder pa bi s tem lahko prevzel očetovsko vlogo, vsaj simbolno, odnos prepovedal, tako da bi ostal Janekov tekmeček kvečjemu v odnosu z Darjo.

Vendar ne more, saj tudi do Gederja Aranka ni poštena. Njega lovi na očetovstvo, za katero ve, da ga ne more biti. Njegovo upanje, na kmetih, kjer je treba naslednikom predati in prepustiti grunt še toliko večje, izrablja za bolj tesen in

zvezan odnos, za navezavo nase. Aranka po svoji prvinskosti spominja na tisti tip boginje, ki požira vse okoli sebe, eden od modelov je črna oblika Parvati, Šivove partnerice, Kali, ki seka demonom glave, vendar z namenom pomlajevanja sveta, ne izključno uničevanja; pri Aranki ne vidimo, da bi kje klilo tisto, kar mora vznikniti po uničenju. Aranki nobeno sredstvo, niti seksualnost, čeprav tista najbolj prepovedana, ni tuje. Zoper takšno moč se lahko Janek bori samo z zaklinjevalskimi sredstvi, in ko poseka mitski in totemski kostanj, hoče iz njega narediti krono, ki bo imela magijsko moč. S tem pa za lastno odrešitev žrtvuje občestveni temelj, povzroči družbeno erozijo, ne da bi si lahko povrnil izgubljeno nedolžnost.

Ko spozna, da ni več kam bežati, da ni izhoda ne v mestu ne z Darjo, da matere ne more premagati, in ko vidi, da se je samoumoril njegov simbolni oče, ki bi lahko zadeve postavil na pravo mesto, prizna krivdo za uboj. Se s tem sprijazni, da je njegovo kaznovanje navzven manj strašno kot izpostavljenost krivdi navznoter. In morda s tem zaščiti bližnje pred resnico; za razliko od Ojdipa, ki je slep in svoboden hodil okoli, da bi pričal o lastni krivdi in strašni usodi.

5.

Če takoj po prvi pogledamo kar zadnjo objavljeno Flisarjevo igro, *Komedijo o koncu sveta*, vidimo, da je podobno, z istimi prepletajočimi se potezami ljubice in matere obenem in nerazvozljivo pomešano v njej predstavljena tudi edina ženska, gospa Elvira. Primerjava je vrtoglava ne samo zato, ker gre za primerjavo dramskega začetka in zadnjega dejanja v obširnem dramskem opusu, ne le, ker je med časoma nastanka besedil petinštirideset let, temveč tudi zato, ker bi si skoraj težko predstavljali dva bolj različna dogajalna kraja in dva tako različna nabora dramskih oseb; v *Kostanjevi kroni* mitska in napol poganska skupnost, ki jo obvladujeta posvetni in dušni skrbnik, torej sodne instance in njim podrejeni represivni aparat na eni in Župnik na drugi strani,

v *Komediji o koncu sveta* pa sicer (vrtičkarsko) zaprt mikrosvet in vanj naseljene osebe, ki oscilirajo in drsijo med različnimi identitetami in si te preoblačijo in nadevajo. Včasih hote in drugič morda tudi malo zaradi stiske, ki jih sili v preskakovanje v nekaj drugega, kadar jih realnost preveč pritisne, kadar so dejstva o njihovem bivanju premočna za to, da bi vztrajali v lastni koži; predvsem pa je to svet, ki ne more biti več izoliran. Vanj vdirajo novice, ki so slej ko prej katastrofične, predvsem pa globalne: dvigovanje gladine morja, segrevanje ozračja, katastrofe, povezane s podnebnimi spremembami, dajejo zlovešč ton dogajanju, podobno kot mračna glasba podlaga srhljivko. Na eni strani torej ruralni svet in tisti, ki jim žugajo in jih usmerjajo, ter pod njim prestrašeni in preganjavični, s peklenskimi mukami vzgojeni prebivalci, na drugi strani pa svet gladkega prehajanja med vlogami, izpostavljen zunanji zasvinjanosti in grožnjam z ekološko kataklizmo, napoved razpada civilizacije zaradi vse večje ranljivosti človeštva nasproti tehnologiji: ne samo da si v takšnem že z vdihom kontaminiran, izpad elektrike ali izpad satelitov ali signala mobilne telefonije lahko krhko ravnovesje moči in pogojev za preživetje do konca poruši. Bolj, kot je lahko temelj vasi načel posek kostanja, totemskega in čarobnega drevesa sredi vasi.

Komedija o koncu sveta, ki se ukvarja z idejo o samooskrbi, utopično, torej neuresničljivo in nemogočo idejo predvsem zato, ker smo v času prevladujočega pohlepa in pogoltnosti, govori o tem, kako rahlo odcvetelo, vendar še kako živahno lastnico hiše, gospo Elviro, obišče skrivnostni gost. Ta se predstavi za Majerholda in bi prišel za podnajemnika, predvsem zato, ker ima hiša prostran vrt. Zanimarjen vrt, to se mu zdi še posebej zanimivo in privlačno. Najde tam Joeja Ortona, že obstoječega podnajemnika, ki ima z njo posteljno veselje in je tudi zato, ne le zato, ker posežejo v njegov habitat, našpičen in se počuti ogroženega. Vendar hišna gospodarica in gospodinja obenem, materinsko skrbna in, kolikor ji leta dopuščajo, zapeljiva figura, ne vidi razloga,

da se ne bi v vrsto postavil tudi Majerhold; njeno srce je dovolj široko za vse. Njeno pojmovanje svobodne ljubezni bi lahko pričalo o njeni širokogrudnosti, če ne bi bila zraven popolnoma pasivna do samooskrbnega projekta: pravzaprav kot tista, ki ima kljub vsemu še nekaj besede pri hiši, pusti, da Majerholda izkoristijo, ona se ne opredeli. Gleda, kako se počasi okoriščajo z njegovim projektom, kako bodo namesto hranilne zelenjave, posajene v desetih krogih, začeli saditi opojne substance, zaradi višje cene na trgu. In v razmerah, v kakršnih se znajdejo različni igralci v hiši, je to že kolaboracija, je že izdaja. Ženske imajo telo, moški pa moralo, bi lahko parafrazirali njeno držo.

6.

Vmes, med mračnimi teminami incesta in tem na videz lahkotnim preigravanjem leg in identitet, so različni odtenki ženskega. Vendar so odtenki znotraj enakosti, vloga matere in ljubice ostaja kot sled v številnih Flisarjevih igrah: v *Enajstem planetu* je njena nosilka Magdalena. V igri o treh brezdomcih, ki so pobegnili iz psihiatrične ustanove in si zunaj ustvarili zaprt svet, gre za družino, čeprav sestavljeno na hitro, vendar družinska razdelitev vlog ostaja. Kot je v dramaturški razčlembi zapisal že Blaž Lukan, so ob tem, da so imena svetopisemska, strukturirani kot družina. Med Petrom in Magdaleno se nekaj dogaja; ona, čeprav že malo zdelana od psihiatričnih tretmajev, ki jih je deležna zaradi čudaškega, da ne rečemo popolnoma norega prepričanja, da lahko otročka hrani s korenjem, ki ga ves čas reciklira, torej mu ga tlači neprebavljenega nazaj v prebavni trakt vse do bridkega konca, po najboljših sposobnostih skrbi za svoj videz. In tudi Peter ni čisto imun, ko se pri izhodu iz zgradbe srečata, se mu zdi celo zapeljiva, očitno zaradi lasulje, on pa njej imenitnež, verjetno zaradi ukradene obleke. Gre za spogledovanje, oni so si med sabo vse in si morajo biti tudi družina, s svojim skrbnikom, varovancem in gospodinjo. Seveda v tem svetu prismukov, ki višje postavljajo

nezemeljski raj, v katerega jih bodo odpeljali Nezemljani kot malo gnusna in preganjavična realnost, več velja narisana krača kot prava, saj lahko s pravo začnejo hitro obračunavati med sabo: krača je orodje in orožje, podobno kot kost v uverturi h Kubrickovi *Odiseji 2001*, začetek masakra in izdaje, začetek in konec civiliziranosti.

Peter iz *Enajstega planeta* krade za vse in je nekako skrbnik, je tudi pater, oče drugemu, manj prilagojenemu in šibkejšemu, Pavlu. Z Magdaleno mu uprizarjata starševski par, njeni motivi, če je detomorilka, so morda bolj pregledni, čeprav se pri zagovoru detomora sklicuje na racionalnost in reciklažo. Pavel pa je tudi skrbnik nekakšnega približka religije. Je skrbnik knjige, rekli bi lahko, da je skala, na katero postavijo svoje upanje v odrešitev, ukradene knjige, v kateri piše o civilizaciji, ki se pokvari, in mora vsakih nekaj tisoč let po obnovo moči in morale na planet, ki ga še ne poznamo, po moralno prenovi. Tja povabijo Nezemljani izbrane posameznike in vsak od klošarjev se skrivaj dogovarja za teleportacijo; čeprav si sicer delijo vse in imajo tudi strog sistem vrednot, kjer je svoboda na vrhu in vse, bonkerski, malomeščanski svet pa tisto zavržno in nevzdržno, čeprav si prisegajo zvestobo in res skrbijo drug za drugega, kolikor se ne dražijo in ne obračunavajo med sabo za vloge v trikotniku, so pripravljeni tudi na izdajo. V imenu knjige, ki si jo kradejo, so pripravljeni prekršiti strogi kodeks, ki so ga sprejeli; gre verjetno za znanstvenofantastično delo, ki svoje spekulacije črpa iz mita o obnovi zlate dobe, za katero zdaj ne poskrbi bog s svojo vrnitvijo, temveč inteligenca z drugega planeta. Tipično za Flisarja je, da njihovo utopijo postavi v bližino fantastičnega; dogovori po mobitelu, pozivi k izdaji kolegov, čudne telefonske številke, ki so prav shizoidno pomenljive, vse, kar se jim zdi res, je morda produkt njihove načetosti od preparatov za uravnavanje psihe, malo pa morda tudi zaradi odsotnosti teh preparatov, ki jih zaradi pobega iz ustanove niso več deležni. Kot se jim zdi,

da prihajajo po njih ljubeči Nezemljani, mi pa slišimo, pravi didaskalija, le zavijanje policijskih oziroma reševalnih siren.

7.

Ena ključnih dilem in sprožilcev dogajanja v Flisarjevi dramatiki je odnos do prihodnosti. Ali preteklosti, na drugi strani. Ker gre za avtorja, ki na dramski način premišlja – ali lovi v past – nujnost napredka, so v njegovih dramah zavozlani pospeševalci in zaviralci. Antigona, ki verjame v posvečenost zemlje in dolg kostem pokopanih sorodnikov, in Kreon, ki hoče v pospešen korak s časom. Enkrat se ta boj bije v bolj abstraktnih svetovih, drugič prepoznavamo živo zdajšnjost. Ena bolj paradigmatskih Flisarjevih iger že v naslovu opozarja na prihodnost. V *Jutri bo lepše* se skupina nekdanjih sodnikov, poimenovanih po velikih umetnikih na posameznih področjih, na zasneženem sodišču sredi ničesar, odrezanih od sveta, predaja kreativnosti, ustvarja brez pretenzij, da bi bili v tem perfektni. Mednje pride Miškin, ne naključno poimenovan po glavnem junaku romana *Idiot* Dostojevskega, in zahteva, da se zadeve na sodišču uredijo, da ustanova začne delo. Potem pod njegovim diktatom preigravajo sodne procese in implementacijo prava za nazaj, iščejo precedenčne primere in podobno. Ne za dolgo, Miškin se proti njihovemu brezskrbnemu predajanju trenutku ne uspe dolgo boriti, oni slej ko prej zmagujejo. Dokler se ne zgodi preobrat; iz kompulzivnosti, zaradi nervoznosti, pri rokovanju z orožjem ustrelil gluhonemega sodnega slugo Nikito. Vsaj njemu se je zdel, zaradi nevsiljivosti in ubogljivosti, ker je kuhal in streljal divjad za hrano, zadnji in najnižji v hierarhiji. Miškinu sodijo in ga obsodijo – na popolno svobodo. Na najhujšo kazen, ki si jo lahko zamisli. Vendar se Miškin po izreku sodbe pobere, obsodba ga ne spravi na kolena – in začne skrbeti za svoje odštekane sodniške kolege.

Igro *Jutri bo lepše* omenjam kljub temu, da v njej ne nastopi nobena ženska. Požene pa jo situacija, ki je podobna tisti v igri *Kaj pa Leonardo?*, v kateri med nevrološke bolnike,

ki so pravzaprav samo karikature današnje specializiranosti, pride mlada zdravnica, doktorica Da Silva. Strokovni šef klinike, dr. Hoffman, ji prizna, da ne vidi načina – celo smisla ne –, da bi zdravil in spreminjal ljudi, ki so zadovoljni s svojim stanjem. On sam ni srečen, njegovi pacienti pa preživljajo čas v utvarah, si nadevajo lažne osebnosti in kažejo presenetljive talente. Vohajo bolje od psov, imajo izreden matematičen um, dobesedno in kompulzivno ponavljajo tisto, kar so počeli prej, ne glede na dejstvo, da so v ustanovi. Martin, na primer, je bil štacunar, in kadar ga sprašujejo po njegovi istovetnosti, se umakne in deluje, se dela, kot da je še vedno za prodajnim pultom. Čeprav ni nikogar, ki bi kupoval, čeprav ni polic in ni izdelkov.

Doktor Da Silva je ambiciozna in poskuša narediti znanstveno kariero, poveže se s financerji od zunaj in z Martinovo ženo, ji obljubi, da bo v procesu ponovne samoizgradnje njen mož napovedoval zmagovite številke za loto, da bo imela od tega, da prepusti svojega moža za živa psihološkemu eksperimentu, koristi. Na sled projektu kmalu pridejo tudi predstavniki tajnih služb, ki vidijo v Martinovem ozdravljenju, kakor si ga sami predstavljajo, možnost, da iz njega naredijo supermana, izobraženega in načitanega in elegantnega znalca številnih jezikov, idealen stroj za ubijanje. Motorično spreten in povsem brez moralnih zadržkov. Človeka, ki je videti kot ideal, vendar je slepo orodje in orožje, ki bo v službi njihovih pretežno mračnih interesov.

Da Silvina projekt, ki vključuje tudi recitacije Shakespeara, propade. Ona se, osnovni prepovedi o nemešanju spolnosti in emocij med pacientom in terapevtom navkljub, odloči, da ga lahko odreši samo seksualnost. Z njo; v tem je poštena, za svoj eksperiment, ne glede na to, kako nespametno, je pripravljena zastaviti tudi telo. In ker Martin preskoči na *Othella*, namesto na *Romea in Julijo*, jo umori.

Drugi tip ženske, potreben za začetek eksperimenta z novim Leonardom, kar si obetajo, je njegova žena. Ona vidi v Martinu predvsem material, surovino, za njegovo zapleteno

psihiko ji ni mar, obeta si dobiček, od moža pričakuje predvsem koristi zase, Martin nastopa skoraj kot vprežna žival. Ne da bi se zavedala, da je za moževo stanje sokriva, da ga njena prisotnost vznemiri in da je za Korsakov sindrom, povezan s prekomernim pitjem, kriva tudi sama, ga proda najprej ustanovi, potem pa še tajnim službam, s tem pa se mu odreče kot človeku in partnerju, izda njegove interese. Proda ga, kot vrt, kot žival, kot stvar brez volje in namena.

8.

Vendar v igri *Kaj pa Leonardo?* ženska zloba in pollaščevalnost ne prideta polno do izraza, se ne razvijeta do pojma, saj je v ospredju variacija na v Flisarjevi dramatiki pogost premislek tehnologije in razvoja. Pravo gojišče za kaj takega je predvsem družina, kar nakazuje že *Leonardo*, kjer je Martinova žena samo stranski lik pri vsesplošni in navzkrižni eksploataciji njegove nevrološke motnje. Najbolj so v naravnost manipulantskih in brezskrupuloznih vlogah zasedene ženske v Flisarjevih družinskih dramah, v *Stricu iz Amerike* in v *Sončnih pegah*.

Podobno brez zadržkov pri izrabi ljudi kot materiala za lastno kariero kot Da Silva, samo brez vizije in spretnosti, je recimo Alenka iz *Strica iz Amerike*. Lady Macbeth, tako rekoč, samo vse prej kot lady. Naslovni lik, Janez, stric iz Amerike, se po dolgoletni odsotnosti pojavi in objavi, da je čez lužo bajno zaslužil. Dobi s tem nazaj dekle, Alenko, ki mu je pred petnajstimi leti napisala, da potrebuje nekoga bolj zrelega, nekoga, ki jo bo znal zaščititi. Kmalu vidimo, da je zaščita mišljena bolj finančno, saj kupujeta dvorec, ki sta ga opazovala kot par. Zadeva dobi learovske razsežnosti; Janez prizna, da denarja nima, vendar mu ga da v zameno za preužitek v dvorcu oče, ki je zadel na loteriji. Ko se v dvorec naselijo, pa ga Alenka počasi izriva, iz dvorca poskuša narediti galerijo, neuspešno, zato oče špekulira, da bi svojo polovico prepustil hčeri. Začne se prerivanje za očetovo nasledstvo. S tem bi oče omejil in prizemljal Alenkine karierne

apetite, da bi z galerijo dosegla slavo v umetniških krogih in prodor na tuje umetnostne trge. Ko nato oče iz svojega dela poslopja kliče Janeza, naj mu prinesejo tablete, ga Alenka ustavi z novico o nosečnosti. Janez, mevža, ne reagira, omahuje in ne steče na pomoč z zdravili in s tem pusti očeta umreti. S tem je Alenka, skupaj z neodločnim Janezom, kriva za očetovo smrt; to je povzpetništvo in karierizem, ki gre dobesedno prek trupel, zaljubljeni in preveč popustljivi Janez pa je sokrivec zaradi opustitve dejanja. Sokriv, samo pasivno, vendar ga to nikakor ne opravičuje. Ne le to; med tem, ko je bil Janez v Ameriki, se je Alenka dobivala z njegovim svakom in zdaj z njim, s človekom, ki ima zapisanih veliko telefonskih števil, kot se reče takšnim v politiki, odnos obnovita. Hkrati vidimo, da z Alenkinim odhodom iz dvorca, ko ugotovi, da je njena slikarska kariera iluzija in da so spregledali njeno pomanjkanje talenta, pobegne tudi nemi butler, bivši mornar, nad katerim se je prej izživljala, malo zaradi nadrejenosti, malo se je norčevala iz njegovega hendikepa, iz nemosti; očitno je tudi ona ena tistih zapeljivk, katerih model je Darja iz *Kostanjeve krone*, ki zapeljuje navzkriž in počez, vse pa slej ko prej zaradi slabe samopodobe, ki jo mora ves čas napihovati z novimi in novimi komplimenti in osvojitvami. Alenka je ena tistih, ki svoje ambicije projicirajo na zaslon praznine, pri tem pa je ena bolj spletkarskih in premočrtnih oseb v Flisarjevem opusu; čeprav navzven odločna, tudi sama nekako izgubljena pred zahtevami, ki jih pred njo postavlja življenje, neusmiljena in nezaustavljiva v izvrševanju svoje vizije. Za to so dovoljena vsa sredstva, napredovanje vključuje vse mogoče trike, tudi same s sabo. Kar njenega početja, v katero zaplete tudi bolj občutljive, nikakor ne opravičuje.

9.

V Flisarjevi dramatiki so ženske tudi žrtve, predvsem odsotne ženske, kot recimo Frida v *Sončnih pegah*, ki jo na tak ali drugačen način prevarajo in izdajo tako rekoč vsi aktivni

člani družine. Gregor, ki ga pripeljejo na božično slavlje iz psihiatrične ustanove, z recitiranjem lastne poezije opozarja na nepredelano travmo iz otroštva. S Frido sta morda v otroštvu pričevala poboju poražencev v drugi vojni, kar ju je zaznamovalo; še toliko bolj, ker je bil njegov ded soborec Fridinega v kolaborantski vojni enoti, njegov stric pa med likvidatorji. Čeprav je mogoče, da je Gregor kot pesnik in božji otrok tako občutljiv, da čuti bolečino sveta in se tam napaja njegova bolečina, ki jo izraža skozi poezijo, da je enostavno preobčutljiv in čuti prikrivano in zamolčano preteklo krvoprelitje. Ker je tako vseprisotno in ker pri tako močni potlačitvi verjetno žarči iz vseh družinskih članov.

Frida je žrtev, katere usoda bi morala biti ozaveščena, če bi hotela družina iz *Sončnih peg* funkcionirati vsaj za silo normalno. Glavni potlačevalec je Vera, ki nekje hrabro izjavi, da je "družina njen projekt". Forma ji pomeni več kot resnica, obsedena je s čiščenjem, vsi ostali pa so slej ko prej njene lutke, figure na šahovnici, ki jih premika tako, da se zdi navzven vse kar najbolj urejeno, normalno, celo vzorno. Šele v okolju scaganih moških lahko Vera polno deluje, ker ni nikogar, ki bi se ji upal zoperstaviti. In odnos družine do Fride je preplet simptomov; Verin mož je v resnici Fridin oče, Gregor se je z njo v rani mladosti zapletel, in da bi preprečila incest, jo je Vera spravila v poboljševalnico, njega pa v ustanovo. Še prej so jo po smrti očeta vzeli za svojo, vendar predvsem zato, da so se polastili zemlje, katere dedinja je bila. Verin drugi sin je imel z njo razmerje, ki ga je mati onemogočila, njen vnuk s pravimi poslovnimi idejami jo je spodbujal k prostituciji in pripomogel, da je iz razmeroma naivne prodaje telesa prišla v visoke sfere trgovanja.

Kolikor je Frida neprostovoljna sveta žrtev, položena na oltar Verine predstave o srečni in polni družini, toliko je Vera premočrtna izvrševalka tega projekta. V imenu katerega crkne in se uduši vsa pristnost v odnosih, zaradi tega se moški zapijajo, če le imajo priložnost, in ona jim pijačo – in vse ostalo – strogo odmerja. Vse je narobe v družini, zato

mora priti – psihoanalitična in onstranska – instanca v obliki Božička, da jih sooči z njihovo realnostjo. Osvoboditve od vezi, ki jih je v svojem spletkarskem življenju stkala Vera, šele lahko razrešijo zadržane vozle, šele z ugledanjem pošastnosti njenega velikega načrta lahko polno zaživijo. Flisarjeva ironija se kaže tudi v tem, da Vera v stranki upokojencev skrbi za šolski resor, čeprav je njena edina referenca medalja za zlato mam, ki so ji jo podelili na podlagi sinovega šolskega spisa; po tem, ko je – z dobrimi nameni, seveda, pa saj vemo, kam je tlakovana pot z njimi – s predstavo o družini svojo družino uničila, bo prevzela skrb še za tiste zunaj.

Vera je neustrašna in neutrudna, kadar gre za družinske vrednote, tem je pripravljena žrtvovati tudi družino. V njenem vse prej kot transparentnem in koruptivnem delovanju, na katero pa začuda pristajajo vsi razen udarjenega in senzibiliziranega Gregorja, vidimo pošastnost skrbi za zunanost, za videz. Ki mu mora biti podrejeno vse, predvsem pa sproščenost, iskrenost, transparentnost, vse tisto, kar omogoča kolikor toliko normalno funkcioniranje družine. Kolikor ni ta osnovna celica družbe že tako načeta, da lahko samo metastazira in je s tem iniciatorica splošne družbene erozije. Z zavzemanjem za prave družinske vrednote in sprenevedavo prestavo o domu kot toplem in prijaznem kraju pa je Vera že napoved in predhodnica tistih, ki se danes, ko v Sloveniji poteka retradicionalizacija, združujejo v gibanja, ki naj z moralo in preteklimi vrednotami prepojijo vse družbene pore: pri tem seveda mislijo, da so bolj moralni, če je njihova morala dvojna.

10.

Odločujočo ali vsaj odločilno vlogo v igri ima tudi Mary v *Poslednji nedolžnosti*: medtem ko v zasneženi hišici v bosanskih hribih v času balkanskih vojn po razpadu Jugoslavije nagovarja in kuri Johna, degradiranega unproforovca, da sta na neki način družina, saj je on v resnici Jožef,

ona pa Marija, mu laže in se spreneveda. Najprej o tem, kdo je ukradel njegov potni list, pa o tem, kaj v resnici počne, izdaja se za novinarko velikega časopisa, dopisuje pa za malega verskega nekje v ameriškem zakotju. Pretvarja se, da je zraven pri iskanju generala, vojnega zločinca, da bi po prijetju poročala in končno dobila veliko zgodbo, v resnici pa išče očeta, saj je imela njena mati afero s serijskim zapeljivalcem, ko je turistično obiskala Jadransko obalo.

Tretja zapletena oseba je skrivnostni Cigan, ki skrbi za njuno logistiko. In ima zraven tudi bolj osebne načrte; iskani general naj bi bil njegov nekdanji prijatelj, ki mu je celo omogočil, da je ušel usodi celotnega žepka pod patronatom Združenih narodov. Tam so tisoče pobili, mednarodna skupnost je celo poskrbela za njihov prevoz ob zagotovilih, da bodo prepeljani na varno. Srbski zavojevalci so seveda požrli besedo in jih pobili, tako se dela v skladu s krvavimi bajkami na Balkanu. Ciganu so pred njegovimi očmi zlorabili hčer in zdaj se skuša maščevati. In se; z Mary pribijeta Johna na križ in Cigan zahteva, da je on sveta žrtev, ki bo odrešila grehe sveta. Tista izpred 2000 let namreč ne zadošča več, preveč je bilo prelite krvi v njenem imenu, preveč klavcem in morilcem je bilo oproščeno. Mary, čeprav je njeno ravnanje ves čas nepregledno in čeprav manipulira z obema, ju skuša celo sprti, pa je v trenutku, ko dobi kot predstavnik civilne mednarodne javnosti možnost presoje, na strani Cigana: ko dobi v roke pištolo in se mora odločiti, kdo bo preživel, raje žrtvuje degradiranega mirovniškega vojaka, karkoli že to pomeni, kot pravo žrtev. Na koncu sledi *anagnorisis*, prepoznavanje: ne general, Cigan je njen oče; da je takrat prijateljaval z njeno materjo, dokazuje identičnost njunih medaljonov.

11.

Tri Flisarjeve igre so spisane po prejšnjih dramskih oziroma mitskih modelih, kot dialog in polemika s predhodnimi deli: *Šakuntala*, *Nimfa umre* oziroma *Igra o Tristanu in*

Izoldi ter Nora Nora. Seveda tudi tam nastopajo ženske, že v naslovu, in Izolda, na primer, je prav flisarjevsko spletkarska. Sicer je depresivna in nepotešena, nezadovoljna in lahko ji priznamo, da se bori, vendar grejo igrice, s katerimi si hoče popestriti pretipkovalski vsakdan in vanj vnesti malo več živosti in življenja, predaleč. Meja med videzom in resničnostjo, med njenim pretipkavanjem literature in življenjem, se ves čas briše. Hkrati z množenjem igrice in načinov preigravanja se idealna, romantična ljubezen izčrpuje in par gnilo-živo izkorišča potencial mita o ljubezni do groba; ob tem, kot prerokba in usoda, besedilo, podloženo v igro in v njun odnos, res pripelje v grob. Iz njega pravzaprav vznikneta na začetku igre, no, vstaneta z mrtvaškega odra, da bi še enkrat preigrala v civilizacijo zapisano matrico. Podobno je *Šakuntala* aktualizirana in tudi tam gre za vrsto nesporazumov, ki pa se bolj nanašajo na vlogo ženske kot ljubice in matere, pri čemer je materinstvo, pač v skladu s civilizacijskim obrazcem, razumljeno celo več kot partnerstvo ali zakon. Podobno obe Nori, seveda obe s spominom na Ibsenovo, v igri zrcaljenja, v kateri živita dva para v vzporednih svetovih, vendar v istem prostoru, preigravata odnos po tistem Norinem odhodu od moža v času polne emancipacije in svobode; menjata oba Helmerja, navzkriž in počez, se vračata k prvemu in prevzemata drugega od druge, zrcalni Nori. Ljubimci in partnerji so znotraj tega vračanja enakega tako hkrati bivši, vendar tudi sedanji in prihodni, vse pa zato, da bi se bolj videl ta schnitzlerjanski vrtiljak, ki ga goni želja. Ta veje, koder hoče, in Nore so, enako kot Helmerji, njen poligon – bolj kot polne dramske osebe. V tem segmentu Flisarjeve dramatike bi težko govorili o dramskih osebah, saj so te fragmentirane, so bolj funkcije in vloge, tudi same ostružki oseb. Tega se zavedajo in se na svoje literarne in mitske predhodnike sklicujejo.

Ker so v teh treh igrah identitete drseče in neujemljive, jih tudi težje spolno opredelimo, na primer v *Nimfa umre*, kjer je tista, ki postopno uničuje mit o romantični ljubezni, sicer

Izolda, njeno nezadovoljstvo in depresija, vendar bi lahko klonila tudi druga stran; do tega ji manjka samo poklic, ki pa je v današnji družbi tako ali tako spolno izenačen, vsaj na deklarativni ravni. Če bi besedila pretipkaval Tristan, če bi on delal doma in bil samozaposlen, očitno, brez delovnega mesta in s težko določljivo mejo med službo in domom, bi depresija in naveličanost enako zlahka napadli njega. Kot sta obe Nori na neki način samo iskanje odgovora na nemogoče vprašanje o izbiri partnerja, ki ne more biti nič trajnega, temveč je lahko samo provizoričen, začasen. Njuno menjavanje partnerjev, ko se ena zadovolji s tistim, česar druga trenutno, zaradi (neizpolnjenih) življenjskih pričakovanj ne želi več. Lahko bi rekli, da je odnos do partnerja približno enak kot odnos otrok do igrače, ko se poleže prvotna fascinacija, jo odvržejo in poiščejo novo. Torej zelo podoben kot odnos današnjega potrošnika, ki mu sicer nič ne manjka, ampak bi hotel nekaj drugega, in to takoj. Čeprav ne ve, kaj.

Nahajamo se v času izgubljene nedolžnosti, ko ni mogoče več reči "rad te imam", ne da bi zraven citiral tistega, ki je to zapisal ali izrekel že enkrat prej. Vsi odnosi so precejeni skozi gosto literarno sito, osebe imajo ob nedvomni elokvenci, s katero se dramske osebe streljajo z besedami in poskušajo, kot pri paintballu, čim bolj označiti partnerja, da bi se videlo mesto zadetka. Zato bi ravno medbesedilnost, navezava na prejšnja osebnostno in civilizacijsko konstitutivna besedila zahtevala drugačen esejističen pristop, ki bi bolj zajel postdramskost te pisave; gre namreč za to, da se mestoma celo bolj kot osebe med seboj opredeljujejo do predloge, do besedila, v katerem nastopajo. V parodičnem zapisu čez že obstoječo iz tradicije poznano – zato tudi Flisar operira z velikimi, vsem poznanimi besedilnimi predlogami – mrežo se pogosto zgodi, da je napetost med junaki in proto-tekstom večja kot med njimi samimi. Namesto konsistentnosti dramskih oseb, ki so si zveste predvsem v nenehnem preskakovanju med provizoričnimi identitetami, imamo opraviti s preskakujočimi identitetami, ki so brez sidrišča, kolikor to ni v nekem prejšnjem

Tekstu. Tega se pogosto bolj, včasih pa manj zavedajo, in kadar manj, se jim zdi, da so polne osebe s svobodno voljo. Ki je v resnici nimajo.

S tem pa se približamo drugače razumljeni mitologiji; če je znotraj mitskega junak izročen (samo)volji bogov, igrača v njihovih muhastih rokah in žrtev njihovega medsebojnega obračunavanja in zamer, nemočen in brez kontrole nad lastno usodo, potem se nekaj podobnega zgodi osebam, ki so pomočene v predhodno matrico. Čeprav to najdemo tudi v drugih Flisarjevih besedilih; če nam poznavanje Ortonove dramatike ne pomaga bistveno razumeti dramski lik Joeja Ortona iz *Komedije o koncu sveta*, pa pri Konradu iz *Akvarija* in njegovih replikah ne moremo mimo njegovega zapika in eskapističnega užitka, ko ob gledanju filma *Casablanca* namesto svojega besedila, svojih misli in njemu lastnih obrambnih reakcij proti svetu, s katerim sta se naveličala drug drugega, z ekrana prebira podnapise. Replika, s katero se večinoma brani, čeprav gre za eno najbolj zajedljivih in zgovornih, retorično okretnih oseb v Flisarjevi dramatiki, je tako lahko kar koli. Izraža bolj intenco, da ni pripravljen poslušati. S tem pa je na pol poti proti avtizmu in katatoniji, s katerima se nekateri liki branijo – in napadajo, pač v skladu s strategijo pasivne agresije. (Pa smo pri negibnosti in zatiskanju ušes in oči pred realnostjo, kar je nedvomno še eno potencialno produktivno okno v legogradu, imenovanem Flisarjeva dramatika.)

12.

Ker se nahajamo v času, ko je surovosti in negativizma več kot dovolj in se ob novicah in sploh branju pogosteje zalotimo, da nam je pustilo grenak priokus, naj za konec v stilu antičnega tragikomičnega happy enda omenimo še eno bolj optimistično, čeprav seveda v izteku tudi nekoliko trpko besedilo, *Vzemi me v roke*. Mojca je ena navihanih in živahnih, simpatično frfrastih Flisarjevih dramskih punc. Pridrvi v antikvariat k Iztoku, ki se mu življenje izteka, z vero

v pisano besedo, si obeta, da si bo med knjigami izbrusila nastop in dobila odgovore na vprašanja, ki se ji postavljajo v njenem odraščajniškem samoiskanju. Zadev knjigotrštva se loti po svoje, z marketinškimi prijemi, ki staremu lastniku antikvariata ne samo ne bi padli na pamet, verjetno se mu zdijo tudi malo sumljivi: prodaja recimo knjige svojim potencialnim ljubimcem, ker da z butastimi fanti ne bi želela imeti opravka. Daje drage in dragocene knjige kot darilo ob nakupu cenenih, ker ne pozna njihove prave vrednosti. Izdeluje lončke in jih podarja ob knjigah, kar že kaže na nov koncept knjigarne oziroma antikvariata, v katerem so knjige na drugem mestu, bleščavi kič naokoli pa tvori primerno nakupovalno atmosfero. Vendar vse to, čeprav gre za razprodajo in branjevske popuste, ki se jim danes ne moremo več izogniti niti pri knjigah, dela s srcem in v dobri veri. Ne da bi pri tem koga posiljevala ali pričakovala, da bo kaj drugega od tega, kar je. Mojca verjame v moč pisane besede, s tem pa staremu antikvarju polepša zadnje dneve in morda nakazuje Flisarjev odnos do prihodnosti pisave: na neki nam nedoumljiv način, ki ga bomo stari okoreli bralci in ljubitelji knjig na papirju razumeli kot razprodajo, se bosta beseda in literatura ohranili. Upanje umre zadnje.

dr. Susan Smith Nash

AMERIŠKI POGLED NA DRAME EVALDA FLISARJA

Ne vem natančno, kaj sem pričakovala, ko sem prvič prebirala drame Evalda Flisarja. Dolgo sem že občudovalka njegovih kratkih zgodb, romanov in kritičskih esejev. Njegove drame pa, z izjemo štirih, niso bile zlahka dostopne v angleškem prevodu, čeprav so izšle v številnih jezikih in so jih izvajali po vsem svetu. *Noro Noro*, na primer, so najprej postavili na oder v slovenščini, potem pa jo je v arabščini uprizorila neka egiptovska gledališka skupina. Pozneje sem dobila priložnost, da si ogledam predstavo v nemščini v izvedbi neke izjemno nadarjene avstrijske gledališke skupine. Očarljivo je bilo poslušati pogovore o tem, katera interpretacija gledalca bolj zadovolji. Razprava je pokazala, kako velik izziv je izvajanje igre, ki se vrti okrog razkrajajočih se odnosov ali odnosov, za katere se izkaže, da niso ravno takšni, kot so vsi mislili.

Veliko Flisarjevih del govori o potovanju, zato sem se spraševala, ali bo v igrah govoril o tem, kako je tujcu v tuji deželi, medtem ko bo pripoved bralca prisilila k razmišljanju o "razširjeni tujosti", kot to rada imenujem. Če povem natančneje, "razširjena tujost" je stanje, filozofska drža ali psihosocialna povezava, prek katere se bralec (ali gledalec) začne močno zavedati občutka odtujenosti, odmaknjenosti

ali zbežanosti in se tisto, kar je bilo prej znano, spremeni v nekaj skrajno nenavadnega. Nekaj od tega je posledica močnega osredotočenja na prej spregledane podrobnosti, nepomembne besede, kraje ali dejanja. S poglobljanjem v igro se človek vedno ostreje zaveda mučnega položaja in na lepem se izkaže, da nič več ni tako, kot bi moralo biti.

V Flisarjevih popotnih pripovedih potovanje postaja vedno bolj neprijetno in ni jasno, kakšen (če sploh kakšen) končni cilj ima. Potovanje postane proces postajanja, vendar je ta proces središče vsega, medtem ko popotnik kot Janus hkrati gleda nazaj in naprej. Namesto da bi posameznik napredoval ali se spreminjal, ga brezčuten žužkoslovec kot metulja pripne v leseno vitrino ali natančno na sredino popotnikove poti.

Podoben pojav srečamo pri branju ali gledanju Flisarjevih iger. Nenadoma ugotovimo, da so vsa prepričanja in vrednote, ki so nam bile prej samoumevne, nenadoma tuje; bitje, ki je nekako preveč "tuje" in ga človek nima rad in ga ne želi. Ta postopek pravzaprav spremlja kar precejšnja mera strahu. Flisarjevi liki in grobo razgaljena človeška narava so za gledalce močno vznemirljivi. Pospešijo vnovično razmišljanje o vsem, kar smo potrebovali za ohranjanje družbenega jaza, zdaj pa se izkaže, da je le privlačna zunanost, na primer naslikana ovčja golen v *Enajstem planetu*. Igra nas v bistvu naredi ranljive, ker nas razkrinka ali odstrani zunanjo plast. Med igro igralci izmenično prosijo gledalce, naj ugriznejo v kartonski prikaz mesa, ki so ga prej dolgo zamenjevali za pravo meso.

"Razširjena tujost" ne pomeni le odtujenosti od znanega. Gre tudi za način, kako postopek razgaljenja z drugačnosti odstrani plast resnične "tujosti". Tisto, kar je prej veljalo za "drugo", postane neprijetno prepoznavno in gledalci v likih na odru zaznavajo vidike sebe. Tako razkritje ni prijetno. V Flisarjevih igrach so liki včasih precej prostaška ali neprijetna družčina. V *Stricu iz Amerike*, na primer, družinski člani brez sramu kujejo zaroto, da bi ukradli bogastvo stricu, za

katerega mislijo, da se je vrnil kot milijonar. Ne zavedajo se, da ima denar v družini nekdo drug. Medtem pa se moški in ženske z vsemi možnimi sredstvi zapeljujejo, izsiljujejo, obirajo za denar in drug drugega silijo k nezaželenemu vedenju.

Ko "razširjena tujost" iz znanega naredi neznano, vzpostavi povezavo s svetom, za katerega mislimo, da je nekje daleč. Na podoben način Flisarjeve kratke pripovedi v *Zgodbah s poti* opisujejo posameznika, ki gre v različne kraje in se sreča z različnimi kulturami ter ugotovi, da mu to vzbuja neprijetne občutke ali prebuja novo raven zavesti. Prav to počno Flisarjeve gledališke igre, predvsem tako, da prej prikrite resnice izvabi na plan in razkrije prav tista oseba, ki jo tako razkritje najbolj iztiri.

Ker Flisarjeve igre like prisilijo k skrajnemu vedenju, kot je nekrofilija ali streljanje drug drugega s plastičnimi pištolami (v *Nori Nori*), so jih pogosto označevali za postmoderne, navdih zanje pa naj bi bilo seveda gledališče absurda. Vendar so Flisarjeve igre veliko preveč neprizanesljivo psihološke, da bi se jih dalo tako zlahka opredeliti. Groteskni elementi v njih nas morda prej spomnijo na Rabelaisa kot na Ionesca. Medtem ko se postmoderno gledališče ali gledališče absurda pogosto poslužujeta alegorij, so Flisarjevi liki boleče stvarni. Njihovi odzivi so morda skrajni, simbolični in ne vedno reprezentativni, nikdar pa se ne odlepijo od zelo čvrstega temelja psihološke resničnosti odnosov med posamezniki. Mogoče jih je razčlenjevati z različnih vidikov, od psihološkega in arhetipskega do vedenjskega.

Namesto da bi bil Flisar nadrealističen ali bi se poskušal z magičnim realizmom, njegova umetnost razkriva nadrealizem, ki kot smer ultrarealizma slika objekte v najmanjših podrobnostih, natančno in osredotočeno; v primerjavi z njim celo Vermeer spominja na Seurata ali Moneta. Robovi so ostri kot britev, profil pa like razkriva v nepozabni luči.

Kot Francis Bacon, ki je gledalce šokiral z opisi človeških teles kot izobličjenih in nezdravo obarvanih gmot mesa, kosti in kit, Flisar svoje like slika nadrealistično in razkriva, kaj je skrito pod površjem. Kaže tudi neprijetne vidike

tistega, kar bi ljudje raje imenovali groteskno, torej nekako nenavadno, namerno izkrivljeno in ne prikaz najčistejše oblike verjetnega. Gledalci vedo, da v družbi nekatere vrste vedenja vljudno imenujemo pretiravanje, v resnici pa se vedemo natančno tako. Bolj nazadnjaški gledalci neizogibno odidejo iz dvorane osupli, čeprav ne moremo reči, da vedenje Flisarjevih junakov, naj je še tako groteskno in nezaslišano, ni prava slika psihodinamike vsakdanjega življenja.

Še ena značilnost Flisarjevih iger, ki jo najdemo tudi v njegovih proznih delih, je to, da like sooča v začaranem stanju. Drug v drugem vidijo nekakšen čar, bližnjico do kraja, kjer bi radi bili, do oblike, ki bi jo radi prevzeli. Liki pogosto stopijo v odnos ali v njem vztrajajo, ker upajo, da jih bo preobrazil, pa tudi zaradi medčloveškega stika. Čeprav se večkrat izkaže, da so bile njihove temeljne predpostavke zgrešene, ne vržejo puške v koruzo. Nenaravno se oklepajo zablode ali lažnega upanja. V trenutku, ko se odrečejo nespametnim strastem, vztrajanju pri velikanski iluziji, ki naj bi jih preobrazila, umrejo, izginejo ali doživijo ponižanje. V marsikateri Flisarjevi igri srečamo živ svet onstranstva, vzporedno razsežnost. Ko liki začno prodirati skozi tanko opno med svetovoma, se njihove sanjske zmožnosti okrepijo. Ironično je, da se poveča tudi verjetnost njihovega padca.

Vendar spoj neizprosni sanj in nenaravnega vztrajnega padanja ustvari morda najbolj čustveno nabite trenutke v zgodovini gledališča.

* * *

Gledališče je v preteklosti služilo verskim in obrednim namenom in dovoljen je bil prenos vrednot, običajev in dogodkov, zlasti v času, ko je bilo učenje branja v družbi na splošno prepovedano. To niso bili časi pred začetkom pismenosti, bili pa so zmedeni in begajoči. Zdaj živimo v svetu, kjer bolj kot kadar koli kaže, da so stvarnost in vrednote nepretrgan tok, medtem pa so strukturne katastrofe, ki so bile v določenem trenutku videti tako dobrodošle, nenadoma postale neznosne.

Kako naj ukrepamo?

Zbirka gledaliških iger Evalda Flisarja je prilagojena digitalnim in tradicionalnim odrskim postavitvam, ker napeljuje na naslednje:

- medbesedilnost je vztrajna, vsiljiva in nepripravljena priznati eno samo možnost interpretacije;
- gledališče je lahko (in pogosto tudi je) namenoma ločevalno (namesto združevalno) in občinstvu omogoča:
 - a) več možnosti interpretacije;
 - b) odmev ločevalnih, izrazito absurdnih odnosov z intimnimi znanci;
 - c) občutek olajšanja, ker je učinkovit jezik onemogočen; morda olajšanje, ker bi prava komunikacija omejevala, namesto da bi osvobajala;
 - d) ugotovitev, da telesna bližina občinstva morda v enaki meri vpliva na predstavo, kot nastopajoči izzovejo katarzo pri občinstvu; občinstvo vpliva na predstavo; gledališka igra s scenarijem in koreografijo se temu na videz upira, vendar opazimo pravzaprav umetno naravo pomena, ki izvira iz gledališča in vseh mogočih dramskih uprizoritev;
 - e) zavest o tem, kako tudi družbene, ekonomske in politične okoliščine vplivajo na pomen.

Misel Rolanda Barthesa o “smrti avtorja” je, kot se je izkazalo, delno resnična: da, avtor je mrtev, kadar je bralec končni določevalec pomena, vendar to ni vse. Avtor izgubi svoj vpliv na pomen, kadar besede preplavi duh časa: besede bodisi postanejo privzdignjene in jih duh časa napravi bolj verodostojne in iskrene, ali pa (groza, da je ni hujše!) postanejo smešne in absurde zaradi “bremena časa”, kot bi lahko rekli. Nemogoče je ocenjevati določene stavke ali zaplete izolirano, brez zunanjega vpliva; dejstvo je, da prispevamo svoje znanje in bojazni iz sedanjega, stvarnega življenja.

Kako se človek spopade s krutostjo časa?

Kako se človek spopade s težnjo časa in poskusi, da bi popolnoma izbrisali posameznikovo dušo in se smejali že sami misli na tako imenovanega “nadčloveka” (*Übermensch*); dejstvo je, da je ideja o nadčloveku zaživela v 20. stoletju, za 21. pa nikakor ni sprejemljiva.

Walter Benjamin v *Umetnosti v času mehanične revolucije* (*Art in the Age of Mechanical Revolution*) podvomi o smislu verodostojnosti in odločanje prepušča tistim, ki berejo, namesto tistim, ki proizvajajo ali pišejo. Značilno za gledališče je, da se je prepustilo katarzi kot sredstvu za razporejanje vpliva in verodostojnosti. Ker je katarza najpogosteje posledica procesa in povezovanja dejavnikov – scenarija, predstave, odzivov gledalcev, scenografije in okoliščin –, je umetniško delo močno podvrženo vplivom. To praktično pomeni, da si avtorji, kakršen je Flisar, z užitkom predstavljajo scenarij v mislih, resnična moč pa izvira iz predstave, zlasti v časih in na krajih, ki so izkoreninjeni in iztrgani iz prvotnega okolja.

Zato je Flisarjeva *Šakuntala* “pogovor” 21. stoletja (v bakhtinovskem pomenu *Dialoške domišljije*) s Kalisadovo gledališko igro iz 5. stoletja *Šakuntala*, ki je sijajna igra “prekletstva in potovanja” z radostnim, vendar grenko-sladkim koncem. Končna združitev in duševna nagrada za življenje, polno zbežanosti, izgub in obžalovanja, življenje spet postavita na pravi tir.

Tudi Flisarjeva *Šakuntala* se vrti okrog prekletstva in nesrečnega, zbežanega tavanja. Vendar je zanj to metapripoved in lik Šakuntale predstavlja Indijo, ki se nazadnje združi z izgubljenim in zapeljanim Zahodom. Flisar si ne more kaj, da ne bi obudil bralčevega zavedanja o različnih apokaliptičnih zgodbah, ki namigujejo, da se bo svet končal leta 2012. V Flisarjevi *Šakuntali* se svet vsekakor konča, nadkrili zmote in pretveze *maje* ter jih poveže tako, da so posledice koristnejše za vse vesolje.

Flisarjeva *Šakuntala* se loteva sodobnih vprašanj in obravnava svetovni duh časa okrog leta 2011, zato imajo

gledalci redko zadovoljstvo obvladovati svojo medbesedilnost tako daleč, da vključuje njihovo poznavanje *Šakuntale* v sanskrtu, razumevanje hinduizma in celo oblik, kakršna je jeremijada (skesaj se, pokvarjeni svet, ali pa boš uničen!), in različnih apokaliptičnih napovedi v letu 2012, tudi konca majevskega koledarja, ki navidezno napoveduje novo dobo. Gledalci lahko vnovič izumljajo pomene ali spodbujajo nove postopke njihovega oblikovanja.

Pomen in stvarnost skupaj sta Uroboros – kača, ki žre svoj rep – ter se vsestransko, neskončno in brezmejno preoblikujeta. Glavno vprašanje ni premikanje vsebine, temveč njena mnogoterost in drobljenje. Književnost je polna mitoloških in izmišljenih oblik, ki se nenehno drobijo, odsevajo, lomijo in podvajajo, da nastajajo številni novi pomeni in možnosti tolmačenja. O zgledih tega v književnosti so razpravljali Robert Jay Lifton (*Protejski jaz*, 1999) in številni drugi.

Vendar sta Flisarju neposredno razmišljanje o postopku in popolna zavest nedostopnosti pomena v užitek. Ali kdaj nastane praznina? Kraj, kjer pomen ni možen in vse preide v stanje wittgensteinovskega hrupa?

Flisar v igri *Sončne pege* (1999), iz katere je spodnji odlomek, predstavi možen pogled:

GREGOR: Smisel! (*Dvakrat poskoči.*) Smisel! Smisel!

JUDITA: Česa?

GREGOR (*divje maha z rokami in jo zasleduje po sobi*): Smisel je črna barva dreves, ki kaplja, kaplja na zelene krastače, na zelene krastače –

JUDITA: Že mogoče.

GREGOR: Smisel je bodljikavi konec morja, morja, kamor se gnetejo izobčenci pred mrzlim svetom notranjosti, *mrzlim* svetom notranjosti –

JUDITA: Strinjam se.

GREGOR: Smisel je vedno navzoč in nalepljen na zrak, na vodo in smeh trohnečih živali v nerazumnih džunglah, ki jih iztrebljamo –

JUDITA: Pokvarjeni smo. (*Zavpije.*) Tadej!

GREGOR: Smisel je razlit po mestnih ulicah, ja, po ulicah, natisnjen je na plakate, reklame, ponudbe in smerokaze –

JUDITA: In bankovce, in davčne obrazce ...

GREGOR: Toda mi ga tako zagonetno iščemo, nori slepci. (Evald Flisar: *Sončne pege. Tragikomedija. Izbrana dela, drame.* Vodnikova založba, Ljubljana, 2010, str. 25.)

Živeti brez smisla pomeni sploh ne živeti. In kot trdi Flisar, je najbolje “živeti smisel” z zavestnim dejanjem izbire in odločanjem. Nadalje je stališče, da se je mogoče izogniti smislu, nevzdržno. V svetu besedil in jezika ni mogoče živeti brez smisla. Navsezadnje je mnogoterost pomenov neizogibna, dokler ima jezik v sebi veliko zmožnost preimenovanja.

Psihološke potrebe nas bodo še naprej silile k iskanju smisla z izraznimi oblikami (jezik, predstava, obred), kajti tak je odnos našega jaza do smisla in postopka, v katerem ta nastaja. Tako kot ne moremo zavrniti smisla, tudi ne moremo živeti v svetu, ki si stvarnost predstavlja le na en način, bodisi skrajno neustvarjalen bodisi nepogrešljiv.

Znana je izjava Josepha Hillisa Millerja, da “brez ponavljanja ni smisla” in da je strategija iskanja ponovljenih ali ponovljivih elementov v besedilu tisto, kar odpre meta-možnosti tolmačenja.

Metoda sama po sebi je sorazmerno mehanična. Če hočemo posredovati svoje ugotovitve, moramo vsi razumeti, kaj je diskurz in sposobnost utemeljitve prepričanj (in preganjanja dvoma) z uveljavitvijo interesne skupnosti (ali kaba-le, kot bi morda kislo pripomnili nekateri akademiki). Za Flisarja je osnovni problem, da si kot čuteča bitja ne moremo privoščiti, da bi zavrnili stvarnost. Nasprotno, stvarnost ni le Derridajeva razvpita “sled”, ki pušča za seboj ostanke vpliva in odmeve komaj opaznega besedila na slabo označeni poti k izvoru.

Poleg tega stvarnost dopušča več, kot bi vladajoči dopustili, da se zmuzne skozi razpoke ali pod vrati. S to tematiko se

ni lahko spopasti, toda Flisar to stori, čeprav je vprašanje, kaj je "stvarnost" znotraj književnega in družbenega okolja, zadnjih sto let eno najspornejših.

V svetu Flisarjevih gledaliških iger pojem stvarnosti potrjuje naslednje:

- Stvarnost je dogovorjen in družbeno določen pojem (Peter Berger in Thomas Luckmann: *The Social Construction of Reality – Družbeno oblikovanje stvarnosti*, 1966).
- Jazi in identitete znotraj stvarnosti so spremenljivi in se pretvarjajo in spreminjajo, včasih namerno, z dejanjem volje, drugič nenamerno, zaradi zunanjega vpliva.
- Resničnost je mnogovrstna in spremenljiva, vedno zlahka postane izmuzljiva zaradi okoliščin in prevladujočega duha časa.
- Stvari postanejo stvarne ali pa so k temu prisiljene, kadar obstaja tudi protiteza (kot je opisal Friedrich Nietzsche v *The Genealogy of Morals – Genealogija morale*, 1887).
- Stvarnost se kaže v zakonih, zapisanih v knjigah, pogosto v verskih besedilih, namenjenih vodenju ljudi, ki so se skupaj odrekli uničujočemu ali vprašljivemu vedenju.
- Stvarnost lahko prenese misel o obstoju trajnih, nespremenljivih in nujno potrebnih resnic.
- Stvarnost je mogoče razumeti neodvisno in posamič s pomočjo mehanizmov, za katere je treba iskati bistvo in bistvene resnice (Platon, *Phaedrus – Faidros*, in Boetij, *Consolation of Philosophy – Tolažba filozofije* ter skupaj s sirom Philipom Sidneyjem *The Defense of Poesy – Obramba poezije*).
- Stvarnost, kakor jo dojemajo posamezniki, ki doživijo mistična srečanja ali transcendentalne trenutke, je mogoče bodisi sprejeti bodisi zavrniti. Izbira je stvar posameznika. Zaradi zelo učinkovitih in globoko zasidranih socializacijskih procesov pa je možnost izbire lahko okrnjena.

V igri *Vzemi me v roke* se Iztok, lastnik prodajalne rabljениh knjig *Bibliofil*, in iskalka zaposlitve Maja zapleteta na eni ravni v razgovor za službo, na drugi pa je to nagajivo izvajanje, razpletanje in nato vnovično zapletanje stvarnosti enega in drugega. Zanju je stvarnost sotočje njune preteklosti in sodobne kulture, ki prši kot dež, pomešan z gnojilom, vitamini in antidepresivi.

Nekateri v osrednji temi igre *Vzemi me v roke* morda vidijo nihilizem, vendar bi bila taka ocena preveč površna. Uničevanje in razkrajanje se izmenjujeta z upanjem in strastjo kot tribunama za miselne, čustvene in fizične strukture. Med fizične sodijo knjige (pogosto ukradene in skrite v torbici, ne da bi se lastnica tega zavedala) in knjigarne. Čustvene in spoznavne stvarnosti se pokažejo v tem, kako zaznavanje spodbudi vedenje, ki je nato opredeljeno kot čustvo (in nato znova tolmačeno kot drugačno čustvo: ljubila ga je, nato ga ni več ljubila, potem ga je spet ljubila).

Stvarnost podpira izdelke, ki so upravičeni (ali čakajo, da bodo upravičeni) naziva književnost ali književna kritika. Navaden razgovor in medsebojni vpliv nimata navidezne trajnosti formalnih struktur, kot jih ima pesem ali esej.

Natančneje povedano, formalna proizvodnja književnosti (in zbirka znanja) ima več možnosti, ker se za njo nekaj skriva. Človek seveda najprej pomisli na pomene ali osvobajajoče znanje, spregleda pa metaforičnost in poskuse ustvarjanja "knjige s steklenico":

IZTOK: "Od kozarčka do steklenice do zgodnjega groba."

MOJCA: Iztok...

IZTOK: Naslovi knjig so bili svarila. Ampak nobeno ni delovalo! Kot da ne veljajo zame. In tako sem zdaj v predzadnji fazi. In tako je zdaj do zgodnjega groba samo še tisoč kozarčkov.

(Evald Flisar: *Vzemi me v roke*. Sodobna slovenska dramatika. KUD Sodobnost International, Ljubljana, 2011.)

Med pogovorom Maje in Iztoka postane jasno, da v trenutku, ko eden od njiju poskusi omejiti moč jezika za ustvarjanje svobodne, neovirane stvarnosti, nekaj umre, ali kot reče Maja: "Vse mine, naše sanje, naše želje, naša volja, in na koncu še mi." Zaključna pesem (Borgesova) napeljuje na to, da je vsak poskus izpisa iz pozabe in rešitve pred izbrisom z ustvarjanjem besed, umetnosti, poezije, esejev nazadnje jalov. V prah se povrneš...

In vendar se igra znaša nad pozabljenjem in namesto tega išče mehanizme za spreminjanje budnosti in dediščine, čeprav ne ponudi tehnologije ali strategije za zagotavljanje trajnosti ali sledov, da je človek imel obliko in funkcijo, vsaj dokler je bil na Zemlji.

V nasprotju z igro *Vzemi me v roke* se v *Poslednji nedolžnosti* izognemo pozabi tako, da na videz odpremo vrata v pekel. Marija in Cigan sta v kolibi sredi bosanskih gozdov z Johnom, britanskim vojakom, ki služi v "mirovnih" silah OZN. Johna, predstavnika prodirajočih zunanjih sil in uničujočih militarističnih potez pri širjenju imperija, devica Marija na Ciganovo pobudo ustreli v glavo. Kot številne Flisarjeve gledališke igre je tudi ta izjemno vznemirjujoča. Vendar ni nihilistična. Prej bi rekla, da je protestna igra, ugovor proti silam, ki želijo uničiti razlike (družbene in kulturne, kot jih pooseblja Cigan) in trajnost (prepričanj in verstev, utelešenih v devici Mariji in križu).

Flisarjeve igre se pogosto končajo z neprijetnimi sklepi in odporom do zaključka, gledalce pa spodbudijo k razmišljanju o sebi. Klara se v *Antigoni zdaj* požene skozi okno v petem nadstropju, da bi po zraku poletela do morja, vendar ji spodleti, pade na skale spodaj, zlomi si vrat in umre. Kot Sofoklejeva Antigona (ki se obesi) tudi ona razmišlja o primernem spoštovanju do mrtvih in nazadnje jo zajame samouničujoč obup. Dogajanje se vrti okrog pojma skrunjenja in v *Antigoni zdaj*, tako kot v Sofoklejevi *Antigoni*, je oskrunjenje neizogibno, morda celo usojeno. V epistemološkem

pogledu je oskrunjenje strukturna nuja, ker okrepi pojem posvečenega (ki deluje kot svoja antiteza).

Vendar pa sta Morilca v Flisarjevi igri, čeprav sta navidezen odmev vloge zbora v Sofoklejevi *Antigoni* in dasta slutiti, da je tragična poguba dinastij in kultur neizogibna, precej nepomembna, zdolgočasena in dolgočasna funkcionarja. Velike, mogočne, pretresljive katarze iz grške tragedije tukaj ni. Prav tako ni jasnega občutka svetega. Nasprotno, grozljivi izbrisi kultur in človekovih dosežkov (in kakršna koli navzočnost božanskega) so sprejeti z nevljudnim "no, pa kaj ste pričakovali?" in to poudari globljo življenjsko tragiko v svetu, ki ima občutek, da je bil "vržen" (v heideggerjevskem smislu) v to, ne da bi se zavedal, od kod je prišel in kam gre. Ko Morilca ubijeta Petra, ki se trudi dokumentirati njuna strašna dejanja, ju skrbi, ali ga nista polomila. V kakšni drugi igri bi bila taka dejanja tragična. V *Antigoni zdaj* pa birokratska, funkcionarska morilca le malce stokata, ker morata pospraviti nesnago. Posebne čustvene prizadetosti ni opaziti.

Čeprav je igra na videz tragedija, gledalcem odreče katarzo. Nasprotno, soočiti se morajo s tem, da jim ob prizorih smrti ni dovoljeno primerno žalovati, temveč so ujeti v stanje zavesti, ki noče dovoliti, da bi nastavili ogledalo eksistencialnemu strahu pred možnim izbrisom ali priznali eksistencialno veselje ob nastanku življenja. Morajo se zadovoljiti s preverjanjem letalskih voznih redov in tuhtanjem, kako ravnati s fotoaparati in drugimi napravami.

Občutek uprizoritve stvarnosti v *Antigoni zdaj* se stopnjuje v *Akvariju*. Tu glavni liki razpravljajo, kako bi najlaže dosegli slavo in o načinu filmskega snemanja tako, da bo resnično dejanje videti kot posnemanje, ali kako naj uprizorijo "naključno" predvajanje videa, da bi zagotovo povzročilo škandal, ob katerem bi gledalci hlinili, da so šokirani.

Vsa dejanja, hlinjena ali resnična, so enako pomembna in/ali nepomembna, zato so pogovori, ki na neki način

posnemajo dogajanje (ki se je odvijalo v preteklosti ali je načrtovano za prihodnost), videti presenetljivo oropani končnega cilja, poslanstva ali vsaj celostnega ideološkega ali verskega videnja.

In vendar Flisarjev svet ni tak, da ne bi prenesel resnice; nasprotno, "resnica" je včasih posledica socializacijskih procesov, še pogosteje pa dinamičnih procesov namesto statičnih izhodišč. "Resnica" potrebuje grozljiv mlin, ki ga poganja strah; najbolje jo razumemo, kadar opazujemo nesrečna, neuspela dejanja ljudi, ki želijo pobiti, zaužiti ali pogoltniti druge.

Dejanski zbor (in glas razuma) v *Akvariju* je posneti glas na telefonski tajnici:

GLAS OSEMLETNEGA DEČKA: Ne vem, kako je v morju, vem pa, kako [ribe] umirajo v akvariju. Ribe umrejo v trenutku, ko nehajo plavati. Potem obvisijo v vodi, ker niso več užitne. Ribe ne jedo mrtvih rib. Dedek pravi, da si živ samo, dokler te drugi lahko pojedjo ali ranijo. Jaz pa mislim, da si živ, dokler te ima nekdo rad.

(Evald Flisar: *Akvarij. Tragikomedija*. Izbrana dela, *Drame*. Vodnikova založba, Ljubljana, 2010, str. 86.)

Dečkove besede in potreba po komunikaciji gledalce silijo, da začno razmišljati o temeljnih čustvih, kot je ljubezen. V Flisarjevem svetu je ljubezen redkokdaj jasno izražena, kadar pa je, je to preračunljivo. Prava ljubezen je redko izražena, razen z dejanji izjemnega žrtvovanja. Morda manjka zaključek, vendar posamezniki v Flisarjevih igrah plavajo, plavajo kot pobesneli, ker žrejo drug drugega in nato drug drugemu povzročajo bolečine. Kljub temu ljubijo, izgubijo in spet ljubijo. Morda je branje in spremljanje Flisarjevih iger prav zato tako razveseljivo: smisel (kot v življenju) je plavanje.

Prevedla Dušanka Zabukovec

Evald Flisar

OBJEMI PRAZNINO?

1.

Na prvi vaji za *Sončne pege* je režiser Dušan Mlakar omenil Bojana Štiha in njegovo izjavo, da si mora igralec pri vsakem tekstu zapomniti in razumeti le trideset ključnih stavkov – tistih, ki so nosilni stebri strukture, tematike, barve, stila, namena in pomena drame. Ali bi bilo mogoče najti trideset takih stavkov v vsaki od mojih dram? In če ne trideset, dvajset? Deset? Predvsem pa: Ali bi nam teh dvajset, deset ali nemara pet stavkov odprlo pot do razumevanja drame, do kakršnega se ne bi dokopali po nobeni drugi poti? Do globljega, natančnejšega, bolj pravega razumevanja?

Ne verjamem, da je mogoče dramo razumeti samo na en način ali da obstaja med različnimi razumevanji zanesljiva hierarhija. Izkušnja z uprizoritvami in polifonijo kritiških odzivov me je naučila, da je drama še najbolj podobna slovu, ki ga otipavajo slepci; tisti, ki pograbi rilec, trdi, da je podoben kači, oni, ki objame nogo, zatrjuje, da je podoben deblu drevesa itd.; kar zadeva kritike, pa se mi je (in ne le meni, vsem dramatikom) pogosto zgodilo, da so eni kovali v zvezde nekaj, kar so drugi grajali kot slabo (le komu naj v takih primerih verjame avtor?). Tudi vsak režiser bo bral in interpretiral dramski tekst po svoje, kar navsezadnje ni slabo: oznaka, da je dramo mogoče razumeti na več načinov, je zanesljivo prej pohvala kot psovka. Kljub neomejenemu

številu možnih (ali žal velikokrat tudi poljubnih) interpretacij dramskega teksta pa se zgodi (in to je prej pravilo kot izjema), da se večina interpretov (tudi večina kritikov) nagiba k razlagam, ki imajo veliko skupnega. To pomeni, da ima vsak dramski tekst vendarle bolj ali manj določljivo jedro, sporočilno ost, ki je ni mogoče zgrešiti (in je ob ustrezni režiji tudi občinstvo ne zgreši), čeprav je to ost mogoče definirati na več načinov. In morda je tistih dvajset, deset ali pet ključnih stavkov najkrajša pot do najustreznejše definicije.

Poskusimo. Zanesljivo imajo neke skupne poteze, nekakšen temeljni razlog za obstoj (ne glede na tematske in strukturne razlike med njimi) vse drame istega avtorja; lahko na primer govorimo o sporočilni podstati nekega dramskega opusa. Tukaj so mnenja poznavalcev, teoretikov, praktikov, izvajalcev, strokovnjakov in "strokovnjakov" pogosto zelo različna (lahko tudi popolnoma skregana med seboj; predvsem pa, žal, skrajno površna). Spraševati avtorja, kaj je "hotel povedati", je sicer dokaj priljubljena zabava (predvsem novinarjev, igralcev in nekaterih režiserjev), nikakor pa ne prinese vedno odgovora, ki bi bil kaj več kot ugibanje (ali, še slabše, deklaracija namena, ne pa nujno tudi realizacije). Bistvo drame ostaja skrito tudi njenemu avtorju, in pogosto njemu še najbolj. Vendar to ne pomeni, da ne sme kdaj v življenju pograbiti priložnosti, da se skuša (ob drugih, ki to počnejo) tudi sam dokopati do vitalnega utripa za besedami svojih tekstov.

Pri tem seveda ne gre brez pomoči drugih, objektivnejših mnenj (objektivnejših v smislu, da osebe, ki izražajo sicer subjektivno mnenje, niso avtorji drame). Da je *Jutri bo lepše* "drama o rojstvu in prevladi postmoderne družbe", so prvi ugotovili Angleži; da gre v njej za upor proti prevladi postmoderne oziroma za neuspeh "poskus rearhaizacije družbe", je pozneje dodal dramaturg kranjske uprizoritve Taras Kermauner. Da gre pri *Leonardu* za zlorabo moči znotraj ustanove in za manipulacije s šibkimi s strani močnejših, so trdili skoraj vsi, ki so pisali o drami v Sloveniji (to je sicer

res, vendar se meni nikoli ni zdelo osrednje); vsi pa so tudi med vrsticami omenili, da drama prikazuje boj za ohranitev identitete v svetu, v katerem "velike zgodbe jedo majhne", kar se je meni zdelo bistveno (in kar so pozneje potrdili tudi angleški kritiki). Da je *Nimfa umre* (prvotni naslov je bil *Tristan in Izolda*) drama o "dekonstrukciji mita romantične ljubezni", je pravilno ugotovil Vili Ravnjak; da je takšna dekonstrukcija možna le kot "rekonstrukcija mita, kot nova igra, novi zrcalni odblesk v zgodovini izmišljij", je kasneje dodal Milan Dekleva; težko bi ugovarjal tema oznakama, lahko bi kvečjemu kaj dodal. Da je *Stric iz Amerike* predvsem "metafora o večni ujetosti naših sanj, iluzij, hrepenenj, pa tudi zla, egoizma in strasti", je prva zapisala Ignacija Fridl; iz tega izvira vse drugo v drami, tudi stvari, ki so se nekaterim zdele pomembnejše, čeprav mislim, da niso. Da *Enajsti planet* ni realistična igra o socialnih problemih klošarjev (kot so menili nekateri), sta najlucidneje izrazila Jernej Novak in Blaž Lukan, ki sta zapisala (prvi), da je to "gledališka metafora o večni, neuresničljivi človekovi želji, da bi presegel zatečeni model družbenega bivanja in ušel svoji zemeljski usodi", in (drugi), da je to igra o "zavestni utopiji kot začasnem sredstvu za preživetje, ki pa je kljub temu realno in učinkovito". Da je *Nora Nora* drama o "bingljanju v prazno... in pogubni meji med iluzijo in deziluzijo ljubezni, o večnem hrepenenju po partnerju, ki bi vzpostavil idealno kombinacijo, in o nemoči uresničitve harmoničnega odnosa," je zapisala Marinka Poštrak; da "Ibsenova Nora dramatiku služi zgolj kot izhodišče za vnovično prevetritev stanja stvari na področju zmeraj bolj uničujoče vojne med spoloma," je ugotovila Petra Pogorevc.

