

PREŠERNOVO

BUTNSKALA

MLADINSKO

Sezona 2015/2016

Prešernovo gledališče Kranj –

uprizoritev 5

Slavonska mladinska gledališče –

uprizoritev 8

2	Kazalo
3	Zasedba
4	Emil Filipčič
4	Patricija Maličev: V krošnji zrelega življenja (intervju z Emilom Filipčičem in Markom Dergancem)
5	Marko Derganc
6	Marinka Poštrak: Nezavedno je v <i>Butnskali</i> nezadržno butnilo na plan
12	Tomaž Toporišič: Izrekanje tistega, o čemer se ne govori, a kar prakticira politika
16	Tibor Hrs Pandur: <i>Butnskala</i> : veseloigra o tragediji NOB ali poskus preprečitve njenega vračanja
18	Matevž Rudolf: Absurd? Absurd!
20	Marko Derganc: Prizori s snemanja
21	Marko Derganc: Kratka zgodovina nastanka Butnskale
22	Nika Leskovšek: <i>Butnskala</i> pred našim štetjem
28	Jan Krmelj: Butnskala. Poskus suverenosti
29	Nada Vodušek: Začetki <i>Butnskale</i> in Radio Študent

» Kd
sm,
vlad
tem
svet

... «

O kdo la u u

Ervin Kralj

3 slovensko MLADINSKO gledališče

Emil Filipčič – Marko Derganc

BUTNSKALA

Krstna uprizoritev
Režija: Vito Taufer

Ervin Kralj: Matija Vastl
Profesor: Blaž Šef
Eminenca: Miha Rodman
Fanči: Vesna Jevnikar
Ludvig: Matej Recer
Marjan: Peter Musevski
Valentinčič: Dario Varga
Mici: Mojca Partljič k. g.
Strojinc: Željko Hrs
Fric: Uroš Maček
Pipec: Stane Tomazin
Sekira: Blaž Setnikar
Bomba: Aljoša Ternovšek
Kugla: Borut Veselko
Mati: Janja Majzelj
Hči: Anja Novak
Glasbenik: Anže Kristan k. g.

Scenograf in kostumograf: Vito Taufer
Dramaturginja: Marinka Poštrak
Strokovni sodelavec: Tomaž Toporišič
Avtor glasbe: Aleksander Pešut - Schatzi
Koreograf: Miha Krušič
Lektorica: Mateja Dermelj
Oblikovalec zvoka: Silvo Zupančič
Oblikovalca svetlobe: Pascal Mérat in Nejc Plevnik
Oblikovalec maske: Matej Pajntar
Video animacije in oblikovanje videa: Dušan Ojdanič
Video animacije: Samo Lapajne
Asistent režiserja: Jan Krmelj
Asistentki kostumografa: Bojana Fornazarič in Andreja Kovač
Vodji predstave: Janez Pavlovčič (SMG), Ciril Roblek (PGK)

Vesoljska kostuma sta narejena po kostumih, ki jih je za film *Maja in vesoljček* (scenarij Emil Filipčič) ustvarila Zvonka Makuc. V predstavi izvajamo skladbo *Tam, kjer murke cveto* avtorjev F. Souvona, S. Avsenika, V. Ovsenika, I. Sivca.

Šepetalki: Alja Cerar, Judita Polak; lučna mojstra: Matjaž Brišar (SMG), Bojan Hudernik (PGK); tonska mojstra: Robert Obed (PGK), Silvo Zupančič (SMG); asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic (SMG); glasba posneta v studiu Dom svobode; video tehnik: Dušan Ojdanič (SMG); garderoberki: Bojana Fornazarič (PGK), Andreja Kovač (SMG); izdelava kostumov: Krojaštvo Rozman, Marija Boruta, Andreja Kovač, Bojana Fornazarič, Branko Drekonja; frizerja in maskerja: Nathalie Horvat (SMG), Matej Pajntar (PGK); rekviziterja: Ciril Roblek (PGK), Gašper Tesner (SMG); odrski mojster: Boris Prevec (SMG); odrski tehniki: Samir Alibegić (SMG), Jošt Cvikl (PGK), Samo Gerečnik (SMG), Valerij Jeraj (SMG), Boštjan Marčun (PGK), Simon Markelj (PGK), Robert Rajgelj (PGK) in Mitja Strašek

(SMG); izdelava scenografije: Branko Drekonja, Boštjan Kljakič Kim (SMG) in Sandi Mikluž (SMG) Koprodukcija Prešernovega gledališča Kranj in Slovenskega mladinskega gledališča

Premieri:
27. marca 2016 v Prešernovem gledališču Kranj (odprtje Tedna slovenske drame)
30. marca 2016 v Slovenskem mladinskem gledališču (zgornja dvorana)

Ob premieri prirejamo mini simpozij o fenomenu Emil Filipčič: Emil Filipčič: inovator slovenske (ne več) dramske pisave in postdramskega (ne več) gledališča Torek, 29. marca, ob 18. uri, Stolp Škrlovec, Kranj, v okviru Tedna slovenske drame
Zasnova: Marinka Poštrak, Tomaž Toporišič in študentje AGRFT
Vodja simpozija: dr. Tomaž Toporišič
Govorke in govorci: Aldo Milohnić, Marinka Poštrak, Tomaž Toporišič, Matevž Rudolf, Nika Leskovšek, Tibor Hrs Pandur, Jan Krmelj, Muanis Sinanović

BUTNSKALA

Emil Filipčič



Rojen 1951 v Beogradu. Pisatelj, dramatik in igravec. S svojo inventivno prozo in dramatiko, ki je zvrstno težko določljiva, je pomembno reformiral slovensko literarno in uprizoritveno sceno. Za njegova dela, ki jih je Taras Kermauner poimenoval ludistična, pozneje pa lumpistična, so značilni groteskna satiričnost, fantastičnost, črni humor tako v prozi kot dramatik. Za roman *Problemi* je prejel nagrado Prešernovega sklada. Prozna dela: *Grein Vaun* (1979, roman), *Kerubini* (1979, roman, soavtor), *Kuku* (1985, povest), *Ervin Kralj* (1986, roman), *X-100* (1988, roman), *Orangutan* (1992, kratka proza), *Urugvaj*, *1930* (1992, roman), *Jesen je* (1995, roman), *Izlet v naravo* (1997, kratka proza), *Keopsova piramida* (2005, roman), *Problemi* (2009, roman) in *Serafa s Šarhove* (2015, roman). Proza za otroke: *Dobri robotek* (1993), *Zlatolaska in zmaj* (1996). Dramska dela: *Kegler 6* (1981), *Ujetniki svobode* (1982), *Altamira* (1984), *Bolna nevesta* (1984), *Atlantida* (1988), *Božanska tragedija* (1989), *Bakchantke* (1992), *Psiha* (1993), *Stampedo: 20th Century Fox* (1994), *Veselja dom* (1996) *Župnik* (1997), *Suženj akcije – Kralj Peter Šesti* (1998), *Told* (2008), *Figaro se ženi* (2016). Radijske igre: *Dr. Kegler* (1968, z M. Dergancem), *Butnskala* (1979, prva slovenska radijska igra v nadaljevanjih, z M. Dergancem), *Gladovalec* (1991), *Trpljenje mlade Tatjane* (1993). Lutkovna igra: *Kralj alkohol* (2002). Filmski scenariji: *Trije prispevki k slovenski blaznosti* (1985), *Butnskala* (1985), *Maja in vesoljček* (1988). Igral v filmih *Krizno obdobje* (1981), *Butnskala* (1985) in predstavah *Atlantida* (SMG, 1988), *La discreta enamorada* (MGL, 1988), *Božanska tragedija* (PG Kranj, 1989), *Bolha v ušesu* (SNG Drama Ljubljana, 1996), *Veselja dom* (SMG, 1996), *Revizor* (SNG Drama Ljubljana, 1997), *Klinika Kozarcký* (SSG Trst, 1999), *Kralj alkohol* (LGL, 2002). Soavtor stripa *Wyatt Earp*, 1990 (z M. Dergancem).

V krošnji zrelega življenja

Patricija Maličev: Eden od vaju je rekel, da je *Butnskala* najpomembnejši izum slovenske farmacevtske industrije. Gre za cepivo, ki nas je obvarovalo pred boleznijo fanatizma. *Butnskala* je izjemen diagnostični pripomoček: z liki, ki spominjajo na junake *Butnskale*, se ne gre istovetiti. Gre za umetnino, ki zaradi radikalne politične nekorektnosti ni dočakala svojih petnajstih minut slave. Dočakala je štiri inkarnacije: radijski eter, filmski trak, knjižni papir in zdaj še gledališki oder. Kako vama je ob vsem tem?