Drugače rečeno, sugestij, kako naj razumem svoje drame, je bilo več kot dovolj (in omenil sem jih le nekaj). A vendar me je šele naslov dramaturške razčlembe v gledališkem listu avstrijske uprizoritve *Nore Nore* usmeril k razmišljanju o tem, kaj utegne biti skupno mojim ekspedicijam v dramsko pisavo. *Erfasse die Lehre. Seize the emptiness* v angleškem

prevodu. *Objemi praznino*. Pomislil sem, da bi to bil učinkovit naslov kake nove drame. Toda hkrati me je obšlo, da pravzaprav označuje, tako ali drugače, vse moje drame. V *Kostanjevi kroni* Janek na nekem mestu pravi: "Poglejte svetlobo tam! ... Kot bi ležalo strohnelo listje v njej. Jesen je bila zmeraj v meni. Nekje nad želodcem. Želja po ugaslem." In na drugem mestu: "Kar počnem zadnjega pol leta, je samo dim, črn dim, ki se dviga z mojega pogorišča." V *Jutri bo lepše* Rembrandt strmi skozi okno in sprašuje: "Tam zunaj, za tisto belo praznino, za vsemi zameti, ki jim ni videti konca, za tisto zaveso snežink, za vetrom, ki prihaja bog ve od kod, tam zunaj, za vsem tistim, kar nas obdaja ... Ali se tam, za vsem tistim, začenja svet, ki ni bela praznina?" V drami *Kaj pa Leonardo?* se praznina odslikava kot popolna odsotnost spomina v glavi gospoda Martina; to praznino skušajo dušebrižniki napolniti vsak s svojo vsebino, ki pa presajena kljub raznoterosti deluje kot še hujša praznina in kot metafora za praznost človeških naporov. V *Nimfa umre* Izolda pravi Marku: "Pred kratkim sem začutila željo, da bi se dotaknila drugega ... Ne zaradi želje po njem, ampak zato, da bi zožila Tristana iz praznine, ki me obdaja, v človeka ob sebi." V *Stricu iz Amerike* Janez v zadnjem prizoru, ko se končno sooči z resnico svoje usode, Inšpektorja vpraša: "Imate kdaj občutek, da je vse okoli vas prazno? Da je vse, kar vidite – stvari, ljudje, gozd –, da je vse to samo nekaj, kar vaša domišljija slika na platno praznine?" V *Enajstem planetu* Magdalena pravi Pavlu: "Govorim o tisti grozni brezcilnosti v duši, o tisti ... o tisti praznini, o tisti ..." In v *Nori Nori* Nora 2 Helmerju 1 pravi, da se med seksom – ki naj bi predstavljal vrhunec žive prisotnosti – ukvarja s posebno vrsto meditacije, ki jo imenuje *Objemi praznino*.

Na prvi pogled je tematska pokrajina mojih dram, kakor jo slikajo ti "ključni stavki", hudo neprijazna. Kolikor bolj moje like preganja sla, da bi polno živeli, si izborili vpogled v pomen in namen svoje navzočnosti v svetu, toliko bolj se jim polnost kot predmet poželenja spreminja v praznost.

Tako se zdi. Vendar je praznina, ki jo liki "objamejo" vsak na koncu svoje kalvarije, prag spoznanja, ki ga pravzaprav želijo doseči; trenutek priložnosti za spravo z lastno vestjo, za preboj iz brezplodnega trošenja energije v sprijaznjenost s tistim, čemur se ni mogoče izogniti, ker je imperativ njihove lastne notranje logike. In skoraj vsi to naredijo, skoraj vsi "objamejo praznino", čeprav vsak na svoj način: Janek v *Kostanjevi kroni* se prizemlji tako, da sprejme krivdo (ki je v nekem globljem smislu dejanska), sodnik Miškin v *Jutri bo lepše* se sprijazni s poljubno in sprotno resničnostjo svojega okolja, Tristan in Izolda sprejmeta smrt ljubezni kot edino zagotovilo, da se bo ta nekoč obnovila, Janez v *Stricu iz Amerike* sprevidi, da so se mu mladostne iluzije, ki jih ni znal prerasti, spremenile v stene samotne ječe; trije klošarji v *Enajstem planetu* se odločijo za narisano kračo in narisano raketo kot za sicer utopično, vendar prijaznejšo, morda kar odrešujočo alternativo resničnosti, medtem ko štirje liki v *Nori Nori* skozi praznino medsebojnih odnosov začutijo, da je za trajnost ljubezni do nasprotnega spola potrebno prijateljstvo med pripadniki istega spola.

Toliko – kot morda zanimiv dodatek drugim analizam.

2.

Kaj pa družba? Priznati moram, da me je človek v konfliktu z družbo zmeraj zanimal manj kot posameznik v konfliktu s seboj, s svojimi vrednotami, idejami, čustvi. Prepričan sem, da se nesporazumi (tudi če nazadnje dobijo globalne razsežnosti) rodijo najprej v človeku samem, v konfuziji njegovih miselnih vzorcev, želja in pričakovanj. V prvi vrsti me zanima konflikt, ki je plod nesporazuma med različnimi motivi posameznika: njegova notranja neuglašenost. In potem me zanima nasilje, ki ga posledično povzročamo drug drugemu zaradi svojih bojazni, ambicij in fiksni idej; zaradi prepričanja v svoj "prav". Sociologija se mi je zmeraj zdela

pomanjkljiva veda predvsem zato, ker obravnava človeka statistično, zanemarja pa njegovo edinstvenost in njegov duhovni ter psihični svet. Njegovo intimo. Prav ta se mi zdi najpomembnejša. To ne pomeni, da zagovarjam dramatiko, ki ne odslikava stanja v družbi. Nasprotno. Vendar se mi neposredna oblika družbene relevantnosti zdi preživeta. Prepričan sem, da družbe ni mogoče izboljšati samo s politično voljo in družbeno akcijo (mnogo lažje jo je na ta način poslabšati), ampak predvsem s preobrazbo individualne zavesti. Družba kot sistem ne more preseči idejne in moralne zrelosti posameznikov, ki jo sestavljajo. Zato me najprej zanima posameznik s svojo osebno "resnico", s svojo lastno "zgodbo", kajti iz nje izvirajo sile, ki povzročajo konfliktne odnose med različnimi "zgodbami" posameznikov ali skupin. Vsak trk osebnih "resnic", osebnih "zgodb", tudi če samo med dvema likoma, je nujno tudi mikrokozmična slika širših, družbenih nesporazumov. Veliko mojih junakov je zapeljanih – ne samo od lažnih vrednot, ampak tudi od svojih mladostnih želja. Mladostne sanje, nikoli povsem izpolnjene, so vezno tkivo osebnosti: brez njih ni v življenju ne smisla ne usmerjenosti. Če so skrbno nadzorovane, so lahki trajen vir energije. Problem je, da se mladostne sanje pri marsikom spremenijo v fiksne ideje. In potem za srečo ni več dovolj, da smo, ampak hočemo tudi imeti. In potem se zgodi, da začnemo izrabljati sanje drugih za uresničevanje svojih lastnih. Tu pa smo že na pragu nasilja, ki me zanima kot dramatika.

Rečeno je bilo, da v mojih ženskih likih prevladuje moški princip – agresivnost, samozavest, tekmovalnost, medtem ko so moški liki pretežno mehki, neodločni in protislovni. Mislim, da to kar drži. Dr. DaSilva, Izolda, Alenka, Magdalena, Nora 1, tudi Nora 2 so liki, ki s svojo premočrtnostjo poganjajo dramsko dogajanje. Očitno se mi za vlogo osebe, ki sproža konflikt in žene dramo v zaplet in razplet, zdi ženska primernejša. Morda zato, ker je največkrat res tako – tudi v življenju gre moški največkrat premikat gore zato, da bi si pridobil naklonjenost ženske. Ali zato, ker je

ženska, ko se enkrat odloči, kaj hoče, vztrajnejša in bolj premočrna kot moški (ki ponavadi prej odneha, še posebej, če sprevidi, da pelje sebe in svoje bližnje v prepad). Tretji vzrok je nemara osebne narave. Morda se kot moški bojim ženske, ki bi mi zvito ali odkrito ukradla cilje in jih podredila svojim. Morda se skušam pred tako žensko zaščititi, ji preprečiti, da bi me uročila, z nekakšno predigro – če ji dovolim, da pohodi moškega v drami na odru, ne bo imela moči, da to naredi z mano v resničnem življenju. (No, recimo ...) Rečeno je bilo, da je za moje drame značilna še ena posebnost: igra v igri. Tudi to je res. Skoraj vsi moji liki so v osnovi nezadovoljni s svojo resničnostjo, s stvarmi, kot so, zato se ves čas bolj ali manj zatekajo v večje ali manjše odmike od realnosti, v udobja izmišljenih, alternativnih svetov, v katerih so lahko taki, kot bi radi bili, in v katerih je življenje lahko tako, kot bi lahko bilo. Res je to precej splošna lastnost, vendar je pri mojih likih premišljeno poudarjena. Tako kot njihova paranoja, strah, da jih zasleduje nekdo ali nekaj, kar jih bo razkrinkalo, obelodanilo njihovo najintimnejšo skrivnost ali šibkost in jih izpostavilo porogu sveta. Zato so ves čas na begu iz vloge v vlogo, ves čas si (protejsko) prizadevajo, da ne bi bili točno tisto, kar so. Igranje vlog jim je prešlo v kri in pogosto se ne zavedajo več, da jih igrajo. Seveda ima to igranje igre v igri marsikje tudi drugačno dimenzijo, najočitneje v *Leonardu*, kjer je njen namen pokazati, kako krhka je meja med "resničnim" in "izmišljenim" in kako usodno se nam naše fikcije zasedajo v vsakdanje življenje.

Če pomislim, kako naklonjena mi je zmeraj bila velika večina kritikov, se mi zdi skoraj predrzno omenjati redka negodovanja, na katera so naletele moje drame. Največ nesporazumov je povzročila beseda tragikomedija, s katero rad podnaslavljam svoje tekste. Na začetku so nekateri kritiki, predvsem pa "kritiki", besedo že kar posmehljivo dajali v narekovaje, kot da gre za nekakšen novum ali kot da gre za oznako, ki si je moje drame ne zaslužijo. Predvsem pa skoraj nihče ni natančno vedel, kaj tragikomedija je. Neki

ugledni gospod, ki je prispeval eno od analiz drame *Sončne pege* za gledališki list MGL, je zapisal, da "v tej igri ... ni nič tragičnega in nič komičnega, torej ne more biti tragikomedija". Kot da bi tragikomičnost bila seštevnik tragičnega in komičnega, ne pa (poleg tragičnega in komičnega) samosvoja kategorija. Nepoznavanje tega žanra v slovenskem prostoru, pa tudi občasno zgrešeno pojmovanje moje dramske tehnike, ki je nujno sledilo, me je, moram priznati, zelo presenetilo, še posebej, kadar so ga podpisali gledališki ljudje, ki bi morali vsaj slišati za *Anatomijo drame* Martina Esslina, v kateri med drugim pravi: "V preteklih sedemdesetih letih se je tragikomedija prebila v ospredje. Dejstvo, da lahko drame Čehova doživljamo kot komedije in kot tragedije, dokazuje, da je njihova narava tragikomična. Dela Brechta, Wedekinda, Ionesca, Becketta in v znatni meri Pirandella sodijo v isti mešani žanr. Za režiserja predstavljajo take drame poseben problem: nekatere je treba igrati popolnoma resno, njihov učinek pa bo komičen; druge je treba igrati lahkotno in smešno, povzročile pa bodo globoko žalost in omogočile tragični vpogled; pri tretjih je treba menjati razpoloženje iz prizora v prizor. Tragikomedija je torej kompleksen žanr, ki zahteva zelo sofisticirano publiko."

No, publika na predstavah mojih dram je bila očitno dovolj sofisticirana; celo do tolikšne mere, da so v njenem odobravanju nekateri "strokovnjaki" videli dokaz, da pišem lahkotne komedije za široke množice; kot da bi merilo za kakovost in resnost dramskega teksta bila prazna dvorana. Dejstvo je, da Slovenci – v nasprotju z, recimo, Angleži – nismo narod, ki ima enakovreden odnos do patosa in humorja, do intelekta in čustev, do tragičnega in komičnega. V tem pogledu smo precej enostranski, kar je gotovo posledica naših zgodovinskih in geografskih posebnosti. Nagnjeni smo k mrakobnosti, patetičnosti, poetičnosti, globokosti, moraliziranju. V strahu, da se drugim ne bomo zdeli dovolj resni, radi s svojo resnostjo pretiravamo, medtem ko humor, ki ga v besedni in dramski umetnosti radi omalovažujemo, za nas

ostaja na ravni norčavosti in šaljivosti. Nimamo pravega odnosa do tiste vrste intelektualnega humorja, ki se mu reče duhovitost. Predvsem pa nimamo tradicije tekstov, v katerih se tragično in komično dopolnjujeta, saj teh dveh občutenj sveta nismo v naši zavesti nikdar integrirali. Zato je tragi-komedija za slovenski um svojevrsten paradoks. Zavestno in tudi nagonsko se ji najbolj upirajo prav intelektualci in teoretiki – kar je še večji paradoks, saj bi ravno ti najlaže dojeli tragikomično ne le čustveno, ampak tudi razumsko. Da “širše” občinstvo nima problemov z doživljanjem tragi-komičnega, si razlagam tako: smeh odvezuje gledalca hromeče dolžnosti, da doživlja dogajanje na odru kot “globoko in resno”. Tega raje ne bi počel, zato pride na predstavo z vrsto nezavednih obrambnih mehanizmov. Smeh ga sprostí in mu vlije zaupanje, da se ne bo zgodilo nič groznega, zato sledi drami odprt, brez zaščite. Ko je v takem stanju soočen s tragičnim, ga doživi kot čustveni udarec, kot šok – torej na pravi način, čeprav ne nujno katarzično.

Seveda humor v mojih dramah ni čista komedija, še manj bufonada. Drži se ga neka mučna srhljivost. Mislim, da je to humor obupa. Ni situacijski, ampak izvira iz likov in njihovih usod. Smeh obupa je seveda boleč, vendar se mi zdi globlji in plodnejši kot smeh farse ali čiste komedije. Smeh obupa nam omogoča, da ugledamo resnico, pred katero bi sicer samogibno zaprli oči. Skoraj nujno pa se mi zdi poudariti, da komičnost v mojih tekstih ni nikakršen premišljeno vgrajen trik, ki naj bi zagotovil, da se gledalcev dotakne temeljna tragičnost mojih iger. Obstaja nekaj, čemur bi lahko rekli tragikomično občutenje sveta. Izkazalo se je, da tako doživljam svet tudi jaz. Unamuno govori o tragičnem občutku življenja, jaz ga doživljam (smem tako reči?) kot postabsurdno polje možnosti v mejah absolutne brezizhodnosti, kjer se človek, ki noče znoreti, lahko oprijema le sproti ustvarjenih plodov domišljije, edine rešilne vrvi v močvirju nesmisla, v katerem bi se sicer utopil. Tragikomičnost je občutje, ki ga

ustvarja zavest o tem, da smo vsi na poti, čeprav nikamor ne moremo. Maraton, ki ostaja mrtvi tek.

3.

Še dvoje pojasnil. V knjigo mojih dramskih besedil *Drame* (Vodnikova založba, 2006) je uvrščena tudi *Nimfa umre*, vendar ne tista, ki je bila leta 1989 uprizorjena v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru, ampak tekst, ki ga je leta 1994 uprizorilo Slovensko komorno gledališče v Ljubljani z naslovom *Tristan in Izolda: igra o ljubezni in smrti* (in je bil s tem naslovom tudi natisnjen). Prava zmeda, bo rekel marsikdo. Tako kot marsikatera moja drama (z najočitnejšo izjemo *Nore Nore*, ki sem jo napisal v mesecu in pol) ima tudi "igra o ljubezni in smrti" dolgo zgodovino nastajanja in zorenja. Zgrajena je iz različnih, čeprav nikakor ne raznorodnih elementov, predvsem komedije *Another Sunday*, *Another Rainday*, ki sem jo napisal za BBC TV, in ključnih delov *Nimfe umre*, uprizorjene v Mariboru, ki je nisem nikdar izdal v tiskani obliki. Zdelo se mi je namreč, da je bila kljub svoji (kritiško ugodno sprejeti enovitosti) samo odskočna deska za nastanek drame o "dekonstrukciji mita romantične ljubezni", kot je *Tristana in Izoldo* poimenoval Vili Ravnjak. Ker se je ta naslov zdel ameriškemu založniku mojih zbranih dram po nepotrebnem zavajajoč, sem najprej predlagal *Metalec bumerangov* (s tem naslovom je bila prozna verzija televizijske komedije *Another Sunday*, *Another Rainday* objavljena v knjigi kratke proze *Lov na lovca*). Ta naslov se je Američanom zdel boljši, vendar nekoliko preveč "avstralski", zato je prevladala odločitev, da se bo drama imenovala *Nimfa umre*. Da bi se v prihodnje izognili zmešnjavi, sem sklenil, naj se poslej imenuje tako. Še posebej zato, ker je ta naslov za dramo še najprimernejši.

Marsikoga, ki ne ve, kako nastajajo drame (ali misli, da je napisan, kaj šele uprizorjen tekst svetinja, ki se ga ne sme nihče dotakniti, še najmanj avtor), bo to razjezilo.

Vendar še zdaleč ne tako, kot ga bo razjezila druga stvar, ki jo želim pojasniti, in ki zadeva *Kostanjevo krono*. Ta moj prvenec, ki sem ga pri triindvajsetih napisal v Londonu pod mentorstvom pokojnega Primoža Kozaka, mi je bil vsa ta leta (še posebej kot bolj izkušenemu dramatik poznejših let) precejšen trn v peti, in kar čakal sem na priložnost, da odstranim ali vsaj ublažim njegovo nedonošenost. Prvič sem to poskusil leta 1989 ob drugi slovenski uprizoritvi teksta v kranjskem Gledališču čez cesto, vendar mi je dramaturg predstave Peter Božič (ki je bil pobudnik uprizoritve) v enournem telefonskem pogovoru, med katerim je govoril predvsem on, to vehementno prepovedal. Druga priložnost se je pojavila pred kratkim, ko sem pomislil, da lahko spremenjeno verzijo *Krone* "podtaknem" urednikom ameriške izdaje mojih iger, ki izvirne verzije sploh ne poznajo. Zdi se mi smiselno, da je prenovljena (in zdaj končna) *Krona* uvrščena tudi v knjigo *Drame*. Kaj sem spremenil? Odstranil sem štiri epizodne vloge, ki v drami res nimajo kaj iskati, in izdatno okrepil vlogo Preiskovalnega sodnika, Janekovega antagonist. Skušal sem premakniti poudarek z "atavizma" in "krvoskrunstva" na ironični rezultat iskanja "resnice", ki se z Janekovim priznanjem krivde za umor, ki ga ni zagrešil, postavi pod vprašaj in s tem razgali družbo, s katero je skregan Janek, kot krhko (čeprav nasilno) sožitje parcialnih videnj skupin in posameznikov, ki imajo moč. Nasprotje med dvema svetovoma, enim neposrednim in eksplozivnim, drugim premišljeno manipulatorskim in zato (vsaj na dolgi rok) zmagovalnim, sem ohranil in ga še okrepil. Tako, vsaj, razumem spremembe, ki sem jih vnesel. Morda bo šele uprizoritev nove verzije pokazala, ali sem imel prav.

V preteklih letih so me pogosto vprašali, kaj mi je ljubše, pisanje dram ali proze. Ko preverjam svoje odgovore, ugotavljam, da so se nagibali zdaj na eno, zdaj na drugo stran; kot da se ne bi mogel zares odločiti. Morda je najbolje, da tako ostane. Pravzaprav bi bilo zanimiveje poiskati odgovor na vprašanje, kaj (in kako in zakaj) me je sploh zaneslo

v pisanje dram. Res sem že v osnovni šoli napisal dva dramaleta, ki ju je šolska dramska skupina uprizorila na odru vaškega gasilskega doma na Cankovi; res sem v približno istem času razmišljal, da bi sosedov skedenj v svoji rojstni vasi Gerlinci spremenil v gledališče (zamisel, nad katero sosed ni bil navdušen); res sem kot študent na ljubljanski filozofski fakulteti (po treh zaporednih nagradah za radijske igre) kategorično izjavil, da je "odslej moj edini medij dramatika"; toda po *Kostanjevi kroni* skoraj dvajset let nisem napisal nobene gledališke igre (napisal sem nekaj relativno uspešnih radijskih iger v angleščini, med njimi *Tomorrow*, ampak to ne pomeni, da sem bil v tem času dramatik). Usodno je bilo leto 1989, ko me je Vili Ravnjak, takrat umetniški vodja mariborske Drame, nagovoril, naj napišem *Nimfa umre*, še bolj pa leto 1991, ko me je Vesna Jurca Tadel, takrat umetniška vodja Mestnega gledališča ljubljanskega, nagovorila, naj napišem *Leonarda*. Morda je bil spektakularni uspeh *Leonarda* tisti, ki je pisanje dram spremenil v nekakšno obvezo. Ni mi žal, da sem vztrajal; poznejši uspehi v tujini so pokazali, da se nisem zmotil (kot se niso zmotili tisti, ki so me nesebično spodbujali). Kako bo naprej, ne vem. V Sloveniji smo zašli v položaj, ko ima izvirna slovenska drama (če ni primerna za Špas Teater) vse manj možnosti, da ugleda luč sveta na odru; zajadrali smo v obdobje adaptacij romanov. Ob takšnem odnosu (zgodovinsko gledano se mi zdi skrajno neodgovoren) bodo (poleg vse pogostejše nemarne, neuke in nezainteresirane kritike) smrtni udarec izvirni slovenski dramatiki zadale prav ustanove, ki bi jo morale načrtno gojiti in pozorno spodbujati. Morda bom napisal še kako dramo v angleščini; če bo uspela v Londonu, utegne postati zanimiva tudi za slovenska gledališča. Ali pa bom napisal roman; v upanju, da ga bo kdo dramatiziral.

Vili Ravnjak

ZAKAJ IMAJO SLONI VELIKA UŠESA?

Drame Evalda Flisarja predstavljajo posebno doživetje. Ob njih se namreč vedno soočamo z zaključenimi pesniškimi univerzumi, ki pa so zelo natančne slike (sociološke in psihološke) stvarnosti. V svojih dramskih ubeseditvah nastopa Flisar kot vešč antropolog, predvsem pa je brezkompromisen razkrinkovalec magije uma zahodnoevropskega človeka. Njegove drame imajo klasično, ibsenovsko strukturo, vendar samo na prvi pogled. Vsebina dram (najočitneje *Jutri bo lepše*) je pravzaprav zgrajena iz relativističnokvantnih osnov, po principih gestaltpsihologije, ali če hočete, po zenovski paralogiki. Oziroma: prostor igre je sestavljen iz elementov evklidovske geometrije, čas in z njim obči in posamični tok zavesti junakov pa tvori einsteinovski časovnoprostorski kontinuum. Fizič-norealistično okolje dobi skozi dramsko dejanje značilnosti univerzalnega prostora, ki je obča družbenozgodovinska in psihološkofilozofska metafora.

Flisar je eden redkih slovenskih dramatikov, ki brezhibno obvlada realistično formo dialoga; pogovori med junaki so stvarni in verjetni, prežeti z duhovitostjo in intelektualno skepso do izgovorjenega, kar je za slovenske pisce, posebej dialogiste, povsem netipično. Flisar uvaja "salonsko" formo dialoga, jezik, za slovensko dramatiko prav tako atipičnih dramskih likov, sofisticiranih intelektualcev, ki imajo moč in pogum relativizirati svoj govorni kod oziroma se iz njega norčevati. Vsekakor je govorjena beseda glavno sredstvo

Flisarjevega dramskega stila, a ubesedena raven dogajanja je zgolj površinska skorja, pod katero se skriva pravi psiho-kozmični teater – gre za prikrita psihološka dogajanja, procese, ki so resnični vzroki izgovorjenega. V Flisarjevem gledališču je beseda posledica in ne vzrok določenega stanja. Opraviti imamo torej z dramskim gledališčem v izvirnem pomenu besede, z gledališčem, v katerem prevladuje simptom oziroma kompleksna govorica psiholoških stanj, simptomatskih znamenj, ne pa na primer semiologija znakovnih transmisij oziroma ekstrovertiranih znakov, kar je sicer zelo pogost način izražanja v sodobnem slovenskem gledališču.

Drama *Jutri bo lepše* se začneja in končuje na zelo podoben način kot Gogoljev *Revizor*. Na odročno pokrajinsko sodišče v polarnem predelu Sibirije pride novi sodnik, ki želi delati, torej soditi, najprej pa bi rad spoznal predstojnika sodišča, vrhovnega sodnika. Namesto tega se znajde v družini čudne trojke sodnikov-umetnikov-zajebantov s skrajno simboličnimi in asociativnimi imeni: Jesenin, Nižinski in Rembrandt. Ime novega sodnika pa je Miškin, kar tudi ni brez literarnozgodovinskih in siceršnjih konotacij. Situacija je skozinsko tragikomična, razpeta med stvarnost in iluzijo. Šele umor spremeni stanje realnosti, a samo začasno, ker se igra že v naslednji sekvenci zavrti v še večji klobčič samoironije. Zato tudi nova (realna) oseba ob koncu drame (sodnik, ki je zares prišel soditi, najbrž Nikitov umor) ne učinkuje tako realno kot nastop pravega revizorja pri Gogolju. Če je Gogoljeva pozicija klasično satirično komediografska in če je konec njegove igre sicer nevaren, a si bodo njegovi junaki tudi pod pravim revizorjem že znali pomagati, potem je konec Flisarjeve drame znamenje popolne brezizhodnosti – relativističnokvantni *circulus vitiosus*, absurdistično sveti *perpetuum mobile* se bo vrtel v neskončnost.

Tako Flisar kot Gogolj sta v svoji osnovi tragikomika, razlika, ki pa ju močno oddaljuje, je metafizika. Gogoljev svet in smeh se še vedno napajata iz območij klasične metafizike, determinirane s pojmom čvrstega, neomajnega Boga.

Flisarjev svet pa je že svet, ki je zdrsnil globoko onstran oprijemljivih metafizičnih kategorij, torej svet v odsotnosti (metafizičnega) Boga. V Flisarjevi komičnosti ni nič frivolnega in ljubkega, pač pa je mučna in strašna smešnost, neznosno žalostna in absurдна že sama po sebi. Preseči to stanje bi pomenilo rešiti zenovski koan, ki si ga junaki kar naprej zastavljajo: Zakaj imajo sloni velika ušesa? Flisar ve, zakaj (morda bo to spoznal tudi kateri med gledalci), junaki njegove drame pa ne. Pa bi lahko spoznali rešitev, če bi se seveda uspeli osvoboditi "samih sebe", to je mentalnih logičnoracionalističnih in čutnočustvenih obnašajskih struktur, s pomočjo katerih kontaktirajo s svetom in tudi sami s seboj. Spoznati bi torej morali "ontološko diferenco", kot bi rekel Heidegger, ali "nič ničā" zenovskega mojstra ali kakega drugega iskalca dokončnega smisla. Tako pa se igra nadaljuje v skladu z Rembrandtovo uvodno repliko: "Dober dan, ogenj v kaminu, ki bi bil krasen ogenj, če bi imeli kurjavo ... in če bi imeli kamin."

V zelo modernem oziroma postmodernem pomenu je Flisar pravzaprav tragik, torej absolutni tragikomik, nekdo, ki razkriva relativnost tragičnega oziroma komičnega, smisla in nesmisla. Flisar kot postmoderni traged skozi prikazovanje večne afirmacije in negacije metafizičnega temelja ustvarja današnjemu času najprimernejšo dramsko formo, žanr tragikomedije devetdesetih let.

V drami zavzema ključno, osrednje pomensko mesto odsotni Vrhovni sodnik. Če bi bil tu on, kot je prepričan Miškin, bi vse teklo, kot je treba. Zmedenost povzroča odsotnost Absoluta, Boga. Prvi metafizični vzrok (osmišljevalec bivanja, razlikovalec Dobrega in Zla) se je preprosto izgubil. Miškin je v zares strašni situaciji: "Tukaj se nič ne zgodi! Vse ... plava mimo. Nimam občutka, da sem resničen." Občutek plazmičnosti, nedefiniranega lebdenja je direktni odsev relativnostne narave stvarnosti, torej v povezavi z vprašanjem, kaj je resnica, tem čudovitim pirandellovskim aksiomom, prav tako temeljem Flisarjeve dramaturgije. Miškin hoče

pobegniti v metafizični smisel (k Bogu, v Prihodnost), zanj je izkustvo "večne sedanjosti" (torej resnice bivanja) neznosno, ker se ni pripravljen soočiti z življenjem "tu in zdaj", česar (po njegovem) tudi niso sposobni ostali trije junaki, zato životarijo, namesto da bi dejavno živeli. Trije izgubljeni "zenovski učenci", Rembrandt, Nižinski in Jesenin, "stanujejo" v bivanju, ki ni stanje osvobojenega razmerja med "zgolj bivanjem" in njegovim "osmišljenjem", temveč stanje zmede, kaotičnokonfuzne prepletenosti "predsmrtnega" in "posmrtnega". Ločnica med mrtvim in živim je zabrisana, o čemer priča Rembrandtova ugotovitev, ko se povleče za uho in pri tem ne čuti bolečine, po drugi strani pa spet, ko Nižinskega ustrelijo, ta ne pade mrtev – ali je to samo posledica slepega naboja ali dramaturškometafizične Flisarjeve paralogike, to je stvar diskusije. Vsekakor so prizori s puško in Miškinovi poskusi nasilnega vzpostavljanja reda zelo duhoviti.

Flisarjeve dramske osebe so močno sestavljene, visoko alegorično in simbolno učinkujoče figure, hkrati pa so povsem fizične in konkretne realnosti, z vsemi fiziološkimi in psihološkimi določili. Vzporedno z njihovimi psihološkimi transformacijami se spreminja tudi avtentika sodišča, ki je zdaj umobolnica, zdaj taborišče, zdaj kaj tretjega. Ali kot bi lahko rekli v skladu z relativnostnokvantno logiko – prostor in čas se spreminjata glede na stanje človekove zavesti.

Flisarjevo razumevanje gledališča je obrednožrtvovajske narave. Ne gre sicer za artaudovsko pojmovanje rituala, ker Flisar za razliko od Artauda ve, da v dvajsetem stoletju pač ni mogoče obnoviti arhaično kultne civilizacije, oba pa se strinjata, da je duhovni položaj zahodnega človeka v današnji kulturi skrajno problematičen in kritičen. Obstaja silovit (nepremostljiv) razkorak med materialno realnostjo civilizacije in človekovim psihičnim ustrojem. Flisar je zamenjal nekdanji kulturnoritualni okvir žrtvovanja, kjer so sprva darovali resnične, kasneje pa simulirane žrtve (ljudi, živali, rastline ali njihove simbolne, ugledališčene zamenjave), z žrtvovanjem metafizike. Glavna žrtev je človekov Razum,

ki samopašno ustvarja brezmejne teritorije Absolutnega, Nezmotljivega. Flisarjeva obsesija je Razum (Oče, Bog, Absolut), upor zoper njega, destrukcija Smisla in želja, da bi "ontološka diferenca" ostala večno razkrita.

Ali kot se je v gledališkem listu ob mariborski krstni uprizoritvi drame *Nimfa umre* leta 1989 izrazil Flisar sam: "Na odru je žrtvovana iluzija, ki je – po zavezanosti istemu mitu – skupna vsem gledalcem... Smrt iluzije prinese streznitev, očiščenje, hkrati pa obnovi moč za nadaljevanje življenja." Flisar je slej ko prej izrazil Evropejec, ki se mu sicer vidi, da ima za sabo konkretno življenjsko izkušnjo azijskih kultur in duhovnosti (ne pozabimo, da je avtor *Čarovnikovega vajenca*), a ker se v njih ni udomačil, kot Evropejec kliče po obnovljeni in drugačni duhovnosti samih Evropejcev.

Leigh Johnson

ČRNE PIKE V BELINI SNEGA

Na oddaljeno sibirsko sodišče v polarnem krogu pride mlad petrograjski sodnik Aleksei Ivanovič Miškin, ki se hoče za vsako ceno uresničevati z opravljanjem svojih poklicnih dolžnosti. Ves osupel odkrije, da ni nobenega dela, ker je dolgotrajna zima sodišče povsem odrezala od sveta – s sodiščem vred pa tri starejše sodnike, Rembrandta, Nižinskega in Jesenina. Le-ti so zapolnili praznino brezdelja z ljubiteljskimi dejavnostmi: eden slika, drugi pleše, tretji pesni in filozofira o pomenu življenja. Pričakujejo, da se bo tudi novi sodnik prilagodil sili razmer. To pa se ne zgodi. Kajti za Miškina “najpomembnejši dan ni danes, ampak jutri”.

Miškin se ne more sprijazniti s tem, da “stvari enostavno drsijo mimo”, zato skuša svoje sproščene kolege prisiliti, da bi *simulirali* okolje, v kakršnem bi “življenje sodnika imelo pomen”. Jesenin, Rembrandt in Nižinski so že preživeli podobne travme, zato se Miškinovi kampanji, ki naj bi “vzpostavila red”, upirajo domiselno in s humorjem. Sprevideli so, da je življenje lahko zabavno tudi, če je “stvarem dovoljeno, da so”, in če ni druge smeri kot “smer vetra”.

Dramo je mogoče razumeti kot metaforo za nevzdržno praznino bivanja, v kateri ni absolutov, na katere bi se lahko naslonili brez dvoma o njihovi zanesljivosti, in v kateri je treba šele začrtati krog, v katerem naj bi človeška dejanja imela pomen. Vsak od štirih sodnikov se spoprijema s problemom na svoj način: Nikolaj Nikolajevič Rembrandt

skuša preseči agonijo večne zime s slikanjem monotone, nespremenljive vizije pomladi, Ivan Petrovič Jesenin skuša racionalizirati situacijo s filozofsko poetično refleksijo, Ivan Aleksejevič Nižinski pa skuša od vsega skupaj pobegniti z nevrotičnim "tekom na mestu", kar njegov nekoordinirani ples v bistvu je. Novi sodnik, Miškin, reagira "politično": odloči se za napad na nevzdržno stanje. Ta njegov upor, poskus "preobrazbe sedanosti v lepšo prihodnost", je gonilo drame. Razplet konflikta (ki je konflikt med dvema osnovnima pojmovanjema stvarnosti) pa je njeno izpovedno sporočilo.

Kakor se drama ukvarja s kompletno človeško situacijo, s problemi upanja in brezupa, s pomenom nasilja in tiranije, z vidiki etike in morale, tako se hkrati ukvarja z odnosi med živimi ljudmi, ki niso nikakršne lutke ali predstavniki filozofskih naziranj, ampak posamezniki, ki se pod skrajnim pritiskom odzovejo na porušeno ravnotežje vsak po svoje pravilno in z najboljšimi nameni, vendar kljub temu (ali zavoljo tega) s tragičnimi posledicami.

Jutri bo lepše je večje in zahtevno zasnovan dramski tekst, ki ponuja razlagalcem in iskalcem skritega pomena ter sporočilnosti naravnost idealne možnosti in priložnosti. V dialogih in v dramski konstrukciji se zrcalijo skoraj vsa nerešena in večno aktualna vprašanja bivanja: pomen kvalitete ("ideja popolnosti v popolnem okolju je brez pomena," pravi Jesenin), človekova zaslužjenost ideji prihodnosti (brez nje, pravi Miškin, "se ne bi mogli ničesar oprijeti"), strah pred anarhijo ("sodnika v sebi je treba stražiti štiriindvajset ur na dan"), človekova osamljenost v svetu brez Boga, nujnost družbenega reda in nasilja za njegovo vzpostavitev in ohranitev, pa začarani krog, ki nas pri osmišljanju naše navzočnosti v svetu kar naprej vrača na začetek, in še in še.

Priznati je treba, da je imel avtor pri dramatizaciji svojih preokupacij izjemno srečno roko. Ustvaril je polnokrven dramski tekst, v katerem je uspešno združil povsem raznolike žanrske posebnosti: okvir klasične komedije 19. stoletja,

utripajoče živ dialog, model svoje vrste, ki mu je najbližji sorodnik angleška *comedy of manners*, imenitno karakterizacijo likov, ki so ob vsej "tipičnosti", kakršno zahteva komedija, tudi kompleksne, mnogoplastne osebe, in (ne nazadnje) mehko lahkotnost dogajanja, pri katerem napetost ne popusti do zadnjega diha.

dr. Taras Kermauner

UMOR BREZ POSLEDIC

Ta sestavek naj bo le uvod v prihodnje monografsko proučevanje tako drame *Jutri bo lepše* kot ostalih Flisarjevih dram. Nakazati nameravam le nekaj problemov kot odprti, dati s tem v zvezi le nekaj sugestij.

Značilno naravo glavnega dela Flisarjeve dramatike (FD) najnazorneje razberemo iz primerjave med *Kostanjevo krono* na eni in ostalo FD na drugi strani. *Krona* me je presenetila, ker je tematizirala in izražala nenavadno neposredno dogajanje med ljudmi v družini oz. med ljubimci, strast, nasilje na individualni intimni in telesni ravni. Prav to je bila smer, ki je z ludizmom oz. postmoderno (PM) ugašala. Osnovna značilnost *Krone* je močna pristna arhaičnost kot neposrednost odnosov med dvema v duhu Levy-Bruhlove neposredne participacije, vendar vezane ne toliko na kolektiv kot na individualne figure kolektiva-družine, na tiste, ki bi morali biti socialni partnerji v organogramu arhaičnega Rodu, so pa postali, kot tolikokrat, tekmeči in s tem ekskluzivni borci, borci do smrti, tj. ubijalci. *Krona* kaže rodornost ali družinomornost, kakršno je kasneje uprizoril Zajc v *Vorancu*, nazadnje po v razredno precej dvignjeni (iz kmetstva v plemištvu) *Medeji*. Ob tej arhaičnosti pa stoji perversnost. Ne trdim, da perversnosti v PS (plemenski skupnosti), ki je na Slovenskem povezana z AVS (arhaično vaško skupnostjo) ni bilo; po mojem je bila zelo močna, predvsem incestuoznost, le da je krščanska cerkev (KC) ni priznala; da jo je javno

zamolčevala. Česar pa KC, še danes, ne prizna ali kar zamolči, tega – zanj – ni. Tako je prišlo do posebnega tipa perversnosti, ki je za KC značilna še danes: do dvojne morale med konvencionalno socialno-moralno-retorično vrednoto in banalno, kruto, surovo, grdo, blatno realiteto. Sam menim, da je ta perversnost še hujša od direktno incestuozne, saj je ob hinavstvu še splošna incestuoznost, ne le na simbolični ravni z Marijo kot Materjo božjo in s Cerkvijo kot sveto. Ta moment je razkrinkal že Cankar v liku župnika iz *Kralja na Betajnovi*.

Izjemno važna, umetniško odločilna posebnost *Krone* je tematizacija perversnosti sveta; motiv incesta ipd. Sicer je že predvojni Kranjec – bolj kot smo mu pripravljeni danes priznati oz. bolj kot je to počel po vojni, ko ga je omejevala politična ideologija socialne morale – močno poudarjal telesno erotiko, zvezo sexus-eros. Vendar še ni prebil tiste meje, ki jo je dopuščala vsaj leva socialna morala-ideologija; tistega, kar je štela ta morala za še naravno, celo za pozitivno kot svobodno naravno; ne zločina, vendar pa svobodno izbiro partnerja glede na pristna spolno-erotična nagnjenja udeležencev v tej usodni igri. *Krona* je že – nekako samo-umevno – onkraj te predvojne meje-mere. Vidi se, da je Flisar ud generacije, ki je prodrla sredi šestdesetih let, ludistične. Po eni strani vezan na arhaično izročilo, po drugi svoboden, sproščen od ideološko-moralnih shem. Oba momenta skupaj sta šele omogočila nezavrto prevajanje tistih arhaičnih plasti ne le v slovenskem življu, kmetu, podeželanu, ampak v človeku kot takem, ki jih je prej prepovedovala in omejevala KC, nato pa tudi neradikalni slovenski liberalizem in enako ne dovolj libertarni slovenski marksizem, ki je v stalinizmu postal celo spoj hinavstva in asketizma.

Flisar je s to pomensko strukturo *Krone* opozoril, da je v človeku, pa naj bo na zunaj, v (celo novi) družbi še tak ludist in ud PM, še zmerom tista osnovna živalsko-zverska strast, naravnost, ki jo je hotelo prvo NNM (naravno nravno meščanstvo) kultivirati, a se mu ni posrečilo.

Leta življenja v Angliji, v t. i. velikem svetu – čeprav se je isti trend kazal v Sloveniji –, so Flisarja prestavila v na videz povsem nasproten svet. V *Jutri bo lepše* kot da je ne le osrednja, ampak edina tema in celo pomenska struktura le postmoderna (PM). Res pride do umora, ampak ta umor ničesar ne spremeni: družba ostaja ista, kot je bila pred umorom. Umor nima moči svetega dejanja – fascinansa in tremenduma, posvetitve – to je osrednja teza drame; umor torej ni sveti umor, ni svetih žrtev, ni preroda družbe/skupine/skupnosti. Je le neposrečeno dejanje, ki morilca, ta ubija iz tradicionalnega prepričanja, da brez svetega umora svet ni več mogoč, vzgoji v ud PM. Umor se izkaže kot diletantsko dejanje, kot samoslepilo, kot predsodek ali pa je celo v službi same PM. Človek torej nima nobene moči nad PM, nad tem, da bi urejal usodo.

Naj takoj zapišem: kot da bi imel to moč prej, v tradicionalni arhaični družbi! Ta moč – verjetneje moč svetosti umora – je bila le samoprevara. Družba se je delala – seveda je verjela v to, kar je simulirala, v tem je bila že od začetka PM –, da se s svetim umorom preraja. To je bila igra resno(bno)sti, na kateri je počival celotni socialno-vrednostni ustroj predliberalskih ali predPM družb. Pač ritual in samoslepljenje določenega tipa. LD (liberalna družba) PM tipa se slepi drugače: da je PM pravzaprav ustrezna družba, saj pozna resnico: da je sveti umor nič(es)en; da je zato treba pristati na odsotnost smisla sveta in človeka; da se je treba praznini in niču prilagoditi ter v takšni družbi določenih vlog – reduciranih na zgolj funkcije – privatno intimistično uživati. Je to tudi teza *Jutri* in Flisarja?

Za vse novejšje Flisarjeve drame je značilna poteza humorja, ironije, ki je zelo kultivirana, dozirana. Gre za odličen, duhovit humor; vendar ni bistvo v njem. S humorjem Flisar sleherno situacijo olajša; naredi jo življivo, čeprav se konča s smrtjo/smrtmi. To olajšanje, ki ga dosega na več načinov, je pa zanj osrednje, sporoča, da smrt ni usodna, odločilna, določujoča kategorija. Tudi za predliberalno družbo ni bila

oz. je bila nenehoma ukinljiva v življenju; na ravni VSP (večnega spovračanja) se je vsaka smrt obnovila v rojstvu, pač po obredni logiki – zakonu Pomladnega kralja ali same Narave, menjave Pomladi in Zime. Brž ko pade predpostavka večne obnovljivosti narave oz. preroda smrti v življenje, postane smrt dokončna; nastopi obdobje nihilizma. V SD ga označujejo Smoletova *Zlata čevljička*, Zajčeve drame od *Otrok reke* do *Grmač* itn. Če takšno spoznanje postane temelj, oblikuje obup, nemoč, nezadovoljstvo, nesrečnost: samomor. Položaj je treba spremeniti, ali pa se družba-svet, ki temelji na takšnem niču, konča(ta). Mogoče se je vračati v prejšnje stanje ali se vsaj truditi, da bi se človek vrnil v AVS, v PS, v fevdalno družbo; to počnejo totalitarizmi, danes fašizem, včeraj komunizem. Tretja možnost je prehod v OK (odrešenjsko krščanstvo) Mrakovega in Majcnovega tipa; drami *Proces* in *Brez sveče*. Mogoča pa je tudi druga različica. To zastopa Flisarjeva dramatika.

Flisar razreši nakazani problem sicer v skladu s svojim, govorim približno in začasno, neobudizmom ali neotaoizmom, če smem uporabiti Sloterdijkov izraz; pač z neko varianto vzhodnjaške miselnosti-verskosti, ki je blizu – tudi evropski, celo starogrški – modrosti, spoznanju, da človek v tem svetu nima nobene večje moči, sploh pa ne moči spreminjanja sveta, uravnavanja zunanje usode. Njegova moč je le v tem, da se razumno prilagodi realiteti sveta, ki je od njegove volje neodvisna. Človek dobi svobodo – avtonomijo ravnanja – s tem, da svojo voljo ukroji po (zunanji) usodi. Družba-zgodovina pač nastane, kakor in kakršna nastane; ta nastanek je zunaj človekove moči (ta Flisarjeva in moderna meščanska modrost-drža je povsem nasprotna drži-upanju NNM). Kar je zunaj človekove duše-volje, a je človek v tem prisiljen živeti, je nekaj, čemur pravim – ne le jaz – kaozmos. Po teoriji kaosa se kaos sam od sebe, na nepojasnjen način, spreminja v logos, v red, z mojimi besedami v kozmos in polis (v urejeno družbo, v civis), ta pa spet pade nazaj v kaos, ne da bi se to dalo prej logično analitično

predvideti; le nasploh, tj. vedeti, da bo prej ali slej prišlo do rekaotizacije, nato pa spet na spontan način do novega reda.

Flisar živi soočen s to realiteto oz. s to podobo-razlago sveta, ki je danes na Zahodu kar veljavna. Postavljen je pred dilemo, kaj storiti: ali spet verovati – se zavestno odločiti za vero, da človek zmore vnesti, bodisi kot posameznik ali kot kolektiv, v svet logiko, red, zakone, Pravico; tako misli današnja slovenska desnica kot novo milenaristično totalitarno gibanje, s KC vred. Ali, obnavljam obe drugi možnosti, pristati na modrost. Ali pristati na OK. OK platforme v tem spisu ne bom razvijal; razvijam jo druge. Moja naloga je opisati – ali vsaj nakazati Flisarjevo odločitev, vidno v drami *Jutri bo lepše*.

Flisar izhaja iz spoznanja, da ta svet kot tak, kot zunanji, ni spremenljiv. V PM je nastal kot hiperkompleksen sistem odnosov, vlog, funkcij, opravil, pravil, deloma zapisanih, predvsem pa živetih, tj. navad. Ljudje, ki ga živijo, ga ne živijo več ne kot usodo, ne kot naravo, ne kot živo življenje, ne kot Zakon na nravno obvezen način; vsa ta razmerja sodijo v preteklost; SD jih vsa podrobno uprizarja. PM je sofisticiran sistem, ki terja od udeležencev, da se ga zavedajo: da se zavedajo njegove arbitrarnosti, dogovornosti. Je neodvisen od volje posameznika in skupine; a je obenem, to je njegov temeljni paradoks, od teh dveh dejavnikov odvisen, kajti če ne pristajata nanj, se razkroji, se še hitreje vrne v kaos, kot bi se – se bo – sicer. Kaj pravzaprav lahko naredi človek, če nanj ne pristane? Ali želi, v duhu Artauda, kaos s svojo lastno voljo in prizadevanjem; ali pa želi vrnitev svetega Zakona. Oboje se dogaja. A v vsakem primeru se rekonstruira svet, ki je že spet v osnovi neodvisen od zavestne volje posameznikov in kolektivov; bodisi da je to Kaos ali Zakon. Tudi v sistemu Zakona se mora človek zavestno podrejati sistemu; tedaj imenuje to podrejanje moralno in ideološko disciplino. V kaosu pa se prepričuje, da je svoboden; ker se prepričujejo vsi in ker vsi istijo svobodo s kontingenco, je rezultat zmerom nepredvidljiv; aktualizira bratomornost, ki

je v družbi despotskega moralnega Zakona disciplinirana, kanalizirana, ideologizirana.

PM je glede na prejšnje sisteme racionalno najzahtevnejša, zato terja najvišjo stopnjo tehnike, znanosti, uma, a tudi svobodne privolitve posameznikov, da bodo živeli v svetu Dogovora, ne pa Zakona ali celo Kaosa. Verjetno je taka družba mogoča šele v poznem kapitalizmu, ki ima naravo postindustrijske, informacijske, kibernetične družbe. V tem sistemu človek ni ne suženj, ne hlapec, ne vojak, ampak je proklamiran kot svoboden, obenem pa je nujno, da spozna ne le omejenost, ampak nemožnost svoje svobode: to, da je zanj svoboda, kot je dejal (po stoikih) prvi PM filozof Hegel, spoznanje nujnosti ali točneje umnosti. PM je umna družba. Flisar v *Jutri* to prepričljivo demonstrira.

Obenem Flisar kaže, da je ta družba – sistem sodišča v Sibiriji – utemeljena na praznini, na odsotnosti slehernega smisla, na absurdu. Modrost udeležencev te družbe je, da sprejmejo ta absurd in se odločijo, da se bodo v njem dobro počutili. Vednost je pogoj, z bedaki, slepci in ideološkimi zasvojenici LD kot PM ni udejanljiva, udejanljiva je le arhaična družba-skupnost hlapcev, vojakov, fanatikov, nasilnikov. Modrost udeležencev PM je v tem, da vedo, da je vse, kar počnejo, izmišljeno; simulacija. Da realitete in resnice ni več; ne le da ni dosegljiva; sploh ne obstaja, tudi drugje ne. Svet je zgolj praznina oz. bi to bil, če ga ne bi ljudje svobodno napolnjevali s svojimi fantazmami. Človekova svoboda je v tem, da se mu ni treba odrekati blodnjam. PM mu omogoča, da igra – predstavlja, simulira – zelo različne blodnje, ki s tem, ko jih posameznik uskladi z drugimi, dobijo socialni pomen-naravo. S tem pa niso več zasebne blodnje-želje, te vodijo v kaotizacijo, ampak postanejo kolektivna blodnja. Ker gre za kolektivni dogovor, kolektivni avtizem, v katerega se spreminja tak svet v moč legitimnega števila ljudi; ali legitimiranih znanstvenikov-strokovnjakov, ali v politiki v parlamentih in igrah strank.

S stališča OK vodi tak svet nujno v cinizem. Ne more ostati le pri skepticizmu in agnosticizmu, pri moralni modrosti nevtikanja v usodo sveta, ker vodi to vtikanje v vračanje svetih umorov in žrtev, sveta rabljev in žrtev, morilstva. Nevtikanje kot metoda ogibanja vsemorilstvu – bratomornosti, rodomornosti – vodi v avtizem, morala narcisa pa je slej ko prej cinizem; ne le egoizem, ampak brezbržnost, naveličanost, morbidnost; če je patetična, povzroči samomor, če ne, pelje v tržiščne užitke. Ni razloga, da ne bi peljala tudi v tisto, na kar javno v spisih opozarjam že leta: v sado-mazohizem intime, družine, v mučenje in spolno zlorabo otrok. To je zadnji užitek, ki izhaja iz cinizma avtista. Avtist si namreč ne more predstavljati trpljenja drugega, ker mu je drugi nedostopen. Uživa sicer v trpljenju drugega, a tu ne gre dejansko za trpljenje drugega, ampak za užitek narcisa, ki si sam avtistično zamišlja trpljenje drugega. Narcis ni več zmožen vživljanja v drugost sveta; zadošča le svojim željam-blodnjam. Zato je dejansko bolnik. Kolikor ima ta izraz kak pomen. Pomen ima le v svetu, ki priznava Boga; v katerem je kaos kaozmosa bolezen. S stališča samega kaozmosa, v katerem je kaos temeljni del para, seveda avtizem in nobeno mučenje nista bolezen. Ali je krivda zločin, ki ga je treba kaznovati; to je v sistemu moralnega Zakona. Ali pa je usodna stvar, saj človek ne more izbirati svoje usode in usode sveta, nanjo lahko le pristaja.

Je pa res, da je v tem modelu nekaj napačnega: ne temelji na dogovoru. Mučeni otrok je ugrabljen, nasilno držan v ujetništvu. Tako vidimo, da mora tudi avtist rearhaizirati: se vračati k nasilju barbarsko-zverskega kaosa ali k despotstvu Uživača, ki sam vzpostavlja zakone sveta.

Jutri uprizarja zgodbo človeka, ki je hotel PM rearhaizirati, uvesti sistem Moralnega dolžnostnega, disciplinskega, delovnega itn. Zakona, Miškin; a tudi s skrajnim sredstvom destrukcije družbe, ki jo je hotel reformirati-revolucionirati, ni zmozel doseči vrnitve svetega umora. Njegov umor je ostal, kot že za Gidovega Lafcadia, *Vatikanske ječe*, ne toliko

umor brez razloga, ampak umor brez posledic. Nekaj časa Miškin grozi, ogroža sistem, nato se vanj vključi; v sistemu dobi funkcijo, ta nanj čaka; in sistem PM teče gladko naprej. Vsake toliko se zaustavi oz. samoogrozi. Pride nov Miškin, ponavadi tedaj, ko kdo od ljudi, ki napolnjujejo socialne vloge, umre, a po zamanskih poskusih rearhaizacije se modro prilagodi sistemu. VSP se tako obnovi na duhovito nov način.

Flisar kot poznavalec vzhodnjaških verstev, budizma in hinduizma, vključi VSP kot značilno hinduistično predpostavko v zahodno evropsko PM. PM je takšne narave, da dovoli – celo terja – sleherni eklekticizem; vse sprejme, a vse prilagodi sebi. PM je seveda povsem drugačen sistem kot hindujska kastna družba, utemeljena na VSP vzhodnega tipa.

Kar tematiziram, je za SD novo. V tem pomenu je Flisar izviren dramatik; in nimajo prav tisti, ki ga delajo za predstavnika zgolj tržišča. Tržišče za Flisarja ni – le – sredstvo uspeha, kot recimo za Janija Virka, glej roman *Potres, 1895*, ampak je zanj pristen svet. Zanj se je odločil, ker je prišel do radikalnosti dileme: ali praznina nič, ki vodi v samomor, ali rearhaizacija sakralistov, Hribarja itn. Ni se odločil za OK. Vendar je svet, za katerega se je odločil in ki ga v *Jutri* duhovito, prepričljivo, dramaturško spretno, inovativno podaja, realen svet današnjega slovenstva. Flisarjeva odločitev zanj in uprizarjanje tega sveta je bistven moment simulacije sveta, ki pa ni le simulacija, ampak je v osnovi usodnost nujnega odgovora na dilemo o nadaljevanju življenja, o smislu, o svetu. Flisar nazadnje pristaja celo na cinizem kolektivnega, a avtoreflektiranega cinizma tržiščne družbe, ki je PM. A to je rezultat notranje drame, ki jo je Flisar preživel; to ni cenena povrhna odločitev nekoga, ki hoče le (ob)last, tj. denar in uspeh in mu je nazadnje vseeno, ali prodaja žensko spodnje perilo ali piše romane. Žal velja ta moja (ob)sodba za velik del mlajše slovenske literature; zato je ta literatura brezpomembna. FD ni brezpomembna. Flisar v svojih dramah podrobno, sistematično, kompleksno izdeluje omenjeno pomensko strukturo.

Diana Koloini

KOLUMBOV SINDROM

Bolnišnica kot model sveta v malem je že davno prestopila med priljubljene podobe najrazličnejših umetniških produkcij. A če v *Čarobni gori* Thomasa Manna (1924) še predstavlja prostor nepričakovane svobode, v katerem se ljudje neovirano srečujejo in predajajo najrazličnejšim neutilitarnim dejavnostim (zlasti filozofiranju in spoznavanju samega sebe, kakršnega “normalni” svet, usmerjen k produkciji, ne dopušča), je vsaj od slovite Weissove drame *Marat / Sade* in še bolj s hollywoodsko uspešnico *One Flew over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975) bolnišnica – zlasti tista, ki internira paciente, katerih bolezen je locirana v glavi – postala privilegirana metafora totalitarnega sveta: prostor, v katerem so ljudje zaradi bolezni ali v skrajnem primeru tudi samo zaradi družbene represije zaprti v izolacijo in podrejeni bolj ali manj samovoljni manipulaciji zdravnikov.

Evald Flisar se z nevrološko kliniko, kot jo uprizarja v drami *Kaj pa Leonardo?*, odpoveduje takšni tematizaciji. Če bo “projekt Leonardo” (v dramskem tekstu poimenovan zagonetno nevtrarno “projekt XXX”) v končni konsekvenci izkazal, da je bolnik še vedno izpostavljen brutalni manipulaciji države (ki je v Flisarjevem tekstu dovolj abstraktna, da lahko funkcionira kot splošna), je logika manipulacije položena v sam temelj klinike kot take. Že sam izhodiščni spor med obema doktorjema nas opozori na to.

Nevrološki bolniki, kakor jih upodablja Flisarjev tekst, živijo vsak v svojem svetu. Možganska napaka, ki "z deficitom ali ekscesom" diktira njihovo obnašanje, vsakega posebej zapira v njegov lastni, malodane povsem mehanični obrazec, ki ne dopušča nobene prave komunikacije. Njihova skupnost se oblikuje kot neprestana borba za pozornost, za pravico do izraza, ki je edini način obstoja. Z nujnimi medsebojnimi nagajanjem, krajami in zlobnostmi vred. Čeprav dr. Hoffman trdi, da vsak med njimi živi "v sebi zadostnem svetu", je vendarle očitno, da vsak zase izkazuje nepopravljiv manko (in če Poševni, Caruso in Trzava Šaljivka hočejo predvsem publiko, ki pa jim vedno pobegne, je Rebekin "čveljček", ta nesmiselni, a nujno potrebni predmet, morda najznačilnejši simptom njihovih nepotešljivih potreb).

Spor za metodo, pristop do bolezni zgolj poudarja njihovo izpostavljenost medicinskemu posegom. In če se ta spor v izhodišču zdi predvsem privatistična borba za prevlado med dvema zdravnikoma, "gospo, ki bi rada postala dva doktorja", in zdravnikom, ki je "na tem inštitutu že petnajst let strokovni vodja", je samovolja takšnih posegov toliko očitnejša. Zdi se sicer, da se dr. Hoffman, ki se deklarirano trudi predvsem za "človeka v boju za ohranitev identitete v razmerah, ki mu niso naklonjene", odpoveduje manipulaciji. Vendar pa je le res, da z odgovornostjo za bolnike jemlje nase tudi pravico določati, kaj naj bi bilo tisto, kar omogoča njihovo dobro. Dobro, kot ga sam koncipira, pa temelji na skrajno problematični predpostavki, ki jo v obliki retoričnega vprašanja izpove takole: "Če je bolnik srečen v svoji bolezni, ali naj ga poskušam ozdraviti? ... Kako je mogoče, da so moji bolniki relativno zadovoljni, medtem ko jaz ... ne najdem niti trenutka miru, ki ga ne bi takoj skazil dvom ... Če sta cena normalnosti bolečina in dvom, kaj je potem tisto bistvo normalnosti, zaradi katere je to ceno vredno plačati?" (Prvo dejanje, 4. prizor).

Soočen z nemočjo svoje stroke in z dvomom, ki je nujna cena sleherne človeške misli (in pri tem seveda ne gre samo

za dvom zdravnika; spomnimo se, da do epohalne trditve, ki predstavlja inavguracijo novoveške racionalistične ere, "Mislim, torej sem", Descartes privede s postopkom, ki ga začenja z "Dvomim"), dr. Hoffman v bolezen projicira sicer nedosegljivo srečo. Poteza je karseleda paradoksalna: bolezen, običajno pojmovana kot napaka ali celo zlo, nena doma postane projekcija idealnega stanja, h kakršnemu vsi stremimo, ne da bi ga v normalnem življenju bili sposobni doseči – stanja brez konfliktov in vprašljivosti. Življenje v zaprtem zdravstvenem inštitutu pa naj bi predstavljalo nekakšno idilično deželico, oazo miru in sožitja sredi kaosa ponorelega sodobnega sveta. In dr. Hoffman se nesporno trudi zbuditi vtis, da je šele prihod dr. DaSilve zmotil to idilično sožitje.

Zanimivo je, da paradoksalno tezo o sreči, ki naj bi jo zagotavljala bolezen, izreče prav zdravnik, torej tisti, katerega edina funkcija v tem svetu je zdravljenje. In res se zdi, da se njegovo delovanje omejuje na blaženje ekscesov. Govoriti o Martinu, ki konfabulira v prazno, ne loči svoje noge od čevlja in je ravnodušen do vsega, da je "v stanju optimalnega ravnotežja", je pač nesmiselno. Ni naključje, da vprašanje dr. DaSilve, "Vas niti malo ne mika, da bi poskušali katerega od pacientov ozdraviti?" (ki je sicer tako zlobno, da zahteva opravičilo spraševalke), nima odgovora. V tem smislu tudi njena obsodba, da "ima vse te ljudi za svojo last in ne more prenesti misli na možnost, da bi ga kateri od njih zapustil in se vrnil v normalno življenje", zadeva natančno v problematično točko Hoffmanovega nekonsistentnega ravnanja.

DaSilvin poskus radikalnega posega v bolezen, ki sprva obeta premike iz letargije in lažne idiličnosti bolnišničnega sveta, pa se izkaže za še mnogo bolj problematično. Kajti zahtevo po zdravljenju dr. DaSilva razume kot apriorno, edino možno osnovo klinike. Pri tem seveda mora iskati nove možnosti. Da išče primerni objekt za raziskovanje (kar vključuje neskrupulozno zamenjavo pacienta, ko se odloči za Rebeko, potem ko je Martin postal nedostopen), vsekakor

sodi v to logiko. Zdravljenje kot medicina se nujno dogaja po logiki znanstvenega napredka, ki zahteva iskanje in eksperimentiranje, z nujnimi pomotami vred. Pri tem se ji zgodi tudi, da docela pozabi na človeka, ki ga ima pred seboj. A prav to je logika medicine, kot jo uprizarja Flisar: medicina kot znanost se nujno dogaja tako, da v misli na človeštvo pozablja na človeka.

Ustvarjanje "novega človeka", ki naj bi zagotovilo evolucijski preskok, na prvi pogled predstavlja radikalen preobrat v njenem ravnanju. Poslej se ne ukvarja več s psihičnimi travmami kot virom bolezni, ampak z nepričakovanimi možnostmi, ki jih ponuja možganska okvara. Paradoksalno je seveda to, da ji domnevno možnost za zgodovinski projekt ponudi prav bolezen (kot Hoffmanu bolezen ponuja domnevno možnost za realizacijo sreče). Bolezen, ki jo je dr. DaSilva dotlej hotela odpraviti. Prav tisto, kar je hotela izničiti, hoče zdaj ob Martinovi novi možganski aktivnosti izrabiti v neki, po njeni logiki višji, namen.

Toda logika, ki ji pri ustvarjanju "Leonarda nove renesanse" sledi dr. DaSilva, je v nekem smislu vendarle natanko tista, ki generira sam princip zdravljenja in same klinike, kakršno upodablja Flisarjeva drama. Gre za princip znanosti kot osnove racionalističnega napredka. Ni naključje, da se dr. DaSilva ob svoji metodi sklicuje na "Kolumbov sindrom". Z novoveško ero (ki jo Kolumb dovolj natančno označuje) se namreč spočne projekt prodora racionalnosti proti novemu in še neznanemu, ki zahteva izničenje vsega tujega, nejasnega, mračnega. To pa je v zadnji konsekvenci tudi princip, ki narekuje zasnovo klinike za "drugačnejše".

Vemo, da so "drugačnejše" (med katere so sprva neselektivno pomešali norce, potepuhe, kriminalce, onemogle ...) začeli označevati kot bolnike, jih zapirati, izganjati, izolirati in tako ali drugače zdraviti šele v začetku moderne dobe sredi 17. stoletja. V starih časih so ti ljudje živeli kot normalni sestavni del družbe. V nekaterih kulturah so jim pripadale celo posebne, vzvišene funkcije (v preročiščih itd.). Imperativ

razuma, ki ga je ustoličilo kartezijanstvo kot izhodiščna točka moderne dobe, pa je uveljavil ločevanje. Kot je opozoril Foucault (*Zgodovina norosti*, 1961, in *Rojstvo klinike*, 1962), je princip razuma, ki je tudi nujni pogoj za vzpostavitev moderne države in vsakršnih institucij, ki ji pripadajo, omogočen šele z izključitvijo norosti, vsega drugačnega. Prav ločevanje med razumnostjo in norostjo, med zdravjem in boleznijo (ki je ekvivalentno ločevanju med normo in odklonom, kulturo in naravo) torej pogojuje vzpostavitev klinike in sam pojem bolezni.

Medicina kot racionalna znanost in hkrati način izključevanja bolezni je v izhodišču vpisana v progresistični program. Projekt "evolucijskega preskoka" seveda sledi natančno tej logiki. Ustvarjanje "supermana" je gotovo karikirana podoba znanstvenega podviga (pri čemer je očitno tudi, da se dr. DaSilva ne sprašuje o posledicah takšnega početja: če na primer Martina nauči, da recitira o ekološki katastrofi, se ne zave, da je do nje pripeljala prav zahteva, kakršni sledi tudi sama). Projekt dr. DaSilve ni moralno vprašljiv le zato, ker neskrupulozno manipulira s človekom, ki ji je prepuščen na milost in nemilost, ampak tudi zato, ker predpostavlja, da smo vsi že živeči v okvirih normalne možganske aktivnosti nezadostni in tako rekoč za odpis.

Resnica njenega podviga pa se izkaže šele s posegom dr. Robertsa (in seveda je nujno, da jo eksplicirana resnica lastnega početja zgrozi do te mere, da docela preobrne svojo pozicijo). Biološki superrobot, v kar naj bi spremenili Martina z načrtnim zanemarjanjem sleherne dimenzije njegove individualnosti, torej tudi človeškosti, je drastična negacija DaSilvine fantazmagorije o "Leonardu nove renesanse" (kakšna brutalna razlika!). In vendar logika vladne institucije, ki jo dr. Roberts zastopa, samo prižene DaSilvino početje do skrajnih konsekvenc. K čemu drugemu bi sicer lahko privedlo trpanje "skrbno načrtovanih" vednosti in znanj v glavo človeka, ki ga "ne duši ego z vsemi svojimi mehanizmi skrbi in samoobrambe"?

V tem trenutku se tudi izkaže, da je zunanji svet, ki je v Hoffmanov inštitut sicer prodiral zelo redko (z zbanalizirano javnostjo TV-mašinerije, lačne senzacij, in v skoraj groteskni podobi žene glavnega junaka, ki je nesporno udeležena pri njegovi nesreči že tudi pred usodnim podpisom), na neki način ves čas že udeležen pri zaprtem svetu klinike. Če je dr. Hoffman vseskozi nasprotoval vstopu zunanjih "motečih" dejavnikov, svojih pacientov vendarle ne more obvarovati pred mehanizmi oblasti. Kako neki, ko pa v skrajni konsekvenci pogojujejo tudi konstitucijo njegovega na videz docela izločenega sveta?

Skozi drastično podobo v robota preobraženega človeka pa se razpre tudi neka druga dimenzija: vprašanje o človeku kot takem, individualnem bitju razuma. Človeški možgani, ta skrivnostni organ, ki ga znanstveniki v uspešnicah zadnjih let imenujejo med drugim "eden najbolj zapletenih sistemov, kar jih deluje v nam znanem vesolju" (Peter Russell v *Knjigi o možganih*, 1979, kjer se mu zapiše tudi takle stavek: "Žal z možgani nismo dobili tudi navodil za uporabo." – kot da bi šlo za pralni stroj!) in katerega zmogljivosti uporabljamo v zelo majhni meri, predstavljajo edino organsko oporo posameznikovi individualnosti. Če so nas znanstvenofantastični filmi že soočili z grozo osvobojenega robota, potem Flisarjeva dramaturška zgodba, ki privede človeka do skrajne meje z robotom s sposobnostjo njegovih lastnih možganov (pa naj gre pri tem za "naravno sposobnost", kot trdi dr. DaSilva, ali za "bolezenski eksces", kar je razlaga dr. Hoffmana), vprašanje zastavlja v še strašljivejši viziji. Organska možganska motnja, notranji tujek v človeku, ki lahko tako radikalno preobrne osebnost (kot nam v nizu fantastičnih, strašljivih in fascinantnih dokumentarnih opisov svojih pacientov prikazuje dr. Oliver Sacks v knjigi *The Man Who Mistook his Wife for a Hat*), nas sooča s povsem novim pogledom na "delovanje" človeškega bitja.

Morda se zdi nenavadno – in na neki način brezupno, da je tisto, kar Flisar zoperstavi temu srhljivemu vprašanju

kot tudi problematičnosti zaprtega sveta klinike, samo neki drug zaprt svet, tisti, kateremu pripada tudi njegovo delo samo: gledališče. Tu seveda ni mogoče govoriti o klasični tradiciji gledališča v gledališču. Terapijo z igranjem dramskih vlog (ki nikakor ni avtorjeva izmišljotina, saj jo dandanes dejansko že prakticirajo na mnogih klinikah) je tu v prvi vrsti mogoče razumeti kot metaforo. Kot so metafora seveda tudi njegovi bolniki v boju za individualnost nasproti ujetosti v mehanične obrazce (pa naj jih povzročajo organske motnje, psihične travme ali represija vsakdana), obrazce, v kakršne smo bolj ali manj ujeti tudi mi, tako imenovani "normalni" ljudje. Shakespeare, ki naj bi z organizirano narativno strukturo podelil smisel (in čustvo) brezupnemu človeškemu migotanju, se konec koncev izkaže kot neuspešno zdravilo. Če se z njegovo pomočjo stvari tudi nekako "pravično" uredijo, tako da so najbolj krivi tudi kaznovani, v tem vendarle ni odrešitve. V Flisarjevem zaprtem svetu funkcionira predvsem kot podoba. Zaprt svet s svojo zgodbo. Skozi katero se pretoči misel o njegovih bolnikih. In o nas.

Leigh Johnson

DRAMA O KRIŽANJU

Mislim, da bi se morali odreči skušnjavi, da v Hoffmannovem inštitutu in njegovih pacientih vidimo metaforo za svet v celoti, v razpletu drame pa zakrito filozofsko izjavo o Človeku z veliko začetnico. Takšno videnje ne bi bilo le preveč simplistično, ampak bi hkrati zakrilo pomembnejše elemente dela ter ga tako zreduciralo z ravni žive, utripajoče kompleksnosti na raven tezne drame, kar *Leonardo* ni. Ne trdim, da drame v celoti ni mogoče videti kot ponazoritve nečesa, kar je za njo in večje od nje, vendar je ta “nekaj”, o tem ne dvomim, mnogo subtilnejši in globlji, kot je zloraba institucionalizirane oblasti za osebne ali politične cilje.

Še eni skušnjavi bi se morali upreti: analiziranju drame v primerjavi z njenimi daljnimi (navideznimi) sorodniki, s Keseyevim *Letom nad kukavičjim gnezdом*, Stoppardovim *Vsak priden fant si zasluži uslugo*, predvsem pa (glede na vire, ki so delno skupni obema) z Marshallovim filmom *Prebujanja*. Res je *Leonardo* tudi drama o tem, kako skušajo navidezno zdravi navidezno bolne preoblikovati po svoji lastni podobi; in res je “ozdravitev” nagrada za prilagoditev sprejemljivim vzorcem vedenja; res je tudi, da je *Leonardo* do neke mere čustveno podkrepljena drama o mentalno skaženih človeških bitjih, ki se morajo za svojo “vrnitev v normalnost” zanašati na dobro voljo drugih ljudi. Vendar so vse to zelo parcialni pristopi; v najboljšem primeru slepe ulice, v najslabšem pa že kar zavajanje.

Predstavljajmo si raje, da je prostor dramskega dogajanja, naj bo še tako realističen, le sredstvo za ponazoritev nečesa, kar je v bistvu drama človeškega duha, notranji konflikt, ki ga je avtor pozunanjal tako, da je njegove sile podelil človeškim posameznikom v razpoznavnem svetu medčloveških odnosov. Te sile, ki jih v drami predstavljajo dr. DaSilva, dr. Hoffman in gospod Martin, so temelji človeške psihe, dinamika njenega delovanja.

Dr. DaSilva, katere prihod na inštitut poruši status quo, predstavlja neumornega zasledovalca sprememb v človeški psihi, neskrupuloznega oportunist, za katerega (kar je pač v njegovi naravi) namen posvečuje sredstva. DaSilva je večno upajoči optimist, ki mu je sleherni "zdaj" samo stopnica do večno odmikajočega se "jutri", ki edini obljublja odrešitev. Ta gonilna sila, ki pleza na gore samo zato, "ker so", in preizkuša rušilne bombe, da vidi, "kako bo počilo", je podlaga naše sle po tem, da bi presegli omejitve biološke danosti in okolja, da bi uresničili neuresničljive sanje in ustvarili čudeže (za ceno grozotnega razdejanja, ki ga puščamo za seboj).

Dr. Hoffman, antiteza dr. DaSilve, predstavlja enako močno silo: človekovo potrebo po tem, da vzgaja, ščiti in spoštuje to, kar je prejel v oskrbo – da pušča živeti, stoji ob strani, pomaga, dovoljuje rast; svetuje naravni porod, čeprav tvegan, povsod tam, kjer bi se dr. DaSilva avtomatično odločila za carski rez. Zanimivo je, da je Flisar podelil agresivno (tradicionalno moško) vlogo ženski, permisivno, materinsko pa moškemu – tako je dr. DaSilva premočrtna, manipulativna in nepripravljena priznati napako, dokler ni poražena, medtem ko je dr. Hoffman mehak, protisloven in nekonsistenten, kar vse izvira iz njegove želje, da stori "samo najboljše".

In človek v sredini, gospod Martin? V ustroju človeške psihe predstavlja tretjo silo: željo otroka po tem, da bi "samo bil", da bi izbral (konfabuliral) pomen vsakega naslednjega trenutka, ne v skladu z načeli in ne v skladu z utilitarnimi prednostmi, ampak v skladu s "svobodnimi pravili" igre; da

bi živel zaradi življenja samega. Martinov svet se zdi nje-
mu samemu docela normalen, pa naj se še tako razlikuje
od "koherentne, odgovorne" normalnosti "odraslih". Toda
odrasti mora, saj bo le tako lahko skrbel zase, dosegal uspe-
he, sijal, upravičeval ponos svojih "staršev" in nosil zastavo
človeštva. Niti za hip ni mogoče podvomiti, da mu je vsiljena
vloga žrtve; ubranil bi se lahko le tako, da bi rekel "ne" svo-
jim vzgojiteljem, vendar je ta "ne" brez konsekvenc, dokler
njegovi vzgojitelji ne uspejo, takrat pa je že prepozno.

To, čemur smo priča v tej drami, je obredno križanje večne-
ga otroka v nas – otroka, ki je prisiljen odrasčati, čeprav mu
nikdar ni dovoljeno, da bi zares odrastel, kajti če naj se psiha
ohrani, morajo tri arhetipne sile v njej – oče, mati, otrok –
ostati v nelagodnem ravnotežju. Zato nasprotja, ki jih drama
vzpostavi, na koncu niso razrešena – čeprav se zdi, da so
trije glavni preganjalci dobili, kar so si zaslužili. Mislim, da
tu ne gre toliko za "shakespearijansko" pravico kot za sim-
bolično ponazoritev še ene priljubljene strategije, s katero
si lajšamo vest: iskanja alibijev zase s pripisovanjem vseh
naših napak in grozot, ki jih povzročamo, naši nagonski,
otročji naravi, ki da ne more najti meje med resničnostjo in
iluzijo – čeprav jo skušamo na vse mogoče načine prisiliti,
da bi odrasla!

Drama torej, ki se kljub svoji verbalni bujnosti približuje
modelu sodobnega mita – prav to pa je izraz, s katerim je
Evald Flisar opisal eno svojih prejšnjih dramskih del, *Jutri
bo lepše*, ki ga (vsaj v verziji, ki jo je predvajal londonski
BBC) povezuje z *Leonardom* pomemben vidik. V drami
Jutri bo lepše, ki je prav tako metafora za sodobnega človeka
v nerešljivem konfliktu s samim seboj, je gonilo dogajanja
polarizacija med silo, ki hoče stvari spremeniti, in silo, ki jih
želi ohraniti. Vendar tretja sila, otrok, ki bi rad "samo bil
in se igral", ni odsotna, ampak je del sile, ki je zadovoljna s
stvarmi, kot so.

Sodnik Miškin, ki se znajde na oddaljenem sibirskem so-
dišču, kjer ni nobenega dela, se ne more sprijazniti s tem, da

“stvari enostavno drsijo mimo”, zato skuša svoje sproščene starejše kolege (Jesenina, Rembrandta in Nižinskega) prisiliti, da *simulirajo* okolje, v kakršnem bi “življenje sodnika” imelo pomen. Trije starejši sodniki se upirajo Miškinovi nepopustljivi in nazadnje že kar brutalni kampanji, ki naj bi vzpostavila red. Sprevideli so namreč, da je življenje lahko zabavno tudi, če je “stvarem dovoljeno, da so” in če ni druge smeri kot “smer vetra”; skratka, če je “otrok” svoboden.

Konflikt je zelo podoben konfliktu v *Leonardu*, vendar ni žrtve, ni križanja. Zato je *Leonardo* kljub vsej humornosti mnogo mračnejše delo – dramska ponazoritev tragične pomanjkljivosti, ki leži v srcu naše civilizacije.

Evald Flisar

ZAKAJ LEONARDO?

Jungova najljubša zgodba govori o vodi življenja, ki je vzniknila sredi puščave in jo začela napajati. Ljudje so prihajali z vseh koncev in krajev, da bi pili to čisto, poživljajočo vodo. In življenje je bilo vsak dan sveže in bogato za vse. Ne dolgo. Kajti podjetni posamezniki so studenec kmalu ogradili; sprejeli so zakone o tem, kdo je manj in kdo bolj upravičen do vode, potem so začeli vodo prodajati. In nazadnje je vir življenja prešel v last peščice elitnih posameznikov. Ti so bili tako zatopljeni v svojo lastniško in oblastniško igro, da niso opazili, kako njihova civilizacija temelji na vodi, ki je ni več – kajti studenec je tačas že usahnil, voda življenja pa je vzniknila na drugem, oddaljenem kraju. Čez nekaj časa je redkim posameznikom postalo jasno, da je forma življenja izgubila vsebino, zato so odšli iskat izginulo vodo. Našli so jo, vendar ni bilo dolgo, pa je bil vir življenjskega smisla tudi na novem kraju ograjen, privatiziran in rezerviran za tiste, ki so si ga prilastili. In tako naprej, skozi vso zgodovino.

Kaj je ta mračna sila v človeku, zaradi katere čuti, da mora vse, kar je živo in dobro, ker je naravno in neizsiljeno, obvladovati, ograjevati, osmišljevati? Primerov bi lahko našteali nič koliko, saj je takšna subverzija na delu povsod. Sla po redukciji nereda v red (življenje v smisel) ni samo nuja v duši posameznika, ampak se manifestira v umetnosti (estetski redukcionizem postane klikarski dogmatizem), v politiki (strankarski utopizem postane družbeni birokratizem) in

v znanosti (poenostavitev kompleksnosti v teorijo postane idejni konservatizem). Kadar koli nas popade panična želja, da bi se fiksirali v kaosu, začne leva roka uničevati tisto, kar je desna ustvarila.

Vendar to ni edino, kar me je zmeraj vznemirjalo pri tej Jungovi alegoriji. Enako močno je vplivalo name spoznanje, da si lahko človek osmišlja svojo vlogo v naravi in svoj odnos do nje samo s povezovanjem izkustvenih drobcev v narativno celoto in zaporedje, po domače v zgodbo. Ali, če parafraziram E. M. Forsterja, "kralj", "kraljica", "žalost" in "smrt" so samo besede. "Kraljica je umrla in kralj je umrl", so besede, ki izpričujejo dejstva, nič več. "Kraljica je umrla, nakar je zaradi žalosti umrl tudi kralj", pa je že zgodba, ki daje dogodkom pomen in vsebino. Pomen, ki ga vsi razumemo, je v podtekstu: kralj je imel kraljico tako rad, da ni mogel živeti brez nje. Tega ni treba povedati dobesedno; pravzaprav bo sporočilo močnejše, če ostane neizrečeno. Zgodbe morajo imeti podtekst, imeti morajo alegorično dimenzijo, ki nas (po Jungu) poveže z mitološko podlago podzavesti.

Jung trdi, da je vloga mitoloških in verskih podob (prisodob) pozitivna, usmerjena k vzdrževanju in obnavljanju življenja, saj nas vse te zgodbe (bodisi mitološke, verske ali literarne) povezujejo s tistimi silami podzavesti, s katerimi zaradi navzven usmerjene zavesti kar naprej izgubljamostik. Z urejanjem izkustev v narativne celote s poanto si torej ne ustvarjamo samo razpoznavne in obnovljive kontinuitete navzočnosti v prostoru in času (ki ji pravimo "jaz"), ampak se vedno znova povezujemo z arhetipskimi silami, ki so trajna podlaga človeškega duha in ki v zgoščeni obliki predstavljajo tisto temeljno modrost, s pomočjo katere je človeški vrsti uspelo prevetriti tisočletja. Z urejanjem izkustev v "zgodbe", ki imajo "smisel" (bodisi na osebni ali na skupinski, obredni ravni), si hkrati prizadevamo integrirati sile podzavesti v naše dnevno, navzven usmerjeno življenje, v katerem prevladujejo atributi razuma in znanosti. Izkušnja kaže, da so najbolj zdrave in plodne tiste družbe oz.

kulturne skupnosti, ki se ne odrekajo niti empirični niti mitološki dimenziji, ampak gojijo dialog med obema. "Družba, ki ceni svoje mite in jih ohranja pri življenju," pravi Joseph Campbell, "se hrani iz najbolj zdravih, najbogatejših plasti človeškega duha."

Kaj se zgodi, ko se polastijo vrelca poživljajoče vode skupine ali posamezniki, ki na vodo pozabijo in začno prodajati ali vsiljevati "idejo o vodi"? Ali ko je človek ločen od vira te vode, od svoje zgodbe, zaradi fizioloških poškodb ali bolezni? Ravno tukaj, se mi zdi, je vir vseh nesporazumov, preprirov in vojn, vseh tragedij, razočaranj in depresij, vseh občutkov razklanosti in izločenosti. Hkrati pa, po mojem mnenju, vir vseh oblik ustvarjalnosti, nenehne človekove sle po preseganju danega.

Pri nekaterih boleznih se ustvarjalnost omeji na svojo primarno vlogo: na obnavljanje človekove identitete, osebne zgodbe, osebnega smisla. Ruski nevrolog A. R. Luria pripoveduje o žrtvi Korsakovega sindroma, ki si je zaradi popolne izgube spomina prisiljen izmišljevati sebe in svet okrog sebe iz trenutka v trenutek, iskati, ustvarjati "smisel" samega sebe in svojega življenja, da ne bi strmoglavil v brezno kaosa, ki se nenehno odpira pred njim. O podobnih primerih govorijo številni drugi nevrologi, med njimi Oliver Sacks. Ne "Mislim, torej sem", ampak "Fabuliram, torej sem", bi lahko parafrazirali Descartesa.

Kot se to rado zgodi, je bolezen tudi v tem primeru samo hipertrofija normalne funkcije, potencirana oblika težnje, ki je v zmernih okvirih "naravna" in "zdrava". Pubertetnik, ki skuša mitologizirati svoje življenje tako, da piše dnevnik o svojih ljubezenskih peripetijah; kronist, ki zapisuje dosežke športne ali politične organizacije; zgodovinar, ki pojasnjuje usodo naroda ali države z nizanjem vzrokov in posledic – vsi se podrejajo naravni težnji po razporejanju "objektivnih", statičnih dogodkov v "subjektivno", dinamično pripoved, ki naj bi dogodkom podelila pomen. Človekova sla po "doživetjih", po pisanem, raznolikem življenju, po udejanjanju

“pomena” in “pomembnosti” je poleg temeljnega nagona po biološkem preživetju najmočnejši motivacijski faktor človeške dejavnosti. Dokler je mogoče zadovoljevati to slo nemoteno ali brez večjih ovir, je vse prav: človek ima občutek, da “živi”, da nastopa v zgodbi, ki ga uresničuje in potrjuje – pri viru je, pije čisto, poživljajočo vodo življenjskega smisla.

Vendar so, kot nam kaže Jungova alegorija o vodi, takšni trenutki vse prej kot pravilo – mnogo pogostejše so izjema. “Fabuliram, torej sem” ni dovolj – človek (kot posameznik in kot član skupnosti) nenehno podlega nuji, ki bi jo lahko izrazili kot “Moja fabula je boljša od drugih”. Oziroma “Moja fabula mora biti boljša od drugih, drugače nima nobene vrednosti”. In tako postanejo zgodbe, ki predstavljajo “smisel življenja”, sredstva za manipuliranje z drugimi, za izigravanje nasprotnikov, za doseganje in ohranjanje oblasti, za uveljavitev statusa in oblikovanje vsakršnih hierarhij. Tako nastanejo “dominantne zgodbe” (ideologije), ki se jim morajo podrejati množice, in “resnične zgodbe” (znanstvene dogme), spričo katerih so vse zgodbe drugačnega porekla že po definiciji “samo zgodbe” ali “nič več kot zgodbe”. Dejstva skušajo zatirati domišljijo, ta pa kar naprej dokazuje, da hodi pred dejstvi in da so dejstva le sledovi, ki jih pušča za sabo.

Kadar si mož in žena ali prijatelj ali sodelavca sfabulirata vsak svojo zgodbo o pomenu njune zveze, se rodi konflikt, ki zahteva usklajevanje in/ali strpnost, lahko pa se konča s prevlado ene zgodbe nad drugo ali s sovraštvom, ki skuša “uporno” zgodbo uničiti. Otrokom začnemo prodajati “zgodbe odraslih”, kakor hitro spregovorijo; ko začnejo čez deset, petnajst let te zgodbe zavračati in iskati svoj lastni vir življenjske vode, smo razočarani in užaljeni. Vsi od prvega do zadnjega živimo od prve do zadnje ure dneva v strahu, da naša “zgodba” ne bo vzdržala pritiska drugih “zgodb”, ki skušajo razširiti svoj vpliv in teren. V samoobrambi postanemo zviti in agresivni: svojo “zgodbo” vsiljujemo drugim, prepričujemo jih, da je primernejša zanje kot njihova lastna.

Prodajamo jim vodo iz studenca, ki je usahnil, kajti edini pristni vir poživljajoče vode (življenjskega smisla) je v človeku samem, v njegovi lastni "zgodbi"; vse drugo je forma brez vsebine. Za prodajanje neobstoje vode drugim uporabnikom uporabljamo jezik, to "enciklopedijo nevednosti", kakor ga imenuje Edward de Bono, tiste pa, za katere menimo, da potrebujejo našo "življenjsko resnico", imamo za prikrajšane, zapeljane ali bolne. Čutimo se poklicane, da jih ozdravimo s svojo "zgodbo", za katero bi radi verjeli, da je univerzalno zdravilo. Kadar koli skušamo svojo zgodbo vsiliti drugim, pravimo svetu: "Moraš me ljubiti." Hkrati pa nočemo, da bi nas svet ljubil zaradi naše zapovedi, ampak spontano: zato ker smo pač "imenitni" junaki "imenitne zgodbe".

Že pred časom sem začel svet doživljati kot spletišče raznorodnih "zgodb", ki se potegujejo za primat druga na račun druge (velike zgodbe jedo majhne). Skoraj enako dolgo me je spremljala želja, da bi ustvaril "zgodbo o človeku brez zgodbe", o igralcu, ki je pozabil svoj tekst in mu preostane samo, da ga sproti improvizira ali ponavlja tistega, ki mu ga prišepetavajo razni suflerji (ki jih nikoli ne manjka). Še dlje, pravzaprav tako dolgo, kot pomnim, me je fasciniral človekov "pigmalijski kompleks". Ta je v svetovni literaturi doživel kar precej raznorodnih upodobitev. Pigmalion, kot vemo, je bil ciprski kralj, ki je iz slonove kosti izoblikoval lepo žensko in se vanjo zaljubil. Pozneje, ko je Afrodita kipu vdihnila življenje, se je s svojo mojstrovino oženil.

V tem kompleksu sem pred časom ugledal širšo, splošnejšo dimenzijo – pravzaprav odgovor na vprašanje, zakaj ne more biti drugače, kot da je vir človekove ustvarjalnosti hkrati vir njegove pogube. Nezadovoljen s svojo krhko, omejeno, zmotljivo naravo je človek zmeraj hrepenel po popolnosti, po vzponu nad tisto, kar se poraja iz volje in naključij narave; hrepenel je po idealnem človeku v idealnem svetu, po moči, ki bi ga približala Bogu in ga naredila za božjega "partnerja v kreativnosti". Ideja o nadčloveku ne izvira iz rasistične mitologije (ta si jo je samo prilastila), ampak iz človekovega občutka nebogljenosti, iz njegovega strahu pred

lastno nepomembnostjo. Z občudovanjem herojev, genijev, raziskovalcev je človek zmeraj čislal svoj lastni neuresničeni potencial.

Hkrati pa človek nikoli ni mogel živeti brez ljubezni do sebe, zato je zmeraj čutil željo, da ustvari nekaj, kar bi še bilo on, vendar večje in boljše od njega, tako da bi potem ljubil samega sebe skozi svoje dosežke. Tako je ustvaril tehnologijo, s katero si je pokoril naravo; ustvaril je civilizacijo, ki se mu zdi tako imenitna, da se je (tako kat Pigmalion) zaljubil v svoj artefakt in se z njim poročil. S civilizacijo, s katero je presegel svojo človeškost, pa si je človek hkrati vzgojil moralca, ki grozi, da ga bo pogubil. Dr. Frankenstein ni ustvaril superčloveka, ampak pošast.

To so tla, iz katerih je vzknila ideja za dramo *Kaj pa Leonardo?* Ni me vznemirjala samo "zgodba o človeku brez zgodbe", ampak tudi tragična avtodestruktivnost prevzetne človekove želje, da nadgradi in preseže božje delo. V hipertrofiji te nepotešljive ambicije (tako podobne Macbethovi) slutim temeljno bolezen človeškega duha; ne more biti drugače, kot da je naš končni uspeh (tako kot pri Macbethu) hkrati naša poguba. Naš civilizacijski stvor, naj je videti še tako bleščeč, je v svoji pogubni funkciji samo simptom te naše bolezni. Voda življenja že dolgo izvira drugje; veličastna "zgodba" civilizacije, ki jo je ustvarila človekova domišljija, je že dolgo brez snovi, ki bi jo prežemala s smislom. 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 oprusti pesimizem) ne teče več "dvanajsta ura", ampak je dvanajst že odbilo.

Alja Predan

SPLET NOROSTI IN BOLEČINE

Evald Flisar svojo igro *Stric iz Amerike* podnaslavlja kot "slovensko družinsko tragikomedijo". O tem, ali gre za obravnavo tematike, ki je posebna, specifična in edino možna le znotraj pridevnika "slovenski", bo sodila gledališka zgodovina. Osebnostno menim, da je nacionalna zamejitev ne določa tako dokončno, da bi se v njej ne mogli prepoznati tudi pripadniki drugih narodnosti. Zato naj ta opredelitev ostane zunaj polja razmisleka, saj je za samo interpretacijo drame dejansko še najmanj pomembna. Bistveno je, da gre za igro o družini, iz interpretacije in modusa te družine pa izhaja tudi zvrst, ki je bila Flisarju od nekdaj blizu in ki jo gledališka teorija označuje kot tragikomedijo.

"Družina ni ohlapna skupina med seboj sorodstveno povezanih ljudi različne starosti, ampak čisto poseben, specifično človeški socialni sestav, ki je – vsaj do danes in kljub mnogim drugačnim poskusom – ostal nenadomestljiv. Družina je gotovo lahko nebo in pekel, vir veselja in trpljenja, pač glede na to, kaj posamezni člani iz nje naredijo. V zdravi družini ima vsak družinski član smiselno funkcijo. Družina je toliko trdnjša in toliko bolj zdrava, kolikor bolj so posamezni družinski člani sposobni uskladiti svoje družinske funkcije z danostmi drugih članov družine. Če pa vsak izoblikuje svojo družinsko funkcijo po lastni presoji, koristi in razpoloženju, relativno neodvisno od drugih, nastane družinska zveza, ki je kvečjemu naključna, praviloma pa ne more delovati

ubrano. Kdor živi v družinski zvezi, ne more živeti izključno za lastne interese, ker sicer prihaja v družini do praznin, torej do bolečih funkcijskih vrzeli kot tudi do prikrivanj, torej do pogosto še bolj bolečih kolizij, trkov.” Tako pravi Elisabeth Lukas v knjigi *Družina in smisel*.

Družina je torej osnovna enota demokracije, v kateri, če naj bo idealna, vsak član ohranja maksimalno možno mero lastne individualnosti, obenem pa se v temeljnih vzorcih podreja zakonom skupnosti, če naj skupnost preživi kot uspešna in srečna. Če se ravnovesje med individualnim in kolektivnim prevesi v korist enega ali drugega, družina kot idealna celica razpade. V *Stricu iz Amerike* se je tehničnica nagnila v prid individualnega, zato družinski člani niso več sposobni funkcionirati v skupnosti in vzajemnosti, marveč le še kot popolni individualisti.

Vezivo, ki družinske posameznike spaja v srečno in koherentno celoto, sta ljubezen in spoštovanje. Ljudje se v družine združujejo, ker se ljubijo, in v njih ostajajo, ker se med seboj spoštujejo. Če ugasneta ljubezen in spoštovanje, in z njima smisel parcialne samouresničitve skozi družino, usahne tudi potreba po socializaciji. Ljubezen nadomesti sovraštvo, spoštovanje prezir, potreba po skupnosti se spremeni v potrebo po izolaciji.

Flisarjeva Družina je v trenutku, ko se razkrije našim očem, brezimna. Z imeni so počaščeni tisti, v katerih še tli kanec potrebe po skupnosti, blede odsev predstave harmonije in ljubezni. Drugi so samo nosilci funkcij. Njihov individualizem jih je pripeljal tako daleč, da jih zunaj naše igre preprosto ni. So sami, izolirani, ljudje brez zgodb, ki funkcionirajo kot formalne karikature družinskih funkcij. Med sabo komunicirajo le še na ravni forme, neke utečene navede, tako rekoč naključja, dejanske potrebe po socializaciji, komunikaciji in družinskem sožitju pa so zamrle oziroma so se preslikale v projekcijo, v idealizacijo strica iz Amerike, ki naj bi uredil porušena medčloveška razmerja.

Ameriški psihologi zadnja leta govorijo predvsem o tako imenovani *me generation*, sociologi pa o *age of narcissism*, o obdobju narcisizma, bolestne zaverovanosti, zaljubljenosti vase. Izvor egoizma Flisarjevih junakov je najbrž treba iskati pri Očetu in Materi. Hrvaški psiholog Pavao Brajša pravi, da je v tako imenovani drugi fazi zakonske ljubezni, torej ko otroci odrastejo in odidejo od doma, zelo pomembna *kvaliteta interpersonalne komunikacije zakonskih partnerjev*. Probleme v medsebojnih odnosih, ki so se nakopičili, pa tudi ponovno medsebojno prilagajanje in vzajemno doživljanje, je mogoče rešiti le s kvalitetno in zrelo komunikacijo. Vse je treba verbalizirati, spremeniti v predmet pogovora. Neiskrenost, neskladnost komunikacije pelje v izoliranost, odtujenost in končno "umiranje" in smrt lažnega zakona. Če ni *kvalitetne interpersonalne komunikacije*, je v tej fazi zakonskega življenja težko zdržati. Zanj pa je potrebno obojestransko prilagajanje. Treba je spreminjati tudi sebe, ne le zahtevati, da se spremeni drugi. Treba si je prizadevati za zrelejše, bolj odraslo, progresivno obnašanje, ne pa vztrajati pri nezrelem, otročjem in regresivnem obnašanju.

Flisarja zanima drugi pol, torej nezreli, otročji in regresivni modus. Izvor družinske drame je odsotnost družinskih čustev in želje staršev, da bi se drug drugemu prilagodila ter vzpostavila zrel, odrasel odnos. Ko so otroci odrasli, je Mati pretrgala patriarhalni vzorec večne gospodinje in služkinje, na koncu pa še bolniške strežnice nehvaležnemu starcu, in se odselila v dom za onemogle. Ta njena emancipacijska gesta je bila zanj očitno edini izhod, saj je vse življenje preživela v suženjskem razmerju do moža in otrok. Niso redki primeri na videz zglednih zakonov, ki nepričakovano razpadejo, ko otroci odrastejo in si ustvarijo svoje življenje. Vztrajanje v lažnem obrazcu zakonske harmonije je dolg preteklosti, ko ženska zaradi ekonomske odvisnosti, verske in družbene rigidnosti ter toge morale preprosto ni imela nobenega izhoda, nobene možnosti za spremembo.

Mati je opravila dolžnost, kot sta od nje zahtevali družba in morala. Ko se je njena materinska funkcija formalno končala, je pretrgala spone tradicionalne utečenosti in se izolirala v domu za ostarele. Njen izstop iz družine je totalen: ne le da živi med tujci in je prostovoljno prevzela vlogo invalidke na vozičku, tudi ko jo pripeljejo v družinski krog, se izolira tako, da si nenehno maši ušesa. Zdi se, da je z atrofijo mišic nastopila tudi atrofija čustev. Do družine ne čuti ničesar več. Ponižana kot ženska, opeharjena kot mati ter razžaljena in prevarana kot žena se je obsodila na dosmrtno vegetiranje v večnem negodovanju in bizarni, prezirljivi osami.

Očetova cinična neposrednost in nesramna žaljivost sta pogojeni s patriarhalnim položajem gospodarja, ki je na starost izgubil moč, vpliv in možnosti manipuliranja, zagotovil pa si je ekonomsko neodvisnost. Znano je, da ljudje na starost radi postanejo hudobni, celo zlobni. Ta obrat v negativno stanje človeškega emocionalnega polja Flisar radikalizira do skrajnih meja. Hudobija in zloba sta agens Očetovega življenja pred smrtjo. Njegov sarkazem nima mej. Kolikor bolj zloben sem, toliko bolj sem, bi lahko bil njegov moto. V bizarnosti in grobosti je popoln. Ta premočrtnost se zalomi edino v odnosu do Tomažka in v upanju, ki mu ga vlije Janez. Toda kadar koli se spozabi in za hipec postane ranljiv, človečnost v sebi nemudoma potlači, zatre in prekrije z masko grobosti in zlobe. Če Mati preživlja svoje zasebno eksistencialno razočaranje razžaljene ženske, oče preživlja metafizično razočaranje nad človeško vrsto. V nasprotju z Materjo, ki se je izolirala po lastni želji, je oče ostal sam po volji drugih. Nekaj learovskega je v njegovem odnosu do otrok in v odnosu otrok do njega.

Junak igre je Janez, stric iz Amerike. Simbol, ki v naših predstavah pomeni bajno bogatega sorodnika, ki se je že zdavnaj izgubil iz naše čustvene zavesti in funkcionira v njej samo kot eventualni dobrotnik. In tak je Janez. Človek od zunaj, v katerega so usmerjeni vsi upi družine. Od njega pričakujejo denar, dejavnost, spremembo, ljubezen. Odrešil

bo družino sovraštva in medsebojne praznote, brezsmiselnosti in brezcilnosti. On je mitizirani, odsotni "božanski tujec", ki bo družino spet postavil na trdne temelje.

A kdo je v resnici Janez? Obubožani emigrant s propadlim zakonom in zavoženim življenjem za sabo, brez realnih vzvodov za pravo dejavnost. Njegova želja po samouresničitvi se vleče iz otroštva. Ko se je hotel proslaviti kot nogometaš, so mu rekli "ne brcaš dobro, fantek, brcaš na slepo", in etiketa se ga je prijela za vse življenje. Janez je človek, ki se ga drži smola. Je sanjač, poln iluzij in idealiziranih predstav. Njegova želja po dejavnosti, po podobi idealnega junaka ostaja na ravni temeljnega spoznanja "biti dober, delati dobro", medtem ko "biti srečen" zanj pomeni "osrečevati druge". Kot nedolžno jagnje pade med trop volkov in kmalu se pokaže, da je cilj, ki si ga je zastavil v Ameriki, še dlje, kot je bil nekoč. Če se je z Očetovo pomočjo še nekako izvlekel iz sramote emigranta brez prebite pare, pa se nikakor ne more izmotati iz ljubezensko-koristolovskega klobčiča, v katerega se je ujel. Lažnost Alenke je tako totalna, da je ni mogoče premagati niti z iskrenim čustvom.

Vprašamo se lahko, kaj bi se zgodilo z njim in Alenko, če bi Janez radikalno pretrgal vse vezi z družino. Bi bil srečen? Bi živel normalno? Ne. Kajti Janez noče živeti normalno, hoče sanjati. Sanjači so razdvojene osebnosti: ko se sanje uresničijo, si je treba takoj izmisliti nove in tako večno ostajati nepotešen, nezadovoljen, neumeščen v tukaj in zdaj. Janez neizbežno ostaja sam s slabo vestjo in strtim srcem, med lažnimi knjigami in pravimi stenami. Še enkrat je brenil na slepo. Ali bo znova pobegnil ali pa bo v eksistencialni zanki, v kateri se je znašel ujet in nemočen, znal najti pravi udarec za pravo žogo?

Alenka, ki sicer ni članica družine, je edina dejavna oseba igre. Je hrepenenjski in dejanski vzvod za premik. V njeni brezobzirnosti so ji čustva še najmanj pomembna. Njen egoizem je v nasprotju z egoizmi drugih dejaven, saj hoče uresničiti sebe in v tej ambiciji ne pozna nobenih preprek.

Njena "ustvarjalnost" ni izraz notranje nuje po izpovedi, marveč stopnica za vstop v umetniške kroge, pretekst za snobistično pridružitve klubu "pomembnih" uglednežev.

Taka je tudi izmišljaja z butlerjem, z institutom, ki ga evropski kontinentalni prostor ne pozna. Razen narcisoidne zaverovanosti vase Alenka ne pozna nobenih čustev. Janez je naključni pridiprav, ki ji lahko s polno vrečo denarja olajša pot do blišča. Alenko, ki ni sposobna ljubiti nikogar razen sebe, določajo sla po uspehu, samogoljufija, laž, prevara in perversnost. Je nemara najbolj enosmerna dramska oseba. Smeh, ki ga sproža, če ga sploh kdaj, ne izvira iz nje same, iz njene človeškosti ali nenavadnosti, marveč je v bistvu naš posmeh.

V širši družinski krog sodita še dve družini: Sestrina in Markova. Brat Marko, ki ima – tako kot Janez – ime, se je pravzaprav že zdavnaj izključil iz družine in z njo ne mara imeti nobenih stikov. Bledi odsev iste genetske zasnove so njegovi vztrajni poskusi, da bi se zvito polastil Očetovega denarja. Sicer pa je to distanciran človek, mrk in skopuški (Tomažek se pritoži, da ne prinaša daril), ki najbrž v svojem okolju živi zadovoljivo družinsko življenje, zato nekako nima in ne more najti ustreznega prostora v Flisarjevi Družini.

Drugače je s Sestro. Sestra ponavlja materin obrazec. Gospodinja, ki prenaša vse mogoče žalitve in ponižanja, od najbolj banalnih gospodinjskih zbadanj do odkritega flirtanja moža in Alenke. Vse to gleda resignirano, enkrat samkrat zagrozi, da bo v kratkem nekaj generalno spremeni, vendar ni bojazni, da bi se to zgodilo pred našimi očmi. Zbadljivke na njen repertoar piščancev, piščancev in samo piščancev so že kar prislovične. Pravzaprav je nihče ne jemlje resno, marveč kot senco, ki se pomika po prostoru brez lastne volje, ambicij in želja. Tudi kot mati ni blagodejna in vzgojna. Otrok preveč vidi, preveč sliši in prepametno misli. Vzgoja, kakršno starši dajejo Tomažku, je vzorec tipične moderne vzgoje: otroci so breme, ker posegajo v življenje odraslih, zato jih je treba izključiti iz njihove sredine in jih

prepustiti samozaposlitvi in samozabavi. Tako se znova generira obrazec izolacije in se zatira potreba po socializaciji in komunikaciji. Sestrin mož se je tudi že zdavnaj naveličal doma, a vztraja v njem iz navade. Družina se je izpraznila, postala je brez smisla, prav tako kot se je smisel izmaknil Janezovim staršem. Analogija je tudi po Moževi strani kar seda očitna. Tako kot Oče si tudi Sestrin mož izbere ljubico, na neki način ravno tako sosedo, saj Alenko v družini poznajo še iz dni mladostne ljubezni z Janezom. Njegov zakon je prazen, čustva so že zdavnaj izpuhtela, pa tudi spoštovanje je odplavalo po vodi.

Še najbolj svetla figura v vsem tem spletu norosti in bolečine je Tomažek. To je fant, ki je prezgodaj dozorel, a je obenem otroško topel, pristen, kakršni znajo biti otroci v ameriških filmih. Instinktivno se odziva na notranjo resonanco v ljudeh, zato je prijatelj z dedkom, ki ima kljub zunanji morbidnosti še zmeraj kanec topline v sebi, in z Janezom. Ne mara pa tistih, ki se pretvarjajo. Tomažek je kritiški korektiv, zato se ga nekateri skušajo otresti, drugi pa si obdržati njegovo naklonjenost. Je nekakšen topli barometer družine.

Figuri, ki ostajata zunaj sklenjenega kroga družine, a stananj vendarle usodno navezani, sta Soseda in Tonko. Soseda, ostarela samica, nekdanja Očetova ljubica, je življenje preživela v enakem razočaranju kot vsi, ki so zavezani v družinskem vozlu. Usoda se je z njo okrutno pošalila, saj mora na starost za denar negovati človeka, ki ga je nekoč najbrž ljubila, ki pa ji ljubezni nikoli ni zares vračal. Zdaj jo z veseljem in sladostrastjem žali, ponižuje in prezira. Kje drugje bi lahko Soseda utopila svojo žalost kot v alkoholu? Alkoholizem je tudi edini ritual vseh nastopajočih. Neverjetne količine alkohola, ki jih popijejo vsi od Očeta do Tomažka, so obredni simbol razkroja družine, znak samomorilskega umiranja na obroke.

In končno je tu še Tonko, nema priča vsega, kar se dogaja na novopečenem gradu sredi gozda. To je skrivnostna figura brez jezika, o kateri ne izvemo tako rekoč ničesar in ki tudi

ne more ničesar povedati. Je dvakratni predmet Alenquine manipulacije: funkcijsko, torej kot sluga, služabnik, hlapec, lakaj oziroma sofisticirani butler sredi slovenskih hribov in kot moški v telesnem smislu v izkrivljenem zrcalu Alenquine sprevržene psihe.

Ko se drama konča z nepredvidenim vstopom inšpektorja, človeka od zunaj, se zdi, kot da smo bili ves čas ujeti in postavljeni pred lino nekakšne celice, v kateri so se odvijale povsem vsakdanje, normalne reči, obenem pa tudi povsem "odštekane", premaknjene, neverjetne, čudaške in morbidne. Inšpektor je tujec, povsem običajen človek, ki je prišel na poziv lastnika ubitega psa. Prostor, v katerega je vstopil, je zaprt, tako rekoč brez oken in vrat, v sebi sklenjen svet, brez možnosti in sposobnosti za normalno komuniciranje z zunanostjo. Zaprt sistem, ujet v lastni laži, v katerem, kot se izkaže, je lažno in goljufigo vse od knjig do slik. Le stene, neke starodavne stene, ki jih je sezidal bog ve kdo in bog ve kdaj, so prave.

Po analizi dramskih oseb bi človek utegnil sklepati, da gre za morečo, strindbergovsko družinsko psihološko dramo, ki bo publiki pustila grenak priokus. Najbrž bi igra o taki famijli res postala strindbergovsko pezantna, ko je ne bi napisal Evald Flisar. Kljub vsej mračnosti družinskih odnosov so Flisarjeve dramske osebe smešne – tako v svojem čudaštvu kot v svoji grobosti in nebogljenosti. Humor je seveda težak, črn, smeh iz trebuha, bi lahko rekli. A vendarle je, povsod in ves čas. Ta smeh ni neobremenjen, zavezujoč je, malce nelagodен, a kljub vsemu katarzičen. Je pravzaprav edini izhod iz te mračnjaške prispodobe slovenske družine. Komika ima v tej igri prav očiščevalno funkcijo. Smeje premagujemo neprijetne in neljube prizore, smeje gledamo, kako tone še zadnji poskus, da bi družina znova zaživela. Seveda znotraj polja črnega smeha ne manjka ganljivih trenutkov (denimo ko Tomažek Janezu ponudi svojo žepnino za preživetje ali Očetovo zrenje v sončni zahod in poslušanje čuka). V drami se ves čas mešata komično in tragično ter se spajata

v tragikomedijo. Tragična je perspektiva ali detekcija stanja duše današnje družine, praznota in brezsmiselnost, prepuščenost samemu sebi in vendar neko vzajemno mučeniško vztrajanje pri tradicionalnem modelu. Tragična je zavest, da je stanje takšno in da se mu vendar velika večina družin noče ali ne more (ali ne sme) zoperstaviti.

Skozi to Flisarjevo igro proseva dvoje. Na eni strani je čutiti človeško elementarnost, sposobnost zdravega čustvovanja in komuniciranja, sposobnost miroljubne koeksistence, se pravi, da slutimo dejavni človeški agens, ki poganja vrsto naprej in jo tudi osmišlja. Na drugi strani pa čutimo debel nanos civilizacijske artificialnosti, absurdno izpraznjenost, spodmaknjene metafizične temelje, ki so iz človeka naredili marioneto v dejanjih in čustvovanju, katere niti vleče sam peklenšček. V igri je drugi pol močnejši, dejavnejši, prevladujoč, zato nedvomno pomeni klicaj civilizaciji. Spričo razvidnosti avtorjeve namere gledalcu ne bo težko razbrati, kaj se skriva za duhovito-grenkim humorjem in gibko elokvenco dialoga. In prav v tej razpoznavnosti, zaviti v humor in grotesko, je provokacija *Strica iz Amerike* v Sloveniji ter njegovih uprizoritev doma in po svetu.

Vili Ravnjak

DEKONSTRUKCIJA MITA ROMANTIČNE LJUBEZNI

Evald Flisar sodi med najvidnejše predstavnike sodobne slovenske dramatike, verjetno pa je tudi najplodnejši dramski pisec devetdesetih let. Njegove drame, ki so nastale v zadnjih letih, so prekrile prizorišče nekdanje, posebej ob koncu osemdesetih let aktualne družbeno kritične dramatike in vanj vnesle elemente novega intimizma. S svojimi – danes že povsem razpoznavnimi – dramaturško poetološkimi specifikami je vpeljal v sodobno slovensko dramaturgijo nove teme, socialna okolja sodobnega intelektualno meščanskega sveta in za naše razmere neobičajno psihološko karakterizacijo likov. Zgradil je nov tip konverzacijskega gledališča; je eden redkih slovenskih piscev, ki zares obvladajo dialog, znajo biti salonsko duhoviti in do dramske substance ohranjajo nevtralno distanco.

V drami *Tristan in Izolda* se loteva obravnave enega najkompleksnejših evropskih mitov – mita romantične ljubezni. Če je bistvo umetniškega ritualnega gledališča obujanje mita in njegova detabuizacija, potem je Flisarjevo gledališče ritualno v najžlahtnejšem pomenu te besede. Ker v osnovi vsakega mita leži neke vrste tabu, je tudi v igri o Tristanu in Izoldi razkrinkavanje narave romantične ljubezni v njeni drugi (epiloški) fazi glavni ritualni oziroma dramaturški prijem. Flisarja prav ta problem že od nekdaj zanima, tako

rekoč mu je glavni motiv večine literarnega ustvarjanja, očitno pa v Tristanu in Izoldi postaja povsem razgaljen in dobesedno uprizorjen. Tako imamo v osnovi predstavljeno mitološko tipiko ter vse glavne junake: Tristana, Izoldo, Tristanovega strica Marka in Izoldino mater. Skladno z literarnomitsko osnovo se razvija tudi Flisarjeva dramaturška parafraza. S tem seveda, da je prvi del zgodbe (faza zaljubljanja) odigran pred začetkom drame – vanjo je vključen samo drugi del (faza odljubljanja ali pogubne posledice romantične ljubezni ali zaljubljenosti).

Zaljubljenost je vedno povezana z neke vrste začaranostjo oziroma *hipnozo*: predvsem avtohipnozo. Erotična zaljubljenost se rojeva na izvirih spolnega nagona, neposredne biološke gnanosti oziroma nagnanosti v razmnoževalni proces; vendar pa se ta le redko uresniči zgolj na telesni ravni, največkrat se razraste na celotno človekovo duševnost in prepoji ves njegov miselni in čustveni svet. Spolne energije se medsebojno privlačijo po ključu komplementarnosti, ki pomeni tudi komplementarnost v smislu globinsko psihološke, torej arhetipske strukturiranosti posameznikove psihe. Zato se v ljubečih dvojicah vedno znajdejo ljudje s komplementarnimi značajskimi potezami in medsebojnimi karmičnimi dopolnitvami. Evropska civilizacija pozna za tovrstna biopsihična stanja izraz *romantična ljubezen*. Ta je bila spočeta v 12. stoletju pod okriljem trubadurskega pesništva oziroma dvorske kulture in se od tam dalje razpreda skozi evropsko literaturo in umetnost, pa tudi obče mišljenje in vsakdanjo spolnoljubezensko prakso vse do današnjih dni. Robert A. Johnson v knjigi *Midva*, ki je posvečena jungovski interpretaciji fenomena romantične ljubezni, pravi: "Romantična ljubezen je edinstven in najmogočnejši energijski sistem v zahodnjaški psihi. V naši kulturi je prevzela mesto religije kot arene, v kateri moški in ženske iščejo smisel, transcendenco, celovitost in ekstazo."

Ta definicija bo najbrž točna, saj je osnovni gibalni mehanizem psihe projekcija, prek katere človek ustvarja in razumeva

svet. Osnovni projekcijski sistem, ki pogojuje odnose med spoloma, je razmerje, ki nastane med animo moškega in animusom ženske. Po Jungovi definiciji psihe je namreč človekova psihološka narava dvospolna: moški nosi v sebi žensko in to nenehno projicira navzven, kar mu omogoča komunikacijo in je istočasno izvor nešteti nesporazumov, v katerih se znajde v odnosih z ženskami; enak proces poteka pri ženski, ki iz svojega notranjega moškega oblikuje svet zunanjega moškega. Verjetno je odnos moški-ženska najkompleksnejši od vseh človeških odnosov. Hkrati je eden najpogostejše obravnavanih in najhvaležnejših materialov v dramski literaturi.

Flisarjeva drama je izrazito večplastna. V njej se prepleta cel kup stilov in žanrov; dramske osebe se prebijajo skozi zelo različna psihološka in miselna (metafizična) stanja. Vsekakor pa je osnovna izpovedna dvojnost izpeljana iz mitološko simbolnega pojma Irske in Indije, ki tudi dramo razdeli na dva dela, dramaturško in pomensko ločena, vendar nerazdružljiva, saj šele drug ob drugem prideta do polnega izraza. Med prvim in drugim delom preteče deset let, in medtem se svet in psihologija junakov bistveno spremenita. Prvi del je napisan v živahnejših tonih, drugi je bolj zamolkel; v prvem delu je več stilnih preskokov. Stilna raznovrstnost je tesno navezana na poklic oziroma delo, ki ga opravlja glavna junakinja – Izolda namreč pretipkava dramske tekste za gledališče. Posebej v prvem dejanju je nekaj prizorov, ki so napisani s fejdovevsko komedijsko bravuroznostjo.

Čeprav so vsi junaki parafraze mitskih likov, pa je socialno okolje, v katerem delujejo in živijo, odraz izključne današnjosti. Tako že kmalu po začetku spoznamo, da smo se znašli pred relativno mladim parom zakoncev, ki živita v tipičnih razmerah nekega mestnega stanovanja (najbrž značilnega za Ljubljano, pa tudi za večino drugih evropskih mest). Prostor in čas, v katerem se junaka znajdetata, je tipičen dramski vakuum, v katerem nastopa večina dramskih likov

sodobnega gledališča. To stanje pravzaprav izrazi Izolda z besedami: "... burja pojenjuje, usode mi zmanjkuje". Gre za nekakšen izpraznjen, antidramski in antijunakovski časprostor.

Flisarjeva drama predstavlja natančen psihogram določenega socialnega, intelektualnega in čustvenega okolja, ki proizvaja zelo tipično karakterno strukturo posameznika. V osnovi gre za depresivne in sadomazohistične značaje, za osebnosti, ki ne znajo živeti samostojno, biti zrele in odrasle, temveč vedno iščejo nekoga, da bi se nanj vezale, ga naredile od sebe odvisnega, istočasno pa bi želele biti tudi povsem odvisne od njega. Ko se znajdejo v primežu medsebojne odvisnosti, spet niso zadovoljne. In tako se spremenijo v večne nergače in nezadovoljneže – če so same, se počutijo zavržene in osamljene, pretirana bližina, ki si je sprva tako strastno želijo, pa jih spet začne motiti. To so ljudje, ki se bojijo svoje *samosti*, soočenja s samim seboj – niso se sposobni sprejeti takšne, kot so, zato nenehno bežijo v projekcije vsakovrstnih povezav z drugimi, čeprav so v resnici popolnoma nesposobni živeti v kakršni koli skupnosti. Flisarjevi junaki so ujeti v past samih sebe, ne zberejo poguma, da bi prestopili prag in dosegli samoosvoboditev. Situacija je v drugem delu igre še toliko bolj komplicirana, ker Izolda in Tristan dosežeta popolno materialno varnost in s tem zabredeta v toliko več možnosti za emocionalno in eksistencialno apatijo. Dekonstrukcija mita velike romantične strasti je na tej ravni najočitnejša.

Agonija odljubljanja je krutejša, kot bi bila, če bi ljubimca oziroma zakonca imela otroke. Pri mnogih zakoncih namreč prav otroci (žal najpogosteje v vlogi emocionalnih in mentalnih žrtev!) postanejo stimulator skupnega življenja moža in žene, da se ta med sabo od dolgočasje in nezanimanja drug za drugega ne zastrupita. Ker pa naša junaka tega ventila nimata, si morata pomagati z drugačnimi poživili in spodbujevali. Tristan tako nastopa kot gostujoči ljubimec v raznih vlogah. Toda ljubimca vesta, da si igrata komedijo,

ob kateri se nihče ne more od srca in iskreno smejati. Njuna igra ni ljubka komična fantazija, temveč smeh groteske, v katerem je veselje do življenja globoko ubito. Seveda pa so tudi trenutki, ko junaka začutita brezizhodnost. Tako imamo pastoralno idiličen prizor, morda enega najlepših v celi drami, ko Tristan kot slikar obišče Izoldo in mu ta pravi: "In ko me naslikaš, mi vdahni dušo, tako da boš imel novo, nedolžno Izoldo."

Vendar se ti nenavadni obiski izmišljenih ljubimcev ob koncu prvega dejanja nehajo. V drugem dejanju nastopi nova dramaturška in psihološka funkcija – igra z realnim čustvom ljubosumja in realno možnostjo spolne in čustvene prevare. Dramsko prizorišče se je iz igrišča spremenilo v bojišče. Medtem se je zgodila tudi pomembna psihosocialna preobrazba: Tristanov šef Mark, sicer iniciator Tristanovih ljubezenskozakonskih domislic, postane Tristanov podrejeni, hkrati pa tudi potencialno realni ljubimec njegove žene. Vendar pa se v tej situaciji v njem ne prebudi Irska, temveč Indija. Zdi se, da v tem trenutku Flisar doseže iznajditeljski vrh drame – tako v dramaturškem kot idejnoizpovednem smislu. S tem, ko postavi ob geografsko zgodovinski mit oziroma simbol Irske drug, podoben mit, to je Indijo, se razpre svet povsem novih dimenzij. Gre za soočanje dveh tipičnih romantičnih mitov, ki ju je rodil zahodnoevropski človek; prvi je nastal v 12. stoletju, drugi pa v drugi polovici 20. stoletja. V obeh primerih gre za iskanje ljubezni kot najvišjega smisla življenja – v prvem za odkritje večnosti v drugem človeku, v drugem za spoznanje samega sebe kot večnosti. S to novo situacijo pa se dramski konflikt in tema *iz erotične razsežnosti preobrazita v eksistencialno*.

Mark o Tristanu in Izoldi v nekem trenutku pravi: "Omislila sta si eksistencialni kondom." S tem avtor eksplicitno označi prehod iz erotičnega v eksistencialno območje. Središče drugega dela drame je tako razgradnja osnovnega eksistencialnega vprašanja; prestop črte, prek katere se spet začenja življenje. Junaka sta namreč ob izgubi učinka

zaljubljenke hipnoze izgubila tudi voljo do življenja. K naravi ljubimcev, katerih prototip Tristan in Izolda predstavljata, sodi neustrašnost.

Markova neodločnost in omahljivost sta v bistvu zunanja odslikava notranjega stanja Tristana in Izolde. Ljubezenska strahopetnost je sorazmerna z življenjsko nesposobnostjo. Prehod iz sveta Izolde Plavolase v svet Izolde Zemeljske je očitno za oba glavna junaka katastrofalen; oba namreč izgubita svoje projekcijsko polje – sveta brez iluzij pa ne moreta oziroma nočeta sprejeti. Ker torej ne moreta vstopiti v življenje onstran idealov, je lahko tudi njuna smrt zgolj gledališka; kjer pa ni prave smrti, ni prave preobrazbe oziroma razsvetlitve zavesti. Zato bosta Tristan in Izolda kar naprej vstajala od mrtvih in večer za večerom igrala po evropskih odrih svoji vlogi – njunemu reinkarniranju ni videti konca. S tem nam Flisar sporoča, da romantični mit ljubezni navkljub svoji destruktivnosti kar naprej traja. Po drugi strani pa se vsi trije junaki drugega dela drame zavedajo, kaj pomeni biti odljubljen, zato so tako rekoč paralizirani s strahom, da bi se ponovno dvignili v erotično strast – se zaljubili in do dna naužili nove romance. Če bi si namreč upali, bi v sebi spet oživili eksistencialno strast, to pa pomeni, da bi ponovno doživeli polnokrvno življenje, ustvarjalni polet in osmislitev bivanja.

Indija je v tem primeru simbol eksistencialne strasti, ki pa se v stvarnosti ne uresniči. Igro zaključí Mark kot trubadur, s čimer avtor nakazuje, da so vsi trije ujeti v začaranem krogu samih sebe in da nimajo ali, bolje rečeno, ne poznajo nikakršnega izhoda. Njihova rešitev seveda ni v tem, da bi Tristan in Izolda odšla na Irsko, Mark pa v Indijo, saj v teh geografskih duhovno-kulturnih prostorih zanesljivo ne bi našli ničesar tistega, kar dejansko iščejo. Rešitev je samo njihova pot vase, sprejetje samih sebe, sprejetje življenja takega, kot je. To bi bilo življenje v resnici, kar pomeni isto, kot živeti iz ljubezni in v ljubezni. Toda to je tip ljubezni, o katerem se Flisarjevim junakom niti ne sanja, čeprav ga globoko v sebi, povsem nezavedno, vsi nosijo.

V drami o Tristanu in Izoldi tako ni prostora za katarzo. Junaki so padli še globlje – namreč v eksistencialni dvom – raje se ne bi več zaljubljali, saj bi zaradi tega nekega dne spet morali trpeti, doživljati agonijo odljubljanja pa ni prijetno. Katarzična odrešitev bi bila v popolni spremembi zavesi, zamenjavi miselnega vzorca; v odkritju prave *agapične* ljubezni (ta pa za gledališče in dramo ne bi bila več zanimiva, saj ni konfliktna in ne pozna psihosocialnih anomalij). Katarza bi bila sprejetje življenja v njegovi “takšnosti”, “neposrednosti”, “čistosti”... Toda to ne bi bila katarza, ki jo pozna evropsko gledališče zadnjih stoletij.

dr. Blaž Lukan

DRAMA NA BOŽIČNI VEČER

1.

Za božič velja, da je praznik zbranosti in privrženosti, miru in ljubezni. Vendar je to trditev, ki za Flisarjeve *Sončne pege* ne velja popolnoma: njegovo igro namreč preveva nenehen nemir. Vsak od predstavnikov treh generacij, ki sestavljajo družino (v igri nima priimka), kolektivno junakinjo *Sončnih peg*, je na videz izredno živ in vitalen. Od najstarejšega, starega očeta, ki živahno komentira vse, kar se okrog njega dogaja, prek njegove žene, babice, ki mrzlično čisti vsak kot v stanovanju, mimo njunih sinov, od katerih prvi čuti važno poslanstvo, ki ga nenehno preganja, drugi pa nosi v sebi nekaj, kar ga je v otroštvu usodno zaznamovalo za celo življenje, do najmlajšega, edinega vnuka, ki ga v resnici preganjajo drugi. Kljub gostemu dialogu, polnem lucidnih ironičnih prebliskov, se člani družine v tem božičnem večeru (igra se dogodi v realnem času, torej v dobrih dveh ali treh urah) resničnemu pogovoru v resnici izogibajo. Pogovarjajo se o nebistvenih rečeh, čeprav so, po drugi strani, vselej v nekakšnem konfliktu. Ozračje je napeto, vendar brez razvidnega razloga. Težko pa bi rekli, da osebe, ki to družino sestavljajo, druga drugi niso privržene. Ravno nasprotno, celo izredno močno so povezane druga z drugo, na trenutke se zazdi, kot da drug brez drugega sploh ne bi mogli preživeti. Vendar njihovo vezno tkivo ni občutek resnične pripadnosti

ali celo ljubezni. Močna, celo usodna emotivna navezanost ali ljubezen je pojem oziroma čustvo, ki ga v igri ni. Delno lahko govorimo o nekdanji ljubezni med Tadejem in Judito, pa o nečem, kar nastaja med Judito in Gregorjem, vendar to (še) ni ljubezen. Morda je ljubezen potrebna Božičku, ki vstopi v prostor družine, da bi izvršil svoje poslanstvo (brez ljubezni bi bila njegova vloga preveč tehnična, mehanična), vendar se kaže samo kot podlaga njegovega nastopa oziroma odnosa do družine, na površini pa se ne manifestira. Flisarjeva igra je sicer polna drugih čustev in občutij, sovraštva, jeze, strahu, izpraznjenosti, cinizma, grenkobe ali osamljenosti, vendar miru in ljubezni, zbranosti in privrženosti v njej ni.

2.

Če povemo po pravici, so *Sončne pege* jedka, neprijetna igra, igra, ob kateri bralca (gledalca) stresa in zmrazi. Vendar moramo reči, da šele tako lahko doseže svoj namen. *Sončne pege* namreč niso melodrama, čeprav bi njena zunanja obeležja lahko kazala na to (božični večer z vsemi atributi: zbrano družino, drevescem, pričakovanjem božične večerje, božičnimi pesmimi, Božičkom, pa tudi s presenetljivim, nekoliko irealnim, celo pravljичnim zapletom); avtor svojo igro podnaslavlja kot tragikomedijo, torej mešani žanr, v katerem s simulacijo komedijskega postopka doseže dramatičen učinek. To je izvirna Flisarjeva varianta tragikomedije, ki se razlikuje od historične (tragedija s srečnim koncem), bliže pa je sodobni, absurdni groteski (občutek obupa in brezizhodnosti zaznamuje njegove emotivno in idejno močno kontrastne like).

Sončne pege so družinska drama. V njej lahko definiramo elemente, ki to družino konstituirajo, in tiste, ki jo preraščajo, širijo njene meje v družbo in svet. Na družino lahko pogledamo z različnih stališč: kliničnega oziroma

sistemskega, ideološkega in osebnostnega. Najprej se nam zazdi, da imamo pred seboj sicer zapleteno, vendar močno, povezovalno družino, torej skupnost, ki se je skozi generacije vzpostavila v družbi, katere konstitutivno jedro je. Ko pa pogledamo natančneje, vidimo, da je pred nami družina, ki jo določajo drugačna obeležja. To je družina, ki pravzaprav izumira, stara družina (povprečna starost njenih članov – če vanjo štejemo tudi Judito, ki ima do tega vso pravico, saj je poročena s Tadejem, čeprav ji tega nočejo vsi priznati – je 61 let); vodita jo njena najstarejša člana, babica in dedek. V njej se je čas ustavil: sinova sta na neki način še vedno (ali spet) doma, kot da je (bilo) njuno individualno življenje zunaj družine samo spodletela epizoda; to sliko nekoliko kazi vnuk, a ne toliko s svojo navzočnostjo, kakor z navzočnostjo žene, ki v to družino ne sodi. Z vnukom se bo usoda te družine slejkoprej zapečatila: ob pogledu na Judito se zazdi, da novih otrok, ki bi jo lahko nadaljevali, ne bo; njena usoda je torej izumrtje. Družina, ki se ne reproducira, je izrojena družina; naloga družine je namreč nadaljevanje rodu in, širše gledano, družbe oziroma človeške vrste nasploh. Reprodukcijska je hkrati fizika in metafizika družine, njena pragmatična in hkrati transcendentalna funkcija, saj s tem, ko se obnavlja, družina samo sebe tudi presega. Za družino je torej pomembna zavest o obeh vlogah, totalna zavest; parcialna zavest lahko po eni strani razkroji družino v kolektivistično tvorbo, ki obstaja samo kot kontekst, ne pa tudi kot jedro, ali po drugi strani osami družino v samozadostno jedro, ki se ne širi v prostor zunaj nje. Taka je, kot vse kaže, naša družina.

Če smo rekli, da naša družina nima priimka, to pomeni, da nima združevalnega člana, skupnega imenovalca; kljub videzu koherence je namreč ta družina razpadajoča. Z neologizmom bi jo lahko imenovali razdružina, saj v njej manjka ravno tisto, kar družino vzpostavi kot družino: njena asociativna etimologija nas pripelje do pojmov, kot so skupnost, sopotništvo, spremstvo, prijateljstvo, tovarištvo, kar je

vse izpeljano iz indoevropske baze “(skupaj) držati” (SES). Družina je torej skupina ljudi, ki držijo skupaj. Sicer bi naši družini težko oporekali, da ne drži skupaj, toda pri tem je bistvena narava kohezivnih elementov. Družina je lahko – če poenostavimo – skupaj ali zaradi čustvene navezanosti ali zaradi interesov. Našo družino povezuje interes, ki pa se v njej izraža na poseben način. To ni interes, ki bi družino silil k (pridobitni, koristoljubni) dejavnosti, temveč sila, ki jo ohranja v pasivni vztrajnosti. To je interes, ki je s svojo neprestano navzočnostjo prekril vse ostale interese, čeprav, paradoksalno, ostaja potlačen, torej pod površino. Vemo pa, da stvari pod površino ali gladino močnejše določajo življenje kot stvari na površju. Ta interes je občutek krivde, ki ga nosijo v svoji notranjosti člani družine, ki pa ga ne smejo niti pokazati niti razrešiti. Skupna posvečenost v kolektivno skrivnost (kakor bi lahko ta primer imenovali) pa je pojav, ki je značilen za zaprte družbene sisteme. Zaradi prikritosti povezovalne moči, ki našo družino drži skupaj, je njena podoba specifična. Sestavljajo jo sami originali, kakršne srečujemo, denimo, tudi v “hišah strahov”, kakor njihov dom posrečeno imenuje Judita.

3.

Sicer nobena družina, če jo pogledamo od blizu, ni brez posebnosti. Družina je namreč skupnost, ki za svoj obstoj in delovanje izdelava lastne mehanizme; praviloma se sicer navezuje na delovanje družbe kot celote in se iz nje ne izključuje, vendar vsaka družina to opravi na način, ki omogoča njen lasten razvoj in razvoj celote, hkrati pa znotraj sebe omogoča razmah vsakega od družinskih članov. Družina tako tolerira in celo spodbuja razvoj individualnih lastnosti vsakega posameznika, najsi bodo le-te še tako posebne ali “deviantne”, s tem pa dobi značilen, specifičen, prepoznaven karakter oziroma zunanjo podobo. Ta podoba pogosto odstopa od tega,

kar imenujemo “normalno”. Tako v družbi obstajajo tudi zelo posebne družine, izstopajoče po svojih parcialnih značilnostih ali kot celote, vendar kljub vsemu ustvarjalno dopolnjujejo njeno podobo. Družina je slejkoprej samoregulativna: vse individualne posebnosti znotraj sebe priredi podobi, ki jo ustvarja o sebi. V družini je prostor tudi za posebneže in neobičajne odnose, ki – gledano od zunaj – lahko učinkujejo smešno, bizarno, celo izkrivljeno, vendar so znotraj družine povsem sprejemljivi. Družba je do teh pojavov praviloma tolerantna, vendar so njene metode posplošujoče in velikokrat restriktivne, še posebej, kadar posamezni pojavi posežejo na področje kršenja dogovorjenih družbenih norm (denimo spolno ali vsakršno drugo nasilje ipd.). Tako je tudi družina iz *Sončnih peg* zbirka posebnežev, ki v svojem lastnem okviru funkcionira povsem normalno. Ta “normalnost” pa se neha v trenutku, ko v družino vstopi Božiček, torej ko se družina nehote odpre navzven.

Druga značilnost naše družine je njena zaprtost. Povezana je s prvo; družinska reprodukcija pomeni njen naravni potek: umikanje starejših članov in prihod novih, mlajših, hkrati pa tudi razširjanje navzven, povezavo z drugimi družinami prek porok v družbo. Naša družina predstavlja zaprto strukturo, ki nobene od zgornjih zahtev ne izpolnjuje: oba njena starejša člana sta še vedno dejavno prisotna in se ne umaketa, nasprotno, celo vodita družino, mlajših nadaljevalcev oziroma naslednikov pa v družini, razen Tadeja, ni. Zveza med Tadejem in Judito je sicer zakonska, vendar se do tega dejstva vsi obnašajo, kot da je samo slučajno oziroma kot da njunega zakona ni. Judita deluje v družini kot nekakšna Tadejeva spremljevalka, kot nebodigatreba, s katero najslikoviteje komunicira babica: sploh ne govori z njo neposredno, ampak posredno, prek drugih oziroma Tadeja. Družina, čeprav še tako majhna, je v svojem bistvu samozadostna.

4.

Za našo družino pa je pomembna še ena značilnost, namreč zgodba o njenem odnosu do Fridine družine. Naša družina je Fridino družino pravzaprav uničila, jo zbrisala iz "eviden-ce". Fridina mati je kmalu po porodu umrla, njenega očeta je ob koncu vojne izdal Matjaž, tako da so ga ubili, s Frido pa so imeli travmatične odnose prav vsi člani družine. Za povrh so si prisvojili še njihovo zemljo. Za našo družino torej drugi kot sobivajoči ne obstaja, drugega ignorira, zanjo je pomembna njena lastna eksistenca, njeno lastno preživetje, ki velikokrat poteka celo na račun drugega, v njegovo škodo. V taki družini ni prostora za čustva oziroma odnose, ki se iz-razito nanašajo na drugega: usmiljenje, sočutje, ljubezen. Ob odsotnosti (oziroma sprevrženosti) teh občutij navzven pa le-ta ne morejo zaživeti tudi znotraj družine oziroma so tudi sama, po analogiji, sprevržena. Tako vidimo, da med njimi ni sočutja, usmiljenja in ljubezni, ampak samo bolestna na-vezava otrok na starše, nesposobnost staršev, da bi se umak-nili in prepustili svoje mesto otrokom, nemoč otrok odtrgati se od družine in zaživeti lastno življenje itn. Paradoksalno pri tem je, da sta (bila) kar dva člana te družine učitelja, opravljala sta torej poslanstvo, ki ga v temelju zaznamuje skrb za druge, Vera pa je bila pri tem še učiteljica moralne vzgoje. In paradoksalno je še, da je družini njena celotna situacija videti povsem "normalna" (kot jo opiše pred priho-dom Božička Vera). Občutek je morda navznoter objektivni, saj, kot smo rekli, družina vse nenormalno v svojem vrelniku nevtralizira oziroma osmisli, navzven pa ga zagledamo skozi objektivne Božičkove oči, in to slejkoprej spačenega.

5.

Če si od bliže pogledamo strukturiranost naše družine, vidimo, da je njen vodja Vera. Njena volja je bila od nekdaj

tista sila, ki je njene člane povezovala. Toda njena volja ni (bila) dopuščajoča volja, ki bi vsakemu od družinskih članov pustila najti lastno mesto v družini in družbi, temveč volja do moči. Vera je v ključnih "zgodovinskih" družinskih trenutkih posegla v tok stvari in jih obrnila v skladu z lastno predstavo o tem, kaj je dobro in prav za družinske člane in družino kot celoto in kaj ne. Naša družina je pravzaprav Verin izdelek, njeno življenjsko delo. Zato so njene reakcije na Judito, ki je v družini tujka, in Božička, ki prav tako vdre v ta zaprti sistem, tako drastične (močan odpor, glavobol, jok, ignoranca ipd.). Njeno značilno nagnjenost k čistoči si lahko razložimo tudi v metaforičnem smislu: zunanja čistoča je vselej zamenjava za notranjo nečistost, zunanji red je obrnjena slika nereda v človeku, v njegovi glavi in čustvenem aparatu. Svet je zanjo urejen, kolikor je čist, pospravljen. Hladni in zaostreni odnosi v družini pa zanjo niso problem, ki bi ga bilo treba razrešiti, razčistiti, temveč ga je mogoče vzdrževati v nedogled, ohranjati z rituali, kakršen je tudi božična večerja.

Lahko bi rekli, da Vera v družini vzdržuje neko od vsega ločeno klimo in da v tej družini poteka neki drug čas kot v objektivnem svetu zunaj. Čas se je za to družino (razen za Tadeja) ustavil. Ta družina živi v preteklosti in delno tudi v prihodnosti. Pri tem je zanimivo, da niti ne obuja pretirano spominov na preteklost niti ne govori preveč o (lastni) prihodnosti. Vendar tudi v sedanjosti ne živi. Zato recimo, da družina živi v prehodnem času med preteklostjo in prihodnostjo, ki pa ni sedanjost, saj sedanjost pomeni križanje obeh časov; v našem primeru sta oba časa tako tesno skupaj, da vmes sploh ni prostora za sedanjost. Za primer si samo pogledjmo, iz česa je sestavljena Matjaževa sedanjost: iz prebiranja starih, predpotopnih časopisov in gledanja televizijskih reklam oziroma TV-prodaje, ki je nekako brezčasna, saj v njej ni nobenega prepoznavnega konteksta oziroma je ta močno impliciten; hkrati pa je Matjaž v tem času nenavadno živo navzoč, toda le z reakcijami, z odzivi na Vero in ostale

člane družine, torej z refleksi, ki ga v resnici ohranjajo pri življenju. Njegovo (in njihovo) odzivanje na čas in svet je refleksno, spontano, brez lastne (spominske, izkustvene, emotivne) udeležnosti pri tem.

6.

Dejstvo, da je naša družina takšna, kot smo jo opisali, ima svoj razlog. Ta razlog je njen odnos do Frida, na dan pa pride s prihodom Božička. Frida pomeni tisto točko, v kateri so vsi člani družine resnično povezani. Lahko bi rekli, da družine ne povezuje niti interes, niti občutek družinske pripadnosti, niti Vera kot njen vodja, temveč je njeno travmatično vozlišče Frida. Frida je v tem primeru več kakor samo nezakonska Matjaževa hči, posvojenka in Gregorjeva nesojena ljubezen, Frida je – klinično gledano – simptom, idejno gledano pa simbol. Frida je nekakšen sedmi član te družine, pravzaprav celo kar njen prvi, najpomembnejši član. Njena omemba nam osvetli celotno dogajanje za nazaj: nenadoma začutimo njeno neizbežno prisotnost v dejanjih članov te družine, v njihovih besedah. Njihovo ravnanje je v resnici sprevrženo čaščenje njenega spomina, ki se sicer ne manifestira v transparentnih ritualih oziroma dejanjih, temveč kot nenehen simptom, torej kot (bolj ali manj) bolezenska manifestacija skrite in potlačene vsebine. Na družinskem oltarju, če bi ga družina imela, bi morala biti Fridina podoba.

Poglejmo si, na kakšen način so (bili) člani družine povezani s Frido. Frida je nezakonska hči Matjaža in družinske sosede. Njen krušni oče se je z Matjažem boril v drugi vojni proti partizanom. Da bi se odkupil oziroma rešil pred kaznijo, pa ga je Matjaž izdal partizanom, Jožef – partizan pa ga je likvidiral. Pokol kvizlingov, skupaj z ženskami in otroki, sta iz grmovja opazovala tudi Gregor in Frida, oba še otroka. Po vojni si je naša družina prisvojila zemljo Fridinih staršev, Frido pa posvojila. Gregor in Frida sta si bila kot brat in

sestra (bila sta istih let), dokler ni mladoletni Gregor naredil dekletu otroka. Po Verini razlagi je Frida Gregorja zapeljevala, zato je uredila, da so jo poslali v poplajševalnico. Med bivanjem v poplajševalnici je Frida nekoč pobegnila, da bi se sestala z Gregorjem, pri tem pa je ustrelila policaja v nogo. Takrat je moral tudi šestnajstletni Gregor od doma, in sicer v psihiatrično ustanovo. Frida je nato delala kot točajka v nekem baru, kjer jo je spoznal Jožef, se vanjo zaljubil in se zaradi nje ločil od žene. Ko pa je hotel zaživeti z njo, je nenadoma izginila. Izkaže se, da je za to spet poskrbela Vera, ki ji je zagrozila s smrtjo, če bo vztrajala v razmerju z Jožefom. Zato si je Frida našla delo v nočnem baru, kjer je spoznala Tadeja in Judito. Judita jo je uvedla v prostitucijo (po Juditinih besedah se je s tem ukvarjala že prej), Frida pa se je zaljubila v Tadeja. Kmalu je prišla v konflikt z Judito, Tadej pa jo je, ko se mu je dokončno uprla, pretepel. Tu se sled za njo izgubi.