Emil Filipčič: Pred časom sva bila v Volčah, reci, kar hočeš, in sva na kulturno-umetniškem večeru, ki ga je vodil Zdravko Duša, pred štiridesetglavo množico odgovarjala na Zdravčeva vprašanja, v krošnjah ne prav visokih dreves se je iz zvočnikov dalo prepoznati radijsko igro *Butnskala*, na platnu pa so zavrteli celovečerni film *Butnskala*. Obiskovalci so v živahnem pogovoru ostali na prizorišču do štirih zjutraj.

Marko Derganc: Takšno je pač življenje. Skrivnostno in nepredvidljivo. Zakon neprestane evolucije poskrbi, da se skriti potenciali v določenem trenutku sprostijo, odmrznejo in se manifestirajo v neštetih oblikah. To je nedoumljivo čudežno. Fenomen *Butnskale* je eden takšnih čudežev, s katerim sva bila z Emilom blagoslovljena, ne da bi se takrat tega zavedala. V tem trenutku vidim bistvo *Butnskale* v notranji revoluciji posameznika. To seveda ne zmanjšuje pomena radikalne politične nekorektnosti, cepiva proti fanatizmu, kritike to-

talitarizma, zabavne absurdnosti butanja v skalo in podobnih stvari, ki jih ponuja celoten organizem te epske metafore. V vsakem novem mediju, skozi katerega se je ta metafora manifestirala, ji je bila dodana nova dimenzija, nov pogled, ki jo je obogatil ali osiromašil. Presoja o tem je dvorezna, primerjava med mediji pa nepomembna in zato nepotrebna. V tej luči z veseljem pričakujem gledališko uprizoritev.

Patricija Maličev: Kako natanko se spomnita tistega dne, ko sta prvič vklopila snemalnik in spregovorila kot Kralj in Profesor? Kaj bi si v prvih minutah dialoga Profesor in Kralj pod ulično svetilko povedala danes?

Emil Filipčič: O tem sva govorila že tolikokrat, da že ne veva več, kdo si je najprej izmislil drugega, tak tandem sva bila, kadar sva snemala, pa sploh. Tretja in četrta epizoda sta bili veselica, ampak kulturna, pri Adamiču, v tretjem nadstropju v Kozolcu. Moja punca in Adamičeva žena sta se pogovarjali v kuhinji, ko pa sva jima dala znak, da snemava, sta utihnili, dokler se sekvenca ni končala, in potem sta mirne duše klepetali naprej. Kar se tiče sedanjosti, naj priča fotografija Mateja Družnika, ki naju kaže na vzletni stezi spomenika Rudolfu Maistru.

Marko Derganc: Bila je noč, menda je rahlo deževalo, ne spominjam se dobro, a ker Emil omenja dež v svojem uvodnem monologu, je morda res deževalo. Bil sem nekoliko napet, kot da bi moral v naslednjem trenutku stopiti pred šolsko tablo,

bal sem se, da mi pri improvizaciji ne bo šlo dobro, imel sem nekakšen rešpekt pred Emilom, ker sem ga imel za pametnejšega, bolj načitnega. Nikoli nisem bil zadovoljen s tem svojim prvim nastopom, še manj s tistim v prvem delu na terasi, a ker dialogov nisva ponavljala, je ostalo tako, kot pač je.

Danes Profesor in Kralj pod ulično svetilko ne bi povedala nič ali pa povsem nekaj drugega. *Das ganz andere, Something completely different.*

Patricija Maličev: Kako sta sploh vabila like v eter, od kod, zaboga, so prihajali? Kdo vama jih je pošiljal?

Emil Filipčič: To je čarobna skrivnost simpatije, ki se je ne da pojasniti. Dva človeka z magnetofonom. Iz majhne kuhinje stopita čez hodnik na teraso, na vrveh za perilo visi nekaj moških spodnjic, modrc in brisača, in potem obesita mikrofona čez vrv za perilo, magnetofon postavita na zračnik, eden pritisne na tipko, drugi začne govoriti in v duhu nastanejo liki, ki morajo biti, zato, ker onadva tako hočeta.

Marko Derganc: Prihajali so spotoma, tako mimogrede, iz preteklosti, sedanjosti, znani, neznani, kakšen tudi iz prihodnosti. Pošiljal jih ni nihče, bili so poslani.

Patricija Maličev: Komedijska (absurda) se na koncu sprevrže v tragikomedijo, ki zadeva tudi gledalca: kritika totalitarizma, ki zaveje s platna, je zdaj še nekoliko bolje razumljena kakor v osemdesetih, ko morda časi le niso bili tako trdi kot danes. Ampak kako vidva živita danes, nekako dvomim, da resnobno ali z resnostjo, za katero sta že davno tega rekla, da izvira iz bojazni pred kaznijo in pohlepa po nagradi?

Emil Filipčič: Povprašava se o zdravju in o tem, kaj je novega v zvezi z *Butnskalo*, še danes, po sedemindesetih letih, kar je pri vsej tej stvari najlepše.

Marko Derganc: Resnost je res huda bolezen, in hvaležen sem eksistenci, da nisem bil nikoli okužen z njo, saj tudi njenih simptomov, kot so ambicije, nisem poznal. Morda sem o njih sanjaril, a me je kmalu minilo. Igrivost in razposajenost sta vseskozi prisotni, čeprav včasih prekriti z različnimi stanji jeze ali malodušja, notranje pa še nisem dozorel, ker seme očitno še ni vzknilo. Če si pripravljen potrpežljivo čakati celo večnost, ni hudič, da nekega lepega sončnega jutra ne pokuka iz zemlje.

Patricija Maličev: Denar ni problem. Problem je življenje. Je res? Ali je težava v čem tretjem? Je sploh težava?

Emil Filipčič: Ali sem ti pripovedoval, da je v Atenah k nama z Manolijem prisedel mlad prodajalec ur, ko pa sva odgnala, češ da nimava denarja, je poučno rekel: *Money is not a problem, life is a problem.*

Marko Derganc: Problem smo mi sami in s problemi so vedno težave. Življenje je smetanova torta, kar je v dietetiki zelo nezdrava hrana. Večina ljudi si iz življenja naredi pelinov čaj, kar je v dietni prehrani zelo zdravo, če ne pretiravaš. Smetanova torta in pelinov čaj sta seveda metafori, prva za naravno stanje stvari, kakršne v resnici so, druga pa za projekcijo našega uma, ki je popolna iluzija. Kdor živi v umu, živi v peklu in se naliva s pelinovim čajem, tisti pa, ki je ponovno odkril svojo pravo naravo, svoje bitje, avtentičnega, originalnega, esencialnega človeka v sebi, živi v raju in se sladka s smetanovo torto. Očitno pa večina ljudi raje živi s problemi in njihovim reševanjem, v večnih težavah, bedi in trpljenju, saj so zastrupljeni z upanjem v lepšo prihodnost, ki nikoli ne pride, ko pa končno vendarle pride, pride z obličjem smrti.

Patricija Maličev: Glede česa sta si danes v krošnji zrelega življenja najbolj na čistem in najbolj na jasnem?

Emil Filipčič: Kar se tiče mene, je to strip *Butnskala*, ki ga je narisal Marko Derganc. Strip je bil moja prva ljubezen. *Kekec* in *Politikin Zabavnik*, strip o gusarjih v *Slovenskem poročevalcu*. Princ Valiant, Tom Njuškalo, Flash Gordon, Mandrake, Den Derry. Po predstavitvi v Kinu Šiška sem okrog enih zjutraj prispel domov. Dobro razpoložen sem začel brati in prišel do polovice. Potem sem zaspal. Naslednjega dne sem strip z enakim zanimanjem prebral do konca. Bil je, kako si vprašala? Čist in jasan.

Marko Derganc: Glede dejstva, da se nahajam v krošnji zrelega življenja popolnoma nezrel in da si nisem glede ničesar na čistem in na jasnem.

Marko Derganc



Rojen 1950 v Ljubljani. Režiser, igralec, humorist in ilustrator. Soavtor znamenite radijske igre *Butnskala* (z E. Filipčičem), kratkih filmov *1370 gr* (1974), *Šenk in Lajovic* (1985), *Oči, glej!* (1993); scenarist in režiser performansov *Kralj ribič* (1994), *Noč je tvoja, dan je moj* (1997); vloge v filmih *Krizno obdobje* (1981), *Rdeči boogie* (1983), *Eva* (1983), *Butnskala* (1985), *Ovni in mamuti* (1985), *Maja in vesoljček* (1988), *Ječarji* (1990), *Babica gre na jug* (1991), *Oko za oko* (1993), *Dergi in Roza v kraljestvu svizca* (2004); v TV-nanizankah *Posel je posel* (1991), *Strasti* (2008), *Lepo je biti sosed* (2010) ter prvi slovenski spletni nadaljevanki *Prepisani* (2010).