Frida opravlja znotraj naše družine več različnih "vlog": nezakonska hči, nesojena mati Gregorjevega otroka, Jožefova in Tadejeva ljubica, Juditina konkurentka in nenehna Verina "smet", madež, napaka, ki jo je potrebno popraviti oziroma celo odstraniti, eliminirati. Z vsemi temi vlogami je potemtakem Frida navzoča v družini, ki njene podobe iz svoje lastne ne more kar tako izbrisati. V idejnem smislu Fridina realna odsotnost simbolizira odsotnost sočutja, vesti, ljubezni, ki so značilni za našo družino, njena simbolna prisotnost pa prisotnost hladu, sovraštva, zaprtosti. Rešitev za družino bi bila v zamenjavi Fridine simbolne prisotnosti z realno ter v zamenjavi negativnih čustev s pozitivnimi. V taki situaciji – konkretno v nasilnem Tadejevem izpadu – najde družino nekakšen *deus-ex-machina*, Božiček.

7.

Božičkov prihod je na prvi pogled povsem verjeten: božični večer je, in čeprav gre za odrasle ljudi, ki ne verjamejo več

v take in podobne pravljичne osebe, je njegova prisotnost sprejemljiva. Kljub temu pa se v odnosu družine do Božička pokaže njihova temeljna lastnost: zaprtost, neusmiljenost, ignoranca. To je še toliko bolj očitno, ker gre za božični večer, ki je sinonim za sočustvovanje z bližnjim, za dobroto in ljubezen. Božiček se pojavi kot zunanji sovražnik, ki ogrozi njihov "mir", njihovo normalnost. Nenadoma postanejo odkrito nestrpni, negostoljubni, izključujoči. Oni namreč Božička kot takega (še ne v njegovi posebni vlogi) sploh ne potrebujejo, njihove želje in potrebe zadovoljuje njihova lastna družina. Kakor drug brez drugega ne morejo, so drug drugemu tudi dovolj. Ne potrebujejo zunanje dobrote, miru, ljubezni, nobenih daril – drug drugemu so največje darilo. Tako, kot vse kaže, delujejo njihovi obrambni mehanizmi, to je blokada pred svetom, ki bi lahko ogrozil njihov mir oziroma njihov nemir.

V tem ne-miru se namreč družina počuti domače. Sicer je v njenem načinu vselej možno postavljati tudi neprijetna vprašanja, vendar nanje ni potrebno odgovarjati. Možno je izražati (negativna) čustva, vendar brez posledic in tudi brez odziva. V tej družini ni potrebno ničesar vračati, pa tudi dajati je popolnoma nesmiselno. Potrebno je samo biti neprestano na preži, čeprav resnične nevarnosti nikjer ni; od tod ni mogoče oditi, ni se mogoče na smrt spopasti, možno je samo stalno in vztrajno spodjedati lastna tla pod nogami. To družino je v bistvu zajela splošna amnezija, njena največja kvaliteta pa je vztrajanje.

Božiček torej pride v družino kot nekakšen pravljичni sel, kot metafizični angel ali kot družinski terapevt. Božiček prihaja v njihov svet iz svojega – drugega, vzporednega, možnega – sveta. Ni človeško bitje oziroma je zastopnik neke etične ideje, kot tak pa ni potrebno, da ustreza vsem človeškim zahtevam. V dogajanje je hkrati vključen in iz njega izključen. Družini resnično želi pomagati (njegovo božično darilo je družinska sprava oziroma soočenje z lastno preteklostjo; božični večer hoče povzdigniti v pravni večer),

hkrati pa lahko kadar koli odide. V prostoru je zaprt, vendar je hermetičnost dnevne sobe v resnici njegova kreacija. Božičkova terapevtska metoda je sodobna: družini je potrebno pomagati tako, da sama pride do spoznanj o svoji preteklosti oziroma o situaciji, v katero je ujeta. Pri tem ni potrebno biti nasilen, deklarativen, ideološki. To je prefinjena metoda, ki pusti "klientu", da sam spregovori in najde rešitev, lahko pa jo imenujemo realitetna terapija, izkustvena družinska terapija ali kakor koli. Božičkova situacija je nekoliko specifična samo zato, ker pride v družino kot nepovabljen gost, kot nekdo, ki se je sam povabil, saj je družina prepričana, da z njo ni nič narobe. Zato mora biti nekoliko bolj vztrajen in odločen, kot bi bilo to v kakšnem drugem primeru. Sicer pa družina relativno hitro pristane na tretma. Božičkova naloga je postavljati prava vprašanja, na katera pa želi slišati prave odgovore, ne serijo izmikajočih se replik, ki so zaznamovale njihovo dosedanje komuniciranje. Poglavitno Božičkovo (metafizično) orodje je nepredušna zaprtost, s katero onemogoči izhod iz prostora. Iz dnevne sobe ne more pobegniti nihče, razen Gregorja, ki pa terapije pravzaprav ne potrebuje, on prav tako prihaja iz drugega, paralelnega sveta. Ta brezizhodna situacija ima izvor v eksistencialističnem občutju ujetosti oziroma obsojenosti na življenje z drugimi (spomnimo se Sartrove metafore "zaprtih vrat"), učinkuje pa kot množična hipnoza ali splošna psihoza, v katero zaradi močne zunanje (in notranje) sugestije padejo navzoči. Te ujetosti ni potrebno dodatno utemeljevati; spomnimo se je iz Buñuelovega filma *Angel pokončevalec*, hkrati pa se v njej kaže tudi pristanek članov družine na Božičkov poskus, zaslišanje ali obravnavo. V Božičkovem postopku ne gre toliko za psihoanalizo v smislu iskanja nezavednih vzgibov v posamezniku, kot za iskanje vzrokov za nemogočo družinsko situacijo. Gre pa tudi za to, da vsak član družine prevzame odgovornost za svojo družinsko vlogo oziroma za lasten delež krivde v njej. Ko si blizu odgovoru na zastavljeno vprašanje in ko odgovor najdeš,

sprejmeš tudi odgovornost zanj. Izreči potlačeno, skrito ali zatajevano pomeni stopiti korak naprej proti dejanju, ki bo razrešilo tesnobo. Božiček (in Flisar) v nekem smislu jemljeta božič zelo zares: spravljivo vzdušje, mir in ljubezen, ki naj prevevajo božični večer, morajo biti avtentični, resnični. Ne smejo biti rezultat nerazčiščenih, nečistih odnosov med družinskimi člani. Tak božič je neresničen božič, sprt tako s krščansko moralo kot tudi z naravo rituala praznovanja kot takega. Ni druge možnosti, ni možnosti pobega, soočenje je nujno. V tem vozlu najde Flisar etično jedro svoje drame: nič koliko družin praznuje neresnične praznike, praznovati pa pomeni spoznati in obhajati resnico. Ali drugače: veliko družin živi v zasilnih skupnostih, saj njihovih odnosov ne osmišlja resnica, iskanje resničnih vzgibov in motivov za medsebojne odnose pa nujno rodi dramo. In še naprej: družina se rodi šele skozi dramo odnosov, družinski odnosi so rezultat nenehne dinamike, reševanja konfliktov, sproščanja napetosti. Toda poudarek je na reševanju. Brez te dinamike je družina samo seštevek pomanjkljivih posameznikov, ki niti sami zase niti kot člani skupnosti ne morejo prestopiti v višje oblike bivanja.

8.

Božiček pomaga članom družine stopiti čez prag, ki loči preteklost od prihodnosti. Pri tem se dotika različnih tem oziroma simptomov: spomenika, vojne, zgodovine kot take, zlasti pa Fride. Njegova metoda je preverjena: vrže kost, ki jo nato člani družine glodajo, dokler ne pridejo do takšnega ali drugačnega zaključka. Včasih uporabi tudi fizična sredstva: božične bombice ali petarde, ki kot zunanji pripomoček pomirijo napeto situacijo. O vsem je dobro obveščen, s seboj ima tudi dokazno gradivo (časopisne izrezke in citate), ki pa ga nemara ni potrebno vzeti tako dobesedno, kot je zapisano: Božička namreč takoj po njegovem nastopu

popolnoma sprejememo (sprejmejo) kot osebo, ki vse ve (kar je za klienta tudi terapevt v terapiji). S pomočjo lastnih vprašanj in soočenj njihovih odgovorov počasi rekonstruira celotno situacijo, da bi prišel do končnega cilja terapije, do sprave med družinskimi člani, ki pa jo moramo razumeti v več pogledih.

Kot rečeno, vir družinske travme najde Božiček v Fridi. Zanimivo, da ravno Frida združuje več teh možnih pogledov na pojem sprave. Najprej gre za priznanje članov družine, da so Frido izkoristili za privatne (in družinske) interese, brezobzirno so zatrli nesrečno človeško bitje in njenega očeta. Hkrati bi si družina morala priznati, da je Vera tista, ki je družino pripeljala v situacijo, v kateri je, čeprav ob njihovi nenehni (zavedni ali nezavedni) podpori. Vselej so namreč njeno delovanje omogočali, dopuščali, celo potrebovali so ga; kljub temu pa je Verina krivda neizogibna. Nadalje je za družino nujno spoznanje, da je Gregorjeva bolezen (pa najsi jo imenujejo kakor koli: poezija, kronična melanholija ali norost) njihov lastni izdelek. Ne glede na različne teorije, ki govorijo o produkciji norosti, gre v našem primeru za povsem "dokazljivo" dejstvo, da Gregor trpi najprej zaradi udeležnosti pri pokolu kvizlingov, ki ga je izvršil njegov brat, nato pa zaradi postopne in popolne degradacije njegove edine ljubezni, Fride, ki mu je bila hkrati sestra, ljubica in nesojena mati njegovega otroka. (Skozi leta je Frida Gregorju postala tudi objekt poetičnega oboževanja, nekakšen mesija ali odrešenica, ki ga bo rešila spon norosti, ki ga vklenjajo že štirideset let.) Vse to pa v Gregorju pomagata vzdrževati tako Vera kot tudi Matjaž, ki njegovo bolezen v bistvu potrebujeta, saj šele z njeno pomočjo lahko komunicirata. Nazadnje pa se v Fridi soočata tudi dve politični oziroma zgodovinski opciji: rdeča in bela, zmagovalna in poražena, partizanska in kvizlinška. Razčiščenje (torej očiščenje od znotraj, ki je bistveno drugačno od zunanjega čiščenja s statično ščetko) medsebojnih odnosov pomeni enkrat za vselej definirati lastno vlogo v tem ključnem trenutku (družinske)

zgodovine. Kdo je bil na pravi in kdo na napačni strani, kdo je koga izdal in komu so odgovorni likvidatorji – vse to so vprašanja, na katera si družina ni odgovorila vseh petinštirideset let od konca vojne. Reči pa je treba, da družina tudi na političnem nivoju ni doživela izpolnitve, ni se do kraja realizirala na nobeni strani, niti na zmagovalni (morda prej) niti na poraženi, pa tudi krščanska morala ji ni pomagala (pre)živeti. Slejkoprej je vse to prav tako pomembno za popolno spravo. (Flisar uprizarja nazoren primer, pravo alegorijo tega, kaj se lahko zgodi, če boleče družbene rane niso zaceljene. Metafora ran(e) je v tekstu pogosta, in to ne po naključju: rana je razpoka v koži, razpoka v duši, skozi katero odteka kri oziroma življenjska energija. Zaceljena rana pusti brazgotino, v kateri je zapisan prečiščen spomin na preživetost, na boje in spopade. Odprta rana pa nosi s seboj živ, dejaven spomin, spomin, ki vpliva na sedanje ravnanje neprečiščen. Trpljenje oziroma bolečine zaradi odprte rane so žive, še ne pozabljene, kakor je pri brazgotini.) Politične implikacije Fridine zgodbe pa nikakor niso v ospredju in jih tja tudi ne bi imelo smisla postavljati. Najbolj zanimiv v Flisarjevi igri je rezultat oziroma učinek Božičkove navzočnosti in njegove terapije.

9.

V Božičkovem poskusu je izrečenih mnogo resnic o preteklosti in resničnih družinskih odnosih. Kljub temu pa vse zajame olajšanje, ko Božiček odide. V trenutku se situacija vrne v stari tir in videti je, kot da Božička sploh ni bilo. Čeprav to ni čisto res. Za trenutek se nam namreč zazdi, da postane ozračje med člani družine nekoliko bolj sproščeno, celo veselo. Če se je na začetku igre oziroma po prihodu Božička zdelo, da se v igri nihče nikoli ne zasmеji (njihove šale oziroma smisel za humor so specifični, zajedljivi, sarkastični, posmehljivi), je morda zdaj slišati smeh. Tadej

in Jožef se sporazumeta glede zemlje oziroma spomenika in motela, Vera dobi politično potrditev (resnici na ljubo gre za predsedništvo nepomembne organizacije), Judita in Gregor pa se zbližata. Vendar gre le za navidezno pomiritev, kakršnih je bilo v tej družini že ničkoliko. Za začasno, zasilno spravo, pri čemer se stvari ne premaknejo nikamor. Sicer bo Jožef dokončal spomenik in Tadej sezidal motel, vendar bo družina še vedno ostala združba osamljenih oseb, krdelo volkov samotarjev (v tem smislu ima Matjaž prav, ko govori o njihovih volčjih srcih), ki pa si nikdar niso upali oditi, se osamosvojiti, ustvariti svoje, resnične družine. Sprava v tej družini (in družbi, sestavljeni iz takih družin) ni možna, vest ostane razbeljena, čeprav jo blaži neko trenutno zadovoljstvo. Pri tem pa avtorju niti ne gre toliko za spravo kot ritualno (simbolno) dejanje; Jožefov spomenik je morda samo parodija na tovrstne želje po spravi. Gre mu za individualno spravo, za spoznanje resnice o sebi in nato sposobnost živeti z njo, gre mu za odgovornost pred seboj, ki pa ni samo rezultat izreka lastne resnice (besede so pri tem samo pripomočki), temveč konkretne dejavnosti, dela na sebi. Šele tak – predelan – subjekt lahko nato stopi v dejavne in plodne odnose z drugimi, z ožjo ali širšo skupnostjo.

Naša družina pa je, kot kaže, obsojena na to, da se ne bo spremenila. Na koncu, ko Judita in Gregor odideta z Božičkom (nekim drugim, "pravim" Božičkom), se nihče za to prav ne zmeni, Matjažu, ki vzdigne kozarec, nihče ne sledi, vsak ostane sam zase, obsojen na večno življenje, ki pa nikomur ne prinaša nobenega zadovoljstva. Pomislimo, da je ta družina pravzaprav družina brez smrti, še nihče v njej ni umrl, umirali so drugi, k čemur so sami pripomogli. To je družina brez možnosti počitka, ki ga ponuja smrt utrujenemu ali bolnemu človeku, pa tudi brez smrti kot simbolnega generativnega in kohezivnega počela družine. To je družina, ki je zrasla iz izrojenega semena, kot nekje pravi Matjaž, in rodila jalove plodove. Za spravo in pomiritev je potrebno obžalovanje, spoznanje resničnih vzrokov in razlogov, nato pa sprejetje

lastne odgovornosti. Priznanje, da je bilo nekaj narobe. Tega pa ta družina ne zmore storiti. Božičkovo poslanstvo je poskus, ki se izkaže za neuspešnega, nesmiselnega. Morda se bo uspeh pokazal čez čas, v nenapisanem tretjem dejanju ali nadaljevanju igre, v katerem bi Matjaž lahko končno umrl, Vera priznala Gregorjevo bolezen in svojo krivdo pri tem, Jožef in Tadej skupaj zgradila tako spomenik kot motel, Gregor in Judita pa bi zaživela v očiščujočem razmerju, v katerem bi se enako učinkovito nevtralizirala tako Gregorjeva norost kot Juditina moralna oporečnost. Toda to bi že bila melodrama, ki je Flisar ne bo napisal. Njegov žanr ostaja tragikomedija, ki se napaja iz drastičnih paradoksov, srečnega razpleta pa ne dopušča oziroma ga da na razpolago gledalcu: tretje dejanje se slejkoprej dogodi v občinstvu.

10.

Družino si moramo ogledati tudi na osebnotnem nivoju, vsakega od njenih članov posebej. Najprej Matjaža. Zanj pravijo, da je vse bolj živ, ne pa vse bolj mrtev. Star je samo fizično, verbalno in v refleksih pa je vitalen ter luciden. Fizična nemoč se pri njem včasih kaže kot toliko večja ostrina v besedah. Njegov besednjak je zajedljiv, zloben, direkten, le malo zadržkov pozna, redko se spreneveda. Gregor je zanj nor, Vera ga hoče ubiti, ne mara, da ga kličejo oče itn. Včasih učinkuje prav peklensko: ko govori o Satanu, Luciferju itn. Vendar sam ni hudič, prej benigni peklenšček, ki je svoje hudičevstvo že izživel (zlasti v drugi vojni). Nobenega sentimenta ni v njem, trenutki usmiljenja, ki jih pokaže (do Gregorja), so nekako brezosebni. O sebi pripoveduje kot o nekem drugem človeku, njegova zgodovina je dolga, njegova resnična zgodba pa kratka: pred nami se razkriva v nenehno napetih aktualnih odnosih s svojimi sorodniki. Kljub vitalnosti je včasih zelo utrujen: morda zato, ker ne more umreti, čeprav bi že zdavnaj moral. Matjaževa povojna

vloga je nejasna. O sebi in svojih govori kot o bogovih, o vseh ostalih (zlasti o današnjih mladih) pa kot o gnidah. Bil je tudi gospodar zgodovine, preteklosti, ki si jo še danes lasti, kot vidimo iz spora s Tadejem. Kljub temu pa se zdi, kot da v življenju ničesar ni končal. Življenje je zanj nekakšen nedokončan projekt: sinova, s katerima ni zadovoljen (na videz celo dvomi o svojem očetovstvu) in ki sta zdaj praktično spet doma, saj nobenemu od njiju ni nič uspelo, žena, od katere je odvisen, itn. Zdaj je njegov svet sestavljen iz časopisnih bizarnosti in televizijskih reklam, torej iz površine, ki zapolni pogled, globljih sledi pa ne pusti. Njegovo sedanje prebivališče so nekakšne vice, medprostor, za katerega se zdi, da je domovanje cele družine: njihovi prebivalci se ne odlikujejo niti s pretirano zlobo niti s kakršno koli dobroto. Matjaževa družina je v resnici nepomembna, čeprav ima zanimive družinske člane. Pomembna je samo v dramatičnem smislu: kot vzorec. Matjaža zaznamuje tudi želja po begu, po samostojni poti, ki je nikdar v življenju ni bil sposoben. Ko govori o tem, da bo treba na pot, se nam za trenutek zazdi kot večni upornik, nezadovoljnej ali oseba s preganjavico, čeprav njegovo pot lahko razumemo tudi kot pot očiščenja. Matjaž dobro ve, kaj bi bilo treba storiti, da bi se družina ponovno konstituirala, sestavila. Vendar to ne more več biti njegov projekt. Njegova usoda je samo še čakanje, vztrajanje, reagiranje na Vero in sinove, drugega nič.

Verin življenjski projekt je družina in te si ne pusti vzeti iz rok. Njeno "zgodovinsko" poslanstvo je skrb za družino, pri čemer pa se nekje v globini skriva tudi skrb zase. Njena kari-
era je bila skromna, vendar dosledna, bila je ženska z zane-
marljivim vplivom, najmočnejše se je realizirala znotraj svoje
družine. Vse življenje se je trudila, da bi družina ostala čista
(kakor se trudi tudi za čistost stanovanja), rezultat njenega
truda pa je najbolje viden v Gregorju. Vera ohranja iluzijo
družine prav do zadnjega, nikdar ne bo priznala poraza,
saj bi to pomenilo priznanje vseh svojih napak in nujnost
soočenja z Gregorjem, s takšnim, kakršen je v resnici: torej

z duševnim bolnikom. Vera najmočneje reagira na Božičkov prihod. Družino želi ohraniti zaprto, samozadostno, izolirano. Družina je zanjo otok, na katerem poteka neprestan boj za avtonomijo. Njen videz kaže na odločnost in materinsko skrb, vendar v nekaterih izjavah vidimo, da je v resnici kruta in neusmiljena. Govor o skopljenju je surov in nikakor se ne prilega materi leta (sicer davnega). Taka pa je v resnici: njeno ravnanje s Frido, Gregorjem in Jožefom (delno pa tudi z Matjažem) je bilo surovo, kruto, neusmiljeno. V ultimatuu Fridi, ko je ogrozila Jožefa (njegovo odvisnost od nje in tudi zaradi sorodstvenih razmerij) ni bilo nobenega dvoma: življenje ali smrt. Sicer Vera vseskozi pozna pravo naravo njihovih odnosov, vendar zavestno ohranja videz zgledne družine, v kateri nikoli ne bo nikomur prepustila oblasti. Pravzaprav je Veri težko ostati sami (kar pa si Matjaž želi), samote je je groza. Vera nikdar ne deluje kot idilična babica, ki bi pazila na vnuke in jim pletla volnene rokavice. Družina je zanjo nikoli dokončan projekt, ki ga je treba nenehno izgrajevati, vzdrževati – vendar le iluzijo o njem, njegov videz. Resnica (priznanje lastne krivde) bi pomenila konec družine, v trenutku pa bi se sesula tudi njena iluzija o sami sebi.

Jožefovo opravilo – postavljanje spomenika vsem umrlim v drugi svetovni vojni – simbolizira naravno stanje celotne družine: nekoristnost. Sicer Jožef najbolj odkrito razmišlja o sebi in svoji vlogi v preteklosti, piše tudi knjigo, vendar pravega odmeva njegove besede nimajo. Morda ga bolj kot ukvarjanje s splošno zgodovino zaznamuje njegova lastna – spodletela – zgodovina (ponesrečen zakon, ponesrečena zveza s Frido, odtujeni sin, vrnitev domov). Tudi on sanja o tem, kako bo odšel in kot kakšen Jerman začel “novo življenje”. Da bo zapustil mater in očeta, ki pa ga vsak na svoj način potrebujeta doma: oče zato, da se nanj porazdeli Verina jeza in napadalnost, Vera pa zato, da ima stvari pod kontrolo. Jožef živi v preteklosti, vendar ne samo zato, ker je upokojeni učitelj zgodovine, temveč zlasti zato, ker je bil aktivno udeležen v borbi proti okupatorju pa tudi proti narodnim

izdajalcem. Bil je celo likvidator, ki ga je Gregor videl pri njegovem okrutnem početju. Vendar je Jožef edini, ki o preteklosti razmišlja dejavno in je pripravljen sprejeti svoj delež krivde za vse pretekle grehe. Pri tem je umirjen in ima še največ posluha za sočloveka, vendar ni prodoren, nekako zadržan je, boječ. Vendar tudi Jožef ni nikdar razčustvovan, njegovo početje je prej rezultat premisleka kakor čustvenega odzivanja na težave drugih. Bolj ga vodi občutek dolžnosti kakor pa resnična potreba. Tudi njegov spomenik je plod racionalne odločitve za to, da bo prispeval svoj delež k razrešitvi stanja, v katerem se je znašel. Njegov spomenik hoče ponuditi trojno rešitev: nekakšno kozmološko, razelektriti zemljo vseh napetosti, ki so v njej ostale, zemljo pozdraviti, da bodo iz nje zrasli novi, čisti rodovi; nato ideološko, s čimer bi rad izenačil smrt (in s tem krivdo) partizanov in kvizlingov oziroma za enake v smrti priznal vse, katerih kosti trohnijo v zemlji nad hišo; tretja rešitev je družinska: družini bi rad odprl vrata v prihodnost. Jožef iz preteklosti prehaja v prihodnost in o tem časovnem paradoksu smo v zvezi z družino že govorili; pri tem pa mu zmanjka časa in prostora za sedanost. V sedanjosti Jožefa pravzaprav ni, odpovedal se ji je na račun preteklosti oziroma prihodnosti.

Gregor je v tej družini edini čist, vsi ostali se zdijo grešni, vendar iz Gregorja govorijo grehi vseh ostalih. Gregor nosi na svoji duši njihovo krivdo, še posebej bratovo in materino. Gregor je nekakšno žrtveno jagnje, ki ga ohranjajo pri življenju zato, da z njegovo navzočnostjo ohranijo iluzijo lastne čistosti. Gregorjeva poezija je mračna in kruta, polna zla, smrti, krvi, nesreče in žalosti. Gregor se zdi kot nekakšen filter, ki prečiščuje svojo družino, čeprav mu to nikdar ne more uspeti. Komunikacija poteka namreč samo enosmerno: čeprav Gregor govori v metafore in simbole ovito resnico, ga nihče niti zares ne sliši niti ne razume. Očetu so njegove recitacije zoprne, mati jih občuduje oziroma v Gregorjevih besedah vidi zgolj poezijo, ne pa tudi resnice. S tem, ko Vera pravi, da je Gregor pesnik, hoče pravzaprav povedati isto kot

Matjaž: da je nor. Seveda pa mati hkrati čuti, da je Gregor zanj tudi najbolj obremenilen dokaz, živa, a nemočna priča propada njene moči, jalovosti njenih naprezanj. Pri tem je lahko mirna, nevarnosti, da bi ga kdo razumel, skorajda ni. Pravzaprav neka majhna nevarnost je: Gregorja razume (vendar samo delno) Judita, ženska, ki je najmanj udeležena v družinskih odnosih in je v tem, smislu neobremenjena, čista. To je nemara tudi razlog, zakaj jo mati tako dosledno ignorira. In v Juditini izključenosti je najbrž tudi razlog za to, da lahko ona edina (skupaj z Gregorjem) zapusti hišo. Morda bi Vera Gregorja razumela, če bi ga le poslušala. Vera pa se pred njim umakne, in najzanesljivejši umik najde v prevzemu materinske vloge, v tem, da Gregorja tretira kot nebogljenega dojenčka. Vera in Gregor v svojem odnosu regradirata na primarno stopnjo, v kateri še ni bilo nobenih konfliktnih situacij, ko je bilo še vse možno, ko sta bila še oba varna: Gregor v svoji popolni predanosti materi, mati pa v popolni oblasti nad otrokom. Gregorja mati opiše kot kroničnega melanholika, se pravi kot nekoga, ki brez prestanka nosi s seboj veliko žalost. To je zanj nekakšna benigna duševna bolezen, do katere imajo pesniki celo pravico. Gregorjeva bolezen pa je pravzaprav njegova čistost, čistost je vselej stigmatizirana, nekakšne čiste, absolutne čistosti ni, čistost se vselej nanaša na nekaj umazanega, nečistega. To nečisto je skriti del čistosti, njena nevidna, temna stran. V resnici pa je Gregorjevo ravnanje ravnanje shizofrenika. V svojem delovanju je avtentičen (kot je avtentičen, denimo, tudi Matjaž, Vera je premišljena, lahko bi rekli, da nenehno igra, Jožef pa zadržan, nikdar do kraja ne pokaže, kaj misli). V Gregorjevi poeziji so skrita njegova sporočila, ki pa niso zavedno šifrirana, temveč spontana. V tem smislu je njegova poezija zares poezija. Gregor v svojih poetičnih sporočilih govori (oziroma sporočila govorijo iz njega) o sebi, o svoji trenutni situaciji, o spominih na dogodek, ki ga je v otroštvu najbolj zaznamoval, torej na pokol domobrancev, in o spominih na Frido. V spominih na ljubezen je skrita tudi želja po

Fridi, se pravi po nekdanji ljubezni, pa tudi po obnovi le-te, po novi ljubezni, ali – recimo naravnost – po (novi) ženski. Gregor skoraj nikoli ne reagira neposredno, primarno, vselej z nekakšnim poetičnim zamikom. Toda vsaka njegova izjava je reakcija na impulz iz okolja. Gregorjeva poezija ni ena sama pesem, temveč so to drobci, izreki, aforizmi, verzi in kitice nekih neobstoječih daljših pesmi. Najdaljša je njegova zaključna pesem, zaključni monolog, v katerem opiše svoje pretresljivo mladostno doživetje. Tudi Gregorja zaznamujejo paradoksi: otrok (sesa palec) in modrec, srečni nesrečnež, zaprt v lasten svet, najčistejše in najbolj omadeževano bitje itn. Videz, ki ga daje, včasih zapelje: kot da v resnici nekaj ve, ve več, kot da se dela norca iz vseh in vsega; včasih je neobvladljivo vročičen, besede in dejanja ga preHITEvajo in se zdijo sama zase.

Tadej je edini ožji član družine, ki je zunaj nje. Vendar tudi sam kmalu dokaže, da je pravi sin svojih staršev, čeprav mu je njihova retorika tuja. Sam je preveč v poslih, in to že od zelo zgodaj, očitno se je kmalu osamosvojil in začel na svoje. Pri tem je bil brezkompromisen kot oče oziroma babica: spomnimo se opisa dogodka, kako je pretepel Frido. Ubada se z nečednimi posli, čeprav je njegova želja po zemlji, na kateri bi zgradil motel, videti realna in avtentična. Tudi Tadej ni sentimentalen, trd in stvaren je, tudi sam nevaren in nasilen. Klofuta Juditi in groba zavrnitev Gregorja sta značilna znaka njegovega načina komunikacije v trenutkih, ko besede odpovedo. Toda Tadejevo nasilje vidimo in ga obsojamo, nasilja ostalih treh članov družine pa ne vidimo. Tadej je zato nekakšen nazorni in posodobljeni vzorec delovanja družine. Tadejev način razmišljanja je mehaničen, točneje: računalniški. Svet in pojave v njem zreducira na preproste pojme iz kibernetike, o preteklosti v resnici nima pojma. Kljub temu pa ima do preteklosti intuitiven odnos: računalniška igrice, ki jo je sestavil, je primer relativizacije odnosa do (vsakršne) preteklosti, do zgodovine in s tem v zvezi do vrednot, tradicije, spominov pa tudi do njihovih

nosilcev, torej starejših, staršev. Tadej je za razliko od ostalih pragmatičen, obseden s koristnim oziroma z vsem, kar prinaša profit.

Judita je izkušena, zrela ženska z deset let mlajšim možem. Združil ju je obojestranski interes, menda pa tudi zaljubljenost. Že na prvi pogled se zdi, kot da ne sodita skupaj, tudi med njima komunikacija poteka na način ironije, zbadanja. Njun odnos pa je tudi na neprestani preizkušnji, saj se kar naprej analizirata. Njene izkušnje so bogate, vendar se je zdaj umirila. Kljub temu pa je ohranila način, ki ga je najbrž uporabljala nekoč: sprenevedanje, igranje. Oboje sodi k njeni drugi naravi, o kateri govori Tadej, skupaj z ličenjem, oblačenjem, vedenjem. Kljub obvladovanju druge narave pa Judita ničesar ne skriva; oziroma točneje: skriva očitno. Kadar je treba, je direktna, nesprenevedava. Zna kljubovati, zna poskrbeti za drugega, čeprav ji tudi skrb zase ni tuja. Kot nekakšna svetopisemska Magdalena poskrbi za Gregorja, kar je morda njena prva prava žrtev: dejanje-za-nič, brez povračila, samo zaradi in za sočloveka. Njeno čustvo ni usmiljenje, temveč spregledanje, ugledanje sebe v Gregorju. Gregor ponudi Juditi možnost spoznanja, s tem pa tudi očiščenja. Njena krivda je drugačna od krivde ostalih, tiči v njeni preteklosti. Judita se odloči za očiščujoče dejanje: najprej za "sprehod" z Gregorjem na gmajno in nato za odhod z Božičkom v zimski večer. V Gregorju začuti tisto možnost usodne emotivne navezave ali ljubezni, ki jo je celo življenje zaman iskala in je ni našla niti pri Tadeju. Čeprav Judita rada prevzema pobudo (v nekem prizoru stisne k sebi Tadeja, isto naredi tudi z Gregorjem), je v resnici krhka in nemočna. Njena igra (ironija, kljubovalnost ipd.) je v resnici njena obramba. Judita hitro spregleda ostale člane družine (kakor bi jih na božični večer videla prvič); njena je izjava, v kateri je zaobseženo bistvo njihovega početja: "Čudno – če ne bi bilo Božička, bi se laže pretvarjali, da praznujemo božič." Njen odhod z Gregorjem v temo je odhod v neznano, brez interesa, vendar s spoznanjem in poslanstvom. Njuna

skupna prihodnost je temna (kot noč) in nezanesljiva, vendar je vsaj prihodnost. Za ostale tega ne bi mogli z gotovostjo trditi.

11.

Flisar zgradi svojo tragikomedijo (*Sončne pege* asociirajo na motnjo v delovanju Sonca, torej vira življenja, madeže v svetlobi in grozečo napoved dramatičnih dogodkov) v dveh dejanjih; prvo je zračno in prehodno, v njem je množica prihodov in odhodov, drugo dejanje je temu kontrastno: zaprto, brez možnosti izhoda. Prve strani prvega dejanja tvorijo hitro in ekonomično ekspozicijo, v kateri v hipu prepoznamo osebe in njihove poglobitve lastnosti ter situacijo, v kateri so. Prizori po odhodu Božička pa predstavljajo nekakšen epilog igre, po ritmu morda nekoliko drugačen od dogajanja prej, ki pa nas sooči z nemočjo naših junakov, da bi pobegnili pred seboj.

dr. Barbara Orel

RAZVEZANI JEZIK, ODKLENJENI SPOMIN

Soba je privilegiran prostor zasebnosti postala v obdobju naturalizma. V medijsko posredovanem svetu, v katerem je intima na voljo na internetu in je identiteta človeka razpočena na tisočero mask, pa je sobo kot legitimen dramski prostor domačnosti – četudi lažne – treba šele vzpostaviti. Nevidna četrta stena, ki je v naturalistični dramatiki že sama po sebi zagotavljala dejanja razkrivanja, za odkrit pogovor na odru danes ne zadostuje več. Da bi se osebe druga pred drugo razprle, jih je treba zajeti v prostor, in to dobessedno. Zaprte v prostor pa so zmožne soočenja s svojo in skupno resnico šele v prisotnosti posrednika.

Družinska in narodnostna sprava, obravnavana v Flisarjevi drami *Sončne pege*, terja razgaljenje preteklih dogodkov, ki nočejo z jezika in bi jih udeleženci najraje zaklenili v spomin. Slehernega med nami besedilo nagovarja tudi z osrednjo značilnostjo sodobnih načinov sporazumevanja: s posredno in posredovano komunikacijo. Za poravnavo sporov so zaželeni ljudje v vlogah diplomatov, plačanim pravi mo odvetniki. Prijateljske pogovore zamenjujejo monološke spovedi. Domačnostno vzdušje ustvarjajo radijski napovedovalci in voditelji televizijskih oddaj. Obiske, tudi dotike, nadomešča klepet po telefonu in internetu, pri katerem ne moremo biti prepričani o pošiljateljevi identiteti, zamenjamo pa lahko tudi svojo. Zdi se, da preprosto sporazumevanje

med ljudmi danes zahteva vmesnika. Pot do bližnjega omogoča šele posrednik.

To vlogo v *Sončnih pegah* odigra skrivnosten gost, ki ga dramatik imenuje Božiček; kdo drug bi na božični večer v značilni rdeči opravi in z malho daril sicer hodil naokrog? Kljub temu se dramske osebe o njegovi identiteti ne morejo sporazumeti: je dedek Mraz, Miklavž, osamljeni klošar, pobegli norec, morda Marsovec? Bolj kot sporazum o imenu neznanca je pomembna njegova funkcija komunikacijskega posrednika. Da bi uspešno opravil svojo nalogo, to je pripravil družino do pogovora, je treba najprej zgostiti dramski prostor in čas. Prav zamejen – z Wölfflinovo terminologijo povedano – zaprt prostor in čas sprožita dejanje in zagotavljata njegov razvoj. Dramatik nabere skupaj tri generacije neimenovane družine na božični večer – družinski praznik, ki ga niso praznovali skoraj petdeset let. Čas jim meri stenska ura, obvezno obeležje prizorišč v naturalističnih dramah, in tudi tu kaže dejanski čas. Tako je fiktivni odrski čas izenačen z našim, realnim časom, dogajanje podaljšano v avditorij, gledalci pa prisotni v središču prikazovanega.

Podatek o uri je pomenljiv tudi zato, ker že v uvodnih didaskalijah napoti na Flisarjevo tehniko pisanja. Večina njegovih dram sledi na naturalizem opirajoči se ibsenovski dramaturgiji (v slovensko dramatiko je prešla prek Cankarja), za katero je značilen analitičen razvoj konfliktne situacije. Na norveškega dramatika spominja tudi prizorišče (in ne nazadnje način zapisa v stranskem tekstu): dnevni prostor, ki se v notranjost hiše odpira z nekaj vrati, v zunanji svet gleda skozi prostrana okna. Kamin, ki Ibsenovim stanovalcem daje varljivo varno zavetje, pri Flisarju nadomesti televizor. Ko je iz zunanosti v družino pripuščen Božiček, se soba neprodušno zapre: nihče ne more ven in nihče noter. Prostor postane nekakšna stiskalnica, ki dela po načelu peščene ure: iz zgornje posode se zrna preteklosti pretakajo in presnavljajo v zrna prihodnosti v spodnji posodi. Smo

v ozkem, stisnjenem grlu tega precejalnika, tukaj in zdaj, kjer se križata preteklost in prihodnost.

V nobeni svojih dram ni Flisar z zaporo prostora in časa tako intenzivno sežel dogajanja, ga tako natančno postavil v točko zdajšnjosti in izostril občutka za sedanjost kot v *Sončnih pegah*. Tako kot na primer v *Tristanu in Izoldi*, *Jutri bo lepše* in drami *Kaj pa Leonardo?* tudi tu rešitev iz časovno prostorskega kontinuuma predstavlja t. i. igra vlog. To je igra zamenjave identitet, ki temelji na priklicu občutij, kot da bi bili nekdo drug in je med vsemi igrami najbližja gledališki igri. Spremlja jo specifična zavest o "drugi" realnosti v razmerju do vsakdanjega življenja, in prav to je vzvod za analitično razkritje družinske tragedije, ki korenini v konfliktu med očetom in sinom ter njuni pripadnosti belogardistom in partizanom v narodnoosvobodilni vojni. Seveda je temeljno pravilo igre, to je prevzemanje vlog, le krinka, pod katero lahko udeleženci snamejo svoje družbene maske in se pokažejo v vsej svoji goloti. V tej navidezno fiktivni stvarnosti črpajo moč za soočenje in samo v tem okviru je komunikacija med njimi mogoča. Njihova igra ne nudi užitka tako kot igranje vlog v *Tristanu in Izoldi*, niti ne prinaša pozabe kot v drami *Jutri bo lepše*, ampak ima terapevtski učinek, soroden fingirani gledališki igri iz *Kaj pa Leonardo?*

Igra v *Sončnih pegah* se imenuje praznik norcev. To je srednjeveška božična zabava, na kateri so sužnji in gospodarji v starem Rimu zamenjali vloge in si privoščili norčije vseh vrst, pojasni Božiček, ki družini igro vsili. Sprejeti jo morajo vsi, saj je izstop iz njenega kroga nemogoč. Dnevne sobe ni mogoče zapustiti, prestop okvira sproža telesno bolečino, ki je z vsakim ponovnim poskusom hujša. (Samo za sina Gregorja, ki v sebi "nosi moralne dolgove treh generacij" in je že davno prestopil meje domenjene skupne realnosti, zid ne obstaja.) Osebe so obsojene druga na drugo. Neprebojno zaprt prostor, ki pravzaprav predstavlja ječo jaza, se lahko razklene šele z izpovedjo. Na zunaj vidna napetost, strnjena na obodu prostora, se ponotranji, preide v dramaturško

napetost dejanja in jo vizualno stopnjuje. Vodja igre, t. i. Mojster nereda, zmede in nerazuma, je Božiček, neke vrste križanec med rezonerjem in *deux ex machina* (sicer Flisarjeva "stalna" oseba, kakršna sta Trubadur v *Tristanu in Izoldi* in Gosjeperec v *Iztrohnjenem srcu*), ki je hkrati distanciran opazovalec in aktivna pogonska sila dogajanja. Paradoksalno je, da v uri resnice Božiček svojo vednost črpa iz tako nezanesljivih virov, kot so časopisni izrezki: iz njih bere detajle v "surovem" novinarskem slogu, ki družinskim članom rabijo za iztočnice pri izpovedih in naposled izzovejo potrebo po skoraj pol stoletja potlačevanem in apriorno zavračanjem pogovoru. Šele v neprebojnem obroču fiktivne igre vlog, v zavetju čarnega božičnega večera in s pomočjo komunikacijskega posrednika je pot v prihodnost, ki pelje samo čez prag preteklosti, spet prehodna. Zrna iz zgornje posode peščene ure se lahko pretočijo v spodnjo in v točki zdajšnjosti zaustavljeni čas spet steče.

Spregovoriti – sprostiti zadrženo grlo sedanjosti je dramatikov namen. Zato konec drame ostaja odprt in družinska, širše gledano tudi narodnostna, sprava nedosežena. Božiček izgine tako nenadoma, kot se je pojavil, in zdi se, da se z njegovim prihodom ni nič spremenilo. Osebe podvomijo celo o njegovem obisku. Krepi se prepričanje, da so žrtve nekakšne čudne halucinacije. Samo oče Matjaž, na videz najbolj vase umaknjena oseba v drami, se zaveda preobrazbe: z besedo je odklenil spomin. Človekova skladovnica spomina ni računalniška datoteka, ki jo odpremo in po uporabi zapremo, tudi izbrišemo. Ni čistilne naprave, ki bi posesala spomin. In pomirjujoče so njegove besede: "Nočem vina. Hočem, da se pogovorimo." To je optimističen konec te zamolke igre: odklanjanje pozabe, sprejem odgovornosti za pretekla dejanja, ki nič več ne pripadajo sončnim pegam, to je položaju zvezd na nebu in usodnostnemu pogledu na svet, v skladu s katerim človek na svoje življenje ne more vplivati. Tu je pripravljenost na pogovor in celo potreba po njem.

Drama *Sončne pege* pripoveduje o krizi sporazumevanja, ki jo je v gledališču tematiziral že Čehov, nazorneje pa dramatik absurda. Če so pogovori oseb iz *Treh sester* Čehova v formo dialoga ovite monološke izpovedi (kar natančneje razdela Peter Szondi), Pinterjev Stanley v drami *Zabava za rojstni dan* monologa ne zmore več. Vsaka njegova izjava, kot pokaže Norbert Greiner, je samostojna in se nanaša samo nase. To povzroča neprestane pomenske dvoumnosti, priča o odtujenosti človeka od drugih in celo od samega sebe. Flisar na izgubo identitete kot posledico izgube skupnega sveta in samorazumevanja ne pristaja. Hermetično dramsko osebo zamenja s hermetično zaprtim prostorom. Vanj vpelje komunikacijskega posrednika (Božička), ki iz oseb repliko za repliko trga monološke izpovedi, da jih le-te sploh morejo zavozlati v dialog. V tem okviru postane spet aktualno vprašanje praškega strukturalista Jiříja Veltruskega: ali dramski dialog izhaja iz monologa ali iz običajnega dialoga? Veltruský teoretično potrди izvor dramskega dialoga iz navadnega pogovora in Flisar bi dal isti odgovor. Dvom o jeziku kot primarnem sredstvu sporazumevanja zanj ne obstaja, njegova vera v besedo je neomajna: z gledališkega vidika verjame v dialog kot sidrišče dramskega jezika, v globljem človeškem smislu pa v pogovor kot začetek reševanja problemov.

dr. Taras Kermauner

MATI SLOVENIJA KOT TEMELJNA LAŽNIVKA

Flisarjevo novo dramo *Sončne pege* je mogoče brati kot dogajanje v družini in družbi. Kot analiza družine je tema znana, vsaj od Ibsena in Strindberga; s tega vidika izčrpana. Kot analiza slovenske družbe iz srede devetdesetih let 20. stoletja, torej današnje, ki je obenem že nacionalna država, pa so *Pege* izvirna in ustvarjalna različica več tem: recimo bratomornosti in državljanske vojne (na tej ravni sodijo *Pege* celo v dramatiko, ki obravnava narodnoosvobodilno vojno ali levo revolucijo), pa življenja Slovencev, kakor se je oblikovalo od konca druge svetovne vojne do danes. Vsekakor dve kardinalni temi, ki sta obenem socialno-zgodovinski in moralno-eksistencialno osebni.

Na ravni žanra so *Pege* tragikomedija, kot delo (v marsičem) točno opredeljuje Blaž Lukan. Lukanova analiza je solidna, korektna, razumna, stvarna, inteligentna. Komičnost *Peg* je zabavna, avtor piše duhovito, gladko, obvladano, drama je odlično komponirana, vidi se, da je dramatik več posla. Komičnost olajšuje, gladi tisto, kar je bistvo drame: analiza kriminalnosti, to je zločinstva neke družbe in njenih članov. Člani današnje slovenske družbe niso svobodne, avtonomne, individualne osebe; so osamljeni posamezniki, ki ne zmorejo niti tega, da bi živeli vsak na svoj račun; slabiči so, čeprav nesramni, cinični, brezobzirni in jedki. Ne morejo živeti drug brez drugega, dajejo si – v družini,

ki je slovenstvo – varnost, brez katere so dezorientirani in izgubljeni. Izgubljeni so tudi v družini – družbi; vendar jim je lažje skupaj prenašati ničvredno usodo. Naj si to še tako prikrivajo: zavedajo se, da so skupaj in vsak zase ničvredni, ničesni. Če bi imeli več odločnosti, bi se ali med sabo pobili – to skušajo, a jim zmanjka moči – ali pa bi pokončali vsak sebe. Niti tega niso sposobni. Niso le kriminalci, ampak reve, kar se da daleč od osebnosti, kakršne so bili včasih zločinci, recimo Kantor.

Flisar ustvarja vtis, kot da piše dramo za širšo publiko; takšno dramo – uspešnico – tudi piše, vendar je to maska, zunanja forma, na katero analitik ne bi smel nasesti. Pod bolj ali manj zadržano ironijo podaja dramatik skrajne položaje, ki jih ni mogoče označiti drugače kot zločinske. Ko se pod taktirko Božička dramski liki morajo izpovedati svoje preteklosti, dejanj, ki so opredelila njihova nadaljnja življenja kot skupno življenje, prihajajo na dan dogodki in postopki, ki sodijo v tragedijo, k likom zločincev. Manjka le patos, s katerim klasični in romantični tragi opremljajo tragičnost. Flisarjev stil je meščanski, vendar so *Pege* le na vrhnji ravni meščanska resna drama; kot NOB-drama segajo v srčiko vojaške zgodovine, v kateri so se tudi meščani spremenili v klavce, posredno in celo neposredno.

Bistvo meščanskosti, ki ni zmožna avtorefleksije in npravne reforme, je prikrivanje resnice, kakršna je že na najosnovnejši ravni: kot dejstva. Razlage nekega dejstva so različne; medvojno dogajanje prikazuje dramatika NOB po svoje, dramatika slovenske politične emigracije spet po svoje. Oba tipa razlage sta ne le mogoča, ampak legitimna v okviru nacionalnega in človečanskega pluralizma; dejstva pa so ali niso. Flisar ne napiše drame, v kateri bi spodbijal dostopnost, ugotovljivost dejstev. Namen *Peg* je ugotavljanje, kaj iz določenih fiksnih, resničnih dejstev sledi; glede sodbe o dejstvih dramatik ne koleba. Jasno pove: kar nastaja iz dejstev, ki se odkrivajo v teku drame, predvsem v njenem drugem dejanju, je družba, nacija laži, prikrivanja zločinov,

medsebojnih prepиров, sovraštva, podlosti, brezizhodnosti, ki ne zasluži drugega kot likvidacijo. Tega avtor seveda ne pravi eksplicitno; a gledalec se težko ubrani gnusu nad vrednostjo teh ljudi. Takšni, kot so, nimajo možnosti osebne preнове. Izstop iz ječe, odhod norega Gregorja in bivše cipe Judite, je le navidezen. Gregor kot alegorija nedolžnosti je enako slabič kot ostali, le da ni pokvarjen. Judita ne spada krvno-rodovno v družino, a bo tam, kjer je njena družina, ravnala enako kot njen mož in njegovi sorodniki. Današnja Slovenija je medmrežje pegastih družin, ki dajejo le na videz vtis, kot da živ(otar)ijo v svobodi. Flisar natančno pokaže, kaj je resnica te njihove svobode: medsebojna ujetost v zaveznanosti zločinu in nravni šibkosti, preteklosti in malim, čeprav strastnim željam po obstanku. *Sončne pege* so kruta, a točna kritična analiza nravno eksistencialne vrednosti današnjega vseslovenskega minimalizma, ki zajema vse, od skoraj stoletnih starcev, deda Matjaža, do lumpenpodjetnikov v cvetu let, vnuka Tadeja.

Kateri zločin od odkritih je najhujši? Sodba o tem je že razlaga, odvisna od interpretacijskega sistema. Matjaž, ki je ob koncu vojne skoraj petdesetleten, zato da bi si rešil kožo, izda svojega soseda, Fridinega očeta, s katerim sta skupaj pri domobrancih. Izdajal pa ga je že prej, saj je naredil njegovi ženi otroka, Frido. Vsakdo, ki je ob koncu vojne izdal svoje tovariše, bodisi partizane bodisi domobrance, na v drami prikazan način, je vedel, kaj se bo z izdanimi zgodilo; tu je vsakršno izgovarjanje na nevednost, s katerim danes Vera brani Matjaža, dodatna poniglavost in laž, laž pred drugimi in pred sabo, potrjevanje načina življenja, ki je zamolčevanje resnice.

Matjažev sin Jožef, leta 1945 dvajsetleten, vodi kot oznovec likvidacijo Fridinega očeta. Je Jožef manj kriv kot njegov oče, ker je ta svojega bližnjega le izdal, Jožef pa ga je fizično umoril? Začenja se vprašanje interpretacije. Če je Jožef veroval v idejo partizanstva in revolucije, je njegova krivda pretežno kolektivna; pa je veroval? V drami se nakazuje,

da ga je v partizane potegnila družčina, ničesar ne zvemo o njegovem verskem fanatizmu. Jožef je počel, kar so mu rekli, naj počne; ni bil niti dovolj zaveden niti dovolj spreten, da bi se izognil sodelovanju pri likvidiranju sovražnikov. Dal se je uporabiti. V tem je osebno kriv.

Sin je pomagal očetu, da si je ta rešil življenje, oba skupaj sta zločinski par: ubijalec-klavec. Oba se tega zavedata, zato vse življenje o tem molčita, v nemajhni meri tudi pred sabo. Oče Matjaž prelaga krivdo na ženo Vero, življenje prestaja v sitnostih, sarkazmih, očitkih, jedkostih, s katerimi se bori zoper slabo vest, ki ga razžira od znotraj. Sin Jožef postane učitelj in piše celo zgodovin(ar)sko knjigo o medvojnosti. Ukrojen je po modelu velike večine medvojnih likvidatorjev, ki se jim je posrečilo vest nekako umiriti, se spraviti s sabo: zgodovino rekonstruira – pretvarja in potvarja – tako da ostanejo le nekatera dejstva, tista, ki kažejo njegovo politično grupo v dobri luči, manj prijazna dejstva pa so zabrisana. Namen takšnih knjig je zamolčevanje resnice. Na videz so vsaj deloma korektne, izbor njihovega gradiva (dejstev) pa je – Flisar govori o selekciji – načrten. V doseženem kontekstu postanejo celo resnična dejstva laž. Morda je od vseh najbolj kriva mati Vera, ker je najmočnejša, ona ureja, utemeljuje, brani, drži skupaj družino. Kaj je ta njena moč? Zapiranje družine ne le pred drugimi, ampak vsakega pred sabo kot pred svojo osebno vestjo. Vera svojo moč zlorablja za početje nečesa prav posebej zlega: svoje bližnje uči prikrivati resnico, dejstva, oziroma jih tako reinterpretirati, da postanejo dejstva iz zločinov opravičljiva, če ne celo upravičena. Dramatik podaja v liku matere, ki ni – kot tudi ostali liki ne – brez simbolnosti, zlo mater. Mati, ta velika vrednota rodovne, še posebej slovenske družbe, je v *Pegah* varuh (glavni zamolčevalec) zločinov in zločincev. Mati Slovenija je postala kot porajevalka in vzdrževalka družine-družbe, to je rodovne skupnosti, temeljna lažnivka, s tem pa na poseben način močno udeležena pri zločinstvih.

Drugi sin, Gregor, je že od rojstva slabič; dejstvo, da po naključju skupaj s Frido gleda likvidacijo njenega očeta in drugih izdanih domobrancev, pa sedemletnega fanta fiksira v duševno bolezen. Nad njim so storili starši in brat, najbližji sorodniki, morda najhujši zločin. Fridin oče je ubit, mrtev ima mir, Gregor pa živi še pol stoletja s takšno duševno poškodbo, da mora bežati v norost. Resnica – dejstvo – je takšna, da je ne zmore smiselno predelati. Še zdravemu človeku se to težko posreči, večina si poškodbo prikrije, Gregor pa tudi tega ni zmožen. Zanj je celotna vsebina njegovega življenja strah, ki ga usodno determinira; pred strahom se umika v norost oziroma v blodnjo-sanje-spomin o Fridi kot idealu in nosilki odrešenja. Zato je na koncu pripravljen pobegniti z Judito, z žensko, ki uporabi Gregorja, da bi ušla – vsaj trenutno – kriminalni družini. Juditi seveda ne ostane drugega, kot da bo tudi Gregorja izdala, zlorabila, uničila; kaj pa naj bi počela z norcem? Slepiti se, da je čista, če je nekaj dni z nedolžnim, je samoprevara.

Gregor ni rešilna točka drame-življenja; težko bi celo rekli, da je pozitivna figura. Gregor je bolnik. Njegova čistost-nedolžnost je mogoča le zaradi njegove bolezni. Pozitivni človek je nekdo, ki gre skozi realne preizkušnje sveta, jih obvlada; greši, a zmore svoja dejanja ne le priznati, ampak jih popravljati v neposrednih odnosih z drugimi, tako da jim pomaga in sodeluje z njimi na način ljubezni do drugega. Gregor je le avtist, ki kot ironično podani, čeprav tragični lirski pesnik narcis ne zmore prebiti okvirov zaprtosti vase, v svoje blodnje. Kar so pri ostalih zločini, zli spomini, je pri Gregorju sanja-želja. Tadej direktno ne ubija, rojen je v mirnem času, a njegovo ravnanje ni boljše od Matjaževega in Verinega. Kot zvodnik uničuje eksistence soljudi, živi dobesedno na račun njihovih teles in duš, trpljenja, je predstavnik današnje lumpenliberalne Slovenije, mobilni kapitalizma. Dramatik bistro in točno razkrije temelj, na katerem stoji takšna današnja Slovenija: na motelu, ki bo bordel. Tega namerava Tadej sezidati na zemlji, kjer je njegov oče

Jožef pobil Fridinega očeta in druge brezbrambne ljudi, torej na zemlji, ki je za sorodnike in somišljenike domobrancev sveta. Da bi bil ta motel čist, ga namerava Jožef očistiti s še večjo podlostjo: na isto zemljo-kraj postavlja spomenik vsem žrtvam vojne, belim in rdečim, v znamenje sprave. To je drugi temelj današnje Slovenije.

Edina nedolžnost v tej družbi je duševna bolezen. Ta družba trži z zemljo, ki jo ima sama za sveto. V najboljšem – najmanj slabem – primeru priznava greh in krivdo, a tako abstraktno, da postanejo vsi zločinci čisti, če priznajo, da pripadajo enemu in istemu Na-RODu (družini). Sprava je pojmovana kot razbremenitev krivde in greha za vse, ki se priznajo k enotnemu – našemu – narodu; ki se odrečejo levi ali desni interpretaciji zgodovine oziroma to zgodovino pozabijo (dajo v oklepaj) kot preteklo pomoto, preteklo zlo, ki je prišlo nad ljudi od drugod, z Marsa ali s sončnimi pegami, kot pravi duhovito Flisar. Če se zločinci in njihovi dediči priznajo k naši skupni sveti stvari, ki je nacionalna država, jim je vse odpuščeno. Zdaj lahko delajo kar koli. Motel ne bo bordel, ampak pošteno podjetništvo, saj temelji na po-spravljeni zemlji, ki je zdaj na novo sveta. Vse se trži, a ker – če – se trži v imenu NaRODa, ta trg ni prostitucija, kakršno zganjata Tadej in Judita, ampak delo za narod.

Flisarjeva drama *Sončne pege* je na prvi pogled komedična moralna kritika družbe; poglobljena analiza pokaže, da daje obenem brezupno podobo današnje Slovenije in Slovencev. Še nadaljni razmislek pa pravi, da je mogoče priti iz grdega mejnega položaja, ki si ga Slovenci prikrivajo, le tako, da se do kraja ozavestijo svojega početja. Da se ne vrnejo, če si že zaradi nenavadnih okoliščin priznajo zločine in podlosti, k zamolčevanju resnice, ampak da si ravno na trajni radikalni zavesti brezupnosti takšnega življenja omogočijo izhod. Ta izhod pa mora biti ravno zaradi radikalne ničvrednosti prikazanega življenja povsem drug izhod, nič takšnega, kar je v zavesti prikazanih ljudi.

Iz drame sledi, da je najslabša, najbolj samoslepilna možnost (torej nemožnost) zamisel o spravi kot pomiritvi, pa naj gre za zločinčev pomiritev z lastno vestjo ali pomiritev v družbi-naciji med zločinci, nazadnje tudi med rdečimi in belimi. Pomiritev je pacifikacija, nekoč razumljena kot pomoritev drugih, v liberalni lumpendružbi pa kot pretvorba vseh medčloveških odnosov v pogodbene. Flisar kar se da jasno razkrije, kaj je temelj pogodb: izdaja, zločin. Trg ni nič drugega kot prodajanje svojega bližnjega, le da je človekovo telo meso, ki je bilo prej namenjeno za zakol, zdaj pa za spolne užitke. Drama *Sončne pege* potrjuje današnjo slovensko dramatiko, daje ji novo – dodatno – barvo. V tem je interpretacija slovenske zgodovine, ki jo imam za resnično.

Evald Flisar

“ZAKAJ GRE SENCA Z MENOJ ...?”

“Zakaj gre senca z menoj tja po tlaku?” se v nekem trenutku vpraša družinski norček in “pesnik” Gregor. Senco, ki se noče ločiti od človeka na njegovi poti skozi življenje, je mogoče razumeti na več načinov, najprej kot podaljšek osebne nepopolnosti in strohnelih upov, nenazadnje pa tudi po jungovsko, kot akumulacijo zavrženih in nesprejemljivih osebnih značilnosti, ki sčasoma v podzavesti zaživijo svoje življenje.

Če je ego del psihe, ki se ga v celoti zavedamo in predstavljamo razumnost, kulturo, je senca nekaj, kar nam ostane skrito, vse dokler njena energija ne preseže “civilizirane” moči ega in ne izbruhne v obliki uničujočega besa ali avto-destruktivnega dejanja. Njeno moč slabimo tako, da ji redno plačujemo davek, ki ga terja od nas, in s katerim ji priznavamo, da je “naša” oziroma integralni del psihe.

Kako ji plačujemo davek? Z majhnimi in velikimi rituali, ki so lahko tako neznatni, kot je pospravljanje in pomivanje posode v trenutkih, ko čutimo, da nam je življenje najbolj naklonjeno. Z dejanji, s katerimi psihi povrnemo porušeno ravnotežje in priznamo, da prebiva v nas tudi temna, destruktivna dimenzija človeškosti, s katero se “civilizirani” ego noče soočiti.

Z dejanji, s katerimi na videz žrtvujemo del svojega dostojanstva in tako nevtraliziramo temne sile, da ne bi prebile zapore in se manifestirale zunaj nadzora, ki ga ves

čas vzdržujemo nad svojim vedenjem. Tako sta na primer Jungova učenka Marie-Louise von Franz in njena sostanovalka Barbara Hannah imeli navado, da tista, ki je dosegla kak uspeh ali se ji je kako drugače nasmehnila sreča, teden dni odnaša smeti iz hiše. Tako sta na preprost, a učinkovit način plačevali davek senci.

Nekoliko bolj velikopotezno zamisel je imela francoska kraljica Marie Antoinette, ki se je naveličala svojega veličastnega dvorca in si je dala na njegovem dvorišču sezidati hleve, da bi v njih za zabavo molzla krave.

Ko pa je sedla na trinožnik in zavohala živali od blizu, si je premislila. Če bi vztrajala, bi lahko s tem majhnim obredom odplačala davek senci in uravnotežila formalnost svojega dvora z dotikom zemeljske, "nečiste" plati življenja. S tem bi uravnotežila svoje vedenje in morda je potem življenjska pot ne bi pripeljala do giljotine. Bistvenega pomena pri tem obredu je bilo žrtvovanje, v tem primeru kraljevskega dostojanstva. Trinožnik za molzenje bi igral vlogo oltarja.

Jožef v *Sončnih pegah* sklene sezidati spomenik žrtvam vojne ne glede na njihovo politično barvo. Začutil je destruktivno moč sence, ki se je akumulirala v njegovem lastnem življenju in v življenju njegove družine, in na ta način želi izprazniti njeno pogubno moč. A tudi on se, tako kot Marie Antoinette, ustavi, ko bi moral narediti odločilni korak.

"Kam boš dal krivca za kugo, ki nam je zastrupila kri za sto let?" terja od njega oče Matjaž. "Kam ga boš dal, ko je pa tvoj spomenik brez oltarja?" Drugače rečeno, Jožef hoče plačati davek senci s ponarejenim denarjem. Odkupiti se želi z gesto, zraven pa ohraniti dostojanstvo in svoj prav. Pravilna žrtev za nevtralizacijo sence v njegovem primeru (in v primeru drugih članov družine) bi bilo priznanje krivde. Ne le krivde za tisto, kar so slabega storili drug drugemu, ampak skupinske krivde v odnosu do bližnjega, do soseda in njegove hčerke Fride.

Družinska senca v *Sončnih pegah* je rezultat desetletij prikrivanja, pretvarjanja in vsakovrstnih racionalizacij. Pri

tem je najbolj spretna in tudi najbolj odločna babica Vera. "Ravnala sem tako, kot sem mislila, da je prav. Nikoli, nikoli v življenju nisem ravnala drugače." In "Nihče v moji družini nikoli ni storil ničesar brez uradnega dokumenta." Ohraniti videz normalnosti, ne glede na posledice ravnanja članov družine, je njena življenjska naloga in hkrati nanadkriljiva spretnost. Družinske sprave v okviru božičnega praznovanja si ne zamišlja kot soočenje z vestjo in resnico, ampak kot obredno potrditev zarote molka o vsem, kar bi lahko ustvarilo vtis, da njena družina ni "čista".

Toda ravno v trenutku, ko naj bi se velika laž potrdila s svetim praznikom, doseže družinska senca kritično maso in se manifestira v obliki skupinske halucinacije:

Na prizorišče stopi Božiček kot trenutku najprimernejši simbol medsebojne odprtosti, radodarnosti in ljubezni.

Na prvih vajah smo bili vsi prepričani, da je Božiček utelešenje nenadoma prebujene vesti. Tudi sam bi na vprašanje, o čem govori drama, avtomatično odgovoril, da o "soočenju z vestjo, ki ne preživi božičnega večera". Zdaj pa se vse bolj nagibam k prepričanju, da se v drami zgodi nekaj drugega ali nekaj več: da v svet zlaganega družinskega praznovanja vdre komulativna senca njihovih zamolčanih dejanj (zamolčanih pred sabo in drugimi, in kolektivno po skupnem neizrečenem dogovoru).

Gregor, ki sluti prihajajočo travmo, naznani senco dobesedno: "Senca, senca, senca pade do zaprtega okna. Prihaja po poti, prihaja z neba, iz globin. Zdaj hitreje, zdaj bo tu..." In pokaže s prstom proti francoskemu oknu, pred katerim stoji Božiček. Toda zakaj se nagrmdena temna plat družinske preteklosti pojavi v podobi, ki po svoji vlogi in splošnih pričakovanjih predstavlja njeno nasprotje? Mislim, da ne brez razloga. Božiček ni nobena domislica, ki naj bi popestrila dogajanje in ustvarila praznično vzdušje, ampak skupinska vizija nezlaganega praznika, kakršnega si člani družine ne upajo praznovati, čeprav po njem hrepenijo. Toda pristno in nezlagano prinaša s sabo vse, kar je bilo zatrto in

zatajeno in zdaj terja besedo: zato je vljudni, čeprav rahlo pikri Božiček v resnici metafizični sel, ki prihaja z zahtevo po žrtvovanjskem obredu. Drugače rečeno, Božiček prihaja kot izterjevalec davka, ki ga družina že desetletja ni plačala svoji kolektivni senci. Gregor intuitivno začuti njegovo pravo vlogo, ko pravi: "Pokrajina, v katero gremo, je silno stara, v njej sije gnilo sonce na počrnelem nebu..." Senca prihaja terjat priznanje krivde in z njim dostojanstvo lažnih varuhov morale in pravičnosti, "balzamiranih" trupel, kot jim pravi stari Matjaž.

Seveda pa ta halucinatorni zdravitelj družinske (nacionalne?) duše ne terja davka kot oblastni birič, ampak le ustvarja priložnost za vsakega od članov družine, da se reši osebnega in skupinskega pekla s priznanjem odgovornosti za pretekla dejanja. Zagon v novo življenje je mogoč šele po tem, ko je staremu, ponavljajočemu priznana senca, ki s pripustom v območje človeškega in odkritega izgubi hromečo težo. Obtožiti sebe in ne sončnih peg pa je osebno dejanje, ki meji na heroizem. Zato je (kot vidimo in doživljamo vsak trenutek) skoraj nemogoče. Kajti v "šušmarjenju našega stoletja", kot pravi Friedrich Dürrenmatt, "v tem poslednjem plesu bele rase, ni več nobenih krivih in tudi odgovornih ne. Nihče ne more nič zato in nihče tega ni hotel... Naša krivda je preveč kolektivna, preveč kolektivno nam je poslano v grehih naših očetov in prednikov. Smo le še otroci otrok. To je naša smola, ne naša krivda: krivda obstaja le še kot osebni dosežek, kot religiozno dejanje."

Ali ne pove nekaj podobnega Gregor ob koncu igre? "Že dolgo ni mater več, ne otrok, staramo se in mlade ženske samevajo v trhli nagubani koži. Planjave starcev ležijo med nami, planjave strjene krvi, ki je nehala pronicat v tla. Spermno smo vlili v nebo, ki je počrnelo do roba. Iz njega padajo mrtvi otroci."

Tea Štoka

DRAMA O GOSJEM PERESU

Flisarjeva drama *Iztrohnjeno srce* se na videz umešča v ris manihejskega nasprotja med tragično Prešernovo življenjsko usodo in njegovo genialno poezijo. Če bi sodobni slovenski dramatik ostal pri povzemanju večidel žalostnih dejstev iz Prešernove zgodbe, bi nastala sicer solidna biografska drama, vendar bi ji nekaj manjkalo. V tem primeru bi gledalec pogrešal nepredvidljive dramske zasuke, presenečenja, nenazadnje zavezujoče sporočilo dela, ob katerem bi očistil dušo prepovedanih strasti, želja, pričakovanj in strahov. Ali v Aristotelovem jeziku: gledalec bi zaman iskal grozo in sočutje. Kot vemo iz Aristotelove *Poetike*, je poezija za dramatika pomembnejša od zgodovinopisja, ker stoji bliže filozofiji. Namesto da bi samo obnavljala suhoparna dejstva, si v okviru možnega in verjetnega izmišlja, kar bi se lahko zgodilo. Ne osredotoča se na posameznosti, ampak na notranjo nujnost, notranjo zakonitost nekega pojava. "V zgodovinopisju, kot ga pojmuje Aristotel, so dogodki brez globlje kronološke povezave, zgolj kronološko nanizani drug poleg drugega. V poeziji pa pesnik lahko krši kronološko načelo, kjer koli in kadar koli se mu zdi potrebno: dogodki v pesniški umetnini morajo biti med sabo tako povezani, da sestavljajo organsko enoto in celoto, živ organizem /.../; tako strnjeni in povezani, da ne moreš odvezeti ali premakniti niti najmanjšega dela, ne da bi s tem porušil ali zrahljal celoto," komentira Kajetan Gantar ključno poglavje Aristotelove *Poetike*.

Gledalec pričakuje avtorsko predelano, osebno prežarjeno videnje Prešernove biografije, še posebej, če si je kdaj ogledal katero od Flisarjevih dram in tako vsaj malo pozna njegovo dramsko strategijo. Samoumevno se vprašamo, v čem se Flisarjevo videnje Prešernovega življenja razlikuje od "resnice", kakršno o najpomembnejšem slovenskem pesniku ugotavljajo Prešernovi biografi in literarni zgodovinarji.

Naj kljub vsemu najprej opozorim na podobnosti. Flisarjeva drama *Iztrohnjeno srce* pritrjuje soglasnemu mnenju domače literarne zgodovine, da je za Prešerna pesništvo brezpogojna vrednota, za katero se splača živeti v bedi, ponižanju in trpljenju. Flisarjev Prešeren kljub erotičnemu, poklicnemu in socialnemu neuspehu poseduje predvsem lepo, dragoceno, estetsko in ustvarjalno notranjost. Zgodovinarjeva in umetnikova optika na Prešerna se ujmeta v dejstvu, da je poezija tista ključna bivanjska razsežnost, ki je Prešernu navzlic omahljivemu, neodločnemu značaju, "cagavosti", "pohlevnemu" zunanjemu videzu zagotovila posmrtno slavo. To razliko lepo ponazorijo besede literarnega zgodovinarja Janka Kosa iz biografskega eseja *Neznani Prešeren* (1994): "Prešernova poezija je ne le genialna v vsakdanjem pomenu, ampak je predvsem izjemno suverena, v vseh pogledih gotova sama vase. To pa pomeni, da ni v ničemer podobna pesnikovim življenjskim navadam, početjem in odločitvam, ki so bile večidel neodločne, negotove, nesuverene, po svojih motivih in učinkih pogosto neposrečene. Pojasnilo za to nesorazmerje, ki se mora zdeti res nenavadno, je mogoče najti v preprosti formuli, da je bil Prešeren v svoji 'notranjosti' čisto nekaj drugega, kot ga je kazala stvarna, socialna, telesna in fizična navzočnost v svetu."

Notranja dihotomija, razpoka, neusklajenost med Prešernovo vse kaj drugega kot bleščečo realno eksistenco in njegovo sijajno domišljijo, ki je nesrečno empirično izkušnjo nenehno presegala in jo prenašala v avtonomno, enkratno in skladno pesniško resničnost, je pogoj in temeljno gonilo Flisarjeve "drame o gosjem peresu", kot se glasi podnaslov.

Pričujoči dramski tekst raste iz prepričanja, "da se nespo- razumi rodijo najprej v človeku samem, v konfuziji njego- vih idej, želja in pričakovanj." In če se še naprej nasloni- mo na Flisarjev ustvarjalni kredito: "Zanima me nasilje, ki ga povzročamo drug drugemu v imenu svojih fiksnih idej, ambicij in svojega prav. Sociologija se mi je zmeraj zdela pomanjkljiva veda predvsem zato, ker obravnava človeka statistično, zanemarja pa njegovo edinstvenost in njegov duhovni ter psihični svet. Njegovo intimo. Prav to je tisto, kar se mi zdi najpomembnejše. To seveda ni kakšna moja izvirnost; to je preprosto imperativ časa. Vsa spoznanja sodobne fizike, nove psihologije in nove duhovnosti nas opozarjajo, da se moramo vrniti k človeku, v njegov zasebni svet, kjer se rojeva ves pekel tega sveta. Človek ima želje, cilje, bojazni, iluzije. Človek laže, človek je lopov, človek želi ugajati, biti dober, imeti oblast. Človek išče sebe ali boga. To smo, to je tkivo človeškosti. To je hkrati naša osrednja arena. In samo v tej areni najdemo pristne vire tragedije, komedije, farse. Vire vseh zgodb, vseh smislov in nesmislov."

Dramski konflikt Flisarjevega *Iztrohnjenega srca* tvori naj- prej nasprotje med dvema ženskama, ki utelešata nasprot- na pola junakovega ljubezenskega čustva. Protagonist je najprej razpet med čutno Naniko, prikupno, dopadljivo in zapeljivo mlado žensko, ki ve, kako streči spolnemu apetitu starejših moških. V prvem dejanju Nanika z dobrikanjem, laskanjem in čutno neposrednostjo mladoletnega dekleta zapelje Prešerna v "sodonski greh" (mimogrede, to je naslov šestega prizora). Njena frivolna erotična igra ima resne namene in – usodnejše – posledice, kot se zdi na prvi po- gled. Po njeni računici naj bi se zapeljevanje izteklo v resno ljubezensko zvezo in poroko, s katero bi se ji odprla vrata v višji družbeni razred. Služkinja pri Primčevih, nato pestunja pri Crobathovih bi z ugodno poroko lahko postala meščan- ska gospa, če bi Prešeren ne bil tak freigeist in si navkljub otrokom, ki jih je zaplodil z Naniko, ne bi nenehno izmiš- ljeval novih izgovorov. Nanika z moledovanjem za poroko in

zakonsko priznanje njunih otrok osvetljuje marsikatero plat zapletene Prešernove osebnosti: željo po čutni in emocionalni sreči, nekonformizem, neodločnost, omahljivost, strah pred odgovornostjo. Ravno iz konfliktnega in problematičnega razmerja do Nanike se nazorno pokaže pahljača tipičnih karakteristik Prešernovega značaja.

Drugi pol "junakovega" erosa se usmeri k Primčevi Juliji, k veliki, idealni ljubezni, za katero je bilo že od začetka jasno, da bo "ubogega šribarja" težko uslišala in privolila v poroko. Kako naj si razložimo junakovo odločitev za erotiko, za katero se že vnaprej ve, da se ne more srečno iziti? Junakova erotika že od začetka vsebuje paradoks, notranjo razklanost na senzualni in idealni pol. Prešernovo razmerje do Julije je zanimiv primer zapletene psihologije. Pesnikova erotična želja je usmerjena v trajnejši odnos. Ko pa zunanje razmere končno omogočijo uresničitev te želje, ko bi odnos ne bil samo nekaj zaželenega, ampak nekaj uresničljivega, se pesnik s takšno ali drugačno pretvezo umakne in ne uresniči svoje želje. Ali Prešernova osebnost rabi takšno erotiko, ali mu nesrečna ljubezen služi samo za pesniško inspiracijo? Še takrat, ko je povsem jasno, da je roka bogate trgovčeve hčere oddana socialno uglednejši in primernejši partiji, uradniku avstrijske prokurature Anzelmu Scheuchensthuelu, se Julija vpleta v Prešernove misli in domišljijo. Pesnik se Juliji nikoli ni zares odrekel, pač pa je surova empirična dejstva preoblikoval in jih z močjo svoje imaginacije dvignil in vgradil v suveren in samozadosten pesniški svet. Prešernova in s tem Flisarjeva drama najmočneje zadiha takrat, ko podoživlja oba pola hkrati, srečo in nesrečo, obup in vero, ljubezen in njeno neuresničenje, nebo in pekel ter ju zavozla v učinkovit umetniški paradoks.

Enega najlepših prizorov je dramatik zgradil s tretjim prizorom, imenovanim Usoda, v drugem dejanju. Pesnik se, ogorčen nad zasledovanjem avstrijske policije, zateče k Naniki in pričakuje od nje tolažbe in opore. Namesto razumevanja in čustvene podpore ga Nanika graja, poočita mu

svoj nezakonski stan, da je sploh ne ljubi, da ji nikoli ni posvetil nobene pesmi in podobno. Prešeren se brani, izmika se Nanikinim izbruhom jeze, nakar nepričakovano "pade" v halucinacijo. V zanosu zagleda Julijo v družbi s pestunjo in prvorojenko, kako se vsa trojica brezskrbno premika čez oder. Videnje traja nekaj trenutkov, nakar se Prešeren mehko vrne v realni svet. Pod vplivom vizije se protagonistu prvič v vsej svoji razvidnosti razkrije njegova lastna notranja razklanost, nezmožnost ljubezni. To razkritje potrjujejo naslednje besede: "A nikoli ne morem ljubiti tega, kar imam, / na enak način, kot bom vedno ljubil tisto, / česar ne bom nikoli imel. / Takšna je moja usoda, jaz sem preklet."

Prizor Prešernovega umiranja je primer dramskega zapleta tik pred finalnim katastrofalnim razpletom dogajanja in ima učinek retardacije (zadrževanja). Prešeren vnovič doživi videnje. Tokrat se vidi kot Črtomir, mitični literarni junak iz *Krsta pri Savici*, "povesti v verzih", ki ga je sam ustvaril. Nanika in Julija se zlijeta v en sam ženski lik, v poduhovljeno svečenico Bogomilo, ki – kot vemo – žrtvuje ljubezensko srečo s Črtomirom uresničevanju in oznanjanju krščanskega nauka in milosti. Dramatik si je za konec prihranil sijajen dramaturški prijem, ki usodno zasuka dramsko dogajanje. Ves čas igre imamo opraviti z junakovo ljubezensko gnano-stjo, ki išče, a žal ne najde primerne predmeta uresničitve. V prizoru tik pred iztekom se zgodi najpomembnejši dramatični zasuk: v Prešernovi predsmrtni viziji se čustveni zanos prenese z ženske na boga, ki je nekonfesionalen, izrazito osebno oblikovan in doživet. Tu se pot odpira drugam, k drugim tekstom Flisarjevega dramskega opusa, na prvem mestu k parodiji znamenitega viteškega romana iz 12. stoletja, k *Tristanu in Izoldi*. (Avtor teksta vidi ravno v trubadurski ljubezni, v opevanju izvoljene dame, rojstvo evropskega mita o romantični ljubezni, ki je attribute božanstva, transcendence in nebeških sil projiciral v ljubljeno žensko.)

Če se znova vrnemo k Flisarjevi drami. Junak doživi razsvetljenje. Čisto na koncu, ko je življenje v glavnem za njim

in ne more več dejavno poseči vanj. V tem je podoben galeriji tragičnih likov evropskega novoveškega romana: od Cervantesovega Don Kihota mimo Stendhalovega Julijana Sorela do Malrauxovih junakov iz *Kraljevske poti*. Junaki doživijo osebno razsvetljenje na koncu svoje poti, ko je že prepozno, da bi v duhu nove resnice spremenili svoje življenje za nazaj, retrogradno. Če bi bil Prešeren že kot mlad človek zmožen posvetiti življenje bogu, transcendenci, mistični sili, ki bi ga varno vodila skozi pasti tuzemske eksistence, namesto da je trošil energijo v nerazrešljivih osebnih konfliktih med senzualno in idealno ljubeznijo, med iskanjem osebne sreče in socialne potrditve, med osebno svobodo in usojenostjo, bi sploh še bil zanimiv za sodobnega dramatika in za sodobnega gledalca? Prepričana sem, da je ravno zapletena osebnost protagonista, zaznamovana z viharji notranjih nemirov in nerazrešljivih protislovij, močan magnet zanimanja sodobnega človeka. Dramatik ne razreši tragičnega konflikta. Z zaključnim prizorom samo nakaže smer možne rešitve. Na ta način ostaja osnovni konflikt Prešernovega življenja do konca odprt različnim, tudi nasprotnim intepretacijam, vrednostno ambivalenten in ravno zaradi tega umetniško učinkovit.

Da bi dramatik nazorneje podal razgiban notranji svet glavnega junaka, poseže po primernem dramaturškem sredstvu, pomagalu. Uvede Gosjeperca, rezonerja dramskega dogajanja, protagonistovega dvojnika. Gosjeperec ni integralen lik. Uprizori cel spekter vlog: prodajalec gosjih peres, sluga, poštar, mestni sel, mrliški oglednik. Gosjeperec je pomemben del zgodbe o Prešernu, predstavlja namreč njeno zakrito, hrbtno stran. Vselej zastopa nasprotno stran v notranjem sporu Prešernove razrvane osebnosti. Ni le dvojnik, pač pa tudi antagonist osrednjega dramskega lika. Glavni junak išče dvojnika, s čigar pomočjo bi presegel tragičnost in notranjo razdvojenost, dosegel harmonično pomiritev in celovitost. Gosjeperec uprizori Prešernove želje, pričakovanja, tesnobe in fantazme. V vsakem prizoru

razgrne del Prešernove kompleksne osebnosti, hkrati pa požene dogajanje naprej. Gosjeperec je nosilec pomembnih informacij. Lik, ki si ga je izmislila Flisarjeva domišljija, je tako pomemben za razvoj in potek dramske fabule, da si te drame ne moremo zamisliti brez njega. Brez Gosjeperca bi se pričujoča drama zagotovo sesula vase.

Naj za konec omenim posrečeno in pomensko razplasteno simboliko gosjega peresa, ki jo učinkovito preigrava dramatikova domišljija. Razprte in močne simbolike se avtor drame zaveda, saj pripiše gosjemu peresu razpon dramskih funkcij, ki so podrejene učinku celote: pisalo in nož, instrument za pisanje in orožje za napad na zlaganost meščanske in cerkvene oblasti, sredstvo za razkrivanje in s tem zaklinjanje strahov in pošasti lastne notranjosti pa tudi orodje samožrtvovanja, kot zgovorno pove naslednja pesnikova replika: "Ne potrebujem tvojih peres, zlodjev sin, / z vsakim, ki si mi ga prodal, / sem si odpisal več kot pripisal; / še eno pero, pa me zmanjka." Pero je lahko simbol moči, pravice, prerokovanja in lucidnosti. Po drugi strani vsebuje konotacijo žrtve. Okrog žrtvenega oltarja so po opravljeni daritvi ostala peresa perjadi, nazorna potrditev, da je bil obred zares opravljen. Z gosjim peresom napiše pesnik testament, svojo poslednjo voljo, s katerim zapusti svojo borno imovino otrokoma, ki ju je imel z "neko Jelovškovo iz Ljubljane" in sestri Katri, ki je vdano skrbela zanj do konca. Gosjeperec se v zaključnem prizoru ironično zaustavi ob relativni vrednosti gosjega peresa. Ko je na licitaciji nekdo ponudil zanj višjo vrednost, kot mu je pripisal sam lastnik, mu je s tem vzbudil sum, ki ga zasmehljivo podčrtajo besede: "Človek nikoli ne ve; / mogoče pa vsa umetnost je v peresu!"

Flisarjevo *Iztrohnjeno srce* označuje elegantna "salonska" dikcija, v katero je znal avtor z večino vključiti izvirne verze iz Prešernovega pesniškega opusa. Flisarjev dialog ni le jezikovno neoporečen, ampak v resnici osrednji junak njegove dramatike. Avtor gradi dogajanje in dramske like predvsem z besedami, ki jih polaga na usta svojih oseb.

Stavčne replike si sledijo z izjemno natančnostjo, okretnostjo in miselno prožnostjo, tako da dramaturgi teh dram iz izvirnega dialoškega tkanja Flisarjevih tekstov težko kar koli izrežejo. *Iztrohnjeno srce* je primer organsko grajene drame, kjer bi se z opustitvijo določenega prizora ali dela dialoga zgradba drame podrla. Dogodki "drame o gosjem peresu" so med seboj tako povezani in strnjeni, da ne moremo odvzeti ali premakniti najmanjšega dela, ne da bi s tem podrli in ogrozili celoto.

Flisarjevo videnje Prešernove usode ponuja vrednostno odprto perspektivo utemeljitelja slovenskega pesništva. Pa še nekaj je potrebno čisto na koncu pripisati. Sodobni slovenski dramatik predstavi Prešerna v zelo človeški luči. Z osredotočenostjo na junakov duševni pekel, na nerazrešljiv vozelski notranjih protislovij, ki jih Prešeren kot človek ni mogel, morda pa niti ni želel razrešiti, približa "mitizirano" pesnikovo osebnost senzibilnosti gledalca na pragu 21. stoletja. Flisarjev Prešeren kot notranje razrvan, v praznem iskanju osebne sreče in pomiritve, v skokih od muze k ženski, v nenehnem izmikanju svojim bližnjim in samemu sebi je zagotovo bližji današnjemu nemirnemu, negotovemu in moralno zbeganemu sleherniku. In nemara se tu skriva najbolj dragocena razsežnost Flisarjeve dramske preinterpretacije romantičnega mita o Prešernu.

dr. Blaž Lukan

V SREDIŠČU, NA ROBU IN VISOKO NAD OBEMA

(Dramaturški model Flisarjeve tragikomedije *Enajsti planet*)

1.

Enajsti planet je igra, ki verjame v skupnost. Vendar to vero izraža na specifičen, flisarjevski način. To ni (v kermavnerjevskem smislu) paleolitsko občestvo, naveza socialno realističnega ali sentimentalno humanističnega tipa oziroma ritualno mističnih dramaturških izpeljav, kakršne že najdemo v zgodovini slovenske dramatike (njene starejše predhodnice so morda drame, kot so na primer Čufarjevi *Ščurki*, pa Majcnova *Apokalipsa*, Leskovčeva *Dva bregova* ipd., v novejši slovenski drami zagotovo Šeligova *Svatba* in Jančarjev *Halštat*), temveč je njen svet neolitski. Pravzaprav tudi tega že presega in se iz modernih družbenih razmerij premika v simulirane postmoderne relacije, prehajajoče v polje virtualnega. Prvič je drugačna sociologija te skupnosti, s tem pa tudi jezik oseb, drugič pa se igra razlikuje od svojih prednic v odnosu do utopije. Če poenostavim, Flisarju ne gre več za socialno ali ideološko utopijo, temveč transcendirajo v metafiziko oziroma, točneje, v nekakšen *science-fiction* z metafizičnimi dimenzijami. Ne gre ji torej za vpeljavo odrešitve v socialnem ali ideološkem smislu, temveč za prehod, transfer

na drugi planet, ki ima idealne (novodobne) religiozne razsežnosti in kot tak ni več fizičen oziroma topičen, temveč brezsnoven in utopičen.

2.

Flisar torej z *Enajstim planetom* uvede mikrostrukturo, nekakšno celico, ki od daleč spominja na družino. Magdalena – mati, infantilni Pavel – sin in nasilni Peter (ali pater) – oče. To je skupnost zaradi interesov, katere kohezivni moment je pogodba, jasno in natančno formulirana pravila skupnosti, ki evocirajo še serijo nenapisanih, a samoumevnih maksim in zakonov. To je torej vrste moderna, rousseaujevska družba, urejena po načelu družbene pogodbe, čeprav se na trenutke zdi, da jo veže še neki višji princip. Ta je najprej njihova skupna preteklost, nato enotna situacija, v kateri se nahajajo, po vsej verjetnosti pa tudi skupna prihodnost, ki jih čaka. Njihova preteklost je psihiatrična ustanova, iz katere so pobegnili. Še zgodnejša preteklost (predpreteklost) je meščanska oziroma "bonkerska", kakor jo Flisar dosledno imenuje v besedilu, se pravi preteklost navadnih, normalnih ljudi, ki pa so jo morali iz različnih, vendar podobno ekscesnih razlogov zapustiti. Če so bili nekoč v samem središču družbenega dogajanja, jih je psihiatrična bolnišnica spravila na njegov rob. Bolnišnica (norišnica) pomeni izolacijo, in to tako socialno kot eksistencialno, tako fizično kot fiziološko. Umaknjenost teh ustanov na robove mest, zamreženi prostori, prisilni jopiči, strog režim, fizični in kemični postopki pacifikacije ipd., vse to samo pogloblja zarezo med družbo in institucionalizirano duševno boleznijo.

Iz norišnice so trije svetopisemski junaki pobegnili nazaj v središče družbe. Vendar je to središče samo navidezno. Njihovo podstrešje (ali klet) je sicer v samem centru, vendar kljub temu na njegovem robu, vrhnjem oziroma spodnjem. Ne vključijo se spet v vsakdanje življenje družbe oziroma se vključijo vanj na specifičen, vnaprej zaznamovan način.

Od bonkerskega sveta se klošarji razlikujejo že po zunanjih obeležjih, ki so znana in jih ne predstavljajo samo oblačila, temveč tudi drugi znaki negiranja oziroma neupoštevanja bonkerskih navad, kot na primer posebna govorica (žargon, frazeologija), telesna nehigiena, pomanjkljiva skrb za zdravje ipd., razlikujejo pa se tudi po socialnih in eksistencialnih obeležjih: iz družbe so iztrgani, živijo v primitivnih socialnih skupnostih, kolektivih, ali pa odmaknjeno, samotno živijo z danes na jutri, njihova projekcija je po eni strani pragmatična in se realizira v prizadevanju za vsakdanje preživetje, po drugi strani pa je tudi filozofska ter se kaže v večji ali manjši težnji po konceptualizaciji in tematizaciji lastnega početja. Klošarska eksistenca je posebne vrste, klošar živi v tem trenutku, praviloma nima preteklosti, saj jo je pobrala amnezija, in ne prihodnosti, saj jo pobira življenje iz rok v usta oziroma skrb za vsakodnevno preživetje.

Kljub temu pa klošarji niso običajni berači, izgubljena in neobgljena bitja, temveč bolj ali manj angažirani individuumi s specifično socialno pozicijo. Ni klošarja brez nekakšnega angažmaja, odnosa do meščanov ali bonkerjev. V ta namen jih (nas) preklinjajo, se jim slinijo, pred njimi igrajo, jim pihaajo na dušo ipd. – kar vse kaže na zavest o lastnem početju. Klošarstvo je oblika odnosa do sveta (klošar po duši je lahko tudi navzven povsem običajen bonker – seveda pa velja tudi obratno). Če (malo)meščan (klošarska kritika se v resnici nanaša predvsem na malomeščane oziroma na srednji sloj) praviloma nima odnosa do samega sebe in do svojega razreda (močno izražen, čeprav nereflektiran, zgolj refleksen odnos pa ima do klošarjev) in je njegova utopija praviloma praktične narave, je klošar drugačen: zaveda se svoje pozicije v družbi in svetu, ohranil je zavest o sebi in ima lastno idealno projekcijo. Ta je najprej usmerjena v možnosti, ki jih ima znotraj bonkerskega sveta (vrniti se v ta svet, popraviti se, poboljšati, ozdraveti, normalizirati se), je pa tudi utopija po sebi: klošarstvo samo spraviti do neke idealne pozicije oziroma situacije, neodvisne od bonkerske in idealne same zase.

3.

Klošarska skupnost je z bonkersko v povezavi, čeprav je vselej nekje na njenem robu; vendar jo za razliko od norišnice z njo družijo presečna množica, z njenim življenjem je ves čas prepletena. Naši trije klošarji so v tem kontekstu sicer nekoliko drugačni, čeprav imajo vse tipične značilnosti klošarske skupnosti. Veliko bolj od navadnih klošarjev, kakršne denimo srečujemo na Kongresnem ali Prešernovem trgu (klošarji spretno obvladujejo mitične bonkerske točke) so namreč avtorefleksivni. Izdelali so si sistem, po katerem delujejo, poleg družine so tudi prava družba v malem. Delujejo s pomočjo ustave, zakonov, pravil, ritualov in v tem so, kot pravijo, nekaj posebnega (njihovo znanje se skriva v knjigah, od katerih so nenavadno odvisni, kot kakšni Židje, ki prav tako predstavljajo zaprto skupnost). Njihovo gibalno je po eni strani želja po vrnitvi v bonkerski svet, po drugi strani pa utopija enajstega planeta.

Vendar je želja po vrnitvi v bonkerski svet dvoumna. Ne gre toliko za socialni povratek, za ponoven vstop v socialno igro, za željo po ponovnem prehodu na socialno lestvico oziroma vrnitev v socialno hierarhijo. Bolj jim gre za praktično olajšanje vsakdanjega življenja, za komoditeto in užitke, ki jih to prinaša, za nekakšno ugodje samo po sebi, nevezano na socialni boj. Klošarjenje je težko, bonkerstvo je (na videz) lažje. Hkrati pa so naši klošarji tudi kritični, njihova filozofija je kritična filozofija, z močnim etičnim angažmajem in vizijo rešitve. Njihovo skupnost določa nekakšen kantovski kategorični imperativ, in ta kljub angažmaju navzven pomeni močno povezovalno silo, ki jih utemeljuje tudi navznoter. Naši klošarji so klošarji po bistvu, čeprav jih neprestano dajejo skomine in skušnjave.

In če je želja naših klošarjev po ponovnem soočenju z bonkerskim svetom samo nekakšen ostanek ali spomin na preteklo življenje, ki ga je tja potisnilo tako njihovo bivanje v norišnici kot tudi trenutno klošarjenje, pa je želja po begu

na drugo stran, ne nazaj, temveč čez in naprej, torej na enajsti planet, integralni del njihovega sveta. To je njihova transcendenca, vizija odrešitve, ki pa ni enoznačna, temveč razčlenjena in artikulirana, čeprav v resnici idealistična in fantastična. Enajsti planet je od bonkerske družbe, pa tudi od roba, na katerem živijo zdaj, popolnoma ločen, ima svoje lastno življenje, ki je z bonkerskim povezano samo po naključju. Z utopično željo po prehodu na enajsti planet je konec povezave klošarskega principa z bonkerskim. Oba postaneta irelevantna, pomembna pa postane vera v neko novo življenje, v nekakšna klošarska nebesa. Če je njihovo klošarsko življenje eksistencialno, socialno, ekonomsko, pravnoformalno in tudi erotično dovolj strukturirano in na ta način avtonomno, je enajsti planet podoba idealnega bivanja kot takega, bivanja v absolutnem ontološkem smislu. Enajsti planet omogoča klošarjem stik s samim seboj, z lastno bitjo. Kot klošarji so namreč naši junaki vselej nekakšni antibonkerji, nebonkerji, bonkerji z napako, pa tudi kot absolutni klošarji s popolnoma avtohtono in avtonomno eksistenco se definirajo predvsem v odnosu do bonkerskega sveta. Ta se vselej zrcali na njih, na njihovi površini, kjer lahko vidimo ostanke oziroma fragmente bonkerskega sveta, pa tudi skozi njih, pri čemer je njihovo delovanje predvsem sprevržena podoba, nekakšen negativ bonkerskega. Priti v sklad s seboj, najti enotnost, sestaviti lastno eksistenco z esenco – taka pa je njihova lastna, izvirna, absolutna projekcija, ki smo jo že na samem začetku imenovali utopija, rečemo pa ji lahko tudi sanje.

4.

Kljub natančnemu načrtu oziroma pripravam, ki jih vsak od naših treh klošarjev opravlja za prehod na enajsti planet, torej za beg s tega sveta v utopičnega, ostajajo klošarji na tleh. Težko bi rekli, da ne verjamejo – celo verujejo – v rešitev, ki

jih čaka na oddaljenem planetu, vendar je ta vera zaznamovana tudi z rahlim dvomom. V možnost, ki se jim ponuja, so sicer trdno prepričani, vendar se hkrati zavedajo, da je najvarneje ostati v območju vere oziroma sanj. Vsaka prebuditev oziroma izpolnitev je dokončna, po izpolnitvi se znajdeš pred praznino, ki jo je treba napolniti z novo akcijo, z novimi dejanji, ki zahtevajo dejavno voljo, ta pa je njihovi naravi tuja. Sanje o slastni krači so vrhunec klošarske vere; zgodba o beraču, ki postane za en dan kralj, se vselej konča tragično. Boljša oziroma resničnejša je še tako slabo narisana krača kakor slastno dišeča prava. Pravzaprav prava krača sploh ni več krača, objekt želje, temveč predmet, ki je svoje idealne lastnosti popolnoma izgubil in postane celo orodje agresije, morilsko orožje. Sanje se vselej uresničijo v groteskni formi, bi lahko rekli v Flisarjevem besednjaku. Te sanje torej zaznamuje svojevrstna dialektika: ko idealni predmet izgubi svoje idealne lastnosti, postane predmet kot tak, na ta način pa objekt manipulacije, pravzaprav nepredmet; flisarjevska negacija negacije pa ne rodi nove kvalitete, temveč se z njo kvaliteta izrodi v nekvaliteto, v približek in ostanek brez vrednosti.

Utopijo naših treh klošarjev bi tako lahko imenovali zavestna utopija, utopija kot začasno sredstvo za preživetje, ki pa je kljub temu realno in učinkovito. Z bonkersko praktično utopijo nima ničesar skupnega, saj je še vedno nesnovna, in bonkerji je pravzaprav tudi ne morejo razumeti. V veri v enajsti planet je skrito tisto, kar lahko imenujemo klošarska sreča in ki jim je ne more vzeti nihče – pa četudi je kdaj prebral isto “sveto” knjigo oziroma četudi se s pomočjo mobitela prav tako pogovarja s skrivnostnimi neznanci.

5.

Utopijo rodi okrutna in neznosna vsakdanjost oziroma sedanjost. Klošarji se ne morejo zateči nikamor drugam.

Preteklosti nimajo oziroma je ta težka, neprijetna, zreducirana na nekaj drobcev, praviloma mučnih in bolečih. To so bitja sedanjosti, absolutnega prezenta, ki je dan samo otrokom, norcem in beračem. V tem sedanjiku ta bitja živijo na videz srečno, vendar so v resnici nestabilna. To so nestalni subjekti, ki jih formira situacija. Kljub formalnemu normativizmu, sprotni klošarski filozofiji in nezavedni eksistencialistični etiki so labilni. Naši klošarji so sicer absolutni v svoji človečnosti, čisti v odnosu do lastnega bistva, vendar begajoči, bežni, premaknjeni. Vsak od njih sicer ima specifične lastnosti oziroma enotno karakterno ali tipološko linijo, na katero pa se nato pripenja še množica drobnih rokavov, žepov, vedenjskih obrazcev in vzorcev, ki jih klošarji kakor vso pisano materialno šaro (kose oblačil, cule, vreče, embalažo ipd.) nosijo s seboj oziroma na svoji lastni eksistenčni površini.

Poglejmo si to trojko pobliže. Med njimi ni nobene ljubezni ali navezanosti: točneje, gre za občutek pripadnosti, ki pa je izpostavljen neprestanemu preverjanju, spraševanju, problematiziranju. Svojega medsebojnega odnosa ne idealizirajo, zato so ga formalno definirali. Njihov povezovalni člen je, kot rečeno, nekakšna pogodba, ki ima sicer izvirnega avtorja (Petra) in posamezne komentatorje (Magdaleno oziroma Pavla), vendar je njihova skupna last. Odnos med njimi bi lahko imenovali formalno realističen. Njegov sestavni del je tako skrb za drugega kot tudi (foucaultovska) skrb zase, tako altruizem kot egoizem, tako usmiljenje kot zatiranje. Njihova skupnost je sestavljena iz koščkov in je kot taka postmoderni kolektivni subjekt, ki lebdi v vmesnem prostoru med urbano sociologijo in lirično teleologijo. Odnosi med njimi so hkrati konkurenčni in kooperativni, in to tako v socialnem, ekonomskem in formalnem kot tudi v erotičnem planu. Vsak od treh klošarjev je v tej skupnosti z določenim razlogom, čeprav jih je združila skupna usoda: pobeg iz norišnice. Drug drugega izpolnjujejo in drug na drugega so pravzaprav tudi obsojeni. Njihovi medsebojni odnosi so

podobni bonkerskim, v njih gre za igrice dominacije, za merjene moči, za pritegovanje in izrinjanje motečih členov zaradi divergentnih interesov ipd., vendar so kljub temu izvirni: utilitarna narava bonkerskih razmerij je tu transformirana, preimenovana v klošarsko filozofijo eksistence.

Usodno dramatično preizkušnjo tega sveta predstavlja Petrova bonkerska obleka. S tem, ko se Peter preobleče v meščansko obleko, vdre v odmaknjeni in izolirani svet treh klošarjev bonkerski svet kot tak, s svojo površino (torej obleko) in s svojim bistvom (torej z vsem, kar lepa obleka simbolizira). Pri tem je enako pomembno to, zakaj Peter ukrade obleko (iz želje po poroki z Magdaleno in navideznem prestopu nazaj v bonkerski svet), kot tudi, kaj vdor obleke za njihov svet pomeni. S krajo obleke je v skupnosti treh klošarjev nenadoma izrečena razločna beseda o svetu, iz katerega so prišli in v katerega se ne morejo več vrniti. Zdaj morajo ponovno premisliti lastno eksistencialno pozicijo: Kdo so in kaj hočejo? Ali se res želijo vrniti?

Ta želja je, kot smo že namignili, večplastna. To je spomin na nekdanje življenje, ki pa ni bilo nikoli idealno, morda samo v otroštvu oziroma v času dozorevanja, vse drugo je prekrito s temnimi sencami. Ključni ekscesni dogodek, ki je vsakogar od njih iztrgal iz bonkerskega sveta, je zatemnil njihovo preteklo življenje. Zato ga na neki način idealizirajo, hkrati ko ga zaničujejo in obsojajo. V njih se bijeta dve podobi bonkerskega sveta: tista, ki jo poznajo iz lastne udeležbe v njem, in ta, ki jo doživljajo zdaj, kot klošarji. V bistvu za njih nekakšno normalno, običajno življenje ne obstaja več, ni jim več dano prebiti se do resničnega središča družbe in v njem polno zaživeti. (Peter zaman poskuša s poroko oziroma z obleko, ki vse to simbolizira.) Pri tem ne gre za to, da so s svojo preteklostjo zaznamovani, temveč da bonkerskega sveta, o katerem včasih sanjajo, v resnici nikjer ni. Ni čiste sreče, čistih užitkov, čistega bivanja, bonkerski svet ima v sebi neki aprioren manko, pomanjkljivost, zaradi katere ni sreča nikdar sreča, užitek nikdar užitek in bivanje nikdar bivanje.

Druga preizkušnja je vizija enajstega planeta. Zanimivo je, da do nje pride vsak zase, in to s pomočjo deliktnega dejanja, kraje knjige, za katero naj ostali ne bi vedeli. Na enajsti planet hoče vsak posamezno, v utopični želji po begu v vesolje se kaže njihova skrb zase. Vsak od njih je pripravljen izdati skupnost, projekcija (individualne) odreditve je očitno močnejša od trenutne (kolektivne) situacije. Pri tem jih združi šele praktična okoliščina: kakor razumejo pozive po telefonu, na oddaljeni planet ne morejo sami, temveč le skupaj, v paru oziroma kar vsi trije naenkrat. Njihov individualizem lahko razumemo kot posledico bonkerske kontaminacije, lahko pa je avtohton, posledica njihove individualne ujetosti v premaknjene, patološke svetove. Utopija je namreč presežna želja, v kateri se klošarji realizirajo kot subjekti, kar je postopek, ki jim je bil do tega trenutka onemogočen. Morda je bilo do zdaj subjektivno samo njihovo ključno dejanje, ki je vsakega posebej pripeljalo v norišnico. Torej prepovedano, ekscesno, nenormalno, patološko dejanje, ki pa je vendarle bilo odraz njihove najgloblje osebnosti. Pred tem in po tem so bili samo del nekega kolektiva, najsi bo na robu ali v sredšču družbe. Želja po subjektivizaciji pa jih preganja in pripelje do pomisli na enajsti planet, na popolno ločitev od vsega. Zaradi te želje so vsi trije neprestano na preži, njihovi odnosi so napeti, v njih vrvi od prezence, v dramskem tkivu kakor da bi utripal nekakšen goli živec, ki na trenutke deluje mučno, odbijajoče. Vendar navkljub želji njihovo življenje ne poteka brez avtentičnih navezav na skupnost. Njihova navezanost pa je ob že omenjenih navezavah mati – sin, moški – ženska, snubec – konkurent ipd. še bolj zapletena. To so ljudje iste provenience, ujeti v prisilnem zatočišču, ki jih družijo skupna preteklost in skupna želja po izstopu. Družijo jih odnos, ki ga ima do njih kot skupnosti svet bonkerjev, in družijo jih povsem praktična usoda, ki jih po vsem sodeč – očitno se je tudi zavedajo – čaka: vrnitev v norišnico, popolna izolacija.

Njihova skupna objektivna projekcija je torej tragična: ker vedo, da so sanje neuresničljive in da lahko na enajsti planet pobegnejo samo s pomočjo narisane rakete, torej samo v iluziji (kar je sicer v njihovi filozofiji resničnejša rešitev od morebitne realne rakete, na katero nikdar ne bi šli), se vplivu bonkerskega sveta ne bodo mogli nikdar izmakniti. Pa čeprav je norišnica na robu družbe od nje odmaknjena in brez povezave z njo. Njihova usoda je rob, rob eksistence, družbe, zdravja, bivanja. Tam so sicer relativno na varnem, vendar v resnici odsotni, pravzaprav sami niso na robu, temveč so rob kot tak. V klošarjih (norcih) se torej manifestira rob družbe, z njihovo pomočjo se družba uvija vase in se ogleduje v zrcalu, za katerim se razpira možnost novega, resničnejšega življenja. Vendar je narava bonkerjev taka, da ta rob izrinjajo iz lastnega sveta, z vsem mogočim zakrivajo zrcalo, ki se s pomočjo klošarjev postavlja prednje. In v tem so tragični.

Tragično za naše klošarje je tudi, da nimajo možnosti rešitve od zunaj. Pravzaprav je njihova edina rešitev v njihovem lastnem svetu, v avtorefleksivni institucionalizaciji tega sveta, v njegovi avtonomni poetizaciji. In tragično je, da klošarski svet v neprestanem navzkrižnem ognju lastnih želja, bonkerskih intervencij in neuresničljivih utopij le redkokdaj spozna lastno zadostnost, lastno srečo. Če po eni strani lahko rečemo, da so klošarji srečni v popolni identiteti s samim seboj, pa je po drugi strani najbolje, da jih sploh ni. Vse je odvisno od – klošarskega ali bonkerskega – pogleda oziroma od tega, ali gledamo nanje z našega ali z enajstega planeta ...

Marinka Poštrak

KDO SE BOJI NORE NORE?

Flisarjeva *Nora Nora* se že v naslovu poigra z besedami in z njihovo dvoumno ali celo večumno kombinatorno naravo. V znamenju igre in različnih vlog so – kot ugotovimo pozneje – tudi odnosi obeh parov v šestih kombinacijah. Tako kot jezik, s katerim spretno sabljajo, potekajo tudi njihova razmerja v znamenju tragikomične igre, od začetnega dvoboja pa vse do četverboja, pod taktirko sprememb iluzije v deziluzijo in spet v novo iluzijo ljubezni, v neutrudnem preizkušanju najrazličnejših kombinacij in variacij. Ko namreč iluzijo zaljubljenosti zamenja ostro rezilo deziluzije, se kot domine prično sesuvati odnosi med Noro 1 in Torvaldom 1, Noro 2 in Torvaldom 2, Noro 1 in Torvaldom 2, Noro 2 in Torvaldom 1, saj vzneseno stanje, ki mu po nemarnem pravimo ljubezen, a je v bistvu samo norost zaljubljenosti oziroma utvara ljubezni, zamenja trpek občutek, “da je nekaj naredilo salto mortale in pristalo v kotu kot mrtva žaba”. Dokler ženska še pomisli ne, da se “ljubezen” lahko spremeni v “mrtvo žabo, čez katero je zapeljal valjar”, in moški svoje ženske še ne zasipava z ljubkovalnicami tipa *psica* ali *prasica*, so odnosi dražljivi in poželjivi in ne želijo vedeti nič o eroziji. Dokler ženske še živijo v iluziji, da zmorejo uresničiti moške sanje, moške pa obseda želja, da bi bili ženskam kos, se v družni psihozi iskanja idealne kombinacije vsi pehamo za tem vznesenim stanjem. Dokler, kot ugotavlja Nora 2, “ne obtičimo na previsu. In bingljamo v prazno.”

Natanko o tem bingljanju, a tudi o pehanju in pogubni meji med iluzijo in deziluzijo ljubezni, o večnem hrepenenju po partnerju, ki bi vzpostavil idealno kombinacijo, in o nemoči uresničitve harmoničnega odnosa, govori *Nora Nora*.

Evald Flisar je v svojem obsežnem literarnem opusu (še najbolj pronicljivo brez dvoma v kultnem *Čarovnikovem vajencu*) poskušal raziskati in prodreti v skrivnost "velikega paradoksa življenja". V iskanju in nenehnem spraševanju o smislu bivanja, spoznanju pasti njegovega iluzornega bleska na eni in brezna nič na drugi strani, obsedenosti s smrtjo ter nesprijaznjenosti z minljivostjo življenja, hlepenjem po preseganju minljivosti in spoznanju pogubne diktature ega, je seveda naletel na njegove ostre robove in se podal do skrajnih meja sveta iluzij. Kajti najhujša ovira, ki jo je avtor s pomočjo svojega duhovnega učitelja Joganande na potovanjih po Indiji in Tibetu spoznal, so prav iluzije, katerih ujetniki smo in ki so postale, kot ugotavlja Flisar, "temelj našega bivanja". Toda če se želimo znebiti iluzij, ki smo jih v življenju tako goreče ustvarjali, se znajdemo na nevarni meji pokrajine nič in notranje izvotljenosti. Zato se vsa Flisarjeva dela ukvarjajo prav s hojo po tej nevarni meji, z njenim prestopanjem ali pogubnim padcem na eno ali drugo stran oziroma z lovljenjem ravnotežja na ostrini njenega rezila. In prav o eni takih mej, ki nas ločuje v dojemanju sveta oz. "stvarnosti" na prilagojene in neprilagojene, prebujene in speče, razsvetljene in omejene, normalne in nore, je najradikalneje spregovoril v dramah *Kaj pa Leonardo?*, *Jutri bo lepše*, *Enajsti planet* in nekako seveda tudi v romanu *Velika žival samote*, če izpostavim samo najbolj eksplisitne. Vendar avtorja v njih ne zanima le paradoks sistema urejenosti družbe in funkcioniranje neprilagojenih posameznikov v njej, ampak ga v prvi vrsti vznemirja "veliki paradoks človeških možganov". V okviru tega pa seveda paradoks človekove duševnosti in skrivnost različnih opcij dojemanja sveta oziroma subjektivni pogled in subjektivna "realnost" posameznika, ki slej ko prej trči ob t. i. "objektivno" (a prav

tako z iluzijami zapredeno) družbeno stvarnost, ki ji vladajo klišeji in družbeno sprejemljive norme.

Toda v romanu *Potovanje predaleč*, kot tudi v dramah *Nimfa umre*, *Tristan in Izolda* ter seveda *Nora Nora*, vedno bolj stopa v ospredje Flisarjevega zanimanja tretja skrivnost; skrivnost "velikega paradoksa ljubezni". In tudi tu avtor naleti na njeno iluzorno naravo ter z evropsko tradicijo in filozofijo omejen prepotencirani ego, ki nam v ljubezni oziroma erotičnih odnosih preprečuje popolno predajo in brezrezervno sprejemanje drugega. "Kajti ego ni polovičar, polastil se je tudi spolnosti. Ego se boji predaje, hoče biti navzoč, nadzorovati, hoče plen," zapiše Flisar že v *Čarovnikovem vqjencu*. Rezultat so zato vedno nove erotične kombinacije, ki se vrtijo v krogu in se zmeraj znova izjalovijo v nova in nova razočaranja.

Dokler vznesenost zaljubljenosti traja, so odnosi med obeh Norama in Torvaldoma v različnih kombinacijah napeti kot struna, igrivi kot otroška igra in "nori" kot psihoza. Ko pa se "slovar novih besed" izčrpa in vznesenost ter opoj iluzije popustita, postanejo odnosi pusti in peklenski kot pesek v Sahari. Takrat na mesto, ki se je za trenutek razprlo v "prostor čudežev", v vsem svojem blišču vkoraka diktatura ega: Nora in Torvald začneta igrati zmeraj bolj klišejske vloge iz "slovarja klišejev" in "slovarja simptomov". Ko znata že vse klišeje in simptome "boja med spoloma" na pamet, odpreta na koncu še "veliki slovar tišine" in z grozo ugotovita, da je v njem ena sama beseda, ki kriči – samota.

Takrat si Nori in Torvalda zaželi nove "odrešilne" fatamorgane, ki jo prinaša napetost pričakovanja s ponovnim prebiranjem "slovarja novih besed". In prav o tej fatamorgani, ki jo slej ko prej spet neusmiljeno prekrije žgoči pesek deziluzije, govori na potujočih sipinah svoje *Nore Nore* Evald Flisar. Na nevarnem robu med "slovarjem novih besed" (potopitvijo v iluzijo) in "slovarjem tišine" (pogreznjenjem v deziluzijo) zaman čakajo na "veliki slovar ljubezni" tudi njegovi Nori in oba Torvalda. Lažni sij "slovarja novih

besed”, ki mu zlahka, a žal le za kratek čas, nasedejo, in prazno obzorje, v katerega se utrujeni in žejni ljubezni pogrezajo, jih spreminja zgolj v neutrudne poznavalce “slovarja zamujenih priložnosti”. Čeprav vse štiri povezuje želja ubežati samoti, hotenje biti v paru in hlepenje po odrešujoči celoti, jim tega nikakor ne uspe uresničiti. Zakaj ne? To je temeljno vprašanje, ki si ga postavlja drama. Zakaj ne – kljub vsem kombinatornim poskusom? Kljub goreči želji? Kljub poznavanju simptomov? Kljub poznavanju klišejev in vsem taktikam bega iz njihovih ubijalskih pasti?

Mogoče bi se morali po odgovor obrniti v preteklost, ki jih določa. Mogoče bi se morali vrniti k Ibsenovi *Nori*. V Ibsenovem času so bile vloge med moškim in žensko jasno razdeljene in natančno določene. “Ženske so dolga stoletja uporabljali kot ogledalo z magično in prijetno močjo, ki je bilo sposobno odsevati podobo moškega v dvakratni naravni velikosti. Brez te moči bi bila Zemlja verjetno še vedno močvirje in džungla,” zapiše v svojem slovitem eseju *Lastna soba* Virginija Woolf. Odnos med Noro in Torvaldom se je zalomil šele zaradi Norine odločitve, da preneha igrati vlogo “magičnega ogledala” in dokončno izstopi iz igre, ki jo je s trdo roko režiral dvakratno povečani Torvald. In če je Nora takrat izstopila iz te stoletne igre povečav, ker je Torvald preveč “zavzeto” igral svojo in režiral njeno vlogo, potem smo več kot sto let po Ibsenovi *Nori* priča igri, kjer so vloge po moči enakovredne oziroma se je tehtnica celo prevesila (na kar igra tudi namiguje) na Norino stran. Nova razdelitev vlog pa razmerju med spoloma, ki je še zmeraj v znamenju merjenja moči, ni prinesla odrešitve, ampak še večji pekel, iz katerega izstop sploh ni več mogoč.

Z Norinim izstopom sta bila tako Torvald kot tudi Nora dokončno oropana čara iluzij. Podoba moškega se je v “magičnem ogledalu” skrčila, sposobnost ženske za življenje pa zmanjšala. V tako zamegljenih in sprevrženih vlogah je igro težko nadaljevati in pravila se pišejo sproti ter po diktatu spretnejšega in zvitejšega. Če kdo izmed akterjev želi

izstopiti, lahko to stori le tako, da prestopi v novo igro z novim, na videz idealnim partnerjem, in v igri obnovi vzorec prejšnje. Vendar razmerje moči ostaja neopredeljeno in bolj ali manj izenačeno. Ker je odnos med današnjimi Norami in Torvaldi v svojem izhodišču zastavljen kot igra zvijač, v kateri vsak izmed njih želi zmagati, ne pa se preda(ja)ti, se v Flisarjevi drami vsi štirje poslužujejo najrazličnejših taktik in strategij, da bi končno premagali nasprotni spol. V svoji novi vlogi se Nora nič več ne upira in ne zahteva več moči (saj jo ima), ampak roti svojega moškega, tako kot v drami *Nimfa umre*: "Bodi močnejši od mene." Udarec ji moški vrača tako, da ji kot odmev zaluča v obraz njeno lastno željo in zahteva od nje: "Bodi močnejša od mene." Na koncu Flisarjeva Nora ne more mimo spoznanja, da je moč ljubezni odvisna od – kot bi rekel Lacan – pogleda velikega Drugega. "Njegova moč je bila zmeraj odvisna od moje vere vanjo!" pravi junakinja drame *Nimfa umre* o svojem možu in ugotavlja, da je ljubezen stvar vere, ki jo je (Ibsenova) Nora izgubila zaradi želje, da bi se osvobodila, in da je takrat izgubil vero vanjo tudi (Ibsenov) Torvald. Toda kljub jalovosti, ki se je kot "kazen" za "svobodo" naselila v sodobnih parih, so Flisarjevi Nora 1 in 2 ter Torvald 1 in 2 brez dvoma njuni zakoniti potomci.

Flisarjeva *Nora Nora* namreč ugotavlja, da Ibsenova *Nora* s svojo emancipacijo in z uporom ni razrešila konfliktnega odnosa med moškim in žensko, ampak je kvečjemu samo pospešila in poglobila njegovo agonijo. Novodobna Nora in Torvald med drugim tudi dokazujeta to, do česar se je v *Lastni sobi* dokopala že V. Woolf: "... da je zgodovina moškega upiranja ženski emancipaciji morda bolj zanimiva kot emancipacija sama." Že v Flisarjevi parafrazi tragedije *Tristan in Izolda* sta bila moški in ženska na dobri poti, da to spoznata. Toda ker sta se identificirala s tragičnima ljubimcema, na koncu, po vseh brezupnih poskusih ohraniti usodno privlačnost, ugotovita, da lahko uprizorita samo še igro "smrti", če hočeta ostati zvesta svojima vlogama. Za Nora in Torvalda tudi ta rešitev ni več mogoča.

To spozna tudi Tristan v drami *Nimfa umre*, ki vsebinsko in nekako tudi formalno obravnava podobno temo kot *Nora Nora*. Tudi v drami *Nimfa umre* se dva para zapleteta drug z drugim v ljubezensko erotični odnos, vsi štirje pa živijo v paralelnem svetu nimf in satirov, bitij iz (pra)gozda ter njihovih primarnih nagonov in strasti. "Mi pa igramo in se pri tem opazujemo," ugotovi eden izmed akterjev omenjene igre, ki opazi marsikaj, ne opazi pa bitij iz paralelnega sveta. In kaj kljub "zaslepljenosti" vendarle opazijo, medtem ko *igrajo* novodobni evropski mit o nezmožnosti harmoničnega razmerja? Opazijo, da so iz igre strasti zapadli v igro klišejskih odnosov, v kateri ni več žara zaljubljenosti, ampak samo še zdolgočasenost. Opazijo, da so se na poti od zaljubljenosti do ljubezni drug od drugega tako zelo oddaljili, da jih bližina samo še duši. Opazijo, da so se znašli v "pat poziciji" in da jih družijo samo še ena sama velika želja; da bi stanje omrtvičenosti, klišejev, tišine in samote nekako presekali. Da bi jih spet preplaval občutek nedolžnosti in bi lahko spet verjeli v iluzijo ljubezni.

In kaj je tisto gonilo, ki daje življenje in strup njihovi nenehno ponavljajoči se igri? Strah, da bi se igra enkrat za vselej končala. To pa je natanko tisti strah, ki je vsakič znova preplaval Marto, ko ji je George zapel pesmico *Kdo se boji Virginie Woolf?* Avtor te igre je, ko so ga vprašali, kaj pomeni enigmatični naslov in kaj je njegovo sporočilo, odvrnil: "*Kdo se boji Virginie Woolf?* pomeni kdo se boji velikega hudobnega volka, kar pomeni, kdo se boji življenja brez iluzij." S tem "volkom" se je nekoč že spopadla Virginia Woolf. In prav tega "volka" se bojita tudi Flisarjevi Nori.

Nora s preloma prejšnjega stoletja se je namreč iz spogledljivega, sladkega in tihega "varovanega spola", ki je imel na repertoarju kvečjemu dve vlogi in je šele na koncu drame uspel artikulirati svoj dvom, stisko in upor, prelevila v pohotno, sarkastično in strupeno Marto iz Albeejeve drame *Kdo se boji Virginije Woolf?* (1962), ki ne "pije samo vina" (kot je v *Lastni sobi* leta 1928 ženskam priporočala V.

Woolf), ampak se naliva z viskijem in ima svojo sobo, igre “kako kaj napravimo z besedami” in “kdo bo koga”, pa so ji vse prej kot tuje. Še huje; novodobna Nora (tako kot Marta) več kot briljantno, največkrat pa tudi zajedljivo, vulgarno in sarkastično artikulira svojo stisko in (pre)moč, večša je “večstopenjskih iger” in boja ter vlog, ki jih od nje pričakuje njen moški in v katerih uživa tudi sama. Ni ji težko odigrati osamljene in opustošene ženske, ki hlepi po poplavljavcu, ni ji težko odigrati zapeljivke, ki ima vse vajeti v rokah, ni ji težko odigrati vloge zanemarjene žene, ki se počuti priklenjena kot psica, niti zapite obupanke, ki išče zdravitelja, niti sestre usmiljenke, ki razume veliko stisko svojega ljubega, niti pohotnice, ki je ne ustavi noben tabu, niti maščevalke brez usmiljenja, matere, ki je zamenjala svoj materinski nagon za “vzgojo” svojega moškega, niti deklice, ki si želi močnega in ljubečega očeta. Toda vse te vloge, ki jih verbalno kot tudi situacijsko sodobna Nora zelo dobro obvlada, ji ne pomagajo k srečnemu razmerju. Tako kot tudi Torvaldu ne, čeprav se je iz Gospodarja prelevil v romantičnega osvajačca, ki mu je blizu osamljena in izsušena ženska duša ter mu poleg tega ni tuja vloga nemočnega hipohondra, ki si želi razumevanja in pozornosti, kot tudi ne avanturista, ki žensko z lahkoto prevara, ali spokorjenca, ki se vrača po odpuščanje, ali celo nemočnega norca, ki igra vlogo norca, ker vseh teh iger preprosto ne zmore več.

Problem iger, ki se jih grejo novodobne Nore in Torvaldi, je namreč v tem, da so vloge ponavadi le kratek čas usklajene in da se jih slej ko prej nekdo iz para naveliča. Ko se “slovarji novih besed” izčrpajo, se izkažejo za slovarje prežvečenih besed. Šele drug partner jim lahko ponudi (čeprav spet le za kratek čas) “nov” slovar istih besed in jih zapelje v novo besedno igro iluzij in vlog, ki pa se prav tako kmalu izčrpa ali začne srhljivo ali celo komično ponavljati.

Besedne igre, ki se jih grejo novodobne Nore in Torvaldi po recepturi Marte in Georgea iz *Kdo se boji Virginie Woolf?*, so začetek in tudi konec njihovih razmerij. Na začetku

odnosa, ko drug drugega še uspejo zaslepiti z lažnim sijem, so v funkciji zapeljevanja in sondiranja "terena". Sabljanju z igrivimi rezili besed, ki postaja vse bolj dražeča verbalna erotična (pred)igra, se s slastjo predajata na začetku drame tudi Nora 1 in Torvald 1. Zato imajo v prvem prizoru besede še igrivo, namigljivo pomenljivo in večpomensko funkcijo. Sabljanje z njimi je merilo veščine in preverjanje sprejemanja pravil igre, a tudi že dokaz neusmiljenega merjenja moči. Merjenje velikosti in širine intelekta in ega, manj njegove globine. Toda že v drugem prizoru lahko ugotovimo, kako se je igrivost besed pri drugem paru, ki ga je že načela erozija časa, spremenila iz erotičnega igrišča v verbalno, emocionalno in eksistencialno bojišče. Tu besedne igre nič več ne dražijo, ampak mučijo, zadajajo rane in ubijajo.

Ista "tortura" besed doleti v tretjem prizoru Noro 1 in Torvalda 1. Njuno dražeče erotično poigravanje z besedami se sprevrže v zajedljivo in cinično strelno orožje neprestanih očitkov v trenutku, ko se prične Nora *nimfomanka* in *usranka* rimati z *banka*. V četrtem prizoru smo spet priča ritualu zapeljevanja z izmišljanjem novih besed med Noro 1 in Torvaldom 2 v igrivem in dražljivem telefonskem pogovoru. In kar nekaj časa traja, da vzpostavita zvezo na "oddelku za pravljice". In ko jo vzpostavita, se na koncu pogovora odločita, da bosta za besedo seks skupaj pogledala v "slovar novih besed". Tudi to ne odreši njunega razmerja pred usodo nezadržnega razkroja, kar se izkaže kmalu za tem. Tako kot žirafa, ki je pri selitvi iz enega živalskega vrta v drugega ostala brez glave (ker se ni znala prilagoditi višini predora), ostajajo tudi obe Nori in oba Torvalda brez tiste prave, predane ljubezni, ki je ne bi načela erozija. Kljub vsem igram, ki se jih gresta, taktikam, ki se jih poslužujeta, in poskusom, da bi se ohranila v dražljivem stanju iluzije zaljubljenosti, jima ne pomaga niti goljufija s "streznitvijo", ko z gledališko pištolo streljata drug na drugega, da bi začutila, na kako nevarni meji se gibljeta, niti igra varanja in ljubosumja. Med Noro 1 in Torvaldom 2 kljub dobremu

seksu pride do kratkega “ego stika”, tako kot med Noro 2 in Torvaldom 1 pride do istega pojava zaradi pomanjkanja dobrega in pozneje celo zaradi umanjkanja seksa. Realnost odnosov se poraja očitno nekje drugje. Poraja se na tisti meji, ki se ji reče vera, upanje, ljubezen. Na meji, ki jo je najteže prestopiti. Na meji, kjer je najteže obdržati ravnotežje.

Kljub vsemu se v *Nori Nori* čisto na koncu pokaže žarek upanja v poskusu zbliževanja med Noro 1 in 2 in Torvaldom 1 in 2, čeprav je sprva njihov namen drugačen, saj hočejo drug drugega ustreliti. Ta “žarek” se kaže v razumevanju, v sprejemanju podobnosti v drugačnosti v – skoraj bi lahko rekli – sočutju. V zbliževanju z nasprotnikom istega in s tem sprejemanjem drugega spola, čeprav je natanko ta “isti” v bistvu tekmeč. Na koncu *Nore Nore* obe Nori in oba Torvalda ugotovijo, da je uničevalni krog zajel vse in da nikomur ni bilo prizanešeno. Da so vsi vpeti v igro, ki se je, ob vseh igratih, še niso naučili igrati. Ker je prav ta nekaj najtežjega in ker zahteva več, kot so bili pripravljeni in zmožni dati. Zato nam skupaj z avtorjem ne preostane drugega kot ugotovitev, da velja tudi v primeru *Nore Nore* Blakeov paradoks, ki ga je avtor zapisal kot moto k svojemu *Čarovnikovemu vajencu*: “Norec, ki vztraja pri svoji norosti, bo postal moder.”

“Na določeni stopnji modrosti, ki je tudi stopnja obupa,” kot pravi Nora 1, ostaja seveda upanje, da bo tudi Nora, ki vztraja pri svoji norosti, postala modra. In z njo, nekoč, tudi Torvald.

dr. Katja Podbevšek

ALI JE NORA NORA?

Naslov Flisarjevega dramskega besedila *Nora Nora* je enigmatičen in pomensko odprt, čeprav se morda na prvi pogled zdi, da je njegovo skrivnost mogoče razkriti z asociacijo na Ibsenovo dramo *Nora*. Večpomensko razumevanje naslova omogoča predvsem njegova govorna uresničitve, ki je v slovenskem jeziku zaradi različne glasovne vrednosti črke o (široki, ozki) lahko različna: Nóra Nóra (podvojitev lastnega ženskega imena), nôra Nóra (pridevnik in lastno ime), Nóra nôra (inverzija pridevnika), nôra nôra (podvojen, stopnjevan pridevnik). Opazna je tudi odsotnost ločila med besedama. Pričakovali bi vejico ali pomišljaj, morda vezaj ali celo piko, kar bi besedi postavilo v določeno skladijsko (pomensko) razmerje. Različne konotacije omogoča tudi zapis z velikimi črkami.

Poigravanje z besednimi pomeni, nakazano v naslovu, se v Flisarjevem besedilu izkaže za temeljni princip gradnje dramskega dialoga. Ibsenova Nora se je počutila kot Helmerjeva igrača, lutka. V Flisarjevi drami pa je posebne vrste igrača jezik, ki omogoča besedne spopade obeh parov. Dramske osebe so ujete v mrežo jezikovnih igrice, ki odvzemajo kredibilnost resnici in resničnosti. Resnica ni v ničemer utemeljena, ne v Bogu, ne v hudiču, ne v ikonah new agea, ne v človeku. Celotna resničnost je lahko le iluzija, saj v istem času in prostoru obstajata dve Nori in dva Helmerja. Besede so sicer ujete in pomensko zamejene v slovarju,

toda kakor hitro se znajdejo v ustih uporabnikov, skočijo čez slovarske pomenske meje v neskončno svobodo govorne domišljije. Nakup slovarja novih besed je ključ, ki v prvem prizoru odpre meje in omogoči poplavo besed med štirimi akterji. Igranje z jezikom temelji enkrat na dvoumnosti kakšnega izraza (*Nimate radi od zadaj?*), drugič na zvočni podobnosti besed (*kineziologija, Kitajci, Kinezi; poplavljalec, popravljalec; utrudila sem se trudenja*), tretjič na vnašanju nižjevrstnih, tudi vulgarnih, besed v knjižni sloj (*prasec zafukani, ne me basat, jebi se, šop, sori*), četrtič na navajanju terminov, zlasti medicinskih (*fibroblastom, okultno krvavenje, osteoartritis, sfinkter*). Kot jezikovni ludizem učinkujejo aluzije na znane verze (*nazaj v planinski raj, Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*), frazeologemi (*bi kupil mačka v žaklju, ločiti zrno od plev, Volk nikoli ne menja dlake*), otroško govorjenje (*zajček ajčka*), prevzete besede (*kaizen, karoši, fait accompli*), bistrourni nesmisli (*suhe poplave*), tudi jezikovne napake postanejo del jezikovnega igrakanja (Nora 1 popravlja napačno dvojino Nore 2, *sva imele, sva imeli*). Poigravanje z jezikom se nekajkrat podaljša tudi v dejanja. Nora 1 na primer ustrelj Helmerja 1, za hip se zdi, da je mrtev, a izkaže se, da je bila pištola nepravna, v 2. dejanju Helmer 1 ustrelj Noro 1, a smrt je spet zaigrana, celo smrt je le del igre. Zdi se, da obstajata dve resničnosti, a ni zagotovila, da je katera od njiju prava. Tudi v vzporednem svetu je človeška komunikacija omejena na jezikovne igrice, ki so skoraj zrcalno podobne tistim iz prvega sveta.

Skozi Flisarjev jezik presevajmo moderen način bivanja in eksistencialni problemi sodobnega človeka. V času virtualne resničnosti ni več intimnosti, človekova identiteta ni več trdna in nespremenljiva. Sta Nora in Helmer res Nora in Helmer? Nora 1 prizna, da sta njuni imeni le igra, toda hkrati se sprašuje, ali bi bilo kaj drugače, če bi se preimenovala. Helmer 1 odgovarja: *Ime se prilepi, vzorec se zagriže v tkivo*.

Sodobni svet zaznamujejo materialne in duhovne novotarije, npr. računalniška vsakdanjost, akviziterstvo, ukvarjanje

s paraznanostjo (astrologija, intenzivi prebujenja, meditacija), modnimi veščinami (masaža, tai chi), modnimi zdravili (spiroolina), obsedenost z željo po zdravju in večni mladosti itd. Vse te novodobne pridobitve pa ne pomagajo pri medčloveški komunikaciji, ki je površna in neiskrena. Nov (ljubezenski) odnos kmalu postane navada, rutina, dolgčas, nove besede se slej ko prej spremenijo v klišeje, medčloveški odnosi se izkažejo za lažne. Še tako nove besede ne prinesejo resnično novih pomenov, vsebina ostaja ista, le oblika se spreminja. Helmer 2 na koncu izreče repliko: "Jezik je naše prekletstvo. Živimo v enem svetu. Imenuje se Babilon." Lahko se poigravamo z jezikom, iščemo nove besede, vendar besede lažejo in se izmikajo v vedno nove pomene, zato resnična, iskrena komunikacija ni mogoča.

Nori in Helmerja poosebljata ženski in moški princip bivanja. Usklajevanje moškega in ženskega bivanjskega načina je neuspešno v tem in v vzporednem svetu. Ženski se trudita jezikovne igrice peljati proti drugemu cilju kot moška, čeprav ne en ne drug cilj nista nekaj jasnega, trdnega, dokončnega. Večni boj med spoloma (ki je tudi fizično nasilen – davljenje, grožnje z nožem, streljanje) nakazuje tudi struktura dialoga. Replike so pogosto kratke, odrezave, eliptične (*Nora 1: So vam všeč moji nohti? Helmer 1: Rdeči. Lakirani. Nora 1: Niso vam všeč.*). Na trenutke osebe govorijo druga mimo druge (*Nora 1* speljuje pogovor v intimne vode, *Helmer 1* pa jo presliši in naprej razklada o japonskih besedah). Opazno veliko je vprašanj, in sicer vprašanj, v katerih besedni vrstni red ni vprašalni, pač pa povedni (*To je prednost? To ti je v veselje? Mojo pošto bereš?*). Dvojno dogajanje, paralelna svetova se odslikavajo tudi v nekaterih krajših simetričnih dialoških delih (kar govori *Helmer 1* v prvem prizoru, govori *Nora 1* v petem).

V nekaterih replikah izstopa poetična dikcija, ki se kaže v zapletenejših metaforah (*čofotanje po plitvinah moraliziranja; pomagal si mi, da postrelim nemirno jato ptic v svojih možganih*), v izbiri besed (*ribniki, polni oblakov; zvezde,*

mesec) in v razstavljanju misli na posamezne dele, ločene s pikami (*Nora 1: In kaj poplavljate? Helmer 1: Zemljo. Polja. Puščave. Kadar ni dežja, jih poplavim in oživim.*). Flisarjevi dialogi niso zgolj preslikava vsakdanjih pogovorov, pač pa so zavestno kultivirani in začinjeni z intelektualnimi domislicami.

Kljub resni tematiki je celotno besedilo prežeto s svojevrstnim humorjem, ki v veliki meri temelji na avtorjevi jezikovni iznajdljivosti in duhovitosti, deloma pa tudi na situacijah, v katerih se znajdejo dramske osebe. Tragičnost človekove eksistence se skozi igrivo rabo jezika spreminja v komičnost, iz česar je mogoče sklepati, da je eden od izrazov modernega občutenja sveta tragikomičnost.

Evald Flisar

NORA NORA

(Nekaj avtorjevih misli)

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. Skoraj vse ljubezenske zgodbe so različice mita o Tristanu in Izoldi; skoraj vsi romani o moških junaštvih (telesnih in duhovnih) so variacije mita o Parsifalu in njegovem iskanju zlatega grala. Podobno je Nora (bolj ali manj) navzoča v vsakem sodobnem tekstu o odnosu med moškim in žensko, saj je bila prva ženska v evropski literarni zgodovini, ki se je uprla zahtevi družbe, da igra vlogo "šibkejšega spola" – prva, ki je terjala enakovreden položaj. Zvok vrat, s katerimi je zaloputnila, ko je odšla, še zmeraj odmeva v ozadju naše zavesti – kot opomin, da odnos ni le zaljubljenost, ampak tudi bojišče, na katerem izgubljam ali zmagujemo glede na to, do kolikšne mere smo sposobni (ali pripravljeni) izpolniti partnerjeva pričakovanja. Zato je vsaka sodobna ženska (in vsaka literarna junakinja) v odnosu do partnerja tudi Nora, vsak moški (in vsak moški lik) pa je v odnosu z njo (in do nje) tudi Helmer. Njun problem (kako resno jemljeta drug drugega, koliko svobode si puščata, kako se eden prilagodi, ko drugi ne izpolni pričakovanj) je postal ena od stalnic partnerskega odnosa v zahodni kulturi.

Sodobna partnerja se znajdeta v vlogi Nore in Helmerja tudi, če se tega ne zavedata. Ker pa smo dandanes skoraj vsi

psihoanalitično informirani o dogajanju in zapletih v psihi (in gorje tistemu, ki ni), se vsaj megleno zavedamo, da igramo vloge, ki so nam jih kot vzorce vcepili naši predhodniki. Zato se mi ne zdi nenavadno, da dva para, ki vesta ali vsaj slutita, da v različnih in zaporednih permutacijah obnavljata boj za zaupanje in/ali prevlado v partnerskem odnosu, tudi sama sebi (igrivo) pravita Helmer in Nora. To dokazuje, da se zavedata, kaj počenjata, za kaj se borita in čemu se želita izogniti.

Hkrati se zavedata omejenosti manevrskega prostora, saj imata pri svojem boju (ali usklajevanju) na razpolago samo določeno število že nešteto krat preizkušenih vzorcev. Nimamo torej opravka z naivnimi igralci ljubezenskih iger, ampak z izkušenimi šahisti, ki se zavedajo možnih posledic svojih potez. Zato teh potez ne vlečejo krčevito, ampak skoraj z nekakšno obredno igrivostjo, zavedajoč se, da je partnerski odnos tudi igra – in če je, naj bo, kolikor je mogoče, zabavna igra (zabavna tudi, kadar boli).

Poglavitna posebnost teksta pa je vendarle dejstvo, da imamo dva para, ki živita vzporedni življenji v istem stanovanju, ne da bi vedela drug za drugega (čeprav se zavedata možne paralelnosti svetov – seveda *notranjih*, ne zunanjih). Zamisel izvira iz teme, ki sem jo bežno nakazal že v drami o Tristanu in Izoldi (*v Igri o ljubezni in smrti*), kjer Tristan v nekem trenutku pravi, da so “v vsakem zakonu štirje: mož in žena ter imaginarna moški in ženska, s katerima bi mož in žena rada živela”. V *Nori Nori* sta vzporedna para tista, ki drug drugemu predstavljata “imaginarna” partnerja, s katerima bi rada živela – dokler se jima želja ne izpolni in se resničnost ne začne ponavljati; potem postaneta “imaginarna” partnerja dotlej resnična partnerja, in tako naprej skozi zamenjave, dokler se možnosti ne izčrpajo in dokler ni “žirafa” za vselej obglavljena.

Vzporednost partnerskih svetov me ne zanima toliko zaradi potencialnih razlik kot zaradi omejenega števila izraznih možnosti. Po prvi zaljubljenosti moramo vsako novo

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; da se vzorci, ki določajo odnos moški-ženska, prej ali slej začno predvidljivo ponavljati; da smo na robu absurda, če mislimo, da si je z (nasilno ali zvito) podreditvijo partnerja mogoče zagotoviti harmonijo, ki je več kot samo začasno premirje utrujenih bojnikov. Predvsem pa pozabimo (če sploh kdaj odkrijemo), da pelje pot do harmonije v odnosu skozi vdajo in prilagoditev, ne pa skozi zmago in preoblikovanje partnerja v voljno lutko (če se vrnemo k Ibsenu, čeprav to že dolgo ne velja več samo za moškega, ampak tudi za žensko).

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 testiranje gledališkega prostora in njegovih potencialov (vsaj avtorju se zdi, da bi bilo to priložnost – kljub tveganju – nespametno zanemariti).

Tea Štoka

SUBTILNO RAZPLASTENA DRAMA

Flisarjeva drama *Poslednja nedolžnost* je na prvem mestu dramatični obračun s temeljnimi dogmami krščanstva. Predvsem skuša razčistiti pomen, vrednost in smisel Kristusovega žrtvovanja ter možnost odrešitve oziroma posmrtnega življenja. Sprašuje se, ali je krščanska doktrina, ki predpostavlja žrtvovanje kot vstopnico za posmrtno življenje in ki se je v dveh tisočletjih uveljavila kot moralni in kulturni stebler evropske civilizacije, vzrok za katastrofo 20. stoletja. To vprašanje pretresa na primeru vojne na tleh nekdanje Jugoslavije, točneje v Bosni.

V konflikt so vpletene tri osebe: John, major v britanski vojski, ameriška novinarka Mary in bosanski Cigan, ki pravi, da je cigan samo po veroizpovedi: človek brez narodne, državljanske in predvsem verske pripadnosti, ki pripada izkjučno samemu sebi. Človek, ki vere sploh ne ceni, ampak jo obsoja kot vzrok balkanskega razdora, in ki poudarja, da je v volčjih časih ohranil "samo še košček srca (...), tisti košček, ki ga volk še ni snedel".

Kljub temu Cigan prepozna znamenja in kod krščanstva: zlasti križ in vlogo Križanega, simbolno mrežo pomenov, s katero je obilno prekrita Flisarjeva igra in na kateri bogato gradi dramatikova domišljija. Že v prvem dejanju skuša Mary ugotoviti simbolno zvezo njenega in Johnovega/Jožefovega imena kot dveh ključnih oseb svete družine. Igra se dogaja v času Velike noči, Mary in Cigan sestavljata križ

iz lesenih kosov, na katerem križata britanskega majorja Johna. Flisarjev tekst premore še veliko namigov na krščanski ritual žrtvovanja.