Uglasbil in odpel je osemnajst vlog v svoji in Filipčičevi tragikomediji v treh dejanjih *Dr. Kegler* (posneta 1968, 1991 izdana na treh kasetah). Ilustriral je knjižne publikacije za otroke in odrasle: *Slovenske ljudske vraže* (Kmečki glas, 1984), *Otrantski grad* (Mladinska knjiga, 1988), Milan Kleč: *Intimna srečanja s sodobniki* (Vitrum, 1994), A. Rozman - Roza: *Krst pri Savici* (Cankarjeva založba, 2002); in stripe: *Troy Necking kontra Hector Strahota* (Tribuna, 1998, besedilo E. Filipčič), *Wyatt Earp* (PIL, 1990, besedilo E. Filipčič), *Desovila* (PIL, 1985, besedilo Desa Muck). Je avtor serije pustolovskih zgodb za otroke o profesorju Čurilaju in papigi Kiki (Karantanija, 2011–12).

Nezavedno je v *Butnskali* nezadržno butnilo na plan

**»Vprašal sem se, kaj je tisto,
kar je pri njem najbolj
pristno. Pripravljen si je
izmišljevati,
kaj se bo zgodilo, sem si na
mah odgovoril.«**

Emil Filipčič: *Serafa s Šarhove 2*

In zgodilo se natanko to, kar sta avtorja v *Butnskali* napovedala. Zgodil se je zgodovinski dogodek, zgodila se nam je samostojna država, zgodila se je nacionalna evforija in zgodil se je padec v primitivni kapitalizem, vstop v Evropsko unijo in NATO, zgodil se je Bruselj in njegov neoliberalistični trdi »objem«, zgodile so se vstaje, protesti in žal celo bodeča žica okoli naše države ... Zgodil se nam je moralno-etični razkroj in razpad sistema. Še pred tem se je zgodila komunistična revolucija z vsemi anomalijami, zgodila se je zgodovina Slovencev v navidezno varnem okrilju t. i. »bratske« SFRJ, katere zgodovino in vse njene abotnosti sta avtorja v *Butnskali* lucidno analizirala in napovedala začetek njenega konca. In

če se je leta 1979 ta napoved zdela zgolj kot odštekani, zadeti in absurden štos, danes to odštekano zadetost in absurdnost še kako prepoznavamo kot našo (pol)preteklo zgodovino in tudi čisto konkretno realnost, ki jo še kako zelo *pristno* živimo. Zgodila se nam je čisto *pristna Butnskala*, ki je dobesedno zgrmela na naše trde betice, ker smo se, trdobočneži, tako vneto in tudi preveč zadeto butali vanjo, a razsvetljenja žal nismo dosegli. S fanatičnim in zadetim butanjem smo jo tako zamajali – ta simbol prodornosti in enovitosti –, da je zgrmela na nas z vso težo in močjo ter nas zmlela in še bolj kot kdajkoli razklala na dvoje. Danes je sicer res nastopil čas »razsvetljenja«, a prišel je očitno prepozno!

Emil Filipčič in Marko Derganc sta bila v *Butnskali* vizionarja. Sledila sta nezavednemu oziroma podzavestnemu, kar Filipčič čez natanko trideset let v intervjuju v reviji *Literatura* tudi jasno izpove, ko pravi: »Demonija je, da se prepustiš podzavesti. Kar govoriš, ne da bi vedel, kaj. Demonska je resnicoljubnost.« Skoraj identično o nastanku *Butnskale* v enem svojih intervjujev govori Marko Derganc: »Midva leta 1979 nisva nič mislila na politični kontekst. Nisva nič mislila. Ampak seveda, iz začetnega norčevanja je nastala vizija strahovlade, diktature in totalitarnega režima. [...] Vsakdo je videl, kar je hotel videti, in tudi danes vsak lahko najde v stripu svojo zgodbo.« *Butnskala* je postala simbol in metafora za nekaj, kar je že ves čas nezavedno tlelo v slovenski naciji, a tega nezavednega še ni (z)mogla prav prepoznati, uvideti in poimenovati. Zato je butnskalarski »demoniji« s teoretično nonšalanco literarne teorije in terminologije pripela značko ludizma in z njo opravila (namerno ali zgolj zaradi ideološke zaslepljenosti) kot z neobvezno zajebancijo, ki se igračka z besedami in izmišljijami. Toda danes še preveč jasno prepoznavamo *Butnskalo* v vsem njenem grotesknem absurdnem humorju kot demonično vizionarsko groteskno politično satiro, ki lucidno prikazuje našo realnost in ontološko večno razcepljenost slovenskega naroda, razcepljenost, ki ji ni videti konca in ki se ji »smejeta in krohotata«, kot pravi Filipčič (v intervjuju v reviji *Literatura*, julij-avgust 2009), »Franz Kafka in Max Brod« pa tudi Thomas Bernhard in Stanisław Ignacy Witkiewicz, bi pridodala še sama. Prepoznavamo jo kot stanje sveta, v katerem živimo, in seve-

da tudi kot našo tragikomično izpisano zgodovino, ki gre v kolobarju svojo nezadržno absurdno pot. V *Butnskali* danes s smehom in grozo prepoznavamo sprva komunistične aktiviste, partizane in pozneje objestne zmagovalce na belem konju in oblastnike, prepoznavamo našo »zmagovito« NOB, obenem pa stalinistične povojne procese in Goli otok (kjer je kazen temeljila na sizifovskem razbijanju in metanju skal v morje!) in tudi ideološko indoktrinacijo, kulturno, gospodarsko, notranjo in zunanjo politiko in njihove politike ter ministre, njihov pohlep po oblasti, primitivizem ter objestnost. Prepoznamo seveda Eminenco in večno ali že kar pregovorno slovensko razcepljenost na butnskalarje in frotiste, ki se na vekov veke borijo za politično prevlado s fanatičnim in celo mazohističnim butanjem v skalo ali z zadrtim frotiranjem po vsem telesu. Prepoznamo pa seveda tudi Ervina Kralja kot tretjo »resnico« butnskalarske mentalitete, posameznika, ki je obtičal vmes, med butnskalarsko in frotistično skrajnostjo, ali bolje rečeno tistega obstranca, ki se v vseh časih sprašuje enako: »kdo sem, kaj delam tu in kdo vlada temu svetu«.

Med *Butalci* in *Butnskalo* se v vsej *pristni* absurdnosti razprostirata psihogram in sociogram slovenskega življa, butastega, zaslepljenega in fanatizmu zapisanega, življa, ki v kolobarju brumno hodi svojo romarsko pot po kolhozih in kolo-vo- zih slovenske trdobočnosti in hvala bogu – po zaslugi *Butnskale* Emila Filipčiča in Marka Derganca – tudi bridke, a neizmerno igrive samoironije, satire in groteske. Izhodiščna kota te poti je čustveno deformirana družina in posledično družba, ki si zmeraj znova išče utehe v orientacijski točki t. i. *empirične družine*, ki jo vodi včeraj ta, danes drugi fanatizmu zapisani in nadvse oboževani Eminenca. In prav te družine, ki ponuja zatočišče vsem zavrženim, zafrustriranim, travmatiziranim kot tudi prefriganim in butastim, si vsak zaveden Slovenec že od vekomaj neutešno želi, jo išče in časti kot punčico svojega očesa. Ta, za Slovence tako neizbežna *empirična družina* se razteza (če se osredotočim samo na »bližnjo (pol)preteklo zgodovino«) od zaslepljene in fanatične pripadnosti materi Partiji, ki se še danes boči do sentimentalne jugonostalgije na eni strani, vse do fanatične in zaslepljene pripadnosti materi Cerkvi na drugi, in posledično do skrajno nacionalističnih obujanj slovenske naci-onalnosti

ter seveda do vseh *new-ageovskih* neoliberalističnih *sekt in feht*, ki spretno manipulirajo s človeško butastostjo in naivnostjo in butnskalarski *butn, butn, butn* pervertirajo v novodobno mantro *happy, happy, happy*, pri tem pa krepko služijo!