Problemska srž *Poslednje nedolžnosti* se loteva krščanstva in njegovega deleža krivde v evropski zgodovini vojn, krvavih konfliktov, genocida, pobojev in mučenja nedolžnih, posledic njegove vpletnosti v temne in strašne zablude evropskega 20. stoletja. Flisarjev odgovor sicer ni enoplasten, ni v celoti zanikovalen, vendar pa iz razvoja dramske zgodbe in usode vpletenih oseb gledalec sklepa, da se nagiba na tožilčevo stran.

Hkrati je *Poslednja nedolžnost* eno najbolj zgoščenih in problemsko večplastnih Flisarjevih dramskih besedil. Poleg religiozne dimenzije je dramatik vključil vojno med spoloma, in sicer med feministično zahtevno in samozavestno Mary ter mačističnim majorjem Johnom (Ciganova igra parodira spolne stereotipe), iskanje očeta, kar je Maryjina ključna preokupacija in motivacija, vprašanje zločina in kazni, ki vključuje lov na vojnega zločinca, deloma pa se tesno navezuje na že omenjeno versko problematiko. Hkrati je *Poslednja nedolžnost* drama, v kateri dogajanje, obogateno z vrsto preobratov in presenečenj, ni skonstruirano, ampak je motivirano z usodo in značaji dramskih protagonistov. Na kratko: subtilno razplastena drama, ki gledalcu zastavlja ključna vprašanja.

Sladjana Vujović

DRAMA O TRAGIČNI ZMOTI KRŠČANSKE MORALNOSTI

V času, ko se 20. stoletje izteka in se svet negotovo zazira v prihodnost, je potreba po kolektivni moralni in zgodovinski "inventuri" ne samo potrebna, ampak tudi neizogibna. Še posebej v Evropi, tej najbolj "civilizirani" od celin. Po tem ko je izvozila krščanstvo v "manj civilizirane" predele sveta, ustvarila osupljivo intelektualno in kulturno dediščino, razvila sofisticirane socialne strukture in demokracijo, skupaj s tradicijo usmiljenja in liberalizma, je v 20. stoletju postala prizorišče destruktivne Velike vojne, sramote in groze holokavsta in ekstremnega divjaštva nedavne vojne na Balkanu.

Če pustimo ob strani družbeno-ekonomske in politične vzroke takšnih konfliktov, nam ostane neznansko breme nerazrešenih moralnih dilem, ki se v času kolektivne krize svetijo z izdajalskim leskom dvoumnosti. *Poslednja nedolžnost* se zazira v to mračno plat naše moralnosti. V drami, ki se dogaja v zadnjih dneh bosanske vojne (v kateri je "Bog postal balkanski vojak"), se Evald Flisar pogumno loteva temeljnih postavk našega moralnega kodeksa in v tem okviru raziskuje naravo osebne identitete, moralne čistosti in svobodne izbire. Tako kot vsi odlični dramatiki tudi Flisar obravnava svoj "material" na globoko človeški ravni, vendar seže skozi protislovja svojih likov do samega srca krščanske moralnosti in razkrije njeno osrednjo, tragično zmoto.

Vsak od treh likov v drami skuša popraviti strašno krivico ("greh") in s pozitivnim dejanjem ("vere", "usmiljenja", "pravičnosti") razrešiti svojo lastno krizo ter doseči odrešitev ("odvezo"). Verniki ali ne, skupna so jim načela usmiljenja, dobrote, sočutja, pa tudi pravičnosti in retribucije (načela, ki smo jih dobili iz Stare in Nove zaveze in so integralni del naše kolektivne zavesti). Skratka, vsi trije liki govorijo isti moralni jezik.

V zgodbi treh neznancev, ki iščejo odvezo v srcu zelo resničnega pekla, imamo pred sabo temeljno dramo krščanstva: dramo greha, žrtvovanja in odpuščanja. Ko liki krčevito iščejo pot skozi ruševine svojih ranjenih duš, ugotavljajo, da je mogoče vlogi uničevalca in žrtve kaj hitro zamenjati ter da sta odpuščanje in žrtvovanje samo še frazi v svetu, ki je znorel. Vsak od njih pride do točke, na kateri ga njegovo lastno trpljenje odveže odgovornosti za bolečino drugih in na kateri njihov skupni moralni jezik postane disfunkcionalen. Ker pa imajo na voljo drugačne sintakse, so prisiljeni poustvariti porušeno logiko svojega moralnega kodeksa, pri čemer uspejo ustvariti zgolj groteskno imitacijo. Z razrešitvijo svojih preizkušenj dosežejo tudi konec upanja in nezmožnost odveze, kakršno ponuja krščanstvo.

Mračni finale pa vendarle ni povsem brezupen, saj nakazuje možnost drugačnega, pogumnejšega načela. Načela osebne, *individualne* odgovornosti.

Jana Bauer

MOČ KARME IN MOČ SVOBODNE IZBIRE

Ena najbolj znanih dram staroindijske dramatike, Kalidasova *Šakuntala*, ki je bila v angleščino in nemščino prevedena že v 18. stoletju, ni navdihnila le slavnega nemškega pesnika, tega je indijski prolog med igralko in ravnateljem gledališča tako fasciniral, da je ravno zaradi *Šakuntale* svoj prolog dobil tudi njegov *Faust*, pač pa je pustila svoj pečat celo na slovenski dramatiki. Res da precej ohlapno in v flisarjevski maniri rekonstrukcije starih mitov, oplemenitene z duhovitimi dialogi in ujete v vrtinec tragikomike, ki se poraja iz nostalgije po plemenitih dejanjih idealnih in popolnih junakov ter ujetosti novodobnih junakov v resničnost vsakodnevne rutine, v kateri ostajajo nemočno zapleteni v mreže lastne izpraznjenosti, na svoje literarne prednike pa spominjajo največkrat le še po imenih. Še ena lastnost Flisarjevega dramskega pisanja se ponavlja v njegovi *Šakuntali*: trk dveh kultur, dveh civilizacij, Indije in Evrope, vzhoda in zahoda, pa tudi brutalnost globalizacije, ki kljub večtisočletni kulturni, duhovni in civilizacijski raznolikosti obe kulturi vse bolj usodno združuje pod streho kulturnega imperializma, ki vse, kar je 'drugo' in 'drugačno', podreja svoji interpretaciji.

Kljub vsemu Flisar ostaja zvest dramski tradiciji zahodnega sveta, ki se, v nasprotju z indijsko, nikoli ni nehala razvijati. Sanskrtska dramatika, močno zasidrana v indijski

percepciji in svetovnem nazoru, bi zahodnemu gledalcu težko ponudila gledališko izkušnjo, kakršno lahko še vedno zagotovi indijskemu občinstvu. Razvila naj bi se že nekaj stoletij pred Kristusom in trajala do 12. stoletja našega štetja. Razvila se je neodvisno od tujih vplivov, in čeprav obstajajo domneve o grških vplivih, je za kaj takega pregloboko zakoreninjena v mitih, legendah in obredih Indije. Iz njih se je razvil poseben tip lirične in mitološke drame, ki je svojo popolnost doživela šele na odru. Uprizoritvena tradicija je imela lastno dinamiko, ki je sooblikovala avtorjevo ustvarjalnost s simboličnimi ročnimi in nožnimi gibi, plesom, glasbo, živimi maskami – pobarvanimi obrazi, ki so z mimiko nakazovali čustva dramskih oseb, z akrobacijami... Ciljna publika je bila lahko le izobraženo občinstvo, izbranci, ki so razumeli te kodificirane in zapletene znake. Če rekonstrukcije, o katerih je mogoče sklepati ob pogledu na plesne pozicije kipov, vklesanih v stene mnogoterih templjev, ter po obsežni kompilaciji 6000 kitic in nekaj proznih odlomkov *Natjašastre*, držijo, sta gledališče in dramatika v staroindijski kulturi živela v simbiozi, ki je ni poznalo nobeno obdobje zahodne civilizacije.

Na prvi pogled se zdi staroindijska dramatika statična, ujeta v svojo ponavljajočo se formo, iz katere ne najde izhoda, saj ne pozna eksperimenta v zahodnem smislu. Toda naše razumevanje sveta je razumsko, gledališču je že v antiki zavladala beseda, katere namen je bil preurejanje sveta skladno z razumsko določenimi religioznimi in estetskimi ideali. Staroindijskemu gledališču ne vlada razum, temveč *rasa*, vseprežemajoči princip, ki je hkrati princip nastajanja predstave in občutje, ki ga ob predstavi doživlja gledalec, ter končna harmonija in notranji mir. *Rasa* ni mogoče razumeti, mogoče jo je le občutiti. Tam, kjer se zahodna drama najpogosteje tragično konča, se indijska šele začne.

Več kot tisočletje pozneje je Flisarjev Dušjanta, obremenjen z zgodovino in razvojem zahodnega sveta, lahko le še tragični upornik, ki skuša svet preurediti v skladu s svojimi

novodobnimi, estetskimi in filozofskimi načeli. Religioznost, ki se je izgubila nekje na poti v 21. stoletje, je zreducirana na iskanje osmislitve lastnega bivanja, vendar se kolesje sveta vse prehitro vrti in ponuja vse preveč možnosti, da bi se lahko odločil za eno samo, vsaj na videz preprosto pot, ki pa je bila sanskrtskemu junaku samoumevna. Tudi Kalidasovega Dušjanto prevzema paleta občutij, vendar zvesto sledi načelu 'predaj se in zmagaj', zato podtalni optimizem tega principa ne pušča veliko prostora tragediji, kot jo doživijo Flisarjevi junaki ob koncu drame, ko se ljubezenska zgodba med Indijko Šakuntalo in zahodnjakom Dušjanto konča s tragičnim nesporazumom, še najbolj podobnim tistemu med Romeom in Julijo.

Temeljna razlika med vzhodnim in zahodnim odnosom do resničnosti najbrž izvira iz pojmovanja življenja in smrti. Medtem ko je za Indijce smrt le efemerona večnosti, okoliščina pred ponovnim rojstvom, duhovno izpraznjenemu zahodnjaku predstavlja konec eksistence, izničenje. Poslednji in glavni ideal religioznega hindujca je odpoved vsemu zemeljskemu, spoznanje, da v njem biva Absolutno, s tem pa konec samsare – utelešanj na zemlji, ki bi bila brez tega končnega cilja nesmiselna. Tega cilja pa ni mogoče doseči z manipulacijami in prevarami, temveč le s heroizmom v okviru duhovnosti. Flisarjev junak take izkušnje seveda ni zmožen, naj si zanj še tako prizadeva. Najbolj se v iskanju smisla življenja približa načelu 'predaj se in zmagaj', ko se romantična ljubezen manifestira v rojstvu sina, nakaže se pot, ki bi utegnila razbiti kopreno iluzij, zabliška se luč. Toda po vzoru elizabetinskih romantičnih tragedij zaljubljenca ne uspeva uravnotežiti svojega bivanja na zemlji, zato jima preostane le še skok v smrt. Za tak nesmisel v sanskrtski dramatik, kjer smrt nima tolikšne teže, ni prostora. Kalidasova junaka z romantično ljubeznijo opravita že na začetku drame, hrepenenje po romantični ljubezni nikoli ne zasenči dolžnosti do bogov, njun končni cilj ni združitev temveč transcedenca. Prerokbam staroindijski junaki ne

skušajo ubežati, res pa je tudi, da indijski bogovi niso maščevalni in krvoločni, človeka ne postavljajo pred najhujše dileme, njihove razrešitve se ne končajo v razdejanju in nesreči, temveč človeku pomagajo k višjemu stanju zavesti, do tiste transcedentalnosti in spoznanja, ki je končni cilj hindujsko verujočega slehernika.

Vzpostavitev harmonije je tako tudi končni cilj vsake sanskrtske drame. Vse je podrejeno prav temu cilju. Ko se kralj Dušjanta zaljubi v prelepo puščavnico Šakuntalo, je njuna strast tako močna, da bi utegnila ogroziti varnost blaginje kraljestva. Vendar njuna romantična strast še zdavnaj ni zrela za pravo ljubezen, Dušjanta tako v strahu pred dvornimi ženami natvezi svojemu prijatelju Vidušaki, da mu do Šakuntale pravzaprav ni kaj dosti, Šakuntala pa v ljubezenski raztresenosti nevede razžali vidca Durvasasa, ki se razjezi in jo prekolne. Kralj Dušjanta bo pozabil nanjo, vse od trenutka, ko bo zagledal prstan, ki ji ga je podaril. Zapleti, ki sledijo, so zaljubljencema v korist, ne v pogubo. Prepreke, ki jih morata premagati, jima bodo pomagale, da bosta pripravljena na življenje, ki obsega štiri stopnje: prva je namenjena učenju, druga je namenjena družinskim in družbenim dolžnostim, vanjo bosta vstopila ob koncu igre, tretja bo nastopila v starosti, ko se bosta umaknila v puščavniški gaj ter se posvetila miru in zbranosti. V četrti se bosta odpovedala posvetnemu in se pripravila na združitve z Absolutnim, če bo karma njunega življenja to dopustila. Začetna strast, ki jo je Dušjanta gojil do Šakuntale, se na koncu spremeni v religiozno prošnjo Šivi. Ko ga oče bogov vpraša, ali ima še kako željo, mu Dušjanta odvrne:

*Naj kralj se trudi, da bo državljanom dobro.
Sarasvati spoštujejo naj modrijani.
Naj vsemogočni Šiva, ki iz sebe biva,
usliši mojo prošnjo, da ne bom več rojen.*

Vse to pa je za Flisarjeve junake nedosegljivo in za Flisarjeve gledalce nesprejemljivo, kajti zahodno gledališče angažira

gledalčev razum in spodbuja njegovo voljo, da bi izboljšal svet, medtem ko ga indijsko nagovarja, naj prerase svoj duh. In medtem ko je sofisticirani gledalec sanskrtske drame v njej videl estetski in duhovni ideal tako rekoč popolnega dela, bi se ta zahodnemu gledalcu zaradi množice vmesnih prizorov, pretirane liričnosti in opisnosti najverjetneje zdela neskladna ali celo farsična. Kalidasa z osnovno ljubezensko *raso* spretno gradi most med posvetnim in duhovnim življenjem, Flisar pa se oklepa konflikta, ki ne prinaša harmonizacije temveč katarzo. Staroindijska junaka na začetku sicer zaideta na pot, ki po indijski filozofiji ni prava, kajti gorečnost naj bo rezervirana za bogove! Vendar ju bogovi ločijo, ne zaradi maščevalnosti, pač pa zaradi dobrotljivosti, saj čustvo žalosti umiri strasti. Konflikta med dolžnostjo in strastjo Kalidasa ne razreši z žrtvovanjem, temveč s harmoničnim ravnotežjem med obema. Tega pa Flisarjeva junaka nista sposobna, saj njunih življenj ne uravnava več zakon karme, temveč zakon svobodne izbire, ki ju že v začetku obsodi na propad, kajti tistega, po kar je Flisarjev Dušjanta prišel v Indijo, po višje duhovno stanje zavesti, ni mogoče materializirati; gre za stanje duha, ki ga je mogoče udejanjiti le skozi življenje samo.

Ideja idealizacije stvarnosti, kot jo pozna sanskrtska dramatika, namreč ni v tem, da bi človeka približala Absolutnemu, kajti Absolutno že biva v človeku. Vzhod ne pozna ločitve med materijo in duhom. Sanskrtski junaki ne morejo biti drugačni kot popolni in idealni ljudje, njihova dejanja pa so usmerjena k spoznanju Absolutnega, ki ni le cilj dramatike, temveč hinduizma kot religije. Trpljenje, s katerim se soočajo na tej poti, ni pogubno, temveč zveličavno, njihova pasivnost je pogojena s fatalizmom, ki ga določa karma, in zavedanjem, da ji ni mogoče ubežati. Sanskrtska drama ne izključuje tragedije, vztraja pa pri srečnem koncu, saj se napaja v optimističnosti religije, ki že po definiciji ne more biti pesimistična.

Čeprav se Flisarjeva *Šakuntala* konča tragično, s shakesperijanskim nesporazumom, jo je vendarle mogoče razumeti kot poklon večtisočletni duhovni tradiciji ter kot opozorilo, da za *osmislitev* bivanja ni dovolj zgolj dvomeči um razumskega sveta, zaslužen za razvoj filozofske misli zahoda, ampak je za to potrebno mnogo več, morda svet, v katerem sta dobro in zlo del popolnosti, kjer Bog ostaja del človeka in človek del Boga. Svet, v katerem bo zakonitost karme, tako kot v sanskrtskih igratih, s preizkušnjami usmerjala človeško bivanje, ne da bi se pri tem morali bati, da nas bo speljala na stranpota zablod človeškega uma, kjer bomo obtičali v izpraznjenem svetu bleščečega potrošništva ne meneč se za druge, pač pa zgolj in samo zase, kakor avtor zaključí z besedami Dušjantovega prijatelja Madavje:

*Ta prдавna zgodba bi morala po pravilih
sanskrske drame imeti srečen konec.
Toda kamor koli pridemo Evropejci,
povsod prinesemo s seboj svoje zgodbe,
ki prevladajo, zatrejo domače.*

Marinka Poštrak

VSI SE ZBIRAJO PRI KONRADU

Nikakor ni zgolj naključje, da se Flisarjeva drama *Akvarij* začne z naslovom kultnega filma *Casablanca*. Z njim se, tokrat v obliki vprašanja, prav tako kot že z naslovom *Nora Nora*, avtor zavestno verbalno poigra in že na začetku izpostavi njegovo večpomenskost. V tem smislu pa potekajo (kar je pri Flisarju že preraslo v prepoznavni stil) večinoma vsi dialogi v drami. In seveda ne samo v njej. Besede in njihovi najrazličnejši pomeni so največkrat skrbno izbrano orodje in tudi orožje, s katerim (se) junaki med seboj operirajo in borijo, pa tudi užitek, ki si ga s tem privoščijo. Besede so tu zato, da se z njimi namiguje, preizkuša, tipa in poigrava, pa tudi rani ali zafrkava. Besede so pri Flisarju tudi vir komičnosti, saj še tako resno temo ali situacijo razelektrijo in jo požlahtnijo z distanco in humorjem.

Prav zato že prvo vprašanje, ki ga v drami izreče Damjan ("*Casa – blanca?*"), ni zgolj v funkciji informacije o tem, kaj glavni junak Konrad na videu gleda, ampak lahko iz podtona ugotovimo, da je z njegovim buljenjem v televizor nekaj narobe. Obsesivno gledanje *Casablance* je namreč preraslo v čudaški ritual čudaškega možakarja, ki ždi pred televizorjem ter žre salame in prekajen sir. Damjan mu takoj nato poočita, da se v ta "sentimentalen shit" zateka, ker ne želi imeti stika z realnostjo, vendar ga Konrad, večš verbalnega cinizma, gladko povozi. Toda že kmalu se izkaže, da ima njegov vsiljivi in butasti sostanovalec še kako prav.

Konrad se je namreč zavestno izoliral iz zunanjega sveta in z njim (tako vsaj zatrjuje) ne želi imeti nikakršnega opravka več. Vendar mu to ne uspeva najbolje oziroma vsaj ne tako radikalno, kot si je sprva predstavljal. Konrad namreč ni nikakršen samotar, saj očitno še vedno potrebuje publiko za svoj spopad s svetom. Povrh vsega še vedno živi v hiši skupaj z zmeraj odsotno ženo Lucijo in z njenim zmeraj prisotnim nečakom Damjanom, pa tudi vrata je pustil odklenjena, tako da svet zlahka zaide k njemu na klepet.

Drugi podton, ki ga sproži Damjanovo vprašanje (in ki ga je lucidno izpostavila tudi Katarina Podbevšek), je seveda asociacija na trenutno prazen dom. In prav ta *casa – blanca*, v katero se je pred pokvarjenim svetom zavlekel Konrad, nehote spominja na identično patološko situacijo iz Kafkove novele *Brlog*, ki si ga je pred sovražnim svetom kot neprodušen sistem izdelal kafkovski voluhar. Prav v tem natančno izdelanem brlogu, z glavnim trgom, kjer so nakopičene neizmerne zaloge hrane, in z množico stranskih rogov, ki so zgrajeni po skrbno narejenem načrtu, lahko vidimo podobnost s Konradovim brlogom in "rovom", speljanim iz dnevne sobe do kuhinje. V tem svetu vlada natančno izdelan sistem, ki si ga je, tako kot Kafka junak, zgradil Konrad v svoji zagrenjenosti in v strahu pred zunanjim svetom. Na prvi pogled se zdi, da Konrad, tako kot žival iz Kafkovega *Brloga*, do potankosti obvladuje svoj mali teritorij – v nasprotju z zunanjim svetom, ki ga ne in ki ga navdaja s strahom in odporom. V nasprotju s svetom, ki ga je izvrgel in iz katerega se je izvrgel sam, ker v nekem trenutku ni več želel (oziroma zmogel) pristajati na njegova pravila, se zdi Konradov neprodušni akvarij/brlog vsaj za trenutek varen. Toda kaj kmalu se izkaže, da akvarij le ni tako neprodušen in tudi ne tako varen, kot si ga je zamislil, ter da ima Konrad prav pri obvladovanju svojega majhnega teritorija največ težav. V njegov akvarij namreč vsiljivci занesejo nemir in smrad zunanjega sveta, še preden bi si lahko v družbi salame ponovno ogledal svoj najljubši film, s katerim poteka njegov ritual očiščenja.

In tako se že v začetnem Damjanovem vprašanju "*Casa – blanca?*" skriva ali, bolje rečeno, razkriva tema te Flisarjeve ne le individualne, ampak tudi družinske tragikomedije. Avtor nam jo skozi preprosta in naivna Damjanova usta podtakne kot izhodiščno situacijo, s katero nas želi soočiti – situacijo zavestne izolacije preobčutljivega in razmišljujočega posameznika iz sprofaniranega in zbanaliziranega sveta, ki je postal "navadna greznica in ena sama pornografija". In zakaj si kot protiutež takemu svetu Konrad kot identifikacijsko točko izbere prav "sentimentalni shit", kot ga označi najbolj tipični predstavnik sedanjega časa Damjan? Mimorede naj kot zanimivost povem, da je nekaj podobnega o filmu izrekel tudi producent Hal Wallis; po njegovem naj bi bil film *Casablanca* sijajno izpisan "hit", ki pa še vedno ostaja "šit".

Paralel med situacijami iz filma in situacijami iz *Akvarija* je seveda kar nekaj, čeprav nikakor niso prepoznavne na prvi pogled. Prav gotovo je zanimiv podatek, da je bila prva verzija scenarija za *Casablanca* prirejena po gledališkem besedilu s pomenljivim naslovom *Vsi se zbirajo pri Ricku*, ki so ga sprva menda nameravali igrati na Broadwayu, vendar se to nikoli ni zgodilo.

Ena najočitnejših paralel je seveda lik ciničnega, sarkastičnega in tudi šarmantnega Ricka v poosebitvi Humphreya Bogarta, ki se je prav tako kot Konrad razočaran umaknil v *Casablanca*. Poglejmo, kako Ricka v svojem eseju o *Casablanci* označi Matjaž Klopčič (Ekran, 1996, št. 1–2): "Življenje ga je že spremenilo in osiromašilo: njegov svet se že začinja drobiti in razpadati, v psihološkem smislu je v tem moč prepoznati izkušnje življenja. /.../ Rick Blaine, razseljeni junak izgubljenih idealov, ki se je zatekel v vznemirljivi mir vichyjevske Casablance." Vse te oznake bi zlahka pripisali tudi Konradu. Predvsem pa sta oba, tako Rick kot Konrad, primerljiva po briljantni elokventnosti. Oba sta večša besednih igrice ter dvobojev. V komunikaciji blestita

z ironijo in cinizmom, s katerima se rešujeta, ter s sarkazmom, za katerim skrivata svojo ranljivost, zagrenjenost in sentimentalnost.

Film *Casablanca* ni postal kulten le zaradi najlepše romantične zgodbe in teoretične dileme, ali sta Ilse Lund in Rick v antologijskem prizoru seksala ali ne, ampak se je v kulturno zavest zapisal tudi zaradi dialogov. Prav izbrušeni dialogi, nabiti s cinizmom, sarkazmom in humorjem, dajejo samosvoj ton tako filmu kot tudi drami *Akvarij*.

Ob Konradovem gledanju filma se dialogi iz *Casablance* začnejo po nenavadnem, da ne rečemo celo usodnem spletu okoliščin vedno bolj prekrivati s situacijami iz Konradovega življenja. In naenkrat smo skupaj s Konradom priča nenavadnemu prepletanju fikcije filma in realnosti drame. Še več; dialogi iz filma se tako pokrivajo s situacijami med osebami iz *Akvarija*, da jih akterji lahko kar citirajo iz filma. Nekoliko bolj nas bega le primerjava na nivoju romantične zgodbe, ki se v filmu splete med Rickom in Ilse, vendar se proti koncu *Akvarija* v prizorih s Konradovo ženo Lucijo izkaže, da tudi na tem nivoju obstajajo paralele, ki jih nika-
kor ne moremo prezreti. A o tem bomo spregovorili nekoliko pozneje.

Bistveno poanto, ki Konrada venomer sili k ogledu *Casablance*, pa nam razkrije kar Konrad sam na koncu drame v dialogu z Damjanom. Ta se tiče ontološkega vprašanja, ki si ga zastavljata tako Rick kot tudi Konrad: vprašanja "zakaj smo sploh prišli v Casablanca" in odgovora nanj. Ko namreč Ricka vprašajo, zakaj se je umaknil v Casablanca, ironično odgovori: "V Casablanca sem prišel zaradi toplic. – Kakšnih toplic, tukaj smo v puščavi. – Potem nisem bil prav obveščen." Na koncu nam tudi Konrad ponudi svoj odgovor na metaforično vprašanje, zakaj je prišel v Casablanca. Njegov odgovor je skladen z življenjskim realizmom, do katerega se je medtem dokopal v svoji "puščavi"; s spoznanjem, zakaj si ne delaš nikakršnih iluzij o tem, zakaj si prišel v Casablanca, ter s spoznanjem, da "nimaš ničesar, kar bi lahko prodal

za prepustnico”, ampak da ti lahko prepustnico iz vic pokloni le nekdo, ki te ima pač rad, ter da si konec koncev predvsem sam prepustnica, ki ti omogoča svobodo.

Evald Flisar se v *Akvariju*, za razliko od *Nore Nore*, kjer so ga zlasti zanimali odnosi med moškim in žensko, bolj ukvarja z vprašanjem smisla bivanja in s posameznikovim odnosom do sebe in do sveta, ki je postal “greznica”. Skupaj z Markom Avrelijem, rimskim cesarjem in filozofom, se sprašuje: “Ali je svet urejena celota ali le nagrmadena godlja?”

Flisar nas sooča s situacijo razočaranega iščočega človeka, ki se je zavestno umaknil iz plehkega, zbanaliziranega in spornografiranega sveta – sveta, ki je “iz tira”. Njegova naloga pa je tudi vztrajno iskanje odgovora na vprašanje, ki si ga vsi Flisarjevi junaki neprestano postavljajo, in sicer na vprašanje o smislu življenja. Identično vprašanje je izpostavila tudi junakinja v *Nori Nori*: “Smisel življenja je še vedno zelo pomemben, čeprav se z njim ne ukvarjajo več filozofi, ampak samo še bedaki.” In natanko tak “bedak” je za svet tudi Konrad iz *Akvarija*. Konrad namreč ne želi več pristajati na pravila sveta, ki temeljijo na najrazličnejših iluzijah ter na plehkosti, in glede na situacijo, v kakršni je svet, mu lahko samo damo prav. V osami se želi v svoji dekontaminacijski komori očistiti še poslednjih iluzij ter se sprijazniti z Ničem kot svojim temeljnim filozofskim izhodiščem. Konrad je v svojem življenju prišel do točke, na kateri zavestno zavrže vsakršne iluzije o svoji družbeni pomembnosti ter pristane na svojo ničnost. Zave se svoje nepomembnosti in relativnosti. Spozna varljivost vsakršnih nazivov, funkcij in utvar, medtem ko se drugi okoli njega hranijo in napajajo prav z iluzijami, ki jih je sam zavrgel. In prav zato jih sprva tudi upravičeno zaničuje. Ali kot pravi sam v svojem briljantnem monologu, v katerem izpove svoj življenjski moto, katerega naslov bi si lahko “izposodil” iz nedavno izdane knjige filozofa Slavoj Žižka in se glasi *Kako biti nihče*: “Postati ničla, potem ko si nekaj bil, ali si vsaj živel v iluziji, da nekaj si, v iluziji, ki so jo celo bolj kot ti sam vzdrževali tisti okoli tebe ... postati ničla po taki paradi cesarjevih oblačil, in to

ne zaradi napake ali nesposobnosti ali naključnega zdrsa, ampak načrtno in pri polni zavesti ... za tak sestop z odra pomembnosti v blagodejno tišino samote si gotovo zaslužim vse prej kot prezir.”

Toda kljub vsemu je deležen prav prezira. Za Konrada in za njegov odnos do sveta, iz katerega se je zaradi prezira do njega umaknil, pa bi se drama lahko končala s tako zastavljeno tezo že na samem začetku, če seveda ne bi dopustil, da prav ta svet, ki ga zaničuje, k njemu še zmeraj prihaja neovirano in vsiljivo s svojimi željami, zahtevami ter seveda tudi s prezirom. In tako se Konrad hočeš nočeš znajde v absurdni situaciji, ki se ne more končati drugače kot z vnovičnim konfliktom s svetom in z razkritjem njegove pregrehe. Še več; svet, ki ga Konrad tako načelno prezira, so, kot se izkaže, predvsem njegovi najbližji. Prav mikrokozmos doma in njemu najbližjih je tisti, s katerim mora Konrad (kot kmalu ugotovimo), opraviti in se spraviti, da bi lahko upravičeno preziral svet in se zgražal nad njegovo pokvarjenostjo. Predvsem pa mora opraviti sam s sabo, vendar očitno ne tako, kot si je ta “projekt” sprva zamislil.

In prav na tej točki se nam nehote vsiljuje asociacija na dva Konradova slavna dramskega prednika – na Molièrovega *Ljudomrznika* in Bernhardovega *Izboljševalca sveta*. S Konradom ju povezuje in družijo prav cinična in kritična drža do sveta, iz katerega sta se umaknila. Bernhardov *Izboljševalec sveta* svoj umik iz sveta definira v svojem slavnem traktatu in prav zaradi tega ga ves svet slavi. Njegova najznamenitejša teza se glasi: “Svet lahko izboljšamo samo tako, da ga ukinemo”. Toda to je seveda lahko samo drzna filozofska spekulacija. V praksi so stvari malce drugačne, kot se kmalu izkaže. Kajti niti Izboljševalec sveta, niti Molièrov Alcest, niti Flisarjev Konrad sveta ne ukinejo že s tem, da se iz njega izolirajo. Predvsem pa, kot se kmalu izkaže, brez sveta banalnosti ne morejo, saj potem tudi ne bi bilo njihove pozicije genialnosti, pristnosti in izjemnosti. Potem ko so vsi trije izboljševalci sveta družno ugotovili, da

je svet zlagan, pokvarjen in spervertiran ter da v njem ni več mesta za resnico, iskrenost in prava čustva, so ga teoretično sicer res "ukinili", zavlekli so se v svoj narcistično in hermetično zaprt svet. Toda tako kot njegova dramska prednika tudi Konrad s svetom ne more in tudi ne želi prekiniti popolnoma. Kaj kmalu se namreč izkaže, da tako kot Alcest in Izboljševalec sveta tudi Konrad ta svet še kako potrebuje. In tako tudi Konrad pusti vrata odklenjena, kajti vse njegovo bitje in žitje osmišljata prav cinična drža in sarkazem do sveta in njegovih tragikomičnih predstavnikov.

Tudi Konrad cinično motri druge, njegove ugotovitve so podobne Alcestovim: "Ker ste našli modnega se greha, vas, krucinal, med bližnje ne prištevam; zavračam z gnusom vašo udvorljivost ... Nobenemu ne bom več prizanašal." In Alcest dejansko nikomur ne prizanaša, tako kot svojim najbližjim ne prizanaša Bernhardov Izboljševalec sveta in seveda tudi ne Konrad. Alcesta na svet vežejo ogorčenje in kritika zlaganih družbenih vezi, ki temeljijo na izpraznjenosti forme, ter želja, da bi svetu dokazal svojo čistost in iskrenost. Ob vsem tem pa je – paradoksalno – zaljubljen v najhujšo predstavnico razreda, ki ga tako goreče kritizira. In prav ta nenačelna drža, ta absurd, v katerega se zaradi lastnega narcizma zaplete, ga dela smešnega, kar lucidno ugotavlja Mladen Dolar, ki v svojem eseju *Alcestova pregreha* med drugim zapiše: "Alcestova poglobljena težava in meja njegove kreposti je v tem, da ta pokvarjeni svet nujno potrebuje, da bi lahko izpričal svojo krepost. Da je to krepost, ki je notranje odvisna od umazanije sveta in bi se brez nje ne mogla ohraniti pri življenju – kot se bo brez dvoma lahko ohranjala v poljubno podaljševani zagrenjenosti njegovega (domnevne) končnega umika, tega finalnega triumfa samoljubja, da se lahko iz umazanega sveta umakne kot njegova nedolžna žrtev ..." (GL Molière, *Ljudomznik*, SNG Drama, sezona 1999/2000.) Podobno pozicijo žrtve zavzame tudi Flisarjev Konrad, dokler ga soočenje z njemu najbližjimi predstavniki sveta ne prepriča o nasprotnem: da je v kritičnem odnosu

do sveta spregledal, da mora najprej zavreči narcizem ter predvsem spremeniti sebe in svoj odnos do najbližjih.

Prav tako kot pri Alcestu in Konradu tiči tudi pri Izboljševalcu sveta problem v nezdružljivosti dveh diametralno nasprotnih svetov. "Umazan svet", skozi katerega se mora skupaj s svojo Žensko "prebijati", ga navdaja z zaničevanjem, gnevom in gnusom, vendar si zaradi narcisoidnosti prav tako pusti do njega odprta vrata. Izboljševalca sveta veže na svet njegova samoljubna akademska ambicija in njegova superiorna pozicija do predstavnikov prav tega sveta, po drugi strani pa v svojem brlogu trpinči predano in podložno ženo, brez katere njegova zgodba preprosto ne bi obstajala. Hkrati se z neizmernim užitkom predaja svoji že uigrani vlogi nerazumljenega in kapricioznega genija, ki je seveda na večni meji z norcem. In prav zato je srhljivo tragičen.

Prav tako kot Alcesta in Izboljševalca sveta tudi Konrada vežejo na svet močnejše vezi, kot sprva misli, in ki jih ne zmore in noče prekiniti. Njegov umik iz sveta je zato bolj poza zagrenjenega ciničnega opazovalca, ki svet kritizira, ukiniti pa ga nikakor ne more. Če sta Alcest in Izboljševalec sveta svet spregleda kot greznico greha, zato njuna pregreha nikakor ni zanemarljiva, ampak, nasprotno, slej ko prej postane več kot očitna. In tudi Konradu se ne zgodi nič drugega kot natanko to in prav zato je tragikomičen.

Seveda smo sprva, tako kot pri Alcestu in Izboljševalcu sveta, tudi v Konradovem primeru absolutno na njegovi strani; dokler ga ne spoznamo bolj od blizu. Zagrenjen nekdanji uspešen urednik se zavestno odloči za umik in izolacijo iz sveta, ki ga navdaja z odporom, in to nikakor ne brez razloga. Toda svet, ki ga tako zaničuje, ga ne pusti na miru, kot tudi on ne sveta. Pred nami se tako razpre bogata paleta predstavnikov novodobnega sveta v vsej njihovi bedi in Flisarjev *Akvarij* bi lahko upravičeno parodiral tudi naslov gledališkega besedila, po katerem je nastal scenarij za *Casablanca*, *Vsi se zbirajo pri Konradu*. Izkaže se, da je prazna hiša bolj Konradova oziroma Damjanov želja kot

pa dejansko stanje. V Konradovem na videz neprodušno zaprtem akvariju se vrstijo obiski ljudi, s katerimi Konrada vežejo nerazrešeni odnosi, in prav te mora temeljito prečistiti. Če se Konrad resnično želi preobraziti, mora nujno stopiti na mukotrpno pot razčiščevanja s svetom, predvsem pa s svojo preteklostjo, in to ne načelno, ampak konkretno. Z njemu najbližjimi.

Konradov čudaški ritual gledanja filma *Casablanca* najprej zmoti njegov prenapeti in brezobzirni "nečak", temu pa sledi procesija ljudi, ki od njega neprestano nekaj zahtevajo in želijo. Mlajši brat mu očita svoj poklicni neuspeh, sestra mu "teži" z vzdrževanjem groba starih staršev, "nečakova" mlada sodelavka ga vrže iz tira s svojo intelektualno preproščino in vsiljivo seksualnostjo, nekdanji sošolec ga gnjavi z udeležbo na obletnici mature, žene pa tako ali tako nikoli ni, ker je zmeraj na službenih potovanjih. Vendar se postopoma razkrije, da situacije (tako kot besede) niso tako enoznačne, kot se na začetku obiskov zdi, in prav v tem je čar Flisarjeve drame.

Prizor za prizorom se nam prav ob Konradovih soočenjih s predstavniki sveta razkriva tudi model Flisarjeve družine, dobro poznan že iz njegove drame *Stric iz Amerike*, zdaj seveda v bolj drastični in bolj izčiščeni varianti.

In prav ta odnos tako zelo natančno označi citat iz Bernhardovega *Izboljševalca sveta*: "Ljudje se priklenejo na nas / priklenejo se na nas / in zato jih trpinčimo / prizadevajo si / da bi nas uničili / njihove žrtve smo / Nastavimo past / in vanjo zvbavimo svojo žrtev / in temu početju rečemo zabava / Ampak kdo pravi / da ne potegnemo kratke mi sami."

Konradov "nečak" Damjan je tako v svoji bizarnosti najočitnejši primerek sveta, ki ga Konrad upravičeno prezira, a se mu očitno nikakor ne more izogniti. Domišljavi, plehki, neumni in karieristični Damjan je tako rekoč vzorčen primerek najmlajše generacije, ki si želi uspeha na prvo žogo in predvsem medijske slave. Je natančno zadet primerek

novodobnega TV-voditelja, ki ga zlahka prepoznamo in ki jih je današnja televizijska ponudba prepolna.

Prav ob njegovi samovšečni plehkosti, ki je lahko zgolj komična v vsej svoji absurdnosti stupidnosti, se Konradov cinizem in sarkastičen odnos do sveta več kot upravičeno samo še stopnjujeta. Vendar je zanimivo tudi, da je v končni konsekvenci ob Konradu prav Damjan tisti, ki naredi največji miselni preskok. Seveda v okviru svojih zmožnosti. Ko Damjan končno spozna, da je pornografski film, s katerim na začetku drame želi narediti kariero, pravzaprav pornografija, in s tem bistroumnim nesmisлом dejansko bistroumno označi tudi situacijo sveta, postane v svoji naivni prostodušnosti in preprostosti celo simpatičen. Tako Konradu kot nam.

Nekoliko drugače se razplete zgodba z Matildo, drugo najeksplicitnejšo predstavnico sveta, ki ga Konrad nikakor ne more prebaviti. Če Damjana še lahko "odrešijo" bizarna prostodušnost in streznitev ob spoznanju, kaj je pravzaprav pornografija, na koncu pa seveda želja po snemanju "umetniških" *hitov* oz. šitov à la *Casablanca*, tega nikakor ne moremo reči za vulgarno karieristko Matildo. V svoji premočrtni pragmatični drži, ki se ne ozira na nič in na nikogar, je resnično tipična predstavnica najmlajše generacije, ki ji je vsakršno spraševanje o smislu življenja, da ne govorimo o etičnih vrednotah in minimalni izobrazbi, španska vas. Zato tudi ni čudno, da prav ob njej Konrad odigra "odpiljenega" čudakarja, saj je v njenih očeh natanko to – "odpiljeni" norec. Tudi on jo lahko, ko spozna, da ni le naivna "pičkica", ampak premišljena in banalna zlobnica, uvrsti samo še "med psice, ki pomahajo z repom, potem pa te nepričakovano šavsnejo."

Veliko bolj zapleten odnos ima (kot se pozneje izkaže) Konrad s svojim mlajšim bratom Miklavžem. Njun odnos je, tako kot se med bratoma po navadi zgodi, poln nerazrešenih frustracij, davnih zamer in neizrečenosti. In če se sprva zdi, da je prišel Miklavž na starejšega brata zgolj zvrnit krivdo za svoj poklicni neuspeh, kmalu ugotovimo, da se

za tem skriva še veliko več. Skrivajo se davne zamere in občutek, da ga Konrad nikoli ni imel rad oziroma ga vsaj nikoli ni sprejel takšnega, kakršen je, da ga nikoli ni cenil in da nikoli ni cenil njegovega občudovanja, čemur seveda sledi maščevanje razočaranega in zafrustriranega mlajšega brata, ki se svojemu starejšemu idolu lahko končno maščuje na najbolj banalen in stereotipen način, tako, da mu spelje ženo. Miklavž svojemu starejšemu bratu ob obeh obiskih to tudi želi namigniti na skrajno perfiden način. Za to obdolži svojega svaka, sebe pa seveda zamolči.

Prav tako nerazrešen je Konradov odnos do sestre Katarine in seveda obratno, saj se kmalu izkaže, da ni prišla razčiščevati samo situacije v zvezi z zanemarjenim grobom starih staršev, ampak želi – ali bolje rečeno zahteva – od brata uslugo. Za vsem tem pa se bolj kot oboje skrivata vprašanji, kje je njen mož in ali Konrad ve, da spi z njegovo ženo, čeprav tega nikoli ne izreče. Da je prav to skriti in pravi razlog njenega obiska lahko posumimo mi, ki smo prebrali *Strica iz Amerike*, če ugotovimo, da je Katarina podobna Sestri iz omenjene drame. In prav tako enigmatična in tipična v funkciji flisarjevske sestre Katarina odide iz bratovega akvarija ter odnese svojo skrito bolečino in pravi razlog obiska nazaj v svojo vsakdanjost.

Še bolj se Konradu njegov koncept izolacije zalomi ob obisku nekdanjega sošolca Radivoja. Izkaže se, da tudi v tem primeru odnosi nikakor niso tako preprosti, kot so videti na začetku. Radivojevo povabilo na maturo je namreč samo pretveza za drugo, resnejše povabilo – povabilo Konradu, da prizna in sprejme svojega nezakonskega sina. Da vključi telefon in fantku odgovori na njegov telefonski klic.

Ob vseh travmatičnih in zapletenih odnosih pa se kot boleče travmatičen izkaže tudi Konradov odnos z ženo Lučko. Njena pogosta službena potovanja, ki jih Konrad tako stoično tolerira in cinično komentira, imajo pomemben razlog, ki ga oba še kako dobro poznata. Ko se ob vsem tem razkrije še Konradova laž o lastni neplodnosti, s katero je zavajal ženo

(oziroma ji je, kot sam pravi, puščal upanje, a jo je hkrati zavestno potisnil v naročji svojega brata in svaka), je pred nami še zadnja Konradova pregreha. Pred nami tako ne stoji več samo cinična in zagrenjena žrtev ponorelega in pokvarjenega sveta, ki ji zlahka pritrjujemo, ampak nekdo, ki je *del* tega umazanega in pokvarjenega sveta in čigar pregreha ni nič manjša, kot so pregrehe drugih, ki jih zaničuje in nad katerimi se s takim gnevom zgraža. Prav v odnosu do Lucije pa se končno razkrije še zadnja paralela s *Casablanca*. Razkrije se v kančku krutosti, s katero Rick Ilse Lund najprej potisne v hudo emocionalno stisko, ki jo prisili, da prizna svojo ljubezen do njega, potem pa jo na koncu vrne nazaj Laszlu. In prav ta kanček krutosti je lasten tudi Konradu, in to v vseh odnosih, ne le v odnosu do Lucije, ki jo na neki način sam napeljal v prešuštvo, se obenem pretvarjal, da ga ni, po njenem priznanju pa ji z vso cinično zlobo očita, da ga je prevarala. In to z nepravimi moškimi oziroma z moškimi, ki po njegovem mnenju niso vredni njegove žene. Kakšen vrhunski sarkazem! Seveda pa Konrad ob vsem tem dobro ve, da tudi sam ni "nedolžen" in da je ženo že pred leti prevaral. Prevaral z naivnim dekletom, ki jo je mimogrede zaznamoval s sinom in jo onesrečil za vse življenje in s katero sta pred leti skupaj gledala prav romantični šit – *Casablanca*.

In tako je Konradova pregreha, družno z Alcestovo in pregreho Izboljševalca sveta, več kot očitna. Flisar je do svojih likov, tako kot sta Molière in Bernhard, neprizanesljiv. Do Konrada je neizprosen prav tako, kot je Konrad neizprosen v svoji upravičeni kritiki sveta. In natanko to je tisto, zaradi česar je Flisarjeva drama vznemirljiva. Predvsem pa pretresljiva in življenjska.

Alcest bo, kot sam pravi, zapustil "brlog, kjer v čislih so grehote", in si nekje na tej zemlji poiskal "zakotje", ter se tako po svoji naturi spravil s svetom in sabo. Bernhardov Izboljševalec, ta najbolj mračen in ciničen izmed omenjenih treh, se bo še zmeraj vrtel v svoji ozki mišnici. Na koncu drame Izboljševalec sveta miško, ki se je ujela v mišnico,

sicer izpusti, vendar natančno ve, da ji s tem v bistvu ne bo pomagal, ampak bo samo za kratek čas podaljšal agonijo njene ničnosti.

Flisarjev Konrad se na koncu le odloči vklopiti telefon in s tem dopusti svojemu otroku, da ga pokliče. Odloči se za ponovni vstop v svet, za očiščenje in prerojenje z otrokom, ki ga tako zelo potrebuje in katerega potrebuje tudi sam. Odloči se za življenje, v nasprotju s počasnim samomorom v akvariju. Odloči se za pot vase, ki mu jo ponuja Mark Avrelj. In ta pot bo, tako kot pot do drugih, težka in strma.

Ivo Svetina

ANTIGONA ZDAJ

1.

Naslov pričujoče razprave nemara spominja na kultni Kubrickov film *Odiseja 2001*, v katerem se vse začne v trenutku, ko v praznini nastajajočega planeta Zemlja opice, človečnjaki (?), vzamejo v roke kosti ubitih živali in z njimi začnejo s prebujeno ubijalsko slo udrihati vse naokrog. Ob tem se vse bolj in bolj grozeče režijo in kažejo bele čekane. Začenja se zgodovina, čas se je začel valiti po nevidni strugi. Samec bo vsak hip ubil samca; ne zaradi samice, temveč zaradi izkazovanja moči, prevlade, zaradi užitka, ki ga prinaša pot navzgor, proti vladavini, proti oblasti, proti vladarju morilcu. Začenja se človeška zgodovina; brat stoji nasproti brata, Kajn sovražno zre v Abela: vsak hip bo potekla bratovska kri. In prekletstvo človeškega rodu, ki se ni znal, zmogel konstituirati kot občestvo srečnih in razumnih bitij. Temelj našega rodu ni zakopan v mehko, temno, rodovitno edensko prst, po kateri sta stopala naša prastarša, temveč v s krvjo prepojeno puščavsko pokrajino, oklepajočo Sredozemlje. Kubrick v svojem filmu sklene začetek s koncem, kri z galaksijami, bratomor s potovanjem na konec prostoračasa. Sporočilo, četudi Kubrick ni poštar, če parafraziram Ionesca, je kljub fascinantni vizualizaciji, ki je film dotlej ni ne zmogel ne pogrešal, jasno: človekove roke, pa naj ustvarijo še tako neverjetne, čudežne izdelke, od poslikanih sten v Altamiri

do vesoljskih plovil, so še vedno roke tistega kosmatega, režečega se bitja, ki je zgrabilo od sonca pobeljeno kost žrtve, s katero je nahranilo svoj rod, in z njo iz nevidnih globin vesolja priklicalo črni monolit. Sijajno zglajeno črno površino geometrijskega lika, ki je, v Kubrickovi fantaziji, simbol uroboričnega stika Začetka in Konca. Kar pomeni, da ni ne prvega ne drugega. Vse je Eno, Eno je Vse. To je odisejada človeka, ki že tisočletja, desetisočletja potuje od Itake do Itake, od doma do doma. Na tem nikdar končanem potovanju se mit poveže z logosom, čas z večnostjo, tragedija z zgodovino, etika z estetiko, legitimnost z legalnostjo, svetost življenja z ubijanjem, sprava s politiko, ki je vedno le boj za oblast in ki svoje nasprotnike, poražence, četudi samo na volitvah, poskuša zmetati v "brezno bridkega gorja", o katerem poje zbor na koncu *Kralja Ojdipa*.

Četudi igra Evalda Flisarja ni nikakršna znanstvena fantastika, saj nosi v naslovu celo časovni prislov "zdaj", s čimer avtor opozarja, da je pred nami sedanja, današnja Antigona (in ne ona iz stare Grčije), pa vendarle že samo junakinjino ime izklicuje mitsko podstat dramskega dogajanja in napoveduje, da se bomo v igri srečali s temeljnim zakonom človeške družbe: s posvečenostjo mrtvih. Flisarjeva igra nas hočeš nočeš vodi nazaj k začetku, k izvirni Antigoni, četudi se avtor zaveda, da je med prvo in sedanjo Antigono minilo petindvajset stoletij, ki postavljajo pod vprašaj ne le svetost človeškega življenja, ki je bilo – če ne prej pa z Auschwitzem – dokončno razčlovečeno, ampak tudi kakršno koli žrtvovanje za Idejo, ki je tako rekoč "neustrezno", s čimer postane Antigonina doslednost, zavezanost mrtvemu bratu, ki ni le vprašanje zvestobe rodu oziroma krvi, nadvse problematična, saj živimo v času, "zdaj", ko ne velja več staro reklo, da kri ni voda, saj je človeška kri že zdavnaj postala reka, veletok, ki je odplaval vsakršno utvaro o svetosti človekovega življenja, o nedotakljivosti njegovega telesa. Govori le o skrajnem individualizmu – kot piše avtor v pojasnilnem tekstu, ki ga je napisal za indonezijsko uprizoritev *Antigone*

zdaj –, ki se noče podrediti skupnosti, skupnemu (javnemu) interesu – interesu, ki se danes, torej “*zdaj*”, razume kot blaginja, ki je bodo deležni vsi.

2.

Flisarjeva igra *Antigona zdaj* nam zastavlja vrsto vprašanj, ki nikakor ne ponujajo enoznačnih, vseveljavnih odgovorov. Kajti *Antigona* je ne le naslovna junakinja Sofoklejeve tragedije, ampak je ne glede na svoj mitski izvor postala pojem, simbol, v katerem se združujeta označevalec in označenec, in tako na prav poseben način, ki ga je treba še opisati in pojasniti, ohranja mit, torej prazvor, “sveti prasedež”, kot bi dejal Nietzsche, četudi je prav on tudi ugotovil, da je mit izginil skupaj z (atiško) tragedijo, ki je po komajda stoletju, v katerem je dosegla svoj vrh, tako nenadoma umrla, kot da bi naredila samomor.

Najprej je treba opozoriti na dejstvo, da je vsako razmišljanje o *Antigoni* usodno vezano najprej na igro Dominika Smoleta, napisano leta 1959 in uprizorjeno leto pozneje, ki je takoj postala slovenska dramska klasika. In to ne samo zato, ker se je o njej zelo pohvalno izrazil celo Josip Vidmar, tedaj vrhovni razsodnik o rečeh kulture in ideologije, ali zaradi dejstva, da je bila po premierni uprizoritvi na Odru 57 uprizorjena še v SNG Maribor in ljubljanski Drami. Dominik Smole je s svojo *Antigono* postavil nov mejnik v slovenski dramatiki. *Antigona* je “mitsko besedilo povojne slovenske dramatike,” je zapisal urednik zbranih del Dominka Smoleta Goran Schmidt.

In drugo neodmisljivo dejstvo je, da je *Antigona*, ne le Smoletova igra, postala simbol za spravo, za katero se je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja prva začela zavzemati Spomenka Hribar, zaradi česar se je je celo prijelo ime slovenska *Antigona*. Hribarjeva je namreč izhajala iz svetosti človekovega življenja, za katero so se avtorji prve

slovenske ustave (med njimi najbolj Tine Hribar) zavzemali, da bila omenjena v preambuli ustave samostojne slovenske države. Svetost življenja ne pomeni le, da je vsako življenje posvečeno, nedotakljivo (celo življenje še ne rojenega otroka), ampak tudi ali predvsem – zlasti v kontekstu slovenske bratomorne vojne, ki se je dogajala med narodnoosvobodilno vojno in revolucijo –, da si vsak človek zasluži, da je dostojno, to je posvečeno, na svetem kraju, položen v grob. Ideja slovenske sprave je torej izvirala iz spoznanja, da si po vojni pobiti domobranci zaslužijo posvečen pokop. Da jim je treba vrniti ime in označiti njihov grob. Kajti v smrti in po njej smo vsi enaki: ni ne zmagovalcev ne poražencev. Le mrtvi! Smrt je dokončna odrešitev vsakršnih ideoloških delitev. Na tem spoznanju temelji človeška civilizacija. Na kultu mrtvih. Na ohranjanju spomina na umrle. Človek je postal človeško bitje v trenutku, ko je umrlega pokopal, ko ga je položil v zemljo in to mesto označil kot mesto spomina na umrlega. "Spomin je čudežna magija. Več kot se spominjamo, bolj ko mislimo na naše mrtve, bolj so živi. Najhujši zločin je izbris spomina. Zato je kult mrtvih temeljni kult smiselnega človeškega občestva," je zapisal Taras Kermauner v Srečavanjih z Markom Slodnjakom (*Navzkrižna srečavanja*, 2008).

Temeljni problem Sofoklejeve *Antigone* je, da hoče Antigona, hči Jokaste in Ojdipa, pokopati svojega brata Polinejka, ki je padel v bratovskem spopadu z Eteoklom. Ker je Polinejk padel "na napačni strani", ker je izdajalec, tebanski tiran Kreon, stric vseh štirih Ojdipovih otrok, ne dovoli, da bi Antigona pokopala, položila v posvečeno zemljo svojega ubitega brata. Kreon kot vrhovna oblast grozi Antigoni, da jo bo živo zazidal, če bo pokopala Polinejka. Zaradi razkoraka med legalnim in legitimnim, ki je eden od temeljnih mehanizmov starogrške tragedije, se dejanje (*mythos*) tragično razveže. Namesto posvetitve Polinejkovega trupla in s tem izenačitve obeh žrtev bratomornega spopada na tebanskem dvoru zavlada smrt.

Med grško in slovensko Antigono ni le poltretje tisočletje, temveč še neka druga, ne le časovna razlika. Medtem ko Sofoklejeva *Antigona* v obliki tragedije govori državljanom polisa o temeljnih zakonih občestva, ima tragedija prej ali slej tudi svojo politično razsežnost, saj ljudje gledajo tako rekoč sami sebe, ko se pred njimi odvija tragiška pripoved, pri čemer jih ne zanima, *kaj* se bo zgodilo, saj zgodbo poznajo, ampak *kako*, kot opozarja Svetlana Slapšak (*Grška tragedija in zgodovinska antropologija*, 1994). Političnost tragedije avtorica vidi tudi v tem, da gre za prisostvovanje javnemu dogodku, ki nima več, kot lahko preberemo v delu *Mit in tragedija v stari Grčiji* (J.- P. Vernant, P. Vidal-Naquet), obrednega pomena, temveč estetskega. Lahko bi rekli, da se v tragediji prvič srečata tako etika kot estetika in ustvarita dotlej neznan "tip spektakla, v katerem se začne mit razkrajati, sprva le luščiti svojo površinsko slikovitost, nato vse globlje in globlje; vse dokler ne pride do jedra, kjer ždi z grozo nabito spoznanje o junakovi tragični zmoti, ki ga naredi za človeka, za umrljivega, in enkrat za vselej loči od bogov in njihove nesmrtnosti.

Že ob Smoletovi *Antigoni* se je nedvoumno govorilo, da je Smole v svoji igri izpostavil prav vprašanje poboja oziroma pokopa po vojni pobitih domobrancev. Ali, kot je zapisal Taras Kermauner, da je Smoletova *Antigona* "hotela združiti vse Slovence, 'rdeče' in 'bele', Polinejke in Eteokle" (*Dokumenti, spomini, komentarji*, 1990). Čeprav je po drugi strani res, da sam Smole te razsežnosti svoje *Antigone* ni nikjer eksplicitno razložil. Goran Schmidt svojo obširno študijo o Smoletovi *Antigoni* konča tako: "... ob krstni uprizoritvi so temeljno metaforo videli v Pažu kot vzoru čiste uporniške energije, ki je bila čustveno jedro revolucionarne socialistične države; po osamosvojitvi Slovenije in v njeni kapitalistično-katoliški, delno celo fevdalni restavraciji pa interpretacije zanemarjajo zadnjo repliko drame in vidijo sodobni pomen v spokorniškem imperativu iskanja in pokopavanja trupel".

In zakaj naj bi bil odnos do mrtvih, "kult mrtvih", temelj človeške družbe, ki se je prebila iz paleolitika v neolitik in se nato prebijala skozi tisočletja in desetisočletja vse do današnje, postmoderne, globalistične skupnosti? Ne gre samo za svetost življenja in iz nje izhajajočo posvečenost mrtvih, kar pomeni, da si vsakdo, zmagovalec ali izdajalec, zasluži sveto mesto v zemlji, ki se mu reče grob. V prvi vrsti gre za spomin, človekov spomin, v katerem živi vse, kar ne živi več. Človekov spomin ni le grobnica, je tudi najmogočnejša memoroteka. Vendarle je vprašanje spomina, spominjanja veliko bolj zapleteno, saj je prav tako, če ne še bolj kot spomin pomembna pozaba, pozabljanje. Nietzsche je to vprašanje pojasnil tako: "Mogoče je živeti skoraj brez spominjanja in živeti srečno, kot dokazujejo živali, nemogoče pa je živeti brez pozabljanja." Torej je človekova sreča od njegove sposobnosti pozabljanja! A takoj si moramo zastaviti vprašanje: je (edini) človekov cilj, da živi srečno? Mar ne dokazuje prav Antigona, da vprašanje sreče ni temeljno, da je temeljen odnos do mrtvih?! Tudi Freud je ugotavljal, da nevrotiki trpijo zaradi spominjanja, zato jih lahko zdravimo le tako, da jih učimo pozabljati. André Comte-Sponville v *Mali razpravi o velikih vrlinah* (slov. prev, 2002) v poglavju, namenjenem zvestobi kot drugi vrlini (prva je vljudnost), nasprotuje nujnosti pozabljanja in zapiše, da je "človek duh samo zaradi spomina; človeški samo zaradi zvestobe. Varuj se človek, da ne boš pozabil spominjati se!"

Zvestoba in spomin sta torej nujnosti, ki človeškemu bitju podeljujeta človeškost. Sponville razvija svojo misel o zvestobi ter spominu in ju poveže: "Zvestoba je vrlina spomina in spomin sam vrlina." Francoski filozof se poskuša do spomina dokopati po drugi poti, kot so to počeli pred njim: kajti prvi pogoj naše zvestobe, ki si resnici na ljubo lahko nadene tudi podobo "zagrizenosti, trme, rutine, fanatizma", je spomin. Antigona je zvesta svojemu mrtvem bratu samo zato, ker v sebi goji spomin nanj. Biti zvest izrečeni besedi, piše Sponville, pomeni, da je ne prelomimo, da je ne "požremo".

Vztrajati v svoji zvestobi, ki se hrani z nenehnim oživljanjem spomina, pomeni, da ne pristajamo na spremembe. In Antigona zavrača vsakršne spremembe. "Trmasto" vztraja pri svoji zvestobi bratu in se ne zmeni niti za Kreonove grožnje. Njeno življenje je vredno le toliko, kolikor je zvesta svojemu mrtvemu bratu. Vredno le zaradi smrti. Za svojega mrtvega brata zahteva pokop, obred, v katerem bo bratovo truplo posvečeno. To da je njen drugi mrtvi brat, Eteokel, deležen vseh časti, v bistvu ne spreminja njenega položaja. Saj Antigona ne terja, da bi bil Polinejk, četudi izdajalec, enakovredno obravnavan kot Eteokel. Antigona zahteva, da oblast, polis, tiran, brez vsakršnih zadržkov in ne glede na "okolščine" priznava zakon posvečenosti (mrtvih). Ne nazadnje: brata, Polinejk in Eteokel, sta v spopadu ubila drug drugega. Torej ne gre za starozavezni bratomor, ki se je zgodil, ko je Kajn ubil Abela in s tem nad svoj rod priklical prekletstvo. Ne, *Antigona* se že dogaja pod obnebjem starogrškega razumevanja človeka in njegovih etičnih ravnanj, ki tem bolj zorijo, dosegajo višino, čim bolj se bogovi umikajo iz človekove bližine. Od tistega trenutka dalje, ki ga je Sapfo izmerila s smrtnostjo človeškega bitja in zapisala, da če bi bila smrt kaj dobrega, si bogovi zagotovo ne bi izbrali nesmrtnosti. Ali kot pravita znanstvenika, se grška tragedija pojavi tedaj, ko je "pravno mišljenje doživelo svoj polni razmah", saj se v tragediji vedno znova zastavlja vprašanje legalnosti (vladavine zakonov) in legitimnosti (v skladu s splošno veljavnimi pravicami ali normami).

V svojem razmišljanju ne smemo pozabiti, da imamo, ko govorimo o Antigoni, pred sabo tragedijo, v kateri junak mora biti "problem". Biti "problem" pomeni, da se junak ne podredi volji bogov, še manj človeškim zakonom. Opraviti imamo s "konfliktom vrednot": Kreon uveljavlja zakonito moč (kratos), ki mu daje pravico, da odredi, da se Polinejk ne sme pokopati in da bo tisti, ki bo to storil, javno kamenjan oziroma živ zazidan. Antigona pa vztraja (ne glede na posledice) pri "občutku odgovornosti", kar pomeni, da je

“njeno delovanje že posledica razmisleka, notranjega razgovora, ni pa si še pridobilo dovolj avtonomnega položaja, da bi popolnoma zadostovalo samemu sebi” (*Mit in tragedija v stari Grčiji*, str. 15). Morebitnemu ugovoru, da je Kreonova moč moč oblasti, ki mora skrbeti za skupnost, javno dobro, Antigona pa nekakšna samovolja, četudi se sklicuje na posvečenost mrtvih in enakost v smrti, je treba takoj dodati, da Antigona s svojo tragiško vlogo ne “odseva realnosti, ampak jo problematizira”. In prav zaradi tega je Antigona protagonistka, njena sestra Ismena pa le antagonistka, ki se podreja zakonom oblasti (realnosti) in se, kljub ljubezni do Polnejka, odpoveduje možnosti, da bi ga pokopala skupaj z Antigono.

Antigonino vztrajanje pri pokopu Polnejka razkriva tudi njen značaj, njeno naravo, ki je individualizirana in se zato loči od božje narave: samo tako je tragično dejanje oz. delovanje sploh mogoče. Seveda pa ostaja vprašanje o tem, koliko v stari Grčiji, kot jo spoznavamo skozi tragedijo, človekovo dejanje/delovanje izvira iz njega samega, brez odgovora. Kajti Grki niso imeli besede za voljo, ugotavljata Vernant in Vidal-Naquet – in pri tem dodajata, da ostaja junaku pomen njegovih dejanj “nejasen”, saj je “pravi izvor drugje kot v njem samem”. Zato bi se lahko vprašali, kaj vodi Antigono pri njeni nepopustljivi volji, da pokoplje mrtvega brata in ga s tem v smrti izenači z drugimi bratom? Je to volja bogov? In če je, zakaj potem Kreon ravna v nasprotju z njo? Mar to pomeni, da je samovoljnež Kreon, in ne Antigona? Kreon je tiran, kralj, vladar.

Konflikt v *Antigoni* ni konflikt med domovinskim in družinskim pravom, kot je mislil Hegel, torej med dvema enakovrednima vrednotama, kar je po Heglu pogoj za resnično tragičnost, saj se spopadata dve enako zavezujoči moralni načeli. Kot da je véliki filozof spregledal dovolj izpostavljeni izjavi obeh protagonistov, in sicer Kreonovo o tem, da ni samo vladar, ampak kar lastnik države, da je tako rekoč on država in država on, zaradi česar mu morajo biti vsi državljani

popolnoma pokorni, saj so tako rekoč njegova lastnina (!), Antigona pa deluje v imenu nenapisanih zakonov (*ágrapta nómmima*), torej tistih zakonov, ki so bili še izpred časa in zakonov države. To so zakoni, ki so jih bogovi izročili ljudem, da so lahko ustanovili svojo skupnost. Tako se izkaže, da je tisti, ki krši "nenapisane zakone", torej najvišje in vseurejajoče zakone, Kreon, in ne Antigona. Prav zato ni kaznovana le Antigona zaradi svoje zvestobe "večnim" zakonom, temveč tudi ali predvsem Kreon, katerega dejanja poženejo v smrt njegovega sina Hajmona, Antigoninega zaročenca, in njegovo ženo Evridiko. Uresničijo se Hajmonove besede, ko očetu tiranu oponese, da "samo v puščinji lahko vladaš sam". Kreon na koncu tragedije ostane tako rekoč sam. Izgubi družino, ostane mu samo vladavina, ki se mu v luči smrti vseh njegovih, tudi Antigone, saj je bila njegova nečakinja, pokaže kot nevredna, da bi vztrajal v življenju.

*Pridi, o pridi
usoda, srčno zaželena,
pripelji poslednji mi dan!
Pridi, o pridi,
da več ne vzide
jutrišnji dan!*

Zakoni države niso najvišji zakoni, so le mehanizem, ki ureja in nadzoruje demokracijo. Nenapisani zakoni, tisti, ki živijo v človekovem srcu in zaradi katerih je človek človek, so močnejši in trajnejši. Večni. Kajti pravilo, da je treba mrtve pokopati, ne glede na to, na kateri strani so padli, je veljalo tudi v času Kreonove vladavine. Država tako rekoč ne pozna morale, je amoralna, medtem ko je človekovo srce sedež najvišjih (moralnih) vrednot. Tako tudi zvestobe in spomina, v katerem mrtvi žive še po svoji smrti.

Lahko bi rekli, da se v Sofoklejevi *Antigoni* "čas bogov postavi na ogled času ljudi" (Vidal-Naquet). Zatorej je tragedija

“praznik javnega diskurza” (Slapšak), saj se pred javnostjo razkrije konflikt med vladavino države in vladavino “srca”.

3.

Andrijan Lah v svoji še ne objavljeni tematološki razpravi *Slovenska dramatika z antično tematiko* razvojno pregleda slovensko dramatiko in kako se je v njej pojavljala antična tematika. Josip Stritar stoji na začetku poskusov, da bi tudi Slovenci v dramatiki obnavljali “večne” starogrške motive in mite. Pri tem se mimogrede sprehodi tudi po evropski dramatiki in – kar nas ne more presenetiti – ugotovi, da se motiv Antigone pojavlja skoraj najpogostejše (poleg Ojdipa seveda), in sicer pri Alfieriju, Cocteauju, Hasencleverju, Anouilhu. Pri Slovencih pa šele pri Smoletu, vendar se z njim ne konča, ne glede na to, da je Smole napisal nepresežno umetnino, pri čemer je “iznašel” celo odsotnost Antigone v igri, ki se po njej imenuje. Kajti Smoletu so sledili še Dušan Jovanović, ki je v drugi polovici sedemdesetih let prejšnjega stoletja napisal *Balkansko trilogijo*, v kateri je prva drama prav *Antigona*. Njemu sledita še dva poskusa, in sicer Krištofa Dovjaka *Antigona* (napisana 1995, objavljena v *Igrah iz mesta*, 2009), Andreje Inkret *Antigona* iz leta 2000, v začetku drugega desetletja našega stoletja pa še Flisarjeva *Antigona zdaj*. Žal na tem mestu ne bo mogoče izvesti primerjalne študije med vsemi slovenskimi *Antigonami*, četudi bi ta pokazala zelo zanimive (zlasti) razlike; kajti vsaka od “naših” *Antigon* je tako ali drugače odgovor na čas, v katerem je nastala. Treba je reči le to, da so se slovenske Antigone skozi pol stoletja vse bolj oddaljevale od svoje antične sestre, vse manj so bile tragične, vse bolj trivialne. Jovanovićeva priča o balkanski moriji po razpadu nekdanje skupne domovine, zaradi česar je “močna, mračna in sugestivna problemska drama” (Lah). Ali kot je zapisala Malina Schmidt Snoj v *Tokovih slovenske dramatike* (2011), da je Jovanović moral “klasično tragedijo

'raztragediti', ji vzeti božjo in urejevalno funkcijo zbora ter zato Pitijine prerokbe in svarila vidcev znižati v modrost Starke, tako imenovane 'WC Frau, čuvajke sekreta', ki pre-rokuje iz dreka".

Ne glede na umetniško vrednost posamezne *Antigone* (in z njo vseh drugih antičnih motivov, ki so jih od Stritarja naprej obdelovali slovenski avtorji) se je slovenska dramatika (tudi) na ta način odmaknila od domačijske stopnje naše zgodnje dramatike v poudarjeno "evropskost" (Lah). Četudi vprašanje, zakaj se avtorji vedno znova ukvarjajo z antično tematiko in tako tudi z mitom in ne nazadnje s tragedijo oziroma z možnostjo tragedije v našem času, čeprav je tragedija dokončno umrla že v 5. stol. pr. n. št., ostane neodgovorjeno. Gre mar za "beg iz vsakdanje (prozaične in banalne) vsakdanjosti? Ali morda za poseganje v davno, mitsko preteklost zaradi univerzalnosti problemov, ki se zrcalijo v mitih in tragedijah, pa naj gre za vprašanje družine, politike, oblasti, izdajstva, svobode?