Prav ta nezadržna želja po fanatični pripadnosti *empirični družini*, ki je tako duhovito in plastično predstavljena v *Butnskali*, je Slovence leta 1945 pripeljala do Socialistične federativne republike Jugoslavije in leta 1991 do samostojne države Slovenije. V prvi smo bili kot narod zmeraj nezadovoljni, ker smo bili premalo samostojni, v drugi ne vemo, kaj pravzaprav početi s to preveliko samostojnostjo, razen seveda tistih na oblasti, ki to zase vedo še predobro ... Vsi drugi pa bodisi iščejo utehe v novodobnih *sektah in fehtah*, pardon, strankah, ali pa iz nje bežijo ali so že zbežali v Afriko, na Novo Zelandijo, v Avstralijo, na Kanarske otoke ali se hočejo čim prej z *Moon Maschine* teleportirati na Luno ali celo kar v Vesolje. In vse to sta avtorja v *Butnskali* vizionarsko napovedala in si *izmisli*la že davnega leta 1979, ko še ni bilo videti tako strašno, ampak se je zdelo odštekano in ludistično.

Toda po drugi strani, če seveda vsaj malce pobliže pogledamo Filipčičev dramski in prozni opus, zelo hitro ugotovimo, da seveda vsa *nezavedna* politična subverzivnost v *Butnskali* le ni tako nezavedna, razen seveda če ni vse, kar je napisal, plod nezavednega, kar bi lahko bilo še prav poseben izziv psihoanalitikom in raziskovalcem ter razlagalcem njegovega literarnega opusa. Kot sin borca NOB in polkovnika JLA je Filipčič, rojen v Beogradu, še kako dobro poznal in na lastni koži izkusil »tekovine naše revolucije« in se iz njih v svojih delih prav pošteno in »odštekano« ponorčeval. Še več ... Njegovi romani, še prav posebno pa drame so izrazito prepojeni s političnim kontekstom, ki ga je spretno »zamaskiral« z igrivim verbalnim humorjem. Svet, ki ga v svojih dramah misli Emil Filipčič, je na neki specifičen način shakespearjanski (saj je konec koncev tudi v njegovih dramah ves svet *oder!*) in »oplemeniten« s kafkovsko brezizhodnostjo in birokratizacijo in Gombrowiczevim ter Witkiewiczovim grotesknim humorjem, z drastičnimi in nepredvidljivimi obrati ter neštetimi mimikrijami in vlogami ter seveda jezikovnimi »akrobacijami« ..., skratka, to je skrajno politično zaznamovan svet,

ki se koti v nedrjih jezika in obožuje metafore, da ne rečem meta-fore, in v katerem se znajde posameznik, ki pa ga v nasprotju s Hamletom ne poskuša uravnati, ampak ga je sposoben samo opazovati, ga reflektirati ter se iz njega sarkastično in jezikovno sočno norčevati. Začenši s *Keglerjem 6*, pa vse od *Altamire* in *Atlantide*, *Ujetnikov svobode* preko *Božanske komedije* in *Psihe* do drame *Told*, če omenim samo njegove najbolj znane igre – in tudi *Butnskala* ni nobena izjema –, Filipčič detektira svet in stvarnost ne le zgolj lokalno, ampak presenetljivo globalno, kot skrajno absurdno, a vendar natančno premišljeno in spretno vodeno politično manipulacijo, ki ji posameznik, da ne rečem celo intelektuallec, nikakor ni kos, tako kot tudi njegovim dramam s tem sporočilom nikakor niso bili kos takratni gledališki kritiki in teoretiki. V času, ko je večina njih živela v komunistični utopiji in verjela, da je Tito predsednik sveta, Filipčič v *Ujetnikih svobode* natančno definira razmerja moči v svetu in boj za oblast. V *Ujetnikih svobode* se antični bogovi (ki jih lucidno prepozna kot politično in ekonomsko svetovno elito) borijo za moč in oblast, ki je kot razmerje sil razdeljena med Ameriko, Sovjetsko zvezo in muslimanskim svetom, medtem ko se v *Keglerju 6* za politično moč borijo lokalni slovenski veljaki z vsemi prefriganimi in skrajnimi sredstvi v obliki Patološkega inštituta in Župnišča pod vodstvom Mlekarnarje. Danes nam ta Filipčičeva duhovita »izmišljija« oziroma »odštekanost« zveni več kot preveč (po)znano in na srečo je to davnega leta 1981 že prepoznal dramaturg Tone Partljič, saj je v gledališkem listu ob uprizoritvi *Keglerja 6* smelo zapisal: »Mlekarna, Patološki inštitut in Župnišče ali 'borba' za oblast ... Če naj gledališče drži prirodi 'tako rekoč zrcalo', tedaj Filipčičev *Kegler 6* (toliko je bilo namreč doslej verzij in po avtorjevem zagotovitvi jih je še več, saj *Kegler* ne more biti nikoli do kraja napisan) drži to zrcalo, ki pa je seveda fantastično,

nesorazmerno, popačeno, svet, ko bi bil in ne kot je ... Vendar je le ogledalo in črna sarkastična verzija. Prestanimo jo dobro vsi skupaj!« Danes lahko samo še ugotavljamo, da boja med Mlekarno, Patološkim inštitutom in Župniščem, ki mu je avtor držal zrcalo, dejansko še ni konec in da v njegovem zrcalu danes ne vidimo fantastično nesorazmerno popačenega sveta, ampak strašljivo stvarnega in da se je »črna sarkastična verzija sveta, kot bi bil in ne kot je«, žal dobesedno uresničila! Filipčič je tako kot Ionesco zagrabil stvarnost natanko tam, kjer prestopa meje verjetnega in se podaja na področje čistega absurda in norosti družbene in politične realnosti. Ta je tako nepredvidljiva in spre-

matika je prepolna transcendentalnih obratov in transcendentalnih min, na katere naletimo in se na njih raztreščimo v vnemi, da bi zakrpali *bit biva-jočega*, tako kot to v *Atlantidi* poskuša narediti Tine, potem pa nam na koncu koncev ostane v rokah, tako kot Tinetu, zmeraj znova »ista krparija in nič drugega!«.

Prav tako nam je ostala v rokah »ista krparija« v *Butnskali*, saj več kot očitno nismo dobro prestali silnic moči, razdeljenih med butnskalari in frotisti, ki se še zmeraj prav tako vneto kakor nekoč borijo za oblast. Kot tudi na globalni ravni nismo presegli političnih silnic merjenja moči med Grčijo, Nemčijo, Ameriko, Veliko Britanijo, Rusijo in Kitajsko. Še huje ... Te silnice so se samo še okrepile! Ne nazadnje se prav zaradi Fanči in njene nore fanatične želje, da bi napadla Grčijo, skoraj zgodi državni udar, ki se mu avtorja potem v *Butnskali* spretno izogneta s srečno politično poroko ali bolje rečeno s komplotom vojaške ministrice, generalmajorke Fanči, s polkovnikom Kuglo. Skoraj identičen srečen konec s poroko doleti tudi *Psiho*, ki je iz lokalne, danes še kako prepoznavne slovenske »politične prakse« prav tako preraste v globalno politično satiro o prodaji ali mitološko rečeno »žrtvovanju« slovenske Duše japonskemu multimilijarderju Ogabeju.

In kdo je v tej tragikomični zgodbi političnih mahinacij in večnega boja za oblast Ervin Kralj in kakšno je njegovo mesto v butnskalarskem svetu? V Filipčičevem dramskem in proznem opusu namreč prav Jaz – prvoosebni pripovedovalec – zaseda osrednje mesto in tako je tudi v *Butnskali*. Kot ugotavlja Aleš Berger v gledališkem listu *Altamire* (SNG Drama Ljubljana, sezona 1984/85, uprizoritev 2), je »Jaz – osrednja postava Filipčičeve igre – do kraja razpršen in dezorientiran, ko se poskuša konstituirati predvsem med lastnimi izmišljninami in prividi«. Tudi Ervin Kralj v

»Empirična družina smo ... Empirična družina, ki si išče ... ki si išče spoznanja v božanski svetlobi ...«

Eminenca in Profesor

menljiva, kot so spremenljive situacije, zapleti in liki iz njegovih dram. A če je pred tridesetimi leti v Filipčičevih dramah realnost še bila videti neverjetna in absurdna, danes ta absurd prepoznavamo kot konkretno družbeno realnost, ne glede na masko, ki si jo nadeva. In nikakor ni naključje, da je večina dramatikov absurda totalitaristične sisteme opisovala na podoben način, kot stvarnost pa jih v vsej groteskni demoničnosti prepoznavamo šele zdaj, ko so v informacijski dobi popadale vse maske. Podobno lahko zatrdimo za vizijo sveta v *Psihi*, ko nam v evforiji samostojnosti še na kraj pameti ni prišlo, da bo že čez nekaj let nastopila totalna (raz)prodaja slovenske Duše/Psihe. Filipčičeva dra-

Butnskali je tisti, skozi čigar oči gledamo butnskalarsko norost vse od fanatične sekte prek boja (s steklimi lisicami) za oblast med butnskalarji in frotisti do končne zmage in formiranja nove Države, kar nikakor niso zgolj izmišljenine in prividi, ampak še kako prepoznavna stvarnost. Toda kljub prizadevanju Profesorja in Eminence, da bi Ervina Kralja pritegnila med aktivne člane butnskalarjev, je ta edini, ki ga čredni nagon ne potegne v svoj vrtinec in ki ne podleže masovni butnskalarski histeriji butanja z glavo v Skalo. Ervin Kralj namreč ves čas dvomi, čeprav ne naredi ničesar, da bi spremenil tok stvari. Ervin Kralj je tipični Filipčičev junak in prvoosebni pripovedovalec, kakršnega srečamo v večini njegovih dram

in romanov. Včasih se razcepi, v *Butnskali* pa v svojem dvomu ostaja enovit in neomajen. Edini je, ki si ne pusti obriti glave, edini, ki vztraja v svoji opazovalski poziciji ..., vendar kljub vsemu nikoli aktivno ne poseže v dogajanje. Ervin Kralj je prav tako (čeprav na drugi strani) tipični Slovenec, ki pusti sistemu, poblaznemu sektaštvu in absurdni državi, da gre svojo pot, čeprav še kako ve, da ta ni prava in da ne pelje nikamor. Ervin Kralj je večni outsider in dvomljivec, ki situacijo sicer vidi v vsej njeni absurdnosti, a ne zmore akcije. V *Altamiri* ga avtor opiše s

temi besedami: »Totalno sem odštekan. Pišem se Robert Lenič. Vso noč sem kadil joint za jointom in zraven pil renski rizling. Slikal sem na steno svoje sobe, nekakšen načrt, sliko, plan bodočnosti, ki se je tikala mene. To se pravi, hotel sem končno dobiti dejanje od sebe.« Dejanje, ki ga *dobi od sebe*, je življenje v paralelnem svetu, je življenje v literaturi in zanjo in beg v omamo. Tudi Ervin Kralj se buta, a ne tako kot butnskalarji. Ervin Kralj se ga butne z alkoholom in travo, da se umakne v svoj svet, v intimni svet domišljije, in tako preživi. Njegov ego je drugačen od butnskalarskih butastih bitk s frotisti, njegov ego preмага silnice svetovne razporeditve moči s tem, da se ga butne in gre svojo literar-

no pot, medtem ko grejo butnskalarji in frotisti svojo butasto pot. Tako nekako ga opredeli tudi Filipčič sam v intervjuju v *Sodobnosti*, ko pravi: »In mar nisem odigral vloge Ervina Kralja v *Butnskali* kot nekdo, ki hoče na fin način priti skozi? Lahko bi zahteval, da me namaskirajo in oblečejo v Fanči in Eminenco in Kuglo in Valentinčiča, ne, jaz sem hotel odigrati enega samega človeka. Zdi se mi, da sem hotel odigrati študenta, ki bo nekoč mogoče tudi sam postal profesor. Na primer profesor kreativnega pisanja, po domače ustvarjalnega pisanja. Šolski tip od glave do pete. Jaz pa sem pisal in igral, z umetnostjo sem se ukvarjal zato, da bi postal naraven človek.«

virne *Butnskale* pa pravzaprav ne vse do pred kratkim. Film Francija Slaka sem seveda gledala, a me žal ni navdušil. V bistvu mi po ogledu ni bilo jasno to, kar mi je jasno danes. Prvič me je *Butnskala* butnila, ko sem v *Sobotni prilogi Dela* prebrala Dergančev intervju z Jelko Šutej Adamič; v njem me je s svojimi lucidnimi odgovori popolnoma očaral. Potem ko sem prebrala intervju in strip, sem v bistvu prvič zares preposlušala radijsko igro in se še isto noč vsa osupla in evforična odločila, da jo moramo uprizoriti. Na srečo je bila direktorica naslednje jutro, ko sem ji povedala za idejo, takoj ZA! In na srečo je bil ZA tudi režiser Vito Taufer in malce pozneje še Slovensko mladinsko gledališče. Očitno

je bila za moje razumevanje *Butnskale* potrebna prav ta stripovska in časovna distanca, da se mi je zazdela še kako živa in aktualna za naš čas in temeljito revizijo slovenceljstva, saj kot ostra in subverzivna, a hkrati neizmerno smešna satira in groteska razkriva samo in zmeraj znova *zakrpano bit* slovenskega naroda. Očitno sta jo avtorja tako spretno zamaskirala z metaforami, da je takratni režim ni prepoznal kot politično subverzivne, kar v bistvu je. *Butnskala* ni le kultna (karkoli že to pomeni) radijska igra zaradi norčevanja Emila Fi-

lipčiča in Marka Derganca in njunega spretnega interpretiranja vseh vlog v igri, ampak je predvsem prikaz, obsodba in posmeh vsakršnemu fanatizmu in ideološkim zaslepljenostim v slogu Chaplinovega *Velikega diktatorja* in seveda predvsem lucidna diagnoza slovenske blaznosti, ki jo je Filipčiču in Dergancu z neizmerno lahkotnostjo improvizatorjev uspelo predstaviti v komični kontekst in iz nacionalne tragedije narediti komedijo, v kateri smo se Slovenci zagledali v ogledalu, se celo prepoznali ter se ob tem neizmerno zabavali in nasmejali. In prav zato je danes čas, da se *Butnskale* lotimo totalno zares, saj tokrat res gre zares. Kot v vsaki dobri komediji!

»Vrzi v ogenj vse, kar imaš ... Tudi čevlje ... In, ko ne boš imel ničesar veččč ... Nitiii mrliškega prta neee ... Se vrzi nag v ogenj ...«

Eminenca

In prav ta nezadržna pot *naravnega*, čeprav tudi butnjenega človeka, ki sicer z izjemno lucidnostjo registrira na videz absurde, a še kako realne silnice političnih moči in tako nonšalantno in izjemno duhovito, z grotesknim humorjem govori o njih in hkrati o naši večni butnskalarščini, je *Bunskalo* od radijske igre in filma pripeljala do predstave, čeprav moja »zgodovina« *Butnskale* ne sega v leto 1979, ampak v leto 2014, ko jo je Marko Derganc ustripil. Za to, da bi v živo poslušala *Butnskalo*, sem bila premlada in predaleč v provinci. Do Maribora Radio Študent takrat, kot še danes, ni segel. »Fragmente« *Butnskale* sem imela priložnost poslušat na Radiu Ga-Ga, iz-

**»Ja, jest gledam
čutim ne več
mi zdi, kot da
zginla in z njo
težave danes
življenja ...«**

ave sploh

č ... Se

d je

njo vse

ašnega

x

Marjan

Izrekanje tistega, o čemer se ne govori, a kar prakticira politika

1. Butnskala

Ervin Hladnik Milharčič je stripu *Butnskala* ob rob v *Dnevniku* zapisal misli, s katerimi začenjamo naše razmišljanje o komedijsko ne več dramskem v medmedijskih tkanjih Emila Filipčiča, soavtorja še do danes najbolj kultne slovenske radijske igre *Butnskala*:

V zboru izgovorjeni butn, butn in srčen zalet, ki se je končal s treskom glave v zid, sta postala zvočno ozadje časa, ki je bil tik na tem, da zamenja vse svoje predpostavke. *Butnskala* je nastala leto dni po tem, ko je Radio Študent poleg srednjega vala začel oddajati na frekvencah UKV, leto dni po koncu radijske igre pa je umrl Josip Broz - Tito. Zgodovina se je pripravljala na to, da se iz velike tragedije skozi dolgo obdobje romantičnega vznemirjenja vrne v varne vode farsičnega absurdistana. Politično vzdušje zgodovinskega stripa je v komičnem sozvočju s sodobnostjo.