Gre za "pojav", ki ga preprosto ne moremo odpraviti le s pojasnilom, da so avtorji pač segali po starih motivih (saj tu so še drugi, ne le antični). Gre za tisto, kar je Taras Kermauner v delu *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki* (1988) poimenoval "remitizacija" (slovenske dramatike). Kermauner se sprašuje in išče odgovore na svoja spraševanja, zakaj se je s Smoletom začel proces "remitizacije" slovenske dramatike, pri čemer v svoji razpravi seže širše od (samo) obnove antičnih mitov, saj slovenska literatura, čeprav Slovenci nimamo izvirnega mita, črpa iz narodnih pesmi, bajk in pravljic. Pri tem smo ustvarili celo nekatere t. i. nacionalne mite, in sicer o celjskih grofih, o lepi Vidi in o Petru Klepcu. In vsi ti so se oživljali tudi v dramatiki. Kermauner celo izreče bojazen, da bo "prav kmalu mit, v poenostavljeni in mistificirajoči izvedbi" postal "modno geslo dneva, potrošniško blago srednjeslojske množične kulture v jeziku njenih elitnih predstavnikov". To se je resnično tudi zgodilo (ne nazadnje v času, ko je Kermauner pisal svojo

razpravo, 1979, še ni bilo dram Dušana Jovanoviča, Emila Filipčiča, Vilija Ravnjaka, Iva Svetine, Borisa A. Novaka in še drugih, ki so v zadnjih treh desetletjih pisali drame “z antično tematiko” oziroma so poskušali “remitizirati” slovensko dramatiko). Kermauner je jasnovidno, kot že tolikokrat dotlejš, predvidel pot mita, natančneje rečeno re-mita, kot se je pojavljal v slovenski dramatiki, kot tistega “modela”, ki bo hočeš nočeš razrahljal trdni temelj, na katerem se je zasnova zahodna dramatika. Spogledovanje z mitom ni dovolj, še več, je obrnjeno proti mitu, saj mit, ne glede na to, ali izhaja iz davne preteklosti ali iz naše sedanjosti, ko so se rojevali “miti” v podobi filmskih junakov, terja visoko stopnjo “spoštljivosti in strahu” (Vernant, Vidal-Naquet), ne pa spogledovanje z “vsega sitim” gledalcem. Mit, ugotavlja Kermauner, je nemogoče ločiti od rituala, četudi je res, da se je starogrško gledališče razvijalo ravno v prostoru, kjer sta se začela ritual in mit ločevati. Tragedija se je rodila v trenutku, ko si je človek upal podvomiti o mitu; “... tragična zvrst se pojavi konec šestega stoletja, ko mitski jezik preneha obvladovati politično realnost države” (Vernant, Vidal-Naquet). Opozorilo avtorjev znamenite knjige, da sta mit in njegov jezik usodno vezana na politiko, je treba jemati z vso resnostjo. Kajti prav ob Smoletovi *Antigoni*, ki naj bi “uprizarjala” politično/ideološko situacijo konec petdesetih let 20. stoletja, so tako rekoč vsi kritiški ocenjevalci prepoznali v *Antigoni* tudi njeno “politično” razsežnost (povojni pobjoj domobrancev). Znova Kermauner: Perspektive so bile “direktni rezultat – družbenega, zgodovinskega, etičnega in tudi političnega – dogodka, imenovanega *Antigona 1960*”.

Remitizacija slovenske dramatike po letu 1960 je bila – hočeš nočeš – bolj ali manj povezana s politiko, kajti v mitski “preobleki” se je dalo izrekati sodbe o tistih, ki so bili politika v času samoupravnega socializma in vladavine komunistične partije. In prav ob tej – recimo ji – problematični vlogi (re)mita se Kermaunerju zastavlja temeljno vprašanje ne le upravičenosti mita, temveč predvsem njegove veljavnosti,

prepričljivosti, zavezujočnosti. Vnovična vzpostavitev mita, pa naj gre za starogrškega ali za naše Celjske, za Krst ali celo za pesniško-hrepenenjsko (lepo) Vido, se Kermaunerju kaže kot "izsiljena", aracionalna in ahistorična. Obnova mita je v času, ki je ustoličil racionalno interpretacijo sveta, nemogoča. Mit namreč prej ali slej interpretira, prevaja "isti predmet kot znanost, a na način, ki je današnjemu človeku neustrezen in nedostopen".

Kermauner je bil mislec, ki je vedno hotel opisati problem z vseh strani, tudi temno stran meseca je hotel osvetliti, saj bi drugače svetla stran bila brez pomena. Tako nadaljuje svoje razmišljanje v tej smeri, ko se sprašuje, ali je nemara želja, potreba po mitu povezana tudi s spoznanjem, da je danes (konec sedemdesetih let 20. stoletja) "znanstvena interpretacija prekratka". Na slepo zaupanje v racionalno razlago sveta, ki nam jo ponuja znanost, je velikokrat opozarjal tudi Dušan Pirjevec, ki je že konec šestdesetih let izjavil, da se znanost prej ali slej ukvarja le sama s seboj. S temi dvomi o vseodrešujoči vlogi znanosti se tudi vprašanje (po)vrnitve mita (v slovensko dramatiko) postavlja na nov način: če živimo v svetu, ki ga obvladuje racionalnost (znanost), potem mit sploh ni mogoč, kajti znanost je logos, mit pa "beži" od racionalne, logične razlage. Skratka: ne glede na voljo (avtonomnost) avtorjev/dramatikov, da se vračajo k mitu in ga oživljajo na planjavi sedanjega znanstvenega (kibernetičnega) sveta, se prej ali slej izkaže, da se mita ne da oživeti. Da je enkrat za vselej mrtev ali morda bolje rečno: da nam je dostopen le skozi starogrško dediščino. Čeprav je res, da so premnogi avtorji, med njimi tudi avtor te razprave, poskušali, tako na ravni teorije kot tudi prakse, dokazati, da je tragedija danes še mogoča in se zaradi tega da priklicati v življenje tudi mit. Dramatika Ivana Mraka je zagotovo dokaz, da je vera v mit in njegovo rodnost ne le mogoča, ampak celo nujna. Kajti racionalizem, znanost, tehnika in globalna virtualnost nas, celo dvomljivce, prepričujejo, da je vendarle v temelju našega sveta tisto materinsko naročje,

o katerem je pisal Nietzsche in ki mu je ime mit. Tudi zato Taras Kermauner svoje razmišljanje o reinitizaciji slovenske dramatike konča s stavkom: "Želje in potrebe po obnovi mita in rituala v slovenski dramatiki je treba vzeti zares."

V posebnem poglavju se Kermauner posveti tudi *Antigoni*, in sicer izpiše "dvakrat po enajst tez in ilustracij", v katerih se posveti trem *Antigonam*, in sicer Sofoklejevi, Anouilhovi in Smoletovi. Smoletovo *Antigono* bere kot tragedijo, saj pravi, da je njen pomen v tem, da "prinaša tragijsko resnico v dobo in družbo, ki se trudi biti gluha in se ideološko slepi, da je – prva – premagala prejšnje temeljne nerazrešljivosti sveta". V temelj tragedij je položeno razkritje resnice, ki pomeni razkritje slepila kot slepila. Antigona se ne zateka v slepilo, Kreon je tisti, ki se slepi, da bo v imenu mesta/države, oblasti lahko preuredil svet, kar pomeni, da bo zanikal prastare "nenapisane zakone". Družba/država je utemeljena na slepilu in Antigona se upre temu slepilu ter s tem izbere svobodo.

Anouilhova *Antigona* je še bolj odločna, saj se zaveda, da je družba utemeljena na zločinu, in zato lahko, mora (!) izreči: "Ne želim živeti..." Ve, da je družba ne more prisiliti, da pristane na "resnico družbenega nič". Družba jo lahko "le" ubije, ne more pa je prisiliti, da bi spremenila svoje prepričanje. Treba je "znati umreti kot žrtev". Mar to pomeni, da bo tudi žrtev posvečena, saj njena ideja ostaja živa? Da bo vsaj ona posvečena v svoji smrti, če že njen ubiti brat ne more biti?

Tudi Sofoklej ne more mimo dejstva, da "ni globlje skrivnosti kot človek", a ta skrivnost ima eno samo "hibo", in sicer da ne najde "sredstva, da smrti bi utekel". Smrtnost vodi človeka pri njegovih podvigih, uspehih, zvijačnostih, a tudi pri kršitvi "domačih zakonov" in "svetih pravic bogov".

Vsem trem avtorjem je skupno, da se usodi žrtve in rablja prepletata: Kreon pri Sofokleju ostane sam (tragična) žrtev, saj se mu ubijeta tako sin Hajmon kot tudi žena Evridika. Čeprav sta Anouilhov in Smoletov Kreon "moderna funkcionalista", počneta isto: po končani bratomorni vojni poskušajo

vsi trije Kreoni utemeljiti družbo brez smrti. Toda problem nastane, ker družbo "utemeljujejo zmagovalci" in je usoda poražencev, mrtvih, pobitih, padlih odvisna le od volje tistih, ki so jih pobili. S tem zmagovalci (novo) družbo/državo "postavijo na zločin". "Zločin vzidajo v novo ureditev kot njen neodpravljeni pogoj," zapiše Kermauner.

Skozi tri *Antigone*, ki so bile napisane v obdobju poltretjega tisočletja, se zrcali isti problem, isti zato, ker je temelj, na katerem je utemeljena naša civilizacija. Tudi Freud je poskušal razkriti temno skrivnost človeške družbe, ko je zapisal, da se je z očetomorom začela človeška družba; sinovi so ubili svojega očeta, stopili na njegovo mesto in si razdelili njegove žene, pri čemer je bilo nujno, da je zavladal zakon (tabu) incesta: spolnega odnosa med materjo in sinom (*Mojzes in monoteizem*, 1937).

Lahko rečemo, da je raziskovanje grške tragedije, pa naj gre za Antigono ali za Ojdipa, vedno raziskovanje začetkov človeške družbe. Toda ne samo kadar gre za raziskovanje, še bolj takrat, ko gre za ustvarjanje, za pisanje.

4.

Slovenske *Antigone* so nastale v obdobju pol stoletja: Smoletova konec petdesetih, Jovanovičeva in Dovjakova sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja, Andreje Inkret na prelomu tisočletja in Flisarjeva v prvem letu drugega desetletja 21. stoletja. Podrobnejša analiza vseh petih *Antigon* bi morala prej ali slej upoštevati tudi širši družbeno-kulturni kontekst, čeprav nisem pretiran ljubitelj socioloških raziskav besedne umetnosti. Toda dejstvo je, da je med vsemi umetniškimi zvrstmi dramsko besedilo tisto, ki je kar najbolj tesno speto z družbenim kontekstom. Mislim, da tega ni treba posebej utemeljevati, treba je samo preleteti naslove knjig, ki jih je napisal Taras Kermauner v svoji epohalni raziskavi *Rekonstrukcija in /ali reinterpretacija*

slovenske dramatike. Naj na tem mestu spomnim le na to, da je Jovanović napisal *Antigono* kot prvi del "balkanske triologije", kar pomeni, da je njegova *Antigona* tesno povezana z balkansko morijo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Zaradi tega je temeljna značilnost Jovanovićeve *Antigone* "deheroizacija" in iz nje izhajajoča "banalizacija". Jovanović, ugotavlja Kermauner, pisec spremne študije, "si upa nasprotovati Smoletovi *Antigoni*", zato je njegova *Antigona* *Antiantigona*, saj "bratomornost ni več zakon družbe", temveč le še "medijski dogodek". Samo spomnimo se podob iz obleganega Sarajeva, ki smo jih vsak večer gledali po televiziji.

Krištof Dovjak in Andreja Inkret sta se odmaknila še dlje od tistega, kar Kermauner imenuje "avtentična arhaizacija". Že z uvodno didaskalijo k prvemu prizoru *Antigone* nam Krištof Dovjak nedvoumno sporoča, da je pred nami igra o Antigoni, ki se zavestno odpoveduje "arhaizaciji": "(*Antigona, Kreon. Prizorišče je soba. Po pohištvu so nameščene rjuhe. Parket je dvignjen v mehurje. Na eni izmed praznih knjižnih polic stoji žara. Kreon smrka.*)" Andreja Inkret pa svojo *Antigono* postavi kar v gledališče. *Antigona* (dramski lik) ves čas sedi med gledalci v zadnji vrsti parterja in noče nastopiti (v svoji vlogi). Toda avtorica gre še dlje v relativizaciji (in ironizaciji) antigonskega mita: *Antigona* noče pokopati svojega mrtvega brata Polinejka, četudi jo vsi, s Kreonom na čelu, k temu spodbujajo, še več, zahtevajo od nje. Takole govori Kreon Antigoni: "Česa se bojiš, *Antigona*? Saj veš, da so skalnati grobovi zgodovina. Ti nisi kot tvoja sestra. Ne lebdiš na oblakih. Ti veš, da je vse tole komedija. Jaz sem moral s svojo prepovedjo pomiriti Eteoklove pristaše, ti moraš pa sedaj s pokopom Polinejkove. Pa bo volk sit in koza cela."

Dovjak in Andreja Inkret samo še stopnjujeta Jovanovićevo deheroizacijo in banalizacijo, vendar brez pravega razloga. Jovanović je napisal *Antigono* v času jugoslovanske bratomorne vojne, mlajša avtorja pa kot da sta se prepustila

igranju z motivi, z vsesplošno razpoložljivostjo “dediščine”, kar je bila iznajdba postmodernizma.

In kako je z Antigono Evalda Flisarja?

Kakšen svet je svet Antigone leta 2011, torej zdaj, danes, tu? Svet Flisarjeve igre? Vse, kar smo doslej napisali o mitu, tragediji, o posvečenosti mrtvih, o spopadu dveh etičnih načel, o spopadu med oblastjo (državo) in posameznikom, pa četudi je v sorodu z vladarjem, o odnosu med bogovi in ljudmi – vsega tega danes, v prvem letu drugega desetletja 21. stoletja ni! In kakšen je potem ta svet, ta brezbožen, do konca zbanaliziran in globaliziran svet neoliberalnega kapitalizma, ki iz dneva v dan sam sebi spodkopuje temelje, da ni daleč dan, ko se bo sesul sam vase? Ali pa bo znova izbruhnila revolucija, ne več omejena na državo, regijo, ekonomsko ali monetarno skupnost? Revolucija, ki bo kot globalni požar zajela ves svet in zrušila vse institucije, ki danes upravljajo svet, ljudi, da smo bolj ali manj srečni sužnji? In tedaj se bomo, če ne mi, pa naši otroci ali vnuki, zavedeli, da so bile vse dosedanje revolucije le vaje v doslednosti in krutosti, v konstruiranju Ideje, v imenu katere je treba spremeniti svet. Pa ne v zemeljski raj, najboljši vseh svetov, temveč v svet, narejen po meri človeka, ki bo materialne dobrine prepoznal kot nujnost in ne bo težil k njihovemu kopičenju; ki bo prepoznal, da je razvoj v zadnjih stoletjih, recimo od razsvetljenstva naprej, ki je – mimogrede – postavil dovolj trdne in premišljene temelje novemu svetu, nenehno deloval proti samemu sebi. Da sreča ni v tem, da ima človek vse več in več, da želje v človeku povzročajo samo nemir, nenehno potrebo po novih in novih zadovoljitvah, potešitvah; tako rekoč po nenehnem uživanju, žretju. Nenasitnost spreminja današnjega človeka v žival, četudi sem s tem, ko sem zapisal žival, žival užalil, kajti žival ni nikdar nenasitna in pohlepna. Kljub idejam, da bo treba na novo postaviti veličastno zgradbo človeške civilizacije, čeprav so vse bolj glasni tisti, ki zahtevajo novo prerazporeditev bogastva (naravnega in tistega, ki je shranjen na borzah ali v trezorjih), se svet, tako

zahod kot vzhod, trudi obdržati, obraniti stanje, kakršno se je udomačilo na vseh celinah.

Ob vsem neprecenljivem bogastvu in nepredstavljeni revščini se zlasti zahodni ljudje obnašamo, kot da se nas ne tiče ne preteklost, kaj šele prihodnost. Danes in tu, jutri bo že kako! Boljše imeti kot biti. In nobena starodavna (vzhodnjaška) modrost, ki se je razmnožila po milijonih knjig, ki leže po knjigarnah ali so nam dosegljive na svetovnem spletu, nas ne more (več) prepričati, da bi se zamislili nad samimi seboj, da bi pogledali vase in poiskali tisto zrno, tisto edino svetlo zrno, zaradi katerega smo sploh ljudje.

Nismo sledili filozofu, ki je oznanjal prevrednotenje vseh vrednot, ne, sledili smo nereflektiranemu gonu in razvrednotili vse vrednote. Umetnost in filozofija poskušata vračati človeku njegovo dostojanstvo in samozavest, a prehiteva ju tehnologija, ki prepričuje človeka, naj se igra z igračami, ki mu v vsakem hipu lahko pričarajo iluzijo lepega in srečnega sveta. Mite in legende nadomeščajo efemerni pojavi in ljudje iz tako imenovanega šovbiznisa in politiki, izvoljeni ali samopostavljeni, voditelji ali kralji, ki tekmujejo z anoreksičnimi dekleti za prostor na naslovnicaх svetovnih medijev. In seveda, tu je še Cerkev. Anahronistična ustanova, ki se lahko sklicuje samo na svojo dvatisočletno tradicijo, na Skalo, na kateri je bila ustanovljena, pri tem pa ostaja kar najbolj mračna sila, ki – hočeš nočeš – mora tekMOVATI tako s politiko kot s potrošništvom. V tako imenovanem "spopadu civilizacij" se visoko dvigujejo simboli, ki oznanjajo edinega pravega boga, in fundamentalisti vseh barv grozijo brezbožnemu svetu, ki visoko vzdiguje prapore, na katerih so narisani simboli kapitala.

Svet današnje Antigone je, četudi ugledan skozi moralistična očala, svet, ki preprosto ne pozna Antigone, se ne meni zanjo, je ne razume, saj ne razume ne njenega govora ne njenih dejanj, še manj pa njenih etičnih meril. Evald Flisar se vsega tega zelo dobro zaveda. Zatorej je v že omenjenem tekstu o svoji igri zapisal nekaj temeljnih misli, ki so

ga vodile pri pisanju drame. Flisar se zaveda, da današnja Antigona ni in ne more biti niti daljna sestra Sofoklejeve Antigone. Zakaj? Ker danes spor ni več spor med vero v tradicionalne vrednote (med katerimi je, kot smo ugotovili, pravica do pokopa mrtvih ena temeljnih, ne glede na to, na kateri strani so padli) in pravico, ki se utemeljuje v moči vladanja. Ali rečeno drugače: ne gre za spopad med osebnimi (zasebnimi) vrednotami in družbenimi vrednotami; ali še drugače: za spopad med zasebnim interesom in javnim interesom (pri čemer javni interes razumemo kot skupno dobro). Opraviti imamo s spopadom dveh skrajnih individualnosti, ki ostajata skrajni tudi takrat, ko naj bi šlo za skupno dobro, za blaginjo družbe, v čemer nas dan za dnem utrjujejo naši politični voditelji, četudi so voditelji političnih strank. Pri tem si skrajni individualizem in egoizem, sla po moči, po oblasti, po vladanju, vedno znova nadevajo masko boja za skupno blaginjo, za "narodov blagor". Tako cankarjansko "blokado", ki nenehno proizvaja mlakužnost in zaplankanost, je mogoče, tako meni Evald Flisar, preseči le s pomočjo kompromisa, z upoštevanjem drugega. In prav napor, kako najti "skupni jezik", kako omejiti podivjano, gluho in slepo individualnost, ki ji je ime (tudi) egoizem, je tisto, kar omogoča danes in tu Antigono.

Danes, nadaljuje Flisar, si je težko zamisliti, da bi kdor koli (tudi v diktatorskih režimih) lahko prepovedal pokop mrtvega, ubitega, umorjenega človeškega bitja, ne glede na to, na kateri strani je padel. Flisar se pri tem sklicuje na "demokratske družbe", ki na vse mogoče načine omejujejo moč vladavcev. Zato se Flisarju pokaže (edina) možnost (današnje) Antigone v tem, da se bori za to, da bi njen mrtvi brat ostal pokopan, kajti oblast želi premakniti pokopališče zaradi zelo prozaičnih razlogov: kapital je pripravljen graditi hotel in z njim igrišče za golf, ki je danes tako rekoč *sine qua non* modernega turizma. Edini prostor za gradnjo golfskega igrišča je pokopališče. Kar nikakor ni dramatikova domislica, temveč dejstvo, ki smo mu bili in smo mu še priča.

Koliko pokopališč je bilo preoranih, prekopanih in na njih zgrajene neposvečene zgradbe. Celo gledališča! Zato spopad v Flisarjevi *Antigoni* poteka na ravni njenega trmastega in torej iracionalnega vztrajanja, da ne dovoli prenosa posmrtnih ostankov (kot se danes reče) svojega brata, in vladarjevega, to je županovega prizadevanja, da bi ugodil kapitalu, zgradil hotel in igrišče za golf ter s tem ustvaril določeno število novih delovnih mest.

Tudi Flisarjeva današnja *Antigona* ne more brez razpostavitve likov po dramski pokrajini, kot so bili prvič razpostavljeni v Sofoklejevi *Antigoni*. Ko Flisar svojo Antigono poimenuje Klara, ji dodeli posebno, izpostavljeno mesto, saj njeno ime pomeni čista, jasna. Klarina čistost in jasnost pa pomenita, da je za okolico, za "zdravo pamet" moteča, da je "premaknjena". Zato je tudi neke vrste turistična znamenitost, saj se Flisarjeva igra začne s prihodom turistov na pokopališče, da bi videli to "lokalno posebnost"! Za zdrav razum takšno etično vztrajanje pri posvečenosti mrtvih/pokopanih ni "normalno". Zato ta ista pamet ne more (ne le da noče!) razumeti temeljnega "problema", ki se mu reče "namesto pokopališča bo igrišče za golf".

Klara je, kakršna je, in zaradi tega je sploh lahko današnja *Antigona*, ker je še niso prekrili oblaki egoizma, profita in brezbržnosti do drugih ljudi; to vse so značilnosti kapitala, ki naj bi bil v službi teh istih ljudi. Flisarju gre za to, da pokaže dve opciji v današnji družbi: vztrajanje pri svojem prepričanju (ki pa, ker se veže na mrtvega brata, vendarle opozarja na pravzorec), po drugi strani pa skrb oblasti, da zagotovi razvoj in t. i. prosperiteto svojega kraja in občanov. Klara se upre realizaciji ideje o napredku in boljšem življenju svojih soobčanov. Noče sprejeti dejstva, da je volja večine močnejša in bolj legitimna od njene zasebne, iracionalne ("premaknjene") volje, da zaščiti svetost svojega mrtvega brata. Pa gre res za svetost? Je danes sploh še mogoče govoriti o svetosti? Ali ni to le izmišljotina (bolnega) uma, ki se postavi po robu vsem; no, predvsem (demokratsko) izvoljeni

oblasti, kar konkretno pomeni svojemu stricu županu, ki deluje v imenu skupnosti, ki ga je izvolila?

Flisar utemeljuje Klarina dejanja s tem, da deluje v skladu s svojimi duhovnimi, ekološkimi in zaščitniškimi prepričanji, ki so značilna za vse tiste, ki se v imenu teh načel upirajo podivjanemu (neoliberalnemu) kapitalizmu. Klara je trdno prepričana, da so nekje meje, da morajo biti meje, pred katerimi se finančni interes mora ustaviti. Kajti če te meje izginejo, bomo "vsi sužnji", morda srečni, a vendarle sužnji. Flisar kot spreten in nadarjen dramatik okoli osrednjega motiva, saj gre vendarle za mrtvega Klarinega brata Andreja (Polinejka), na gosto splete mrežo zapletov in razpletov. Tako se njegova (današnja, torej naša) *Antigona* začne s skupino turistov, ki so si prišli ogledat lokalno zanimivost: Punco, ki straži grob svojega brata. Ta pa ne bo več dolgo "znamenitost", saj bo zaradi gradnje hotela in igrišča za golf končno tudi Antigonin/Klarin brat moral biti prekopan. To, da nekdo (Klara) meni, da so "tla, v katera polagamo mrtve k počitku, sveta", se zdi turistom (in tudi vsem drugim) "smešno". "Punca mora biti res grozno trmasta," je eden od komentarjev. Kljub oddaljevanju od "arhaične" *Antigone* mora avtor ohraniti njen arhaični tloris, saj samo družinska prepletenost vseh protagonistov omogoča tragičnost dogajanja. Klarina sestra je Simona (Ismena), brata (enojajčna dvojčka) sta Andrej in Uroš, ki umreta v prometni nesreči, kar je ena najbolj banalnih smrti našega časa, županov (Kreonov) posinovljenec je Filip (Hajmon), ki si (znova) želi Klare (v mladosti sta bila ljubimca), za zagonetnega slepega profesorja Guida se izkaže, da je Ojdip, Klarin oče (!), raziskovalni novinar Bojan (Klarin prijatelj iz otroštva) raziskuje malverzacije, ki se dogajajo v občini, ki ji načeluje Župan, in končno sta tu še Morilca (1 in 2), ne le plačana ubijalca, ampak predvsem cinika brez sleherne morale, ki s svojo grotesknostjo igro obvarujeta, da ne zaplava v melodramatične vode. "Jebeš državo, v kateri niti kriminallec

ne more dostojno živeti!” je njuno rezoniranje trenutnega družbenega stanja.

Flisar, če sledim njegovemu zapisu, še vedno verjame, da so danes ljudje, ki so pripravljeni umreti za “ideale”, četudi jih skupnost prepozna kot čudake ali “lokalne znamenitosti”. Ker je naš svet, kot piše avtor, svet majhnih stvari. Prave tragedije so skrite, mediji niso v službi javnosti, temveč v službi fabriciranja afer. Zato se je Flisar odločil, da svojo/našo *Antigono* spremeni v triler, v katerem ne smeta manjkati hladnokrvna morilca. In četudi ni imel namena napisati poetično dramo, kot je to storil pred pol stoletja Dominik Smole, je vendarle napisal tragično igro. Kajti *Antigona/Klara*, ki jo – kaj pa bi drugega lahko počeli s tako “trmasto punco”? – spravijo na “varno”, na psihiatrično kliniko, skoči skozi odprto okno in “poleti kot ptica, ki je ušla iz kletke, proti morju pod sabo. *Premor*. Ni ga dosegla, razbila si je glavo na ostrih skalah,” pove slepi gospod Guido, njen oče, Ojdip.

“Kletka” je bila prepričanje, zaradi katerega je bila Klara pripravljena postati žrtev in svojega strica (Župana) spremeniti v rablja. A ker Župan stoji na tistem označenem mestu, na katerem stoji Kreon, mora tudi on doživeti poraz, ki je, v skladu s časom, ki ga živimo, kar najbolj banalen: vlagatelj se odloči, da bo svoj kapital vložil drugam. Nedokončan hotel bo ostal “sivo betonsko ogrodje, ki bo štrlelo v nebo in nas opominjalo, da si ne zaslužimo boljšega od tega, kar imamo,” resignirano komentira Župan deziluzijo, razkritje slepila, ki ga je ustvarjal kapital, ki bi z zgraditvijo hotela in igrišča za golf omogočil ljudem boljše življenje. Klarina žrtev, ki je posvetila vse njeno prizadevanje, da bratovega groba ne onečasti kapital, pa četudi v službi “javnega interesa”, se končno dotakne tudi Vladarja/Župana, saj sklene, da bo nedokončani hotel spremenil v počitniški dom za invalide. Sam pa se odpove oblasti in se (tudi zato, ker je novinar Bojan vse dogajanje posnel za televizijo, kar pomeni, da obstajajo nesporni dokazi o vseh nečednih poslih okoli gradnje hotela

in golfskega igrišča) odloči, da se javi policiji in prizna svojo krivdo, ne nazadnje tudi za Klarino smrt. In za smrti tistih, ki sta jih pospravila Morilca.

Flisarjeva igra pa odkriva še nekaj, in sicer da (danes, mar res šele danes) noben protagonist (dramski lik) ne more biti čist, jasen (kot je Klarino ime). Kajti vsi so "obremenjeni" z dejanji, ki jim jemljejo integriteto, ki jih problematizirajo. Najbolj zanimivo (in s tem tudi dramatično) je razmerje med (mrtvima) bratoma Andrejem in Urošem. Ne le da sta enojajčna dvojčka, zaradi česar ju je bilo vedno zelo težko (raz)ločiti, v Klarinem srcu je doma Andrej, in ne Uroš. Uroša je "komaj prenašala". Gre sicer za (legitimno) sestrino "pravico", da ima enega od dveh bratov rajši, vendar se v igri razkrije, da ni popolnoma jasno, kateri od bratov je vozil avto, ko se je zgodila nesreča, niti to, kateri od obeh je pokopan v grobu, ki ga Klara brani, kajti eden (Klara je prepričana, da Uroš) je bil kremiran. S tem se v Klari naseli dvom, ki ji tako rekoč jemlje pravico do njenega ravnanja. Čeprav je res, da je grob svet/posvečen, tudi če bi v njem ležal Uroš! V luči dvoma se Klarino ravnanje do skrajnosti problematizira in vse bolj kaže na to, da je le posledica njenega skrajnega individualizma in iz njega izvirajočega egoizma.

A tudi Klarina ljubezen do Andreja, iz česar izhaja vse njeno ravnanje, ni "čista" in "jasna" torej nedolžna, sestrska. Obstaja bolj ali manj utemeljen sum (fotografije), da je bila ljubezen med Klaro in Andrejem več kot le bratovska/sestrska. Fotografije namigujejo, da je bila njuna ljubezen incestuozna! To omogoča, da Morilca izsiljujejo Klaro, saj bi fotografije lahko posredovala medijem.

To dejstvo bi Klarino ravnanje lahko osvetlilo še z druge strani; da gre za nenaravno ljubezen, ki je zdravi razum nikakor ne more sprejeti, tolerirati. Kajti Klarina izjava, da "tla postanejo sveta, ko vanje položimo tiste, ki jih imamo radi," je v luči incestuozne ljubezni med njo in Andrejem razveljavljena. Tudi razmerje med sestrama Klaro in Sabino je problematizirano (tako kot je med Antigono in Ismeno!), kajti Sabina je (samo) lepa, Klara pa je pametna. Razmerje

med pametjo in lepoto je znano: lepota mine, pamet ostane. V razmerje med sestrama je vpleten tudi Filip, saj ima razmerje z obema. Klara si želi ljubezni (ne le do mrtvega brata, temveč tudi do živega Filipa, ki pa je plejboj in ženskar).

Pred nami se počasi lušči plast za plastjo in prikazujejo se pravi obrazi likov današnje Antigone. Nihče ni "brez greha", nihče ne more biti čist in jasen; četudi slepi profesor deluje kot vrhovna (moralna) avtoriteta, je to vendarle Ojdip, ki je v trenutku, ko je ubil svojega očeta, sprožil peklenski mehanizem hamartije, usodne zmote, ki je tako rekoč temelj ne le (atiške) tragedije, temveč vse naše (zahodne, bele) civilizacije. Z očetomorom se je začel naš rod. Sin je moral stopiti na mesto očeta in s tem je postal (potencialni) mož očetove žene, svoje matere! Incest ni "napaka", ni "bolezen", ampak je eden od tistih odnosov, ki so bili že na začetku razglašeni za tabu. Vendar iz zahodne zgodovine vemo, da so tabuji le zato tabuji, da se jih vedno znova krši.

Slepi profesor Guido, v katerem Klara vidi svojega očeta, ki je (če upoštevamo tloris arhaične Antigone) Ojdip, torej Klarin oče (in seveda tudi Simonin, Andrejev in Urošev), Klari razodene pravo naravo današnjega časa, ki je čas "praktičnih kompromisov". Guido/Ojdip, preizkušen z vsemi grozotami, ki jih je človek sploh lahko deležen, je v svoji slepoti ugledal resnico (našega) časa. Vera v nekaj, kar ne prinese koristi, je "nerazumna". Vendar: prav zaradi te in take narave časa, ki nas sili v kompromise in iskanje koristi, koder je le mogoče, mora človek vztrajati in s svojim vztrajanjem dokazati, da niso vse stvari "na prodaj"! Zaradi tega spoznanja morata tragično končati tako Klara kot Guido, tako Antigona kot Ojdip!

Klara se je po Andrejevi smrti zaljubila v smrt, komentira sestrino ravnanje Sabina. Biti zaljubljen v smrt pomeni, da ti je življenje breme. Morda iz tega izvira tudi Klarina "trma", ali kot pravi Župan: njen "ponos je prevelik". Zaradi zaljubljenosti v smrt Klara ne more realno oceniti "interesa" skupnosti (ki je v kapitalu, profitu, delovnih mestih, napredku).

Ko se tik pred koncem igre – ko mora novinar Bojan izkopati jamo, saj ga bosta Morilca pokončala – izkaže, da je grob, v katerem naj bi ležal Andrej, prazen (!), Flisarjeva igra o današnji Antigoni dokončno postane neulovljiva, izmuzljiva v svoji večplastnosti, v prepletenosti videza in resnice, pri čemer imamo tako ali tako opraviti z literarno resničnostjo in ne z novinarskim poročilom o dogajanju v nekem primorskem mestecu.

Svet Flisarjeve igre je svet videzov in (odrskih) utvar; v tem svetu si ljudje, kot pravi Župan, ne “zaslužijo boljšega od tega, kar imajo”. Svet nesrečne Klare, morda edino mogoče Antigone leta 2011, je “greznica” in ne “čisto morje”, naš čas je čas, ki “toliko obljublja in tako malo da”, razpreda Župan, ko je vsega konec. Konec ekonomije in etike.

Evald Flisar v svoji *Antigoni* predstavlja zelo temno in pesimistično podobo našega časa in sveta. Morda nam slika, tako kot Cankar, temo, da bi si naše oči še toliko bolj zaželele luči.

Zato bo nemara kdo menil, da je Evald Flisar napisal nekakšno moraliteto, čeprav jo je oblekel tako rekoč v popularno tranzicijsko obliko gospodarskega kriminala in plačanih morilcev, a nesporno dejstvo je, da nam Flisar z *Antigono* zdaj sporoča, da je naš svet že zdavnaj zavrgel še poslednjega od “nenapisanih zakonov”, tistega, ki govori o tem, da je človekovo srce edini sodnik, ki izreka pravične in “pravnomočne” sodbe. V tej svoji drži je Flisarjeva *Antigona* vendarle na prav poseben način vrnitev na začetek: kot da se je zgodovinski, to je linearni čas, nekoliko zasukal nazaj, da se je gobec kače dotaknil svojega repa in smo priče nenavadnemu pojavu, ki se mu reče cikličnost, ciklični čas, ki je čas mita. Mita, ki vedno znova išče, da se ubesedi v umetnosti, v literaturi. Kot se je na primer v pesniškem ciklu Barbare Korun *Antigona, okruški* (pesniška zbirka *Pridem takoj*, 2011), v katerem preberemo tudi naslednja dva verza:

*Živeti med mrtvimi, spokojno,
kot mrtvi živijo med nami, od zmeraj.*

dr. Ossama el-Kaffash

VZEMI ME V ROKE

Flisarjeva drama *Vzemi me v roke* je zgodba o življenju in učenju, o ljubezni in žrtvovanju, o upanju, brezupu in smrti, pa tudi o koncu pomembnega obdobja v novejši zgodovini človeštva. Ni komedija, ni tragedija, ampak izvirna, flisarjevska tragikomedija, kakor je večino njegovih dram označil slovenski kritik in teoretik dr. Blaž Lukan. Tudi v tej drami, in morda v tej še posebej, Flisar gradi svoj teater na klasični vlogi igralca. Vizualni elementi ne igrajo pomembne vloge, predvsem pa niso ekstravagantni ali spektakularni. To ne pomeni, da k vizualnim efektom nagnjeni režiser v tekstu ne bi našel možnosti za predstavo, ki bi zadovoljila tako oči kot ušesa, toda sporočilna moč drame bi še vedno ostala v izrečenih besedah, saj se odnos med likoma vzpostavlja in razvija skozi dialog.

Najpogostejša tema v Flisarjevih dramah je odnos med moškim in žensko ali, širše gledano, prikaz patologije medčloveških odnosov na splošno. Ko sem arabski prevod drame *Vzemi me v roke* pokazal znani in vplivni egiptovski igralki Magdi Mounir, je že po prvem branju izrazila željo, da bi jo uprizorila v gledališču, ki ga vodi. Še več, hotela je igrati eno od vlog! Tukaj se je zame kot prevajalca in dramaturga pojavil prvi problem. Magda Mounir je namreč starejša gospa, v drami pa nastopata 65-letni moški (lastnik kletnega antikvariata) in 25-letno dekle (njegova asistentka). Magda Mounir je menila, da je mogoče vlogi zamenjati in da je

lastnica antikvariata lahko starejša gospa, njen asistent pa je lahko mlad fant. Ni si težko predstavljati, kako dolgo je trajalo, preden je na tak radikalen obrat pristal tudi avtor!

Drama namreč prikazuje odnos med likoma skozi razmerje Oče/Hčerka, Učitelj/Učenka ter Mojster/Vajenka. Poleg tega je v zraku ves čas možnost, da njun odnos preraste v ljubezensko zvezo, kar se sicer ne zgodi, vendar gledalec to ves čas pričakuje. Pri prirejanju teksta za arabsko predstavo (in za egiptovsko občinstvo, ki iz verskih in kulturnih razlogov ne bi sprejelo nekaterih elementov odnosa med starejšo žensko in mladim fantom) sem se moral soočiti s kopico problemov. Rešiti sem jih moral tako, da ne bi zrahljal ali zakril osnovne teme. Poudarke sem moral poiskati tam, kjer jih avtor v izvirni verziji ni podčrtal, in redefinirati oba lika tako, da bi kljub zamenjavi vlog ostala verjetna.

Pri tem mi je bila v največjo pomoč dramaturška posebnost Flisarjeve dramske pisave, ki bi jo najlažje opisal z besedo "zrcaljenje". Ta posebnost je morda najbolj očitna v njegovi drami *Nora Nora* (uprizorjeni v Kairu leta 2006), v kateri dva para predstavljata zrcalni podobi drug drugega. Podoben postopek je uporabljen v drami *Vzemi me v roke*, v kateri Iztok in Mojca predstavljata večino antropoloških dvojnosti, ki jih je definirala C. L. Strauss: star/mlad, moder/naiven, odgovoren/neodgovoren ... na kratko: kultura/narava. Prav to zrcaljenje nasprotij mi je pomagalo, da zamenjam vlogi v arabski verziji brez strahu, da bom naredil škodo osnovnemu sporočilu drame. Kajti v orientalski mitologiji je ženska tista, ki predstavlja maternico kulture in rezervoar tradicij.

Vzemi me v roke je šesta Flisarjeva drama, ki sem jo prevedel v arabščino. (V angleščini sem prebral tudi vse druge.) Najbolj fascinantna plat njegove dramske pisave je dialog, ki je hiter, nevsiljivo informativen, zabaven in mestoma tako prepojen s skritimi pomeni, da mu lahko sledijo le najbistroumnejši gledalci. Nikoli ni deklarativen, nikoli niso stvari in občutki poimenovani direktno; vedno se tisto, kar se zares dogaja med liki na odru, skriva *za* in *med*

besedami. Druga Flisarjeva posebnost, navzoča v večini njegovih del (tudi proznih), je motiv potovanja. V zbirki kratke proze *Zgodbe s poti* (ki je izšla v mojem prevodu pri založbi Dar Elkalema v Kairu leta 2005) je potovanje tako model kot tema pripovedi. V drami *Enajsti planet* (arabski prevod je, skupaj z *Noro Noro*, leta 2006 izdala egiptovska založba Eddar Press) je potovanje bolj tema kot model (čeprav trije klošarji s potikanjem po ulicah mesta opravljajo tudi svojevrstno potovanje). V Flisarjevem najbolj znanem (in razvpitem) delu, romanu *Čarovnikov vajenec* (ki ga pravkar prevajam in bo izšel v arabščini leta 2012), je potovanje model, glavna tema pa je odnos Mojster/Vajenec (ali, širše gledano, Učitelj/Učenec). Model potovanja in tema Mojster/Vajenec sta dokaj pogosta v sodobni literaturi in eden najbolj znanih avtorjev, ki ju je (model nič manj kot temo) intenzivno raziskoval, je argentinski vele mojster Jorge Luis Borges. Ni težko najti odgovora na vprašanje, zakaj Iztok v *Vzemi me v roke* ceni Borgesovo poezijo (in piše esej o njem); še več, "borgesovsko" je tudi njegovo mnenje o knjigah in znanju na splošno.

Podobno ambivalentnost v odnosu do znanja in knjig je mogoče najti v sufijski muslimanski tradiciji, v kateri prosimo Boga, da bi nas "zaščitil pred nekoristnim znanjem". Tudi v tej tradiciji sta bogato zastopana model in tema potovanja. Število zgodb o potovanju učenca proti Resnici je skoraj neskončno. V drami *Vzemi me v roke* eden od dveh protagonistov (Iztok) potuje proti soočenju z neizogibno resnico, ki je Smrt. Model in tema sta v tej drami tako prepletena, da ustvarjata veliko referenčnih točk in veliko priložnosti za artikulacijo dejstva, da znanje ni nevtrarno, ampak lahko ima poleg pozitivnih tudi negativne učinke. Tu ne gre le za to, kako znanje uporabljamo, ampak tudi za način, kako ga predajamo in dojemamo. Zakaj sploh potrebujemo znanje, je vprašanje, ki se ga večina ljudi izogiba, drama *Vzemi me v roke* pa se ukvarja z njim, kot da je eno najpomembnejših v življenju.

Druga vez med dramo in sufijsko tradicijo je pojmovanje smrti. V resnici je naše pojmovanje smrti in to, kar o njej vemo, v drami *Vzemi me v roke* skrita roka in motor dogajanja. To nam postane jasno, če poznamo sufijsko zgodbo, v kateri so mistika vprašali, kaj najbolj sovraži. Odvrnil je, da Resnico. Ljudje so se začudili, potem pa je neki sufijski učenjak pojasnil, da mistik sovraži Smrt, ki je dokončna Resnica. V tej zgodbi je osnovni konglomerat eksistence, Znanje/Potovanje/Življenje/Smrt, dovolj razviden, da ga lahko zazna vsakdo, ki kdaj pomisli na kaj drugega kot na naslednji obrok. Pojasnilo sufijskega učenjaka predstavlja pogled na življenje kot potovanje proti večni resnici, ki je Smrt.

Drama *Vzemi me v roke* je v marsikaterem pogledu sodobna verzija omenjene sufijske zgodbe. Oba protagonista izmenjujeta svoje relativno "znanje" in se uči drug od drugega. S tem se dvigata na višjo raven zavedanja: o življenju in ljubezni, predvsem pa o tem, kdo in kaj sta v resnici oziroma v medsebojnem odnosu (ki v trenutku, ko se vzpostavi, postane njuna glavna Resnica). Vse oblike sodobne psihologije, psihoanalize, psihoterapije in sorodnih vrst "poznavanja in zdravljenja duše" poudarjajo pomen poznavanja samega sebe ali vpogleda vase in v pričujoči Flisarjevi drami lahko zaznamo potovanje proti temu cilju kot težnjo po klasični funkciji gleališča, katarzi. V okviru takšnega videnja in razumevanja drame sem se zanašal na bogato dediščino sufijske modrosti v islamu; dediščino, ki zaobjema 1400 let.

In prav ta tradicija mi je narekovala, da Borgesa v drami zamenjam z arabskim pesnikom Mahmudom Hassanom Ismailom. Izbira ni bila zgolj formalna, bila je tudi tematska. Formalna je bila v smislu, da sem moral najti arabskega pesnika z "borgesovskimi" inklinacijami, tematska pa v smislu, da sem moral najti pesmi, sorodne tistim Borgesovim, ki jih je Flisar iz dramaturških razlogov vpletel v dramski tekst. Dve Borgesovi pesmi, ki igrata pomembno dramaturško vlogo v izvirniku drame, predstavljata tudi dve najpomembnejši točki artikulacije dramske teme. Prva govori o naravi

poezije. V arabskem prevodu sem jo nadomestil s pesmijo Mahmuda Hassana Ismaila, ki se imenuje "Poezija". Ta pesem je zelo čustvena; Mahmud Hassan Ismail slovi kot najbolj romantični in mistični pesnik generacije arabskih pesnikov iz začetka 20. stoletja. Z izbiro te pesmi sem skušal poudariti dvojnost Intuicija/Razum, ki je ena od tematskih temeljev Flisarjeve drame. Ne samo to: pesniške prisposode Mahmuda Hassana Ismaila so zelo blizu Borgesovega mistično-magičnega sveta, kar je bil dodatni razlog za odločitev, da ga uporabim kot Borgesov nadomestek v arabskem prevodu. Tudi zato, ker poudarja zrcalno podobo likov v drami in izostruje model sufijskega potovanja k Resnici.

Druga točka povezave z Borgesom je pesem na koncu drame. Tukaj dosežemo konec poti in se soočimo z večno transformacijo, s katero se človek dvigne na višjo raven zavesti. V drami *Vzemi me v roke* je to doseženo z magično rešitvijo sprijaznjenosti. S tem ko se lastnik antikvariata sprijazni z neizogibnostjo Smrti, se sprijazni tudi s svojo Usodo in svojim Življenjem. Vse to je izraženo v zaključni Borgesovi pesmi in vse to lahko najdemo v pesmi Mahmuda Hassana Ismaila z mističnim naslovom *Molitev*. Pesnik moli, da bi se mu približala skrivnostna ljubezen. Kdo ali kaj je to? Bi to lahko bila Smrt? Ali nemara Previdnost? Podobnost med obema pesmima je osupljiva. Vzhod in Zahod v temeljih nista le brata, v resnici sta dvojčka. Tako Borges kot Ismail uporabljata prisposode gibanja in transformacije, ki nas znova pripeljejo do teme potovanja. Tukaj se potovanje ne dogaja v prostoru, ampak je kronološko. Potovanje, ki ga prikazuje drama *Vzemi me v roke*, je transformacija protagonistov. Prostor ostane isti, čas pa prinese velike spremembe. Pravzaprav se času mudi, da bi rešil prostor! Na mitološki ravni imamo tukaj invertirano grško kozmologijo: namesto Gaie (Zemlje), čakajoče na katastrofo, ki jo pripravlja Kronos (Čas), imamo v drami Kronosa, ki rešuje Gaio!

Oglejmo si še dve pomembni posebnosti drame, ki se navezujeta na temo/model potovanja in na model/temo Učitelj/Učenec. Oba protagonista doletijo zdravstvene težave: mlada asistentka/vajenka se prehladi, priletni lastnik knjigarne/mojster si poškoduje hrbet. Nič resnega, toda v nekem smislu gre za čiščenje duše, v formalnem pogledu pa za psihosomatske težave, značilne za popotnike in potovanje. V obeh zdravstvenih težavah lahko vidimo tudi iniciacijski obred in pripravo na transformacijo. Kar zadeva rešitev prostora, pa je bila ves čas na voljo v prostoru samem! Na voljo je bila v povezavi Časa in znanja, v zbirateljskih redkih prvih izdajah znanih knjig, ki jih je Iztok hranil v zaklenjenem predalu. Zanimiva je Flisarjeva izbira teh knjig: *Čakajoč na Godota*, *Ulikses*, *Cvetke zla*, *Travne bilke*, *Sveto pismo*. Pravzaprav gre za štiri knjige in za eno stran iz prve natisnjene knjige, Gutenbergovega *Svetega pisma*. Beckettova drama *Čakajoč na Godota* je brez dvoma igra o potovanju in čakanju na popotnika, ki nikoli ne pride. Hkrati je to igra o upanju in o neznanem, kot tudi o obupu in neizogibnosti *statusa quo*, kar vse je tematsko navzoče v Flisarjevi drami *Vzemi me v roke*. Joyceov *Ulikses* je najambicioznejši in morda najbolj znan roman o potovanju (skozi kraj in čas). Baudelairove *Cvetje zla* so mejnik na poti evropske poezije; knjiga, ki je vplivala tudi na Muhamada Hassana Ismaila. Eden njegovih najbližjih prijateljev in član istega pesniškega kroga je prevedel knjigo v arabščino. *Travne bilke*, ki so izšle leta 1855, je Walt Whitman pisal vse svoje življenje; kot da je knjiga življenjsko potovanje avtorja, zgodovina človeške usode. Pomembna je tudi navzočnost Gutenberga, ki je z izumom tiskarskega stroja omogočil bliskovito širjenje znanja in sprožil vzpon pismene civilizacije, kakor smo jo poznali doslej, in ki se, kot je prikazano v drami *Vzemi me v roke*, nezadržno poslavlja. Simbolični pomen dragocenih izdaj pa ni samo v njihovi vsebini, ampak tudi v izbiri žanrov: imamo dramo, roman, dve zbirki poezije in stran iz temeljne

verske knjige. Ali skupaj ne predstavljajo celote znanja in umetniške besede, ki za svoj obstoj potrebuje jezik?

Evald Flisar se ukvarja z antropološko dvojnostjo Star/Nov in Star/Mlad v mnogih svojih delih (v *Veliki živali samote* je ta dvojnost celo osnovna tema romana). Vendar se Flisar ne ukvarja z njo na mitološki način, ne povzdiguje modrosti in previdnosti starejših in ne obsoja "norosti mladosti", ampak prikazuje obe plati v ravnotežju. Drugače rečeno, Flisar *dekonstruira* mitološko dvojnost in jo *rekonstruira* v narativni ali dramski obliki. Ta proces spominja na nekaj, kar v sufijski terminologiji poznamo pod imenom Takhlia Thoma Tahlia: očiščenje, ki mu sledi sladkanje. V *Vzemi me v roke* je stari mojster skeptičen, sarkastičen, skoraj že nihilističen. Njegovi strahovi so se spremenili v neumnosti. Njegova modrost in znanje sta zbledela in prepustila mesto grenkobi in grozi. Ne more sprejeti Resnice, zato dvomi o vsem, v kar je nekoč verjel. Vendar je to samo ena, najopaznejša plat nevihte v njegovi duši. Kajti pod plastjo dvomov plamen upanja in zaupanja še ni ugasnil. Še vedno čuti potrebo, da svoji mladi asistentki preda izkušnje in znanje. Hkrati v njem že vedno živo utripa nuja, da se kaj nauči, da dopolni in morda celo spremeni to, kar ve o življenju in svetu. Predvsem tisto, kar ve o sebi. Kljub zrelem letom je prepričan, da ve o sebi premalo.

Dekonstrukcija mitov je morda glavna značilnost Flisarjeve literature, in pri tem se skoraj vedno izkaže za mojstra. V *Vzemi me v roke* dekonstruira mit o modrosti, ki naj bi jo prinesla starost. Na drugi ravni rekonstruira ta mit kot samozavedanje. To doseže na boleč vendar prijateljski način z dekonstrukcijo mita o neodgovornosti mladih, ki je zrcalna podoba mita o "modrosti, ki pride z leti". S tem, ko zaupa svojo usodo učenki/asistentki Mojci in njeni intuiciji, protagonist kot očetovska figura preseže svoje trpljenje in sprejme skupaj z življenjem tudi smrt, s tem pa Mojčino "mlado modrost". V arabski verziji se kljub zamenjavi vlog v zvezi s tem nič ne spremeni. Ključ odnosa ostaja "knjiga",

oziroma znanje, ki ga je avtorica knjige (lastnica knjigarne) predala svojemu pomočniku/učencu in ga potem v "pomlajeni" obliki prejela od njega nazaj. Tukaj sem se naslonil na zelo star egipčanski mit o materi, ki svojemu sinu preda moč in znanje, on pa ji vse to povrne z grehom razumevanja in sprejetja. Ta mit predstavlja temeljni del obredov kronanja novih faraonov in nekateri zgodovinarji vidjo v njem prvotno obliko gledališkosti (ki ni nič drugega kot pretvarjanje, da se to, kar se dogaja, dogaja zares). S sprejetjem dekonstrukcije dveh zrcalnih mitov in z integracijo starodavnega (enega najstarejših) mi je uspelo "arabizirati" dramo z vsem bogastvom njenih raznolikih plasti.

Marsikdo se sploh ne zaveda, kako velik problem je prevajanje literarnih tekstov v arabščino. Še večji problem je prevajanje dramskih tekstov. Ker so v prvi vrsti namenjeni uprizoritvi in le redko branju, se prevajalec takoj na začetku sooči z vprašanjem, katero arabščino naj uporabi. Obstajata namreč dva arabska jezika: klasična, pisna verzija in pogovorni jezik. Pri prevajanju Flisarjeve drame *Antigona zdaj* sem se odločil za klasično arabščino v obliki, ki ji pravimo "tretji jezik". Zdelo se mi je, da je ta najprimernejši za tragedijo, čeprav se drama dogaja v sodobnem času in svetu. Podobno sem storil pri prevajanju Flisarjeve drame *Jutri bo lepše*; zdelo se mi je, da bo veličastje klasičnega jezika drami, čeprav je tragikomedija, podelilo primernejši ton. Pri *Nori Nori* in *Enajstem planetu* pa sem izbral sodobni egiptovski pogovorni jezik. In tako tudi pri *Vzemi me v roke*. Dialog v tej drami je flisarjevsko zabaven, komičen, s podtonom tragedije in usodnosti, ki je navzoč v večini njegovih dram. Za realistično dramo, ki se dogaja tukaj in zdaj, klasična arabščina ne bi bila primerna.

Drugi problem pri prevajanju je bila zamenjava spolov obeh protagonistov. Mojčine "bivše fante" sem spremenil v standardno razširjeno egiptovsko družino (z neskončnim številom bratrancev, sestričen in stricev), dodal pa sem tudi nekatere elemente politične situacije po januarski revoluciji,

ki je odpihnili Mubaraka in njegove. Prav tako sem bil prisiljen ublažiti seksualne namige mlade asistentke Mojce, saj arabska kultura ne dopušča, da bi mlad fant starejšo žensko naslavljal z "nečistimi" mislimi v ozadju. Ob zamenjavi vlog se mi je zdelo primernejše, da mladega protagonista bolj privlači modrost njegove mentorice kot pa njena telesna podoba. (Spolna privlačnost med starejšim moškim in mlajšo žensko je dovolj pogosta in običajna v arabskem svetu, nič manj kot na Zahodu; v obratni smeri pa so takšna razmerja redkost in zato v gledališkem oziru premalo prepričljiva.)

V resnici gre pri vsej stvari za vprašanje zaupanja med Zahodom in Vzhodom. Pa tudi sicer: zaupanje je ključna beseda pri procesu prevajanja in potem pri predaji prevoda upravnemu odboru gledališča, režiserju, igralcem in seveda avtorju z dovolj jasnimi pojasnili, do kakšnih sprememb je prišlo in zakaj. Zaupanje ima več pomenov na več ravneh. Na osebni ravni je to avtorjeva odločitev, da mi prepusti prevajanje drame, in moj pogum, da ga obvestim o spremembah, ki jih terja egiptovska gledališka realnost pol leta po revoluciji. Zaupanje je podlaga (in vsebina) odnosa med protagonistoma v drami. V drami se zaupanje vzpostavi skozi sprejem, zavrnitev, zanikanje in ponovni sprejem. Občutek zaupanja, povezan z občutkom, da poznaš nekoga, ki je zaupanja vreden, ima svojo sufijsko dimenzijo v odnosu Učitelj/Učenec, pa tudi v odnosu med dvema enakovrednima sufijskima modrecema. Zaupanje ne pozna meja in zavrača idejo o konfliktu civilizacij. Tudi o tem govori drama *Vzemi me v roke*; lokalna in hkrati globalna zgodba o tem, kako je Smrt naša edina Resnica in je zato (še posebej v času propada vrednot) edino smiselno, da zaupanje z medsebojnim zaupanjem spremenimo v Upanje.

Prevedla Jana Bauer

dr. Boris A. Novak

ANTI KVARIAT LJUBEZNI

(Osebni premislek igre za dva *Vzemi me v roke* Evalda Flisarja)

Ne bom pisal o izjemno razvejenem in vrhunskem proznem, dramskem in esejističnem opusu Evalda Flisarja, saj je njegova bibliografija tako obsežna, da bi tudi pričujoči esej komaj zadoščal za okviren in bežen pregled. Osredotočil se bom le na igro *Vzemi me v roke*, ki pa – *pars pro toto* – v zgoščeni dramski obliki izraža vse kvalitete Flisarjeve poetike ter pisateljske in človeške etike.

Redkokdaj sem v zadnjih letih tako užival ter bil tako navdušen in v isti sapi pretresen v gledališču kakor ob ogledu te igre v izvedbi Slovenskega komornega gledališča v Kulturnici, miniaturni, a izjemno simpatični dvoranici Lutkovnega gledališča Ljubljana.

Témo, ki se zdi na prvi pogled negledališka – knjigo –, je Flisar obdelal s takim psihološkim in dramaturškim občutkom, da je knjigi podelil ključno simbolno vlogo garanta naše prihodnosti, česar se žal zaveda čedalje ožji krog ljudi.

Naslov Flisarjevega dramskega besedila *Vzemi me v roke* je učinkovit, a nam vse svoje skrite in večplastne razsežnosti razkrije šele, ko se znajdemo na prizorišču igre – v antikvariatu, lociranem v majhni kleti, kjer so “knjige povsod: na policah, na tleh, na pultu, pod pultom, na stoli”. Naslov, ki zveni kot (religiozna?) zapoved, obenem pa izraža rahel erotični namig, šele s to prašno scenerijo pridobi svojo realno

razlago: gre za usodo knjig v našem knjigam skrajno nena-
klonjenem času. Prav Knjiga nam govori: "Vzemi me v roke!"

Kot redni bralec in sodelavec revije Sodobnost, ki jo Evald Flisar že vrsto let uspešno ureja in izdaja, sem pred leti z me-
šanimi občutki spremljal serijo analiz in esejev, posvečenih
ekonomskim, družbenim, kulturnim in duhovnim aspektom
literarne ustvarjalnosti, avtorske "produkcije" knjig in kri-
ze njihove množične založniške reprodukcije v času zatona
"Gutenbergove galaksije" in vzpona elektronskih, digitalnih
medijev. Podobno kot junak Flisarjeve igre, antikvar Iztok,
tudi avtor pričuje o spremne besede nikakor ne morem
ignorirati kategorij, izpeljanih iz besede *knjiga*, ki označu-
jejo mehanizme socializacije knjige – *knjižnica*, *knjigarna*,
knjigotrštvo –, pa naj mi je komercialni mulj teh kategorij še
tako zopr. Med tehtnimi razmišljanji, ki jih je Flisar zbral
med relevantnimi avtorji z vseh koncev sveta, so me posebej
pritegnile refleksije mentalnih procesov branja; vrsta avtor-
jev je prepričljivo dokazovala, da brez umetnosti branja ne bi
bilo človeške civilizacije, kakršno poznamo. Zakaj so me to-
rej navdajali mešani občutki? Ne zaradi nedvomne kvalitete
prispevkov, ampak zaradi nenadne zavesti, da je produkcija
briljantnih analiz knjige in branja direktna posledica nju-
ne – morda smrtne – ogroženosti. Ta zavest me je navdala
z grenkobo. Enako grenkobo prepoznavam v motivih, ki so
Evalda Flisarja gnali k pisanju igre *Vzemi me v roke*.

Scenerija Flisarjeve igre me je takoj "osvojila", saj se z njo
povsem identificiram – celo več: v njej tudi sam živim. Tak je
namreč tudi scenski okvir mojega lastnega življenja, ki sem
ga upesnil v zamirajočem sonetu *Knjige, knjige*, objavljenem
v zbirki *MOM: Mala Osebna Mitologija* (2007):

Ne morem dihati od teže knjig. Povsod
so, na policah, vse do stropa, vodoravno,
navpično in poševno. Nenaravno
živim, zaznamovan od pisanih usod,

zloženih po vseh mizah in pod posteljo.
Fin knjižni prah razžira stene, rjuhe, prte ...
Prebrane, le prelistane, nikdàr odprte,
te knjige so celine, morja, zvezdnato nebo ...

Še preden sem znal brati, me je obkrožal
vonj sveže stiskanih strani, svetel dotik,
magnetičen kot voljna ženska koža ...

Plima platnic prekriva sklade starih knjig;
na dnu pozabe jih spet najde prst naključja.
Kot živa bitja žrejo zrak, pogoltna pljuča ...

Kaosu knjig, ki se množijo v rojih,
sem dodal tudi nekaj skromnih svojih.

Zakaj? Čemú? Iz čudne nótranje potrebe.
Ko gledam hrbte svojih knjig, me rahlo zebe:

kdo koga lista, kdo koga bere? Jaz knjige ali knjige

mene, ujetnika, ki nosim tiskane verige? ...

Ko sem ugotovil, da ima antikvar bolj ali manj moja leta in da mu je ime Iztok Novak, ni bilo nobenega dvoma več: gre zame. Evald Flisar piše o meni. Nadaljnja detajla – “črn klobuk in star črn telefon” – sta samo še potrdila, da si je ta dramski avtor nesramno, naravnost perverzno, “izposodil” moje življenje. S hudičevsko psihološko ostroumnostjo je razkrinkal mojo resno umetniško in intelektualno masko. Prebral me je. Do dna. In me postavil na oder, tako da je zdaj moja človeška reva vsem na ogled.

Hecam se, a kot vsaka šala tudi ta skriva grenko resnico. Padel sem v najstarejšo past na svetu – identifikacijo z igralci. Prav o meni je pred dobrimi dva tisoč leti pisal Aristotel

v *Poetiki*: da je namen gledališke umetnosti vzbujati strah in sočutje. V tisti dvoranici sem zagledal sebe in tisti miniaturni oder se je v moji zavesti podvojil: skrajno pozorno sem spremljal dialoge obeh interpretov, obenem pa se mi je na odru spomina divje vrtela predstava lastnega življenja s knjigami in za knjige. In sem začutil – tokrat to mislim brez heca in brez sence (avto)ironije – bojazen zase: da je bilo morda vse moje življenje, da so bila vsa ta desetletja branja in pisanja le obžalovanja vredna iluzija, strastno branje zgolj zakopavanje oči v knjižni prah in pisanje zgolj praskanje po papirju, zgolj hipni blesk črk na monitorju, ki bo kmalu ugasnil. In naj – čeprav se zavedam, da zveni smešno – zapišem tudi to, da sem se zasmilil samemu sebi, vendar to samousmiljenje tokrat ni vsebovalo tistega sladko-grenkega občutka žrtve, ki je nihče ne razume in jo vsi preganjajo, temveč jasno, čeprav neskončno žalostno zavest o morda spodletelem življenjskem projektu, o izjalovljenem junaškem podvigu. Sem življenje zapravljal za Stvar, ki nikomur več ničesar ne pomeni?

Namenoma neusmiljen govorim v prvi osebi ednine, zato da bi poudaril, da to vprašanje zadeva vso mojo eksistenco. Prav na tej točki zmeraj znova z jezo in grozo ugotavljam usodno šibkost javnega “diskurza” (kot se temu učeno reče) o kulturi in usodi knjige v današnjem času: statistični podatki o nenehnem upadanju števila prodanih knjig in posledičnem padanju knjižnih naklad, spreminjanje knjigarn najprej v papirnice, nato pa v trgovine z “mešanim blagom”, depresivno ugotavljanje dejstva, da je medijska kultura zamenjala bralno in da so računalniki zamenjali knjige, vsesplošna kriza in posledično krčenje državnega proračuna, ki je procentualno najvišje prav pri resorju kulture kot najšibkejši družbene moči, patetična mantra kulturne politike o nacionalni identiteti, ki se v praksi kaže kot cinično krčenje subvencij, histerični pozivi manipulantov, da je kultura luksuz in umetnost parazit..., vse to blebetanje v prvi in tretji osebi množine s svojo neznosno repetitivnostjo in občasnimi

izbruhi kričanja zmeraj znova prevpije tišino od tisočev knjig skrčene in stisnjene sobice, kjer pišem, z deset tisoči prašnih knjig obložene kleti, kjer si je Iztok Novak omislil antikvariat.

V čem je pravzaprav razlika med knjigarno in antikvariatom? Kako ju pravzaprav doživljamo?

Knjigarno kot prostor za nove, antikvariat pa za stare knjige. Knjigarno kot prostor za življenje, antikvariat pa za umiranje knjig. Posledica vsesplošne vladavine podivjane produkcije pa je fetišiziranje novih, novejših in najnovejših produktov, kar na knjižnem področju pomeni absolutiziranje novih, novejših in najnovejših naslovov ..., ki že čez tri mesece romajo v pozabo, v skladišča, za katera morajo založbe plačevati drage davke, zato knjige prej ko slej romajo v papirne mline. Produkcija novosti kot reprodukcija smrti. V kontekstu te prehitre smrti knjig je antikvariat pravzaprav kraj milosti. Nekakšen *dom za starejše knjige*. Dom za odslužene, onemogle, prašne, strgane, zamaščene knjige. Hiralnica kulture.

Že prva replika, Iztokov monolog, fingirani telefonski pogovor s sogovornico, ki mu poskuša (pro)dati knjige, nas *in medias res* sooča z realnim ekonomskim položajem knjige:

IZTOK: Prosim ... (*Poslušaj.*) Trideset knjig! (*Poslušaj.*) Ne bo šlo, gospa. Verjamem, da jih imate preveč, ampak jaz jih imam toliko, da jih ne bom prodal v tisoč letih... Podarite jih komu v domu za onemogle... *Ste* v domu za onemogle... Potem pa res ne vem.

Gre pravzaprav za telefonski pogovor oskrbovanke doma za onemogle in skrbnikom doma za onemogle knjige, ki je tudi sam onemogel.

Narobe svet! Kajti, antikvariat *per definitionem* ni hiralnica, temveč naravni življenjski prostor knjig. Kaj so knjige? Spomin sveta. Pesniška zbirka – spomin srca, roman – spomin zgodbe, drama – spomin spopada, sveta knjiga – spomin

usode, filozofska knjiga – spomin misli. Zato antikvariat ni preteklost, ampak prihodnost vsake dobre knjige. Dokler so na svetu antikvariati, je prihodnost človeštva zagotovljena. Antikvariati so prostori preteklosti in prihodnosti, še najmanj sedanjosti.

Podobno velja za Iztoka Novaka, antikvarja: kot človek “v letih” pripada bolj preteklosti kot sedanjosti. Ves njegov vrednostni sistem in estetski okus sta se seveda formirala v časih njegove nepovratne mladosti, že pred desetletji. To še posebej velja za njegov odnos do knjig. Kult knjige kot temelja omike in nacionalne identitete je v desetletjih doživel detronizacijo, kar doživlja ne le kot družbeni, ampak tudi kot osebni polom. Iztok Novak je otrok svojega časa, se pravi tudi otrok časa Knjige.

Njegov odnos do žensk je podobno zgodovinsko determiniran, tokrat na način, ki ga ni mogoče označiti drugače kot patriarhalno miselnost in mačistični cinizem. Ljubezen do knjig in (neprebrana) knjiga ljubezni sta tečaja sveta Iztoka Novaka; v njuni magnetni napetosti kroži celotno dogajanje te čarobne in presunljive igre, ki je igra (o) ljubezni.

Izhodiščni “geografski” položaj Iztoka Novaka do obeh tečajev dobro izraža naslednji dialog:

IZTOK: Nisem poročen. Žena me je zapustila, ker je rekla, da imam rajši knjige kot njo. To je mogoče res. Ampak knjige so bolj diskretne. Ne gobezdajo tjavendan, ne kričijo brez potrebe. Čakajo, da prideš do njih in jih odpreš. In če trenutek ni pravi, daš nazaj na polico.

MOJCA: A tak si predstavljate idealno žensko? Kot knjigo na polici? Ki čaka, da jo izbrskate iz množice drugih, jo na hitro prelistate in date nazaj?

Prvo srečanje med Iztokom in Mojco s svojim “civilizacijskim šokom” imenitno intonira vzdušje igre in temeljno logiko njunega odnosa. Prva Mojčina replika se glasi “Pizdo materno!”, saj ji spodrsne na zaledenelih stopnicah, kar

je posledica pipe, ki pušča, se pravi Iztokove notorično nepraktične narave. Po tem veličastnem vstopu Mojca ne neha šokirati svojega "delodajalca". Na uvodno predstavitev mu prinese nazaj knjige, ki jih je njen "bivši" tam ukradel. Navidezno vsakdanji kontakt v embrionalni obliki vsebuje vse velike teme te igre in njenega odnosa:

IZTOK (*zmaje z glavo*): Pri meni je nemogoče ukrasti knjigo.

MOJCA (*položi knjige na pult in jih porine proti njemu*): Na vsaki je vaš pečat.

(*Iztok si ogleda knjige in ugotovi, da so res njegove.*)

IZTOK: Spinoza, *Etika*. Dobro je izbral. *Kako postati milijonar*. Z etiko bolj težko. Jung, *Sodobni človek išče dušo*. Nihče več ne išče duše. (*Pospravi knjige pod pult.*)

MOJCA: Jaz jo iščem.

IZTOK: Tukaj je ne boste našli.

MOJCA: Saj lahko berem med delovnim časom, ko ne bo strank.

IZTOK: Ne razumem.

MOJCA: Res mi je žal, ker sem vas prej nadrla. Saj drugače sem v redu. Zanesljiva. Natančna. In to delo bi mi fuuuuul odgovarjalo.

IZTOK: Čakajte... Prišli ste?

MOJCA: Na vaš oglas.

IZTOK: Navada je, da se prej pokliče.

MOJCA: Verjamem v osebni kontakt. Saj me ne rabite plačati 400 evrov na uro.

IZTOK: No, to je bil...

MOJCA: Štiri na uro bo čist dovolj.

IZTOK: Ampak...

MOJCA: Boste žvečilni? (*Si enega položi v usta, Iztok odkima.*) Kadar sem živčna, moram premikat čeljust. Drgač mi čist otrpne in potem ne morem odpreti ust.

IZTOK: Zakaj pa ste živčni?

MOJCA: Ker bi rada nardila dober vtis. Pa ne vem, česa ne marate.

IZTOK: Oh ...

MOJCA (*se razživi*): Vam povem, česa jaz ne maram?

IZTOK: Če se vam zdi potrebno ...

MOJCA (*se zažene*): Ne maram bedastih TV-oddaj, kot je Big Brother ali Hiša slavnih. Ne maram limonad. Ne maram zahrbtnih ljudi, hinavščine, zlobe, nesramnosti, kričanja brez veze, trmoglavosti. Ne maram neumnih šefov, pa tudi nesramnih ne. (...)

(*Se nenadoma spomni.*) Kaj pa vi?

IZTOK: Jaz?

MOJCA: Česa ne marate?

IZTOK: Oh. Z večino stvari sem se sprijaznil ...

MOJCA: To že moram vedeti, če bom delala tukaj.

IZTOK: O tem bova še razmislila ...

Flisarjevi naravno zveneči, ozemljeni dialogi skrivajo, obenem pa pozornim ušesom in srcem diskretno razkrivajo dvojno dno, ki se skozi igro čedalje bolj odpira, da na oder in med izrečene besede vdirajo tišina, korak usode, lepota, minljivost...