Tem besedam leta 2016 ni kaj dodati, saj s seizmografsko natančnostjo spregovorijo o fenomenu *Butnskala*, v veliki meri pa lahko služijo kot geostrateško ozadje za Filipčičevo dramatiko nasploh, ki je vzrasla iz obnebjah prehoda iz osmega v deveto desetletje prejšnjega stoletja. Ta dramatika, ki jo je Taras Kermauner za lastno interpretacijo plodno, za interpretacije drugih pa nekoliko nejasno in zavajajoče označil kot ludizem, vzrašča iz spoznanja, ki ga zelo dobro označi Marko Derganc:

Da je svet absurden, smo že prej videli v gledališču Pupilje Ferkeverk. Sedemdeseta leta niso bila tako nezanimiva in siva, kot bi se jih želeli danes spomniti. Na filmu smo gledali črni val, v stripu *Magno Purgo*, v literaturi se je dogajalo vse mogoče, v naši glasbi je dominiral Buldožer. V tej produkciji svet ni bil niti siv niti logičen. *Butnskala* pa je bila prvi radijski eksperiment, v katerem smo poslušalcem v radijski igri kot edino rešitev pokazali organizirano in kolektivno butanje z glavo ob zid.

In če je bila *Butnskala* organizirano in kolektivno butanje v zid socializma, se je Filipčič v svoji dramatiki parataktično lotil dekonstrukcije skorajda vseh mitov poznega socializma, ta dekonstrukcija pa deluje še danes, v post postsocializmu slovenske različice, sistemu, ki je v svoji provincialnosti in žargonu pravšnjosti absurden in grotesken. Ta se v zadnjih desetletjih ni kaj dosti spremenil, samo da je bese-

de socializem, diktatura proletariata in Jugoslavija zamenjal z besedami kapitalizem, demokracija in Evropa. Marko Derganc v intervjuju za *Delo* Jelki Šutej Adamič ponudi na videz naivno misel, zaradi katere je njegovo in Filipčičevo početje v času »trdega socializma« mimo oblastnikov prešvercalo težkokalibrsko kritko oblasti in oblastništva:

Midva leta 1979 nisva nič mislila na politični kontekst. Nisva nič mislila. Ampak seveda, iz začetnega norčevanja je nastala vizija strahovlade, diktature in totalitarnega režima.

2. Filipčičeva ne več drama

Poglejmo si kot primer Filipčičeve politizirane ne več dramske parataktičnosti dve njegovi igri: prvo (*Ujetniki svobode*) iz osemdesetih let, časa razpada zgodbe samoupravnega socializma, vznika t. i. gledališča podob in režiserjev tretje generacije, Vita Tauferja, Tomaža Pandurja, Janeza Pipana in Dragana Živadinova. In drugo (*Psiha*) iz začetka oziroma sredine devetdesetih let, časa po osamosvojitvi oziroma po tem, kar Mladen Dolar imenuje »največji primer reza, ki je zadel slovensko identiteto in kulturo«. Obe sta bili uprizorjeni v Slovenskem mladinskem gledališču, prvo je leta 1982 režiral Janez Pipan, drugo leta 1993 Vito Taufer. Oba režiserja sta se intenzivno ukvarjala s Filipčičevo dramatiko, prvi še z *Bolno nevesto*, drugi z vrsto iger od *Altamire* in *Božanske tragedije do Atlantide*.

Začetek osemdesetih let je pomenil oklevajočo otoplitev politične klime po svinčenih sedemdesetih, začetek t. i. alternativne kulture, predvsem pa primat političnega gledališča, ki sta ga utelešali režiserski imeni Dušana Jovanovića in Ljubiše Ristića, med dramatikami pa vsaj Drago Jančar z *Disidentom Arnožem in njegovimi* in *Velikim briljantnim valčkom* ter Rudi šeligo z *Ano* in *Slovensko savno* na dramski ter Tone Partljič z *Mojim atom, socialističnim kulakom* na komedijski strani. Filipčičeva črna, odštekana, parataktična komedija, ki se je je prišla oznaka Tarasa Kermaunerja ludizem, je v ta od polisa ozarjeni in s polisom

nenehno ukvarjajoči se univerzum slovenskega gledališča z začetka osemdesetih let udarila kot komet.

Kaotična zgradba *Ujetnikov svobode*, v katerih lahko najdemo vse, od predsednika ZSSR, predsednika ZDA, Jezusa Kristusa, Alahovih odposlancev, disidentov, zarolancev, dedičev leta 68, se začne z veličastnim dogajanjem teogonije in konča s filmom, spektaklom, simulacijo, ki je sinonim za prilaščanje. Vmes so *Ujetniki svobode* en sam napalm kritike oblastniških diskurzov, ki pa se zaveda, da je v svoji bombastičnosti smešna in v gledalcu in protagonistih zgodbe proizvaja nemoč. Vse je večno vračanje enakega v svetu krize novodobne etike, pokanja ideoloških sistemov po šivih. Lojze Smasek je v *Večeru* ob uprizoritvi zapisal:

Ujetniki svobode so igra o vprašljivosti vsega, so avtorjev posmehljivi juriš nad tako imenovane večne resnice, za katere se vedno znova pokaže, da je njihova trajnost zelo omejena. To so zaradi tega, ker je tudi Emil Filipčič ujetnik svobode – ustvarjanja, ki mu dovoljuje in nalaga smešenje vsega, tudi tistega zanj trenutno najnaprednejšega.

Filipčičeve naslednje komedije iz osemdesetih oziroma odštekane črne komedije, npr. *Atlantida*, so po mnenju Tarasa Kermaunerja, ki se mu pridružujemo, pomenile dopolnitev njegove dramatike s konkretno analizo desetletja na Slovenskem in v Jugoslaviji. In tako kot je *Atlantida* na specifično filipčičevski parataktični način subvertirala politično sedemdesetih let, »partijsko partizanske generacije in njenih mladostniških oponentov, ki so se znašli na robu kriminala, droge, videza, igre, nič« (Kermauner), *Psiha* deset let pozneje parafrazira drugo in drugačno zgodovinsko obdobje ali sedanost oziroma obračunava z njima: s poosamosojitveno Slovenijo. Njena zgodba je spet zapletena, palimpsestna, Filipčičeva taktika je parataktika, za katero je značilna veriga drsečih označevalcev brez razvidnih označencev. Avtor svoj avtorski pristop in dobo, v kateri živi, posrečeno in plastično opiše takole:

Smo v dobi relativnosti prostora in časa; po Einsteinu. Na začetku stoletja so se še ukvarjali z atomom, potem se je začela nuklearna. Mi smo, se mi zdi – psihološko in prihiatrično rečeno – v času nuklearne nervoze. [...] Ta se politično kaže z razpadom držav [...]. In takšno je potem to pisanje. Zgodba ne gre več po pravi liniji, ko spremljaš junaka od akcije do akcije, ampak se lahko kar nenadoma nekaj zgodi prej, nekaj pozneje. No, saj to je princip filma.

Filipčičeva izjava iz intervjuja s Simono Furlan pred premiero *Psihe* leta 1993 za revijo *Stop* je povedna za oris njegovih literarnih taktik kot tudi za čas, ki ga ta *opera – tragedija – balet*, kot po Molièru in Corneillu podnaslovi svojo igro, odslikava. Toda *Psiha* danes, več kot dvajset let po nastanku in krstni uprizoritvi, ne ostaja zgolj literarni dokument o duhovni pavperizaciji provincialnega sveta, konkretno poosamosvojitvene Slovenije. V svoji poetološki univerzalnosti tematizira tudi temeljna vprašanja o stanju sodobne civilizacije globalne vasi nasploh. Hkrati pa postaja zanimivo izhodišče za branje *Butnskale* v poosamosvojitveni Sloveniji.

Filipčič ne prikazuje več – tako kot sta to počela klasici sta Molière in Corneille – sveta skrivalnic, baročno zamaskirane igre politike, ki si nadeva videze, da bi lahko osleparila nasprotnika in dosegla estetski in ideološki učinek. Metamorfoze, ki jih doživlja Amor, so tokrat prej kot estetiki lepega zavezane estetiki grdega, ki je groteskno

in banalno. Amor – Ogabe kot japonski multimilijarder ni več nekakšen odštekan in zapoznel posthipijevski lik, tako kot ni več bodisi ameriški bodisi ruski, bodisi kapitalistični bodisi real- ali samoupravnosocialistični lik, ki ga prebada heideggerjansko šivanje biti bivajočega.

Filozofičnosti in gladkosti v *Psihi* ni več. Geografija, ki jo nase-ljujejo njeni junaki, je tista nekakšnih novodobnih notredamskih zvonarjev, lynchevskih ljudi slonov, ki so nosilci logike globalističnega kapitala. Nismo več priča igrivemu drsenju označevalcev, nekakšnemu postabsurdističnemu scenariju, ampak gre za hiperrealistično odslikavo realnosti tukaj in zdaj. Za črno, groteskno komično podobo poosamosvojitvene Slovenije v ogledalu, ki ji, tako kot mačehi Sneguljčice, nikakor ne more odgovoriti, da je najlepša v deželi tej.

Psiha, ena prvih poosamosvojitvenih komedij in politiziranih dramskih tekstov nasploh, je kot taka daleč od ludistične igrivosti in elegance. Taras Kermauner, h kateremu se kot k bistvenemu interpretu sodobne slovenske dramatike znova vračamo, tako zapiše, da pri Filipčičevi *Psihi* formalno-umetelni, osmišljujoči baročno-klasicistični Molièrov okvir popolnoma umanjka. Tudi rimani verzi ne pripomorejo k njegovi restituciji.

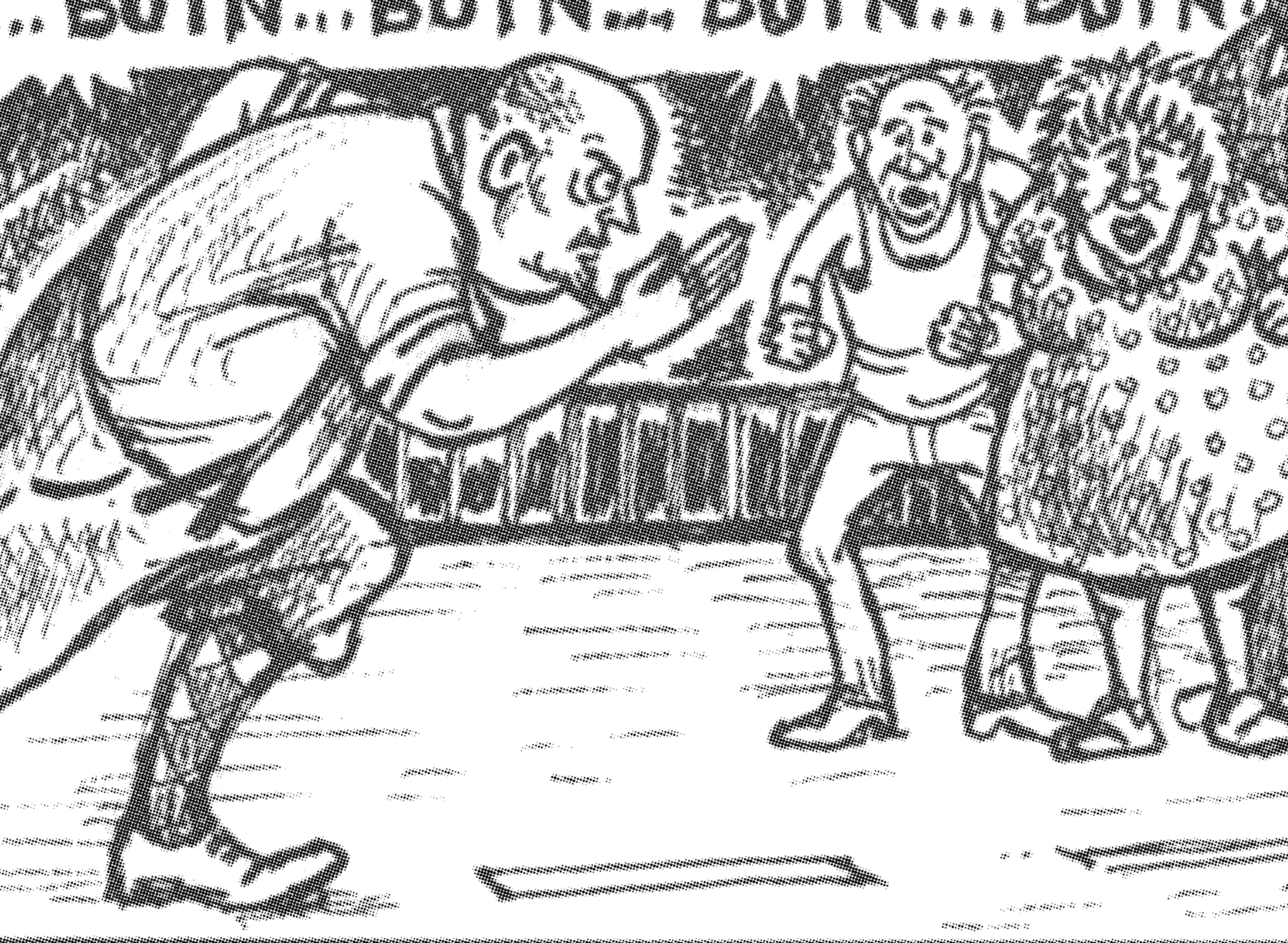
So le citati, le odlomki iz nekega drugega, alternativnega, dokončno zavoženega – sveta, ki kot fiktivno, pa vendar dejansko merilo kažejo le razliko med veličino-popolnostjo, ki je nekoč bila, in današnjim svetom, za katerega je značilen predvsem lumpizem.

Ludizem torej zamenjuje lumpizem, hiperrealistična odslikava poosamosvojitvenega sveta, v katerem so padle ideološke meje in tabuji. Sveta, v katerem se za komedijo odpira možnost neposrednega napada, ki ni več zavezan disidentstvu in zastranitvam.

Filipčič upodablja mentalni svet nove Slovenije, katerega zemljevid je neizprosni, grotesken, a hkrati smešen. Svet, v katerem direktor Smelta in direktor Petrola, predhodnika novodobnih padlih tajkunov, zaradi predsednikove hčerke, ki se bo poročila z japonskim ogabnim multimilijarderjem, delata samomore in se mečeta s svojih stolpnih. In tako naprej. V njem ni več vzhodnega in zahodnega bloka, Varšavskega pakta, Nata in neuvrščenih. Protagonisti ostajajo ujetniki svobode, toda meje te svobode so drugačne. Na eni strani manj vidne, na drugi pa popolnoma zbanalizirane. In spet je komedija pogojno tista taktika, znotraj katere svetu lahko držimo ogledalo: svet kot semenj ničevosti, ogledalo, ob katerem se nam zaradi spačenih in vratolomnih podob zvrsti v glavi.

Besedili *Ujetniki svobode* in *Psiha* sta dva primera doslednih avtorskih pristopov h komedijskim upodobitvam realnosti, dva primera politizirane dramatike in gledališča, ki vedno znova najdevata nove načine nastavljanja ogledala družbi. Uteleshata – z besedami Alaina Badiouja – gledališče, ki v »odprtem prostoru med življenjem in smrtjo misli vozni med željo in politiko. Misli ga v obliki dogodka, se pravi zapleta ali katastrofe.« Uteleshata tudi dva delna odgovora na spet Badioujevo vprašanje: Ali ni naloga poezije in gledališča, da izrečeta tisto, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to zares priznala? Toda mar ne bi bilo najbolj smiselno izjaviti še, da je naloga Filipčičeve – in ne samo njegove – komedije in hkrati naloga Filipčič-Dergančeve *Butnskale* ob njenem nastanku pred več kakor četrto stoletje tako kot danes prav izrekanje tistega, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to priznala?





Butnskala: veseloigra o tragediji NOB ali poskus preprečitve njeneega vračanja

Imperare sibi maximum imperium est.
Seneka mlajši

Z osvobodilno akcijo in aktivizacijo slovenskih množic preoblikuje OF slovenski narodni značaj. Slovenske ljudske množice, ki se borijo za svoje narodne in človekove pravice, ustvarjajo nov lik aktivnega slovenstva.
4. točka programa OF

Name pada sramota bratomora med vojno in s pokolom domobrancev prav tako trdo in brezizjemno kakor na tistega, ki se zgodovine ne udeležuje. Naša krivda je v tem, da smo v sebi gojili kult notranjega spovedniškega udobja in strah ter sram pred slehernim življenjskim aktivizmom. To je treba povedati mnogo jasneje in neusmiljeneje. Kajti tu so se začele nabirati nečiste in temne sile, ki so sikale na dan v našem osebnem naturalizmu vsakdana in bruhnile na dan v katastrofičnem razpoloženju druge svetovne vojne, ki je razgalilo človeka na frontah in posebno v zaledju. V tem smrtno nevarnem plesu nam naša politika ni prav nič pomagala. Slepo smo se šli klerikalce in liberalce v novi obliki, začela se je konkurenčna avantura s komunisti, ne da bi se kdorkoli potrudil za popolno oddaljenost od nacizma in fašizma [...]. Vse to priča, da je bela garda od vsega začetka aboten, nesmiseln pojav, ki je samega sebe ponudil za obliko našega razčlovečenja. [...] Kaj zdaj? Rane so še vedno odprte, pa tudi naša človeška modrost je še vedno majhna, nebogljen. V porabniški eri današnjosti smo si Slovenci dejansko še bolj oddaljili potrebo po izmirjenju in spravi. Upam le, da v prizadetih tisočih družinah nastaja nova življenjska pamet, ki ji ne gre več za zunanje polaganje računov, ampak za rehabilitacijo celotnega narodnega telesa.