Flisarjevi pisavi se pozna, da se kot dramatik in gledališčnik ni kalil le v slovenskem gledališkem prostoru, temveč tudi drugje, na širnem odru mednarodnega prostora, v kontekstu sila različnih gledaliških tradicij. Po osnovni poetiki prefinjene sinteze realističnega dialoga in postopnega luščenja simbolne mreže je Flisar daljni dedič Čehova, njegova dramska tehnika pa se je brusila predvsem ob visokih in mojstrskih zgledih angleške dramske poetike druge polovice 20. stoletja.

Mojca je predstavnica mlade generacije: neposredna, vitalna, neizobražena, topla, duhovita, šarmantna ... Po socialnem poreklu z dna družbe, kar med drugim kaže podatek, da pri skoraj tridesetih letih s starši živi na 40 kvadratih stanovanjske površine. Pozor: kvadratura prostorov v tej igri

zgovorno nakazuje stisnjenost današnje družbe: pomanjkanje perspektive, da bi si Mojca kdaj uredila "stanovanjski problem" ter marginalizacija knjižnega antikvariata sta pomenljiva simbola: knjige v naši družbi nimajo več "stanovanjske pravice", mlada generacija je porinjena v klet družbe... ali pa na cesto, kjer Mojca preživi veliko časa. Je potemtakem čudno, če mladim občasno prekipi in gredo "na cesto"? Pravzaprav je formulacija, da "gredo" na cesto napačna, saj so že ves čas na cesti.

Če Iztok poskuša z zadnjimi močmi konservativno braniti potaplajoče se cesarstvo Knjig, Mojca knjige občuduje od daleč; nejasno sluti, da so prav knjige pot do smisla in lepote. Pomenljiva je njena izjava, da bi "rada živela med knjigami", kot hlepenje po osebni izpolnitvi in smislu pa izzveni tudi njun dialog:

IZTOK: Zakaj vas zanimajo knjige?

MOJCA: Ker bi bila rada popolna.

Ker gre za igro o knjigah kot najvišjem utelešenju jezika, avtor posveča veliko pozornost tudi govorenemu jeziku protagonistov. Tudi sicer velja poudariti Flisarjevo jezikovno mojstrstvo, ki pa se odlikuje z diskretnostjo postopkov: niti v enem samem trenutku nimamo občutka, da njegovi dramski liki govorijo izumetničeno, papirnato – ravno obratno: njihove replike zvenijo, kot bi bile izgovorjene v vsakdanjih situacijah, vendar so podložene z močnim ritmom, ki jim podeljuje čustveni naboj, ter s premišljeno pomensko mrežo, ki dviga sporočilo na raven simbolne polivalentnosti.

Značilna je v tem smislu tudi razlika med Iztokom, ki govori zorno varianto knjižne slovenščine, in Mojco, ki govori v dialektu in sociolektu, kar je tudi na ravni družbenega znakovnega sistema jasno znamenje njenega nižjega porekla in stanu. Skozi potek igre pa je njen osebni razvoj nakazan z dvigom ravni njenega jezika, s čedalje bogatejšim izrazjem.

Flisar pa je moder mož in moder umetnik: dobro ve, da visoka kultura sama po sebi ne zagotavlja visoke umetnosti, da je za pristno umetnost potrebna tudi svežina doživetja in videnja. Zato najbolj udarnih in poetičnih replik v tej igri paradoksalno ne izgovori Iztok, predstavnik že nekoliko ponošene, izpraznjene tradicionalne kulture, temveč – Mojca, naravni talent. Prav ona pride na sijajno idejo, da bi zaprašeno ime antikvariata, *Bibliofil*, zamenjala z udarnim in erotično navdahnjenim *Vzemi me v roke*.

Model umetnosti, ki ga Flisar ponuja v svoji igri, je uravnovešenje stare kulture in svežega videnja, duha in telesa, življenjske modrosti in prostosti srca.

Podnaslov "igra za dva" je karseda natančen in v formulaciji posrečen. Opozarja na komorno naravo tega besedila v smislu raziskave in osvetlitve človekove intimnosti. In celo več: asociativno namiguje tudi na komorno glasbo, v kateri se enkratne barve posameznih instrumentov ne zlivajo in izgubljajo v mogočnih slapovih filharmoničnega orkestra, temveč živijo in dihaajo svoje enkratno, neponovljivo zvočno življenje, pozorno prisluškujoč drug drugemu. Tehnika gradnje dialogov v tej gledališki igri dejansko spominja na izcizelirane partiture mojstrov glasbene komorne igre: višji ženski glas se ovija okoli nižjega moškega glasu, koloraturni soprano preigrava vse možne lege in razpoloženja, dokler njegove igrivosti basbariton ne prizemlji v globini drhtečih in zatajevanih čustev; med sopranom in basbaritonom se tako splete magnetno polje napetosti, sorodnosti in nasprotij, odbijanja in privlačnosti, disharmonije in harmonije, dialoga, dvogovora dveh glasbenih linij.

Poudarjanje dialošкости zveni ob dramskih besedilih kot banalen pleonazem ali vsaj kot tautološka trditev. Vendar sama mehanična forma dialoga še ne zagotavlja dialošкости v Bahtinovem smislu kot soočenja dveh različnih vizij sveta, dveh različnih eksistencialnih situacij, dveh različnih govorov. Flisar je v tem smislu večkratni mojster dialoga:

Na prvi, najbolj otipljivi ravni dialog nenavadno gladko teče, tako da imamo občutek, kot bi bili priča pogovorom v vsakdanjem življenju.

Druga, dialoška raven preprostim besedam in vsakdanjim situacijam omogoča, da začno nenadoma izžarevati simbolni naboj, ki sporočilno obarva celotno besedilo in predstavo.

Tretja, najbolj kompleksna raven dialoškega videnja sveta pa na podlagi več različnih, posameznih glasov, ki so nujno parcialni in pristranski, zgradi sintezo celovitega videnja sveta; ta raven zahteva največjo dramaturško spretnost, najširšo etično moč in najgloblji filozofski uvid v konfliktno naravo družbe in obenem skrito celovito naravo sveta. In ravno na tej ravni Flisar mojstrsko sintetizira oba bistveno različna značaja in dramatično konfliktni stališči obeh protagonistov. Vsak zase sta oba dokaj tipična predstavnika svoje generacije, svojega socialnega položaja, svojega poklica, svojega vrednostnega sistema. Z drugimi besedami: oba sta otroka svojega časa – Iztok časa, ki je že minil, Mojca pa časa, ki ga še ni in ki spričo vsesplošne krize morda tudi nikoli ne bo prišel. Oba sta otroka svojega družbenega razreda – Iztok ekonomsko deklasiranih intelektualcev, Mojca pa je deklasiranka že po svojem izhodiščnem položaju, ki se ga k sreči boleče zaveda in ga hoče z vsemi močmi preseči. Oba sta tipična predstavnika svojih skupin, preseka množic svojih značilnosti – vse do trenutka, ko drug drugemu usodno prečkata pot. V tem trenutku nehata biti zgolj "tipična predstavnika" in postaneta posameznika, enkratna, nepovnljiva, bogata značaja.

S pretanjenim doziranjem avtor podeli razmerju svojih protagonistov tudi rahel erotični nadih.

Skupaj vzpostavita celoto sveta, ki je pa nemogoča – nemogoča prav zaradi njunih razlik, generacijskih, socialnih, kulturnih... In prav tukaj dialoška struktura Flisarjeve igre odpira tragične razsežnosti. Iztok in Mojca, oba boleče osamljena, sta drug drugemu edina možnost človeške realizacije: Iztok je za Mojco edina pot intelektualne in

kulturne rasti, pa tudi osnovne, pa čeprav tvegane in negotove ekonomske in socialne varnosti; Mojca je za Iztoka edina možnost vnovične vrnitve v življenjski svet, v poln smisel bivanja, ki bi povezoval od stvarnosti odtrgan, "odtujen" intelektualni svet in radost neposrednega bivanja.

A je že prepozno: Iztok je na smrt bolan. Ganljiva je njegova skrb za njeno preživetje po njegovem odhodu. Da ji ključ skrinjice, v kateri hrani svoje največje antikvarne dragocenosti: prve izdaje Baudelairovih *Rož zla*, Joyceovega *Ulikseasa*, Beckettove drame *Čakajoč Godota* in celo list iz Gutenbergove *Biblije*.

Ta zakladnica pa izžareva globlje sporočilo o naravi umetnosti. V nasprotju z banalnostjo današnjega časa, ki meri umetnost predvsem skozi številke, antikvar Iztok Novak stavi na modrost, ki je najlepše izražena v francoski rimi:

*Qu'est-ce que c'est que l'art?
Ce sont les choses qui sont rares.*

V dobesednem prevodu, ki pa izgubi pol francoskega šarma:

*Kaj je umetnost?
Umetnost so dela, ki so redka.*

Režiser, v katerega se je ob dramaturški pomoči Jane Bauer prelevil kar avtor sam, je s posluhom gradiral odnos protagonistov. Oba igralca sta sijajna. Iztok Jereb je star igralski maček. Vloga Iztoka Novaka mu je pisana na kožo, zato je njegova igra minimalistična, saj igra samega sebe (tudi on). Mojca Funkl pa je znova dokazala, da gre za izjemen talent z neverjetno širokim izraznim razponom, ki je na najboljši poti, da postane velika igralka.

Zadnji prizor igre je tako presunljiv, da so me večkrat obli-
le solze, ko sem ga hotel opisati. Zato bom kar nehal.

dr. Blaž Lukan

ALI NAM RES OSTANE SAMO ŠE (PO)SMEH?

Komedija o koncu sveta že s svojo prvo stranjo, torej z naslovom, s seznamom oseb, z navodili o kraju, času in načinu igranja ter motom vzpostavi značilen flisarjevski dramski prostor oz. kontekst. "Komedija o koncu sveta" je več kot le naslov, je značilna Flisarjeva sintagma: konec sveta ni nekaj, nad čemer bi zresnjeni moralizirali in obupovali, temveč ponuja nemalo razlogov za (po)smeH, za komedijo; med osebami v *dramatis personae* prepoznamo vsaj dve imeni iz dramskega oz. gledališkega sveta, angleškega dramatika Joeja Ortona in pa znamenitega ruskega režiserja iz prve polovice 20. stoletja, ki sicer z ničemer drugim ne spominja nanj (in tudi njegovo ime običajno pišemo kot Mejerhold), razen morda s svojim utopičnim projektom, ki ni bil tuj tudi ruskemu avantgardistu; kraj in čas dogajanja nas vodita v alegorični svet, kamor nas usmerja že sam naslov ("konec sveta" je slejkoprej alegorična utopija ali utopična alegorija, kakor hočemo, ki pravzaprav pripoveduje o tem svetu tukaj in zdaj; a o tem več kasneje), način igranja pa je ponovno namig na tipično flisarjevsko dramsko oz. gledališko strategijo: komedija je možna le, če jo igramo smrtno resno, vendar tudi hitro, da nam ne ponudi časa za preglobok premislek: ironija na meji z absurdom je tako rekoč na dlani; in navsezadnje moto ali posvetilo mrtvemu Joeju Ortonu: o konkretni inspiraciji ne pove veliko, sam Joe Orton pa

s svojo (srečno-nesrečno) življenjsko usodo tudi ne ponuja dobesednih navezav na *Komedijo*, vendar pripomore k temu, da celotno dogajanje še bolj zaplete, in to v medbesedilno mrežo, ki ji doda neke vrste avtorjev metadramski komentar ("Lucky you!", torej "srečen ti, ki si se koncu sveta izognil" – ali nekaj podobnega), na kakršnega v komediji naletimo še nekajkrat.

Na ta način Flisar zagotovi bralcu drame oz. gledalcu možne uprizoritve zanesljiva oporišča za njeno razumevanje. Če rečemo zanesljiva, pa to ne pomeni, da so zlahka (raz)-berljiva in kakor koli linearna. Ravno nasprotno. Flisar je mojster zapletanja samoumevnega in dvoumnega razpletanja. Kaj je, denimo, v komediji z alegorijo, omenjeno zgoraj? Pravi pomen alegorije navadno leži zunaj besedila, v kontekstu, alegorija je preneseni govor. A pri Flisarju gre kljub vsemu najprej za neko dobesednost, današnjost, tukajšnjost. V svoji komediji se namreč loti aktualnega problema, ki bi ga lahko zamejili s pojmi, kot so ekologija, preživetje, samooskrba, utopija, ne nujno v tem vrstnem redu in pogosto neločljivo prepletenimi. Torej svojega dramskega govora nikamor ne "prenaša", temveč ga v dramo samo "prinaša", in to iz naše neposredne stvarnosti. Hkrati pa je seveda tudi zares alegoričen: govori nam o neki možni, splošni, fiktivni situaciji, ki jo v svoji drami le predpostavlja, in prav tako o nekem možnem razpletu, ki ni edini mogoč, je pa zagotovo flisarjevskega radikalno in kritično.

Zanimiva je flisarjevska morala oz. govor o njej, ki na prvi pogled vzbuja vtis moraliziranja, torej pridiganja morale in moralnega odnosa do (razumevanja) problemov oz. sveta kot takega. Flisar je resda moralno angažiran avtor, vendar se nevarnosti moraliziranja nenehno zaveda in se ji izogiba z izvirnimi dramskimi postopki. Najmočnejši postopek je (avto)ironija: Flisarjeve osebe so dialoško ene najizrazitejših in najlucidnejših v sodobni slovenski dramatiki, pa pri tem še vedno izražajo svoja lastna stališča in ne avtorjevih. Skoraj vsaka izjava oz. dialoška replika v *Komediji* je

dvoumna, ironična, paradokсна, aforistična, s presenetljivim podtekstom; Flisar se v dialogu nenehno izmika enopomenskosti, linearnosti in svoje like postavlja v situacije, v katerih se morajo (retorično) znajti, v pravem pomenu besede replicirati, torej navreči luciden in polemičen odgovor na dialoško iztočnico ali provokacijo. Na ta način izrekanje (moralne) resnice v Flisarjevi dramatiki ni nikdar premočrtno, temveč vselej vijugasto, zavito, celo uvito v jezikovno bravuro, ki od bralca zahteva, da ji je kos; morda ravno tu Flisar nadaljuje ortonovsko tradicijo dialoške dvoumnosti: Ortona kot dramatika brez tega "ključa" ni mogoče razumeti, njegova komedija (recimo *Kaj je videl butler?* ali *Plen*) je na prvi pogled videti kot lahkoživa bulvarka. In ni treba posebej poudarjati, da šele na ta način Flisarjeva dramska resnica postane relevantna, upoštevanja vredna; brez tega postopka bi ostala na ravni cenene publicističnega pamfletizma.

Tretja dramsko-ideološka kategorija komedije, ki ji Flisar dodaja nove in intrigantne konotacije, je utopija. Majerholdov projekt v *Komediji* je, kot rečeno, utopičen. Vendar je Flisarjeva utopija sodobna, ne nekdanja, "romantična" utopija, ki predmet svoje obravnave vidi zunaj tega sveta, torej v neki prihodnosti, ki (še) ni naša konkretna stvarnost. Tu Flisar (spontano?) pritegne aktualnemu kritičnemu razumevanju utopije: to se nanaša na konkretno (politično) realnost, utopija je politični program, ki ni usmerjen v neko nedoločno (in fiktivno) prihodnost, temveč je že domala tu, v sedanjosti, na podlagi konkretnih političnih strategij tudi uresničljiv (gre za "kritični diskurz za rekonfiguracijo sveta", kot bi rekel Rancière, ali za "utopijo mogočega"), in utopija je pravzaprav edini oprijemljivi program našega delovanja, ki vzpostavlja dialog s svetom in se mu ne izmika. Kapitalizem utopijo razume drugače, vidi jo usmerjeno v imaginarno, simbolno in alegorično ter jo povezuje s čisto fikcijo, ki pa ni več ideološka oblika utopije, temveč zgolj pragmatizem zabave (recimo filmska proizvodnja znanstvenofantastičnih

žanrov ali masovna produkcija računalniških iger). Flisar svojo utopijo torej locira v realnem, ki je ožje od nekdanjih univerzalnih dimenzij utopije, pri tem pa nam v dramski obliki podaja tako njene pozitivne kot negativne in kritične, uporne dimenzije, pri čemer nam s pomočjo drame (torej iz polja umetnosti) po rancièrovsko pomaga razumeti oz. drugače videti realnost in nas usmerja v njeno spreminjanje.

V prostoru, ki ga zarisuje prekrivanje zgoraj omenjenih presečnih množic Flisarjeve *Komedije o koncu sveta*, lahko sledimo njegovim značilnim dramskim likom in njihovim situacijam. Svojevrstna "presečnost" in neulovljivost, labilnost, dvoumnost se kaže tudi na ožji, formalno-dramaturški ravni. Nobena od Flisarjevih oseb, razen Joeja Ortona (ki pa "v resnici" ni Joe Orton, temveč njegova ponesrečena reinkarnacija), namreč ni to, za kar se izdaja. Zadrega nastopi že na ravni imen: če se zanašamo na *dramatis personae* in avtorjevo superiornost pri podeljevanju imen, smo že pri Majerholdu zmedeni: v igri mu je namreč ime tudi Ebenšpanger pa Robnik, Vehovar ali celo Konjevič, pri čemer je Konjevič, vsaj tako nam zatrjuje avtor v istem seznamu oseb, neka druga oseba, ki pravzaprav zalezuje Majerholda, zase pa pravi, da se piše Novak. In tudi Elvira je, sledeč nekemu Konjevičevemu namigu, ki mu lahko verjamemo ali pa tudi ne, gospa Silvana... Ob imenih je zagonetna še tako aktualna identiteta oz. provenienca kot preteklost oseb: kaj je Konjevič zares po poklicu (uslužbenec mestnega vodovoda, policist ali inšpektor Truscott iz Ortonovega *Plena*); kaj bi Elvira pravzaprav rada; in kaj zares počne Joe Orton? Pa tudi, kje je bil Majerhold v resnici, ko pravi, da je bil v "puščavi", in ali so vsi njegovi dosežki, ki jih našteva Konjevič, resnični, ali mu jih samo pripisuje, pač v slogu žrtvenega jagnjeta, ki ga za svoje delovanje potrebuje kapitalizem? Podobne značilnosti kažejo še nekatere druge situacije, ki pa so morda bolj tehnično-dramaturške narave (igrice z orožjem denimo ipd.).

Vse to nam priča o težko ulovljivem, nestabilnem ali vsaj parastabilnem svetu in sistemu, ki pa, po drugi strani, vendarle ni nikdar popolnoma poljuben in izmuzljiv. Ravno nasprotno: intenziven, izrazit in čvrst zraste pred bralčevimi očmi in ob primerni pozornosti ga tudi potegne vase. A če smo do zdaj omenjali predvsem njegove potujevalne oz. ironične učinke, zdaj pogledjmo, kakšne možnosti ponuja za poistovetenje, identifikacijo. *Komedija o koncu sveta* je pravzaprav ekološka farsa. Farsična ni na ravni problematiziranja teme, ki jo uprizarja, torej ekologije in "vere" vanjo, temveč najrazličnejših stereotipov in klišejev, pa neučinkovitih in nemogočih načinov reševanja ekoloških problemov, zlasti pa na ravni njenega romantičnega in mistifikacijskega razumevanja, ki spregleda pravo naravo, ki tiči v sami naravi kapitalistične produkcije. In ekološka je Flisarjeva komedija še na drugi, ne samo primarni tematski ravni: flisarjevska ekologija se pravzaprav ne nanaša samo na preučevanje ali uprizarjanje škodljivih človekovih posegov v okolje v ožjem smislu, temveč jo razume kar najširše, kot varovanje človeškega duha, celo same človečnosti, ki v okoliščinah ekspanzije poznega kapitalizma v resnici izginja. Tu bi težko rekli, da je Flisar moralističen, to smo menda že razčistili, ne moremo pa spregledati njegovega avtentičnega angažmaja, zavzetosti za ohranitev človeka in duha, pa čeprav se tej zavzetosti nenehno (samo)posmehuje ali vsaj nasmiha. In ravno tu tiči globlja flisarjevska resnica: dokler se lahko še smejemo, tudi posmehujemo, še ohranjamo sami sebe, svojo človečnost, duha, resnico, in odsotnost smeha (ironije, parodije, paradoksa, absurda) nas bo brezizhodno potopila v samo jedro (in leglo) kapitalizma, iz katerega ne bomo več našli poti na svetlo. Za učinek Flisarjeve komedije potemtakem ni potrebna "vera", temveč prej dvom, zdravi razum, lucidna (samo)zavest in sposobnost pogleda za stvari, torej kvečjemu vera v razum in njegovo neskončno moč. Vse drugo je v flisarjevskem dramskem svetu obsojeno na neuspeh in nemudoma osmešeno.

Omenjeno se v komediji razkriva v natančno preišlje-
nem verbalno-situacijskem zaporedju. Dolgo ne vemo, za
kaj v igri pravzaprav gre, v kakšnem svetu smo se znašli
in kaj osebe v resnici hočejo. Lahko sicer verjamemo opisu
dogajanja oz. njegovemu zapletu, ki ga proizvede sam tekst,
torej: "V zanemarjeno hišo na obrobju mesta, v kateri ostare-
la nimfomanka in faliran študent, ki oba preživlja s prodajo
drog, životarita v upanju, da se bo vendarle kaj spremenil-
lo, je prišel Odrešenik!", čim pa vanj podvomimo, se stvar,
kot že večkrat rečeno, zaplete. Majerholdov veliki projekt
je vrt, ki bo, kakor se počasi izkaže, omogočal samooskrbo
ob prihajajočem (o tem ni dvoma) koncu sveta. Majerhold
misli istočasno na sedanjost in prihodnost tega sveta, na
sedanjost, zaznamovano z obsednim stanjem, ali na tisto
možno, a vendarle neizbežno prihodnost, ki jo napovedujejo
radijska poročila, iz katerih pa je bolj kot usodno spremi-
njanje narave kot take mogoče razbrati uničujoče delovanje
kapitalističnega sistema. Ta vrt je tudi sam svojevrsten
sistem, sestavljen iz vrste okopov, skozenj pa se razkriva
prava preživitvena filozofija, ne zgolj agronomija. Ta vrt je
več kot samo obdelana zemlja, je, kot je rečeno v komediji,
"noseč", torej v sebi skriva možnost novega življenja ali vsaj
nadaljevanja, torej preživetja, je prototip rajskega vrta in
simbol novega začetka. Majerholdove misteriozne skrivalni-
ce niso samo stvar (kriminalnega) žanra, temveč so mnogo
bolj ideološke: kakor koli že ga razumemo (npr. genialni,
kar pomeni nori znanstvenik, ki želi rešiti človeštvo pred
propadom, ali psihični bolnik z diagnozo ekološke paranoje),
se Majerhold skriva pred sistemom, ki ga hoče ali uničiti,
torej eliminirati, saj so njegove ideje škodljive, ali ga vanj
vklopiti, ga "sponzorirati" in nato njegova znanstvena od-
kritja povzeti v lasten poslovni model, preprosto rečeno,
z njim zaslužiti. In Majerhold je resnično, kakor se izkaže,
nenehno nadzorovan: ni toliko pomembno, ali je pobegnil iz
norišnice in ali je Konjevič samo njegov drugi pol, alter ego,
nadzornik, zalezovalec ali morda celo njegov sopacient iz iste

psihiatrične ustanove za prevzgojo (kar pa so javne ustanove v moderni kot take), pomembno je, da je utopija v kapitalizmu dovoljena zgolj kot fikcija, ne pa tudi kot realni politični projekt. In navsezadnje: projekt samooskrbe, ki negira princip neoliberalističnega trga, saj vzpostavi drugačne medčloveške relacije, utemeljene na novih menjalnih razmerjih, kjer ponovno začne veljati simbolna menjava, najmočnejše spodkoplje kapitalistični sistem, saj ob množični ekspanziji samooskrbne ideologije in ob pojavu skupnosti, ki se utemeljuje od znotraj in ne od zunaj (čeprav najperverznejša kapitalistična doktrina dokazuje ravno "ponotranjenost" oz. globok človeški izvor tega sistema), kapitalizem nenadoma ostane brez trga, torej brez polja za lasten razmah. – Vendar: ali ni vse to, torej samooskrba, pa samoobnovljivi viri, trajnostni razvoj ipd., le nov odvod vseobsežne kapitalistične doktrine?

Taka je potemtakem ena od možnih izpeljav Flisarjeve komedijske ideologije, a tudi ta ni brez dvoumnosti in ironičnega obrata. Poglejmo, kakšna skupnost se pojavi pred bralcem komedije v tem predmestnem zatočišču? Kurba, narkoman, norec in prevarant, zapleteni v erotično-manipulativne igrice – lepa slika možne prihodnosti, ki pravzaprav nima prihodnosti... Flisar ni naiven in v svojem obešenjaštvu, pogosto celo na meji (beckettovskega) cinizma, ponudi naslednjo razrešitev: velike ideje so praviloma obsojene na propad, točneje, najpogosteje se izrodijo v svoje nasprotje, in svet, ki ostaja, je hudičev svet, bog ga je že zdavnaj zapustil – a ta hudič vendarle ne prinaša ultimativne groze, temveč nam ponuja možnost (poslednjega?) smeha. Rajski (zelenjavni) vrt, ki je namigoval na realno odrešitev, bo zdaj (posajen z makom za proizvodnjo opija, torej droge) priložnost za neko drugo odrešitev, za beg v omamo, v fiktiven rajski svet. Utopija je za kapitalizem distopija, prihodnost je mogoče umetno ustvarjati in jo nato nadzirati – a le (kot) njen nadomestek, prebivajoč v naši lažni zavesti. Kapitalizem utopije, za razliko od Majerholda,

ki bi jo podaril človeštvu, ne podarja, temveč prodaja oz. trži in vselej ve, kaj hoče v zameno zanjo. Preživetje človeštva nadomesti z lastnim preživetjem, ekologija pa je pravzaprav motnja, ki se najpogosteje manifestira v obliki ekscesov: sodnih procesov ali odškodnin. A vse to Flisar vidi kot farso, ne kot učno uro iz moralne vzgoje, kot ostro in radikalno, na neki ravni posplošeno sliko časa, v katerega pospešeno drvimo, ali ga že živimo.

Flisar v *Komediji* ponudi različne variante razrešitve oz. soočenja z grožnjo "konca sveta": konec sveta ni nič drugega kot kapitalistični "šlager", ki ga je potrebno (in mogoče) razkrinkati oz. demistificirati; konec sveta terja od človeka dejanja, realni grožnji se je mogoče zoperstaviti, upreti in svet nekako (vz)postaviti na novo; grožnje je mogoče tudi unovčiti, jih tržiti in z njimi obogateti; z grožnjami kot manifestacijami teorije zarote si je mogoče zagotoviti nadzor in oblast ali vsaj neomejene možnosti manipulacije; iz vsega skupaj pa je mogoče preprosto eskapistično pobegniti v svet omame in prividov, v nadomestni svet droge in drugih pripomočkov za pozabo in ukvarjanje z rešitvijo prepustiti drugemu.

Igor Lampret

KOSTANJEVA KRONA IN JANEKOV PASIJON

Številne osebe, ki jih srečujemo v *Kostanjevi kroni*, nas v mnogočem spominjajo na like iz Flisarjevega romana *Mrgolenje prahu*. Vendar Janekov svet ne predstavlja zgolj zapletenega ozadja nekega zločina. V ospredje je postavljen prav ta zapleteni svet grozljivih labirintov človekove podzavesti. Liki, ki poosebljajo razmere v prekmurski vasi, so samo satirično-groteskno zarisani v Janekov notranji svet. Župnik – Janekov duhovni očim, ki priporoča študente občinskemu referentu za štipendije in oddaja sobe – je predstavnik duhovne in malone posvetne oblasti. Flisarjev dramski interes je očitno naravnan v iskanje ekstremnih situacij in duševnih stanj protagonista. Razmerje med posameznikom in družbo je v *Kostanjevi kroni* ves čas pomaknjeno v drugi plan; nikakor pa ni povsem izrinjeno, kajti v dogajanju samem je Janekovo soočenje s svetom soočenje z materjo in Darjo.

Liki iz te poetizirane drame o incestu se tako bistveno razlikujejo od svoje romaneskne podobe. Drugačna je formalna podoba, drugačna je vsebinsko-razvojna črta, drugačne so funkcije nekaterih likov. Vse te razlike, ki jih seveda ni mogoče popisati v celoti, nas zavezujejo, da pojmujeemo *Kostanjevo krono* ne kot dramatizacijo romana, pač pa kot samostojno umetniško stvaritev, s katero vnaša Flisar v slovenski gledališki prostor nov svet. Svet prekmurskih Ciganov,

ekstatičen, prvinski, neobvladan in neobvladljiv, presenetljiv in poln poezije. Nemara je treba pripomniti, da ima ta svet več zveze z dramskimi zakonitostmi kot s prekmurskimi Cigani: *Kostanjeva krona* ne prikazuje žanrskih prizorov iz življenja Ciganov, še bolj pa se oddaljuje od namena, da bi reševala cigansko vprašanje. Flisarjev interes gre dlje od folklorne naklonjenosti. Ta posebni "ciganski" *couleur local* tako ni niti samo pesniška svoboščina niti dekorativno ozadje. Brez matere bi bil Janek lahko tudi črnc v ZDA, jezni mladenič v Veliki Britaniji, "lišnj čelovek" ali "nastajaščij guligan" v SZ, bajtar ali pohabljenec – toda vselej na robu družbe in vnaprej izločen iz nje. Ciganstvo je samo polovica njegove zaznamovanosti, druga polovica je njegovo razmerje z materjo. Janekova pot iz mesta v prekmursko vas in od tam v cigansko bajto k materi je vrnitev k svojemu poreklu, k izvirom človekovega gibanja v svetu.

Epicenter dogajanja *Kostanjeve krone* je krvoskrusko razmerje Janeka z materjo. Potresno področje zajema vse glavne akterje in zdi se, da je katastrofična, potresna vizija tudi ena osnovnih razsežnosti Flisarjevega dramskega sveta. Incest zbira vse silnice dogajanja, je prizorišče Janekovih dilem, tisto ozko grlo, skozi katero se izteka vsa racionalna izkušnja v območju neznanega in pretresljivega – in tisto mesto, kjer je pravzaprav treba začeti naše razmišljanje.

Janek je posekal šeststoletni sveti kostanj, nedotakljiv tabu, in začetni konflikt med Janekom in okolico se prenese v njegov notranji svet, med bolečo razpetost v doživljanju matere in sebe. Janek spi z materjo – in neprestano nima med dilemami sin-ljubimec in mati-ženska. V njunem krvoskrusnem razmerju je ves čas prisotna dvojnost z dvojnim dnom; ko sin istočasno doživlja mater kot žensko in ljubimec žensko kot mater. Janekov pasijon je tedaj mučna pot bega in vračanja. Vsi začetni prizori se končajo z begom. V drugem prizoru Janek beži od ljudi. Tretji prizor je beg: Janek se umika Darji. Nadene si kostanjevo krono in naslednji prizor je spet beg iz realnosti v irealnost, v svet prividov

in spak. Začenja se velika ritualna igra. Naslednja postaja je pri materi – in tedaj se izkaže, da beg pravzaprav ni beg, ampak neskončno vračanje. In šele tu se odpre resnična tema *Kostanjeve krone*, ki je tema vrtenja v krogu.

Na predzadnji postaji se nerešeni konflikt povnanji v obračun z Gederjem. Janek odvrže kostanjevo krono in stopi iz območja čarobnega risa. Nima več matere – “odrezali so jo”, ni preteklosti, ni izvira, ni tradicije. Ritual postane resničnost in Janek pristane nanjo. Geder je mrtev, Janek nekako brez krivde kriv. Konec je pravzaprav tam, kjer je bil začetek. Izvržen iz družbe je Janek na koncu spet izločen iz nje. Toda vsako eksistencialno spoznanje ima svojo ceno: določa nov socialni status. Janek sprejme nase zločin in krog je sklenjen na socialni ravni, kjer se tema vrtenja v krogu zaključí.

Veristična pojavnost incestnega razmerja med materjo in sinom je v svoji drzni neposrednosti brez perversije. Janekov sadizem je utemeljen situacijsko, ne karakternó.

Dejanska vsebina tega sadizma je krutost nujnosti. Janek mora ubiti spomin, čeprav s tem ubije del samega sebe. Vračanju se pridružuje destrukcija. Materino ljubkovanje je povezano z ubijanjem psov. Njuno erotično razmerje temelji na polaščanju in sovraštvu. Janek se ves čas giblje na robu blaznosti in samouničenja. Najgloblji obup ni defetističen, ampak dejaven. Preteklost je sestavni del Janekove sedanjosti, kakor je mati sestavni del Janekovega trpljenja. Beg iz okovov, v katere ga vklepa krvoskrunski eros, beg iz materinega naročja se spreminja v obredje, v ritual. Je poskus estetskega, magičnega obvladovanja stvarnosti, kjer pomeni pozabiti: delati se, kakor da nekaj, kar je, ni res, in da nekaj, kar ni res, je ... Janekova edina možnost je ritualno razresničevanje sedanjosti in preteklosti.

Kostanjeva krona potegne iz glave strup in ubije črve, ki rijejo po njej. Normam, urejenosti, znanosti, razumu Janek postavlja nasproti svoj notranji svet magije in kaosa. To je beg iz razuma v norost. S kostanjevo krono na glavi

Janek zaklinja boga norosti Melaloja in se pogreza v svet neznanega. Obseden od demonov, ki so se naselili v njem, se ekstatično predaja vražjim plesom, temnemu, dvoumnemu, kaotičnemu, dionizičnemu svetu poezije, kjer eksistencialna metaforika pogloblja njegovo notranjo zapetost. V svetu ciganske magije se bije brezupen boj Poreskora (demona spomina) in Zlate krastače (ženskega organa). Odbijajočega in hkrati privlačnega božanstva, ki ga je mogoče zaklinjati z eno samo magično formulo: nisemtevidelnisemtevidelradbitevidel...

Pomen rituala je simboličen. Vračanje poteka v imenu Erosa. Beg se dogaja v imenu Pana. Dvoje nasprotnih teženj, takšnih kot Janekov svet, vklenjen v nerešljiv paradoks. Obredno zaklinjanje je porojeno iz krvave stiske, ko Janek grebe v zemljo. Edina pot, ki preostane, je pot navzdol, v temo norosti. "Svetloba, ugasni!" vzklika Janek. V paniki je treba najti zatočišče, treba je onemogočiti preganjalca. Pregarjalec je spomin. V tem begu je izbojevana trenutna zmaga Zlate krastače nad Poreskorom; spozaba v materinem naročju za trenutek preglasi spomin. Ritual je vzpostavljajanje ravnovesja. Toda spomina ni mogoče ubiti, ker je dvospolnik, ker se oplojuje sam in ker je materino naročje obenem krvoskrunsko razmerje z njo. Eros navzame podobo smrti.

Na tej ravni je *Kostanjeva krona* igra priprav in neizpolnjenih pričakovanj. Je iskanje izgubljenih vlog: vloge matere za Aranko, vloge ženske za Darjo, vloge moškega za Gederja, vloge sina za Janeka.

Vsi štirje glavni akterji *Kostanjeve krone* so vklenjeni v dva erotična trikotnika. Trikotnik vsemogočnega Erosa in trikotnik Pana. Na vrhu sta Darja in Aranka; spodaj Janek in Geder kot tekmeča. V enem samo dajejo, v drugem samo jemljejo. V Janekovi sanjski halucinogenosti se barvi obeh trikotnikov prekrivata: zelena barva panike, bega, razpetosti in krivde, rdeča barva Erosa, vračanja ognja, obsedenosti, upora ...

Janeku se na begu pridruži Darja. Vrača se kot spremljevalni motiv teme, bega in vračanja. Dilema med posameznikom in družbo se vrača v Janekov svet v Darjini podobi. Darja potrebuje Gederja za potrditev svojega socialnega statusa in svoje ženskosti. Janeka potrebuje za potrditev svojih znanstvenih hipotez. Njene besede ljubezni so krinka za pollašcanje in manipulacijo. Janeka hoče preprosto zato, ker se ravna po razglašenem načelu potrošniške družbe, imeti nekaj zato, ker ima to že nekdo drug. Poleg tega je Darja ženska. In prav s to ženskostjo je nekaj narobe. Ženska sem – pravi Darja, ko se z nimfomansko zagnanostjo ponuja Gederju, pije z njim bratovščino, zato da ga na koncu cinično zavrne in se izjoka. Njena zavrnitev nam razkriva dezodorirano, sterilizirano različico občevanja v posteljah s svežimi rjuhami in duhovitimi moškimi, ki imajo zdrave zobe ... različico, ki se zdi previdno preslikana iz seksualnih priročnikov. Ne po naključju: Darja verjame v znanost. V primeri z Gederjem in Janekom, ki sta tujca, je Darja ves čas prisotna kot tisti predstavnik družbe, ki je vanjo vključen z izjemno funkcionalnostjo. S konjunkturnim poklicem, biografijo in spolom. Celotna Darjina ženskost je v službi znanosti. Zato je Darja kljub navidezni erotični ekspanzivnosti v primeri s polnokrvno Aranko nekam brezkrvna, ves čas ogrožena v svoji ženskosti. Darja je vampir.

Janek tudi odkrije, da ni iz ugledne židovske družine iz Kranja, ampak iz kmečke družine na Dolenjskem. Darja ima torej falzificirano, ponarejeno preteklost – in prav to je tista možnost, ki bi se je moral oprijeti Janek s tem, da bi ubil spomin in se podredil represivnim mehanizmom družbe.

Janekova brezizhodna erotična in emocionalna navezanost na mater se širi v razmerje do sveta. Mati je edina ženska in edina resničnost. Kakor hitro pa mati pomeni svet, postane krvoskrunstvo scenska metafora za eksistencialne odnose med osebami. Janekov odnos do matere je kljub sovraštvu obreden. Je svet iluzije. Na nivoju odnosov z drugimi osebami pa deluje deziluzionistično. Darjina manipulacija z Janekom

je demitizacija odnosa med Janekom in materjo, Gederjev kompleks jalovosti, ki ga rešuje z gojenjem žab in kokoši ter nemogočimi intelektualnimi kombinacijami, je demitizacija Janekove vklenjenosti v krvoskrunsko razmerje in svet ciganske magije. Vsi ti elementi, vključno z Janekovo pubertetno spakljivostjo, pozerstvom in komedijantsko ekspanzijo igre, mečejo senco neresničnosti in deziluzije na celotno dogajanje.

Drama ni poetična, pač pa poetizirana. Prav zavoljo večplastnosti osrednje metafore, krvoskrunstva, ki je v svoji realistični podobi trivialno, v poetični pa nerealno, gre poetizirano v prid sodobnega gledališkega izraza in ne v smer šokantnosti ali v smer udobne estetske konzumacije.

Poetizirano je tako poseben prijem, s katerim je osrednja dramska metafora nekako razsrediščena. Takšen je tudi posebni, dramatični dialog, ko na primer Darja in Janek govorita docela različna jezika, njun nesporazum pa ne razkriva samo nezmožnosti komunikacije, ampak popolno brezodnosnost dveh svetov.

Gederjev samomor razreši Janekovo dilemo, ali izgoreti v nesmiselnem upor ali izbrati smrt. Kajti Janek je upornik, čeprav se ne upira v imenu ideologije. Njegov upor je obarvan metafizično. *Kostanjeva krona* nima teze. Janek je upornik, ki beži pred samim seboj. Porušil je običaje, moralne norme, skušajo mu dokazati zločin. Geder, ki je ves čas sezuval škornje in se ni mogel odločiti, jih končno obuje, a njegova pot je presenetljivo kratka. Ker je zadnja. Če je Aranka noseča, ni izključen iz generične kontinuitete, a njegova travma in samomor nista zato nič manj resnična. Janek to ve in prevzame zločin nase. Razhod z materjo je razhod s svetom. Ena ječa bo zamenjala drugo.

Na vprašanje, kaj je tak ogenj ustvaril, na vprašanje o smiselnosti revolte nasploh, si ta slovenski Ojdip, opremljen z izkušnjami psihoanalize, odgovarja sam: Dim. To je samo opis rezultata.

Janekovo vztrajanje v gluhi lozi dvoumnosti med preteklostjo in sedanostjo, med intelektualno spakljivostjo in

afektivnim vzburjenjem, med afektom in afektacijo, med vračanjem in begom, možnostjo in nemožnostjo pa razkriva, da je poslanica tega črnega romantika nedaleč od Balta-
zarjeve, Chejeve, Cohn-Benditove... Sodobni *credo, quia
absurdum*. Verjamem, ker je absurd.

Seznam prevedenih del

1. Flisar, Evald: Slovinške drama dnes: Nora Nora. Brno. Větrné mlyny, 2010. Prevod/Translation: Kamil Valšík.
2. Flisar, Evald: Zgodbe s poti/Příběhy z cest. Brno: Větrné mlyny, 2010. Prevod/Translation: Kamil Valšík.
3. Flisar, Evald: Velika žival samote/Veliké zvíře samoty. Praha : Mladá fronta, 2010. Prevod/Translation: Kamil Valšík.
4. Flisar, Evald: Čarovnikov vajevec/Čarodějův učedník. Praha : Albatros, 2012. Prevod/Translation: Kamil Valšík.
5. Flisar, Evald: Zgodbe s poti/Hekayat altegwal. Cairo: Maktaba Dar Elkalema , 2004. Prevod/Translation: Ossama el-Kaffash.
6. Flisar, Evald: Čarovnikov vajevec/Almorid wa al shayh. Cairo: Maktaba Dar Elkalema, 2012. Prevod/Translation: Ossama el-Kaffash.
7. Flisar, Evald: Velika žival samote/Isäni unet. Sauvo: Mansarda, 2006. Prevod/Translation: Kari Klemelä.
8. Flisar, Evald: Čarovnikov vajevec/Tietäjän oppipoika. Helsinki: Basam Books, 2001. Prevod/Translation: Kari Klemelä.
9. Flisar, Evald: Velika žival samote/Ta oneira tu patera mu. Pirej: J&J Publications, 2004. Prevod/Translation: Dina Sideris.
10. Flisar, Evald: Čarovnikov vajevec/Čarobnjakov šegrt. Beograd: Dereta, 1990. Prevod/Translation: Duša Damjanović.
11. Flisar, Evald: Čarovnikov vajevec/Čarobnjakov šegrt. Zagreb: V.B.Z., 2001. Prevod/Translation: Neda Oršolić.
12. Flisar, Evald: Cena nebes/The Price of Heaven: Travel

- Stories from India and Nepal. New Delhi: Nirala Publications, 2009. Prevod/Translation: Evald Flisar.
13. Flisar, Evald: Velika žival samote/My Father's Dreams. Kolkata, Sampark Publishing, 2011. Prevod/Translation: Alan McConnell – Duff & avtor.
 14. Flisar, Evald: Zgodbe s poti/Tales of Wandering. Kolkata, Sampark Publishing, 2012. Prevod/Translation: Alan McConnell – Duff & avtor.
 15. Flisar, Evald: Na zlati obali/On the Gold Coast. Kolkata, Sampark Publishing, 2013. Prevod/Translation: Timothy Pogacar with Mira Hladnik.
 16. Flisar, Evald: Velika žival samote/Velika životinja samoće. Cetinje/Podgorica: Otvoreni kulturni forum Cetinje, Crnogorsko društvo nezavisnih književnika, 2005. Prevod/Translation: Savo Rašović.
 17. Flisar, Evald: Pikpokec postane svetovni prvak / Spots Becomes a World Champion. Ljubljana: Kulturno-umetniško društvo Sodobnost International: Vodnikova založba (DSKG), 2007. Prevod/Translation: Evald Flisar.
 18. Flisar, Evald: Zgodbe s poti/Tales of Wandering. Oklahoma: Texture Press, 2001. Prevod/Translation: Alan McConnell-Duff & avtor.
 19. Flisar, Evald: Velika žival samote/My Father's Dreams. Oklahoma: Texture Press, 2002. Prevod/Translation: Alan McConnell-Duff & avtor.
 20. Flisar, Evald: Čarovnikov vajenec/The Sorcerer's Apprentice. Oklahoma: Texture Press, 2002. Prevod/Translation: David Limon & avtor.
 21. Flisar, Evald: Opazovalec/If I Only Had Time. Oklahoma: Texture Press, 2002. Prevod/Translation: David Limon.
 22. Flisar, Evald: Nora Nora. Prevod/Translation: Alfred Haidacher. Upr.: TIK, Graz, Avstrija, 2007.
 23. Flisar, Evald: Stric iz Amerike/Onkel aus Amerika. Prevod/Translation: Alfred Haidacher. Upr.: TIK, Graz, Avstrija, 2009.

24. Flisar, Evald: Enajsti planet/Der elfte Planet. Prevod/Translation: Alfred Haidacher. Upr.: TIK, Graz, Avstrija, 2008.
25. Flisar, Evald: Jutri bo lepše/Morgen. Prevod/Translation: Alfred Haidacher. Upr.: TIK, Graz, Avstrija, 2000.
26. Flisar, Evald: Antigona zdaj/Antigone now. Prevod/Translation: Alfred Haidacher. Upr.: TIK, Graz, Avstrija, 2010.
27. Flisar, Evald: Vzemi me v roke/Nimm mich in deine Hände. Prevod/Translation: Alfred Haidacher. Upr.: TIK, Graz, Avstrija, 2011.
28. Flisar, Evald: Und Leonardo? Prevod/Translation: Ann Catrin Apstein - Müller. Upr.: TIK, Graz, Avstrija, 2012.
29. Flisar, Evald: Kaj pa Leonardo?/A yak nakont Leanarda?. Prevod/Translation: Maryna Pyatrova. Upr.: Kolas National Theatre, Vitebsk, Belorusija, 2013.
30. Flisar, Evald: Nora Nora/ Нора Нора. Pet sodobnih slovenskih dram/Пет съвременни словенски пиеси. Sofija: Fakel, 2014. Prevedel/Translation by Ljudmil Dimitrov.
31. Flisar, Evald: Nora Nora. Upr. Bosansko narodno pozorište, Zenica, 2011. Prevod/Translation: Josip Osti.
32. Flisar, Evald: Safari/Safari. Sarajevo: Sarajevske sveske, 2003. Prevedel/Translated by Josip Osti.
33. Flisar, Evald: Antigona zdaj/Antigone alaan. Cairo: Maktaba Dar Elkalema, 2011. Prevod/Translation: Ossama el-Kaffash.
34. Flisar, Evald: Nora Nora. Cairo: Eddar Press, 2005. Prevod/Translation: Ossama el-Kaffash. Upr. Hanager Theatre, Cairo, 2005.
35. Flisar, Evald: Enajsti planet/Alkawkab alhadiasher. Cairo: Eddar Press, 2005. Prevod/Translation: Ossama el-Kaffash.
36. Flisar, Evald: Vzemi me v roke/Hodni lehananak. Cairo: Maktaba Dar Elkalema, 2011. Prevod/Translation: Ossama el-Kaffash.
37. Flisar, Evald: Kaj pa Leonardo?/Kemon ache Leonardo?

- Kolkata: Firma KLM, 2002. Prevod v bengalščino/Translation: Biswendu Nanda & Sunandan Roy Chowdhury.
38. Flisar, Evald: *Antigona zdaj/Ekhon Antigone*. Kolkata: Sampark World Publishing, 2012. Prevod/Translation: Amitava Dutta. Upr. Ganakrishti Theatre, Kolkata, 2012.
 39. Flisar, Evald: *Šakuntala/Shakuntala*. Prevod/Translation: Amitava Dutta. Kolkata: Sampark World Publishing, 2012. Upr. Ganakrishti Theatre, Kalkuta, 2012.
 40. Flisar, Evald: *Kaj pa Leonardo?/Kenapa Leonardo?* Džakarta: Yayasan Komadjid, 2008. Prevod/Translation: Rangga Bhuana. Upr.: Teater Koma, Džakarta, 2008.
 41. Flisar, Evald: *Jutri bo lepše/Zavtra budet ličše*. V: *Sovremennaja slovenskaja proza, poezija, drama*. Ljubljana: Litterae Slovenicae, 1999/2001. Prevod/Translation: Nadežda Starikova.
 42. Flisar, Evald: *Antigona zdaj/Antigoneo*. Prevod/Translation: Rangga Bhuana. Upr.: Teater Koma, Džakarta, 2011.
 43. Flisar, Evald: *Enajsti planet/Planet ke Sebelas*. Yogyakarta, Indonesia: Teater Amarta, 2014. Prevod/Translation by Nunung Deni Puspitasari.
 44. Flisar, Evald: *Kaj pa Leonardo/Hvað um Leonardo?* Upr. Mestno gledališče Reykjavik, 1995. Prevod/Translation: Hallmar Sigurdsson.
 45. Flisar, Evald: *Kaj pa Leonardo?/Leonardo wa doddai?* Upr. Gessyoku Kagekidan Theatre, Tokio, 2008. Prevod/Translation: Hidenaga Otori.
 46. Flisar, Evald: *Nora Nora*. Upr. Gessyoku Kagekidan Theatre, Tokio, 2011. Prevod/Translation: Hidenaga Otori.
 47. Flisar, Evald: *Igra o ljubezni smrti/Daisan no erotikat*. Upr. Gessyoku Kagekidan Theatre, Tokio, 2012. Prevod/Translation: Hidenaga Otori.

48. Flisar, Evald: Kaj pa Leonardo?/A Leonardo?. Upr.: Pozorište Zorana Radmilovića, Zaječar, 2002. Prevod/Translation: Dejan Krstović.
49. Flisar, Evald: Jutri bo lepše/Sutra će biti bolje. Upr.: Narodno pozorište, Niš, 2003. Prevod/Translation: Dejan Krstović.
50. Flisar, Evald: Jutri bo lepše/Sutra će biti bolje. Upr.: Narodno pozorište Toša Jovanović, Zrenjanin, 2013. Prevod/Translation: Dejan Krstović.
51. Flisar, Evald: Enajsti planet/ Di Shiyi Hao Xing Qiu. Prevod/Translation: Balas King. Bookman Books Ltd, Taipei, Taiwan, 2012. Upr. Wanhua Theatre, Taipei, 2012.
52. Flisar, Evald: Stric iz Amerike/Uncle from America. London: Moran Publications Ltd., 1994. (slov.-angl.). Prevod/Translation: Evald Flisar.
53. Flisar, Evald: Tristan in Izolda, igra o ljubezni in smrti/Tristan and Iseult, A Play about Love and Death. London: Goldhawk Press, 1994. Prevod/Translation: Evald Flisar.
54. Flisar, Evald: Kaj pa Leonardo?/What about Leonardo?. London: Goldhawk Press, 1992. (ang.-slov.) Prevod/Translation: Evald Flisar. Upr.: Lilian Baylis/Sadlers Wells Theare, London, 1995.
55. Flisar, Evald: Jutri bo lepše/Tomorrow. London: Goldhawk Press, 1992. (ang.-slov.) Prevod/Translation: Evald Flisar. Upr.: Barons Court Theatre, London, 1994.
56. Flisar, Evald: Nora Nora. V: Three plays from Slovenia. Ljubljana: Sodobnost International, 2005. Prevod/Translation: Evald Flisar. Upr.: Soho Theatre, London, 2005.
57. Flisar, Evald: Poslednja nedolžnost/Final Innocence. V: Contemporary Slovenian Drama, Ljubljana: DSP, 1997. Prevod/Translation: Evald Flisar.
58. Flisar, Evald: Kostanjeva krona/The Chestnut Crown. V: Collected Plays, Vol. 1. New York: Texture Press, 2006. Prevod/Translation: Evald Flisar.

59. Flisar, Evald: Jutri bo lepše/Tomorrow. V: Collected Plays, Vol. 1. New York: Texture Press, 2006. Prevod/Translation: Evald Flisar.
60. Flisar, Evald: Kaj pa Leonardo?/What about Leonardo? V: Collected Plays, Vol. 1. New York: Texture Press, 2006. Prevod/Translation: Evald Flisar.
61. Flisar, Evald: Nimfa umre/The Nymph Dies. V: Collected Plays, Vol. 1. New York: Texture Press, 2006. Prevod/Translation: Evald Flisar.
62. Flisar, Evald: Stric iz Amerike/Uncle from America. V: Collected Plays, Vol. 1. New York: Texture Press, 2006. Prevod/Translation: Evald Flisar.
63. Flisar, Evald: Enajsti planet/The Eleventh Planet. V: Collected Plays, Vol. 1. New York: Texture Press, 2006. Prevod/Translation: Evald Flisar.
64. Flisar, Evald: Nora Nora. V: Collected Plays, Vol. 1. New York: Texture Press, 2006. Prevod/Translation: Evald Flisar. Upr. Soho Theatre, London, 2005.
65. Flisar, Evald. Jutri bo lepše/Domani sarà meglio. V: Tre Drammi. Salerno: Multimedia Edizioni, 2012. Prevod/Translation: Diomira Fabjan Bajc.
66. Flisar, Evald. Nora Nora/Nora Nora. V: Tre Drammi. Salerno: Multimedia Edizioni, 2012. Prevod/Translation: Diomira Fabjan Bajc.
67. Flisar, Evald. Kaj pa Leonardo?/E Leonardo, allora?. V: Tre Drammi. Salerno: Multimedia Edizioni, 2012. Prevod/Translation: Diomira Fabjan Bajc.
68. Flisar, Evald. Kaj pa Leonardo?/Y Leonardo?. V: Tres obras de teatro. Ljubljana: Litterae Slovenicae, 2012. Prevod/Translation: Marjeta Drobnič.
69. Flisar, Evald. Antigona zdaj?/Antigona ahora. V: Tres obras de teatro. Ljubljana: Litterae Slovenicae, 2012. Prevod/Translation: Marjeta Drobnič.
70. Flisar, Evald. Nora Nora/Nora Nora. V: Tres obras de teatro. Ljubljana: Litterae Slovenicae, 2012. Prevod/Translation: Marjeta Drobnič.

71. Flisar, Evald. Jutri bo lepše/Morgen. V: Gesammelte Stücke, Band 1. Hermagoras Verlag, 2013. Prevod/Translation: Alfred Haidacher.
72. Flisar, Evald. Kaj pa Leonardo?/Und Leonardo?. V: Gesammelte Stücke, Band 1. Hermagoras Verlag, 2013. Prevod/Translation: Ann Catrin Apstein-Müller.
73. Flisar, Evald. Stric iz Amerike/Onkel aus Amerika. V: Gesammelte Stücke, Band 1. Hermagoras Verlag, 2013. Prevod/Translation: Alfred Haidacher.
74. Flisar, Evald. Enajsti planet/Der Elfte planet. V: Gesammelte Stücke, Band 1. Hermagoras Verlag, 2013. Prevod/Translation: Alfred Haidacher.
75. Flisar, Evald. Nora Nora/Nora Nora. V: Gesammelte Stücke, Band 1. Hermagoras Verlag, 2013. Prevod/Translation: Alfred Haidacher.
76. Flisar, Evald: Jutri bo lepše/Morgen. Upr. Theater im Keller, Graz, 2000. Prevod/Translation: Alfred Haidacher.
77. Flisar, Evald. Antigona zdaj/Antigone Now. V: Gesammelte Stücke, Band 1. Hermagoras Verlag, 2013. Prevod/Translation: Alfred Haidacher.
78. Flisar, Evald. Vzemi me v roke/Nimm mich in deine Hände. V: Gesammelte Stücke, Band 1. Hermagoras Verlag, 2013. Prevod/Translation: Alfred Haidacher.
79. Flisar, Evald. Antigona zdaj/Antigone Now. V: Collected Plays, Vol. 2. Norman, Oklahoma: Texture Press, 2013. Prevod/Translation: Evald Flisar.
80. Flisar, Evald. Sončne pege/ Sunspots. V: Collected Plays, Vol. 2. Norman, Oklahoma: Texture Press, 2013. Prevod/Translation: Evald Flisar.
81. Flisar, Evald. Poslednja nedolžnost/Final Innocence. V: Collected Plays, Vol. 2. Norman, Oklahoma: Texture Press, 2013. Prevod/Translation: Evald Flisar.
82. Flisar, Evald. Akvarij/Aquarium. V: Collected Plays, Vol. 2. Norman, Oklahoma: Texture Press, 2013. Prevod/Translation: Evald Flisar.

83. Flisar, Evald. Vzemi me v roke/ Take me in Your Hands. V: Collected Plays, Vol. 2. Norman, Oklahoma: Texture Press, 2013. Prevod/Translation: Evald Flisar.
84. Flisar, Evald: Konec zgodovine/Het einde van de geschiedenis. V: Kreatief, št. 2, Gent, 2003. Prevod/Translation: Robert Stallaerts.
85. Flisar, Evald: Poslednja nedolžnost/Poslednja nevinost. V: ARS, Črna gora, 2003. Prevod/Translation: Josip Osti.
86. Flisar, Evald: Nora Nora. V: ARS, Črna gora, 2005. Prevod/Translation: Pavle Goranović.
87. Flisar, Evald: Melkiadov magnet (esej). V: Republika, št. 1-2, Zagreb, 1996. Prevod/Translation: Jadranka Matić-Zupančič.
88. Flisar, Evald: Konec zgodovine/End of history. V: Sampark Journal of Global Understanding, New Delhi, 2005. Prevod/Translation: Alan McConnell – Duff.
89. Flisar, Evald: Portret/Portrait. V: The Little Magazine, št. 4, New Delhi, 2003. Prevod/Translation: Evald Flisar.
90. Flisar, Evald: Šakuntala/Shakuntala. V: SARS, št. 2, Kolkata, 2010. Prevod v bengalščino/Translation: Amitava Dutta.
91. Flisar, Evald: Konec zgodovine/A történelem vége. V: Lettre Internationale, št. 3, Budimpešta, 2006. Prevod/Translation: Orsollya Gallos.
92. Flisar, Evald: Orodje/Agregat. V: Novij Mir, št. 4, Moskva, 2003. Prevod/Translation: Nadežda Starikova.
93. Flisar, Evald: Konec zgodovine/End of history. V: "Index on Censorship", London, 2006. Prevod/Translation: Alan McConnell - Duff.
94. Flisar, Evald: Gospodar vlaka/Lord of the train. V: PEN International, vol 55, št. 1, London, 2005. Prevod/Translation: Evald Flisar.
95. Flisar, Evald: Safari. Sovremenost, št 3, Skopje, 2004. Prevod/Translation: Namita Subiotto.
96. Flisar, Evald: Konec zgodovine/το τέλος της ιστορίας. V: Antologija sodobne slovenske proze. Atene: Zaharopoulos Publishers, 2003. Prevod/Translation: Dina Sideris.

97. Flisar, Evald: Še leto ali dve/Ek ya do sal aur. V: Electric Guitar and other Stories. New Delhi: Sampark, 2006. Prevod v hindi/Translation: Anupam Pachauri.
98. Flisar, Evald: Konec zgodovine/La fine della storia. V: La prosa breve slovena. Bari: Levante editori, 2006. Prevod/Translation: Irena Jelerčič.
99. Flisar, Evald: Safari. V: Auksas Kišeneje. Vilnius: Lietuvos Rašytoju Sąjungos, 2009. Prevod/Translation: Laima Masyte.
100. Flisar, Evald: Ukijev srečni dan/Verdugos. V: Antologia de narradores eslovenos contemporaneos. Mexico City: UNAM, 2009. Prevod/Translation: Rosa Beltran.
101. Flisar, Evald: Ukijev srečni dan/Cellatlar. V: Çağdaş Sloven Öyküleri. Istanbul: Varlik, 2008. Prevod/Translation: Osman Deniztekin.
102. Flisar, Evald: Ukijev srečni dan/Executioners. V: From the Heart of Europe. New York: Texture Press, 2007. Prevod/Translation: Evald Flisar.
103. Flisar, Evald: Nikoli/कभी नहीं. V: Antologija sodobne slovenske kratke proze. New Delhi: Nirala Publications, 2011. Prevod v nepalščino/Translation: Yuyutsu RD Sharma.
104. Flisar, Evald: Konec zgodovine/Nehayat altarih, Še leto ali dve/Sam ahar aw aamin. V antologiji: Mohtarat min elqisa elslovinia. Cairo: Maktaba Dar Elkalema, 2011. Prevod/Translation: Ossama ElKaffash.
105. Flisar, Evald: Dogodek v Ljubljani/An Incident in Ljubljana. V: Ljubljana Tales. London, Varšava: New Ltd., 2012. Prevod/Translation: Evald Flisar.
106. Flisar, Evald. Dobri vojak Švejk/Dobri vojniki Švejk, Prevod/Translation: Pavle Goranović. V: ARS, časopis za književnost, kulturo i društvene a pitanja, 5-6, Črna gora 2003.
107. Flisar, Evald. Kostanjeva krona/The Chestnut Crown. Prevod/Translation: Evald Flisar. V: FIVE ISSUES, 3-4, Rajkot 2009, Indija.

108. Flisar, Evald. Nora Nora/Nora Nora. Prevod: Evald Flisar. V: FIVE ISSUES, 3–4, Rajkot 2009, Indija.
109. Flisar, Evald. Nimfa umre/The Nymph Dies. Prevod/Translation: Evald Flisar. V: FIVE ISSUES, 3–4, Rajkot 2009, Indija.
110. Flisar, Evald. Šakuntala/Shakuntala. Prevod/Translation: Evald Flisar. V: FIVE ISSUES, 3–4, Rajkot 2009, Indija.
111. Flisar, Evald. Prodaja Londona neumnim tujcem/Londra'yi Ybancilara Satan Yabancilar. Prevod/Translation: Sevgi Demir. V: Sehir ve Insan, ITEF, Istanbul 2010.
112. Flisar, Evald. Tristan in Izolda ali Nimfa umre/Tristan und Isolde oder Die Nympe stirbt. Prevod/Translation: Alfred Haidacher. Theater im Keller, Graz, 2014, Avstrija.
113. Flisar, Evald. Naglavisvet/Topsy-turvy. Prevod/Translation: Evald Flisar. Slovene Contemporary Radio Drama, Radio Slovenija, 1995, Ljubljana.
114. Flisar, Evald. Temna stran svetlobe/The Dark Side of Light. On the Airwaves; An Anthology of Contemporary Slovenian Radio Plays. Prevod/Translation: Evald Flisar. Litterae Slovenicae. Slovene Writers' Association, 2006, Ljubljana.
115. Flisar, Evald. Cigan in volk/The Gypsy and the Wolf. Prevod/Translation: Evald Flisar. Australian Broadcasting Commission, Sydney, 1970.
116. Flisar, Evald: Šakuntala/Shakuntala. V: Collected Plays, Vol. 2. Norman, Oklahoma: Texture Press, 2013. Prevod/Translation: Evald Flisar.
117. Flisar, Evald: Orodje/Stroj. Praga: Revija TVAR, 2003. Prevedla/Translated by Kristina Pellarova.
118. Flisar, Evald: Vzemi me v roke/আপনার হাত আমার ননি. Kolkata: Ganakrishti Theatre Company, 2014. V bengalščino prevedel/Translated by Amitava Dutta.
119. Flisar, Evald: Komedijska o koncu sveta/Comedy About the End of the World. New Delhi: Yatrik Theatre, 2014. Prevedel/Translated by Evald Flisar.

120. Flisar, Evald: *Komedija o koncu sveta/Komódie vom Ende der Welt*. Graz: Theater im Keller, 2014. Prevedel/Translated by Alfred Haidacher.
121. Flisar, Evald: *Kaj pa Leonardo?/А Леонардо?*. Skopje: Magor, 2014. Prevedel/Translated by Darko Spasov.
122. Flisar, Evald: *Nora Nora/Нора Нора*. Skopje: Magor, 2014. Prevedel/Translated by Darko Spasov.
123. Flisar, Evald: *Antigona zdaj/Антигона денес*. Skopje: Magor, 2014. Prevedel/Translated by Darko Spasov.
124. Flisar, Evald: *Čaj s kraljico/Tea with the Queen*. Norman: Texture Press, 2014. Prevedel/Translated by David Limon.
125. Flisar, Evald: *Potovanje predaleč/A Journey too Far*. Kolkata, New Delhi: Sampark World Publishing, 2014. Prevedel/Translated by Timothy Pogacar.
126. Flisar, Evald: *Opazovalec/Observatorul*. Bucharest: Pandora Publishing, 2017. Prevod/Translated by Paula Braga.
127. Flisar, Evald: *Velika žival samote/My Father's Dreams*. London: Istros Books, 2015. Prevedel/Translated by Evald Flisar.
128. Flisar, Evald: *Opazovalec/Saraana eskina*. Kairo: Dar-el-Kalema, 2014. Prevod/Translated by Ossama el-Kaf-fash.
129. Flisar, Evald: *Čarovnikov vajenec/Shegerti i Magjistarit*. Tirana: Lum Rrekeja, 2005. Prevedel/Translated by Valdet Fetahu. (Piratska izdaja).
130. Flisar, Evald: *Čarovnikov vajenec/Murid Si Tukang Sirih*. Yogyakarta, Indonesia: Araska Publishers, 2015. Prevedla/Translated by Nunung Deni Puspitasari.
131. Flisar, Evald: *Opazovalec/наблюдателят*. Sofija: Nov Zlatorog, 2015. Prevedel/Translated by Ljudmil Dimitrov.
132. Flisar, Evald: *Opazovalec/Edme Binoregn*. Addis Ababa, Ethiopia: Hohe Publishers, 2015. Prevedel v amharščino/Translated into Amharic by Hailemeleket Tekesterberhan.

133. Flisar, Evald: Čarovnikov vajenec/Der Zauberlehrling. Klagenfurt: Hermagoras Verlag, 2015. Prevedla/Translated by Ann Catrin Apstein-Müller.
134. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/Komedi tentang akhir dunia. Yogyakarta: Amarta Theatre, 2014. V indonezijsčino prevedla/Translated by Nunung Deni Puspitassari.
135. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/Komediya o smaku svijeta. Norman, USA: Texture Press, 2015. Prevedla/Translated by Jadranka Matić-Zupančič.
136. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/Comedia del fin del mundo. Norman, USA: Texture Press, 2015. Prevedla/Translated by Rosalina Perales.
137. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/Commedia sulla fine del mondo. Norman, USA: Texture Press, 2015. Prevedla/Translated by Diomira Fabjan Bajc.
138. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/दुनिया के अंत के बारे में कॉमेडी. Norman, USA: Texture Press, 2015. V hindijsčino prevedel/Translated into Hindi by dr. Suann-dan Roy Chowdhury.
139. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/Világvége–komédia. Norman, USA: Texture Press, 2015. V madžarščino prevedla/Translated into Hungarian by Emese Rajsli.
140. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/ةيامن ايديموك ملاعلا. Kairo: Maktaba Dar el-Kalema, 2014. V arabščino prevedel/Translated into Arabic by dr. Ossama el-Kaffash.
141. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/世界の終わりについてコメデ. Tokyo: Gessyoku Kagekidan Theatre, 2015. V japonščino prevedel /Translated into Japanese by Hidenaga Otori.
142. Flisar, Evald: Komediya o koncu sveta/Комедия о конце света. Moskva: Art Communications, 2015. V ruščino prevedla/Translated into Russian by Maksim Reyno, Anastasja Plotnikova.

143. Flisar, Evald: Enajsti planet/Haoai. Kolkata: Naye Natua Theatre, 2015. V bengalščino prevedel/Translated into Bengali Ratan Kr. Das.
144. Flisar, Evald: Konec zgodovine/End of history. V antologiji Protiv časovoj strelki, Slovenskaja novela, Izbranoje. Moskva: Centr knjigi, 2011. Prevod/Translation: Nadežda Starikova.
145. Flisar, Evald: Alica v nori deželi, ekološka farsa/Alice in Crazyland. Norman, USA: Texture Press, 2015. Prevod/Translation: Andrej Pleterski.
146. Flisar, Evald: Dekle, ki bi raje bilo drugje/The Girl Who Would Rather be Elsewhere. Kolkata, India: Sampark World Publishing, 2016. Prevod/Translated by Timothy Pogacar.
147. Flisar, Evald: Velika žival samote/Mijn vaders dromen. Amsterdam: Querido, 2016. Prevod/Translated by Roel Schuyt.
148. Flisar, Evald: Na zlati obali/Na zlatém pobřeží. Brno: Vetrne mliny, 2016. Prevod/Translated by Kamil Valšík.
149. Flisar, Evald: Poslednja nedolžnost/Letzte Unschuld. Graz: Theater im Keller, 2016. Prevod/Translated by Alfred Haidacher.
150. Flisar, Evald: Začarani Odisej/Enchanted Odysseus. Norman, USA: Texture Press, 2016. Prevod/Translated by David Limon.
151. Flisar, Evald: Konec zgodovine/Крајот на историјата. Skopje: Kulturen život, 2003. Prevedla /Translated by Lidija Dimkovska.
152. Flisar, Evald: Tam me boš našel/That's Where You'll Find Me. Kolkata, India: Sampark, 2017 (v pripravi). Prevedel/Translated by Timothy Pogacar.
153. Flisar, Evald: Ljubezni tri in ena smrt/Three Loves, One Death. Istros Books, London, 2016. Prevedel/Translated by David Limon.
154. Flisar, Evald: Velika žival samote (My Father's Dreams)/Bapa-Ku Mimpi. Araska, Yogyakarta, Indonesia, 2017. Prevedla/Translated by Nunung Deni Puspitasari.

155. Flisar, Evald: Na zlati obali/আফ্রিকার গোল্ড কোস্ট
নভেগেশন. Kolkata, India: Sampark, 2017. Prevedel
v bengalščino/Translated into Bengali by Sunandan
Roy Choudhury.
156. Flisar, Evald: Opazovalec/ Obserwator. Varšava, Ezop,
2017. Prevedla/Translated by Marlena Gruda.
157. Flisar, Evald: Na zlati obali/Na zlotym wybrzeżu. Var-
šava, Ezop, 2017. Prevedla/Translated by Marlena Gruda.
158. Flisar, Evald: Opazovalec/If I Only Had Time. Attic
Books, Bangalore, India, 2017. Prevedel/Translated by
David Limon.
159. Flisar, Evald: Opazovalec/ഞാ മാതൃം സമയം ഉണ്ടായ
തൂണു എഴുക്കി. Attic Books, Bangalore, India, 2017.
V malajalščino prevedla/Translated into Malayalam by
Krishnaveni Ayappan.
160. Flisar, Evald: Besede nad oblaki/Words above the clouds.
Norman, USA: Texture Press, 2017. Prevedel/Translated
by David Limon.
161. Flisar, Evald: Besede nad oblaki/Gespräche über den
Wolken. Hermagoras, Klagenfurt, 2017. Prevedla/Trans-
lated by Ann Bolton.
162. Flisar, Evald: Jutri bo lepše/завтра будет лучше. Moskva,
NLO Books, 2016. Prevedla/Translated by H. Smarukova.