Edvard Kocbek: Dnevnik 1954–1977, zapis 6. januarja 1975²

*The whole World's a stage, everything else is Vaudeville.*³
Alan Moore

Legendarna radijska igra *Butnskala* (1979, Radio Študent), ki sta jo podpisala Emil Filipčič in Marko Derganc, bo tukaj motrena kot pravljica burka, ki se ruga iz tragedije NOB, a hkrati iz nje vleče nauk in inspiracijo (vključno s povojnimi poboji, vključno z totalitarno mutacijo Partije) neposredno iz tedanje »samoupravne današnjosti«, ki jo karnevalizira v pravljico povojne sprave, butajoč nekje med *Živalsko farmo* in *Kraljem Ubujem*, medtem ko jo prešepava zgodovina Osvobodilne fronte, realpolitike SFRJ in tragedije »slovenske revolucije«. Izhajal bom iz radijske igre z navzkrižnim branjem teksta za uprizoritev, ki je nastala na podlagi stripa.⁴

Filipčič dramsko fabulo na določeni točki transponira v neko potencialno sedanost/prihodnost. Iz trenutka uprizoritve, iz danih okoliščin, iz katerih njegovo telo piše, fabulo izstrelji v drugo sfero ter jo na koncu razpusti. Začnemo v jasno določenem zgodovinskem trenutku nastanka igre (med 1974 in 1979), torej v tedaj skupnem zgodovinskem trenutku samoupravne Socialistične Republike Slovenije. Na to kažejo številne jasne reference (Mici poroča o lepoti narave, o položaju kmetov in njihovih samomarih, ker jih rubi zadruga, ter pri tem omenja drugo svetovno vojno in »slovensko revolucijo«). Začne se iniciacija izgubljene duše Ervina Kralja v kult fanatikov Butnskale, krožek revnih in zavrženih ljudi, ki so v simbolnem in fizičnem dejanju butanja v skalo našli nadomestek za rešitev vseh svojih težav.⁵ »Tovarišija« se predstavi in mu zaupa, zakaj jih je Butnskala rešila pred psihofizičnim kolapsom sredi grozečega sveta, kjer poprej niso imeli prijateljev, samospoštovanja ali ljubezni. Sekto vodita Eminenca (patafizična satira na fanatičnega Svečenika, Velikega vodjo, ki brblja arbitrarne kolaže biblije; možna zelo bežna aluzija na Stalina/Tita/Jima Jonesa) in njegova desna roka Profesor (specifičen tip purističnega logorejičnega Slovenca, ki s pretiranimi akrobacijami v zborni slovenščini razkriva pretendenta za položaj veleintelektualca, čeprav samo obrača besede Velikega vodje; možna bežna aluzija na Trockega/Kardelja). Profesor je pravzaprav (kot vsi butnskalari, in to je treba poudariti) globoko notri, po srcu in bistvu, dobro in toplo človeško bitje, ki potrebuje le sprejemanje in ljubezen človeške skupnosti, ki ji želi pripadati. Ta potencial empatije do zavrženih, izkoriščanih in slepih bitji, degradiranih na fašistoidne idiote zaradi sistemov dominacij, v katere s(m)o vpeti, tudi iz lastne nevednosti in pomanjkanja refleksije, se šverca v ozadju vseh Filipčičevih likov, ki se jim smejimo, češ kako v-glavo-tepeni so, pri čemer adekvatno odražajo trenutno stanje duha »spodnjega slovenskega srednjestojca (SSSS)«. Vprašanje je, ali ta smeh izkoristimo kot defleksijo ali iztočnico uvida? Kermauner je ob *Psihi* pisal o nedolžnosti, ki leži na dnu vsake Filipčičeve drame, in da se mu v njegovih dramah bliska prisotnost božjega: »Kot možnost. Kot nujnost. Kot vztrajanje pri eksistenci kljub očitnemu nesmislu bivanja. Kot milost vere. Minimalne, a prave.«⁷

Tukaj se mi preko Kermaunerja Filipčič razkri-va pravzaprav kot humanist, karnevalist, človek vseljidskega smeha (prosto po Bahtinu),⁸ politični komediograf, prikrit kronist (jugo)slovenske zgodovine in političnega nezavednega našega narodnega telesa v preobleki pijanega šamana, ki izkorišča patafizične postopke in »karnevalski slog govora« (Bahtin).

Filipčičeva taktika: s preobleko brutalne zaje-bancije in razkritjem nizke politike/podlih in debilnih strasti podvalit ter prešvercat iztočni-co (samo)preseganja »SSSS« naravnost v telesa gledalcev.⁹

Po Kraljevi iniciaciji napoči Vojna, ki jo sproži druga grupacija/sekta: Ferenčak (aluzija na Hitlerja) in njegovi frotisti (ker se ritualno frotirajo z brisačami, ki jih Ferenčak (ergo kapitalist) pro-izvaja), kar zgodbo prestavi na teren fantastike oz. dogajanje iz »historičnega časa« izstrelji v brezčasno alegorijo/»zgodovino možnega«,¹⁰ ki uteleša ponovitev zgodovine SFRJ v obliki farse, v kateri butnskarlari ponovijo enake napake kot Komunistična partija, ki je (zlasti z Dolomitsko izjavo) izdala ključne točke programa OF, si pri-svojila oblast, postavila svoje kadre, iz prvotne široke koalicije izključila vse, ki niso bili na nje-ni politični/religiozni liniji (najprominentnej-e vodjo krščanskih socialistov Kocbeka), začela mučit in zapirat lastne ljudi brez sodne obrav-nave (Goli otok) ter se maščevalno znesla nad vojnimi ujetniki (domobranci, vključno otroki in ženskami) v številnih povojnih pobojih (glej *Otvoreni dosje Bleiburg & V Rogu ležimo pobiti*), brez sojenja, ob neupoštevanju vojnega prava in Ženevske konvencije, ter jih naknadno načrt-no prikrla/zanikala (zaradi česar prvo javno pričevanje Kocbeka (v času snovanja *Butnskale*) 1975).¹¹

Izhodišče *Butnskale* je spoznanje, da nasilna re-volucija nujno rodi postrevolucionarni teror oz. uvid, ki ga je sredi sedemdesetih v svojem dnev-niku artikuliral Dušan Pirjevec: »Zmaga komuni-stov za Slovence ne pomeni drugega kot to, kar vsa druga ljudstva že od nekdaj poznajo: ena grupa je potolkla drugo in prevzela oblast ... [...] Partizanstvo ni nič več in nič manj kot tehnika in moč.«¹²

A v *Butnskali* se zgodita nepričakovan obrat in preobrazba (niti sedaj zaključene) »uradne« zgodovine. Po Zmagi – pijanski veselici nove oblasti –, kar je mogoče brati kot *orto rukanje* tovrstnim ekscesom NOB/Partije in parodijo na »tovarišijo«, ki računa, da bo s pobijanjem (pa četudi fašistov/imperialistov v samoobrambi, torej predstavnikov sistema, namesto sistema) zgradila srečno bodočnost bratstva in miru uni-verzalne enakopravnosti. *Butnskala* kaže na debilnost spopada dveh grupacij/kultov, ki sta po svojem delovanja enaka (oba izvajata mi-stifikacijo in skušata z neadekvatnimi simbol-nimi rituali razrešiti realne konflikte, v ozadju pa gre le za golo željo po oblasti). Pravzaprav ni eksplicitno, da so butnskarlari preprosto komunisti, frotisti pa fašisti, oboji so mutacija »samoupravnega današnjika«. Tukaj je potreb-no previdno branje, da se izognemo površnemu izenačevanju prvotne, široke koalicije OF (z utopičnimi ideali preobrazbe celotnega sveta in osvoboditve vseh zatiranih ne glede na raso, spol, veroizpoved itd.)¹³ s poznejšo apropiaci-jo gibanja s strani Komunistične partije, ki je s totalitarnimi metodami, s katerimi je ohranila oblast, »izdala revolucijo«, in to sredi paranoje hladne vojne, ko so Rusi pritiskali z ene, Ameri-pa z druge strani. Nevarnost, naj bo poudarje-no, je v tem, da se izenači partizanstvo (koali-cija OF), komunistična partija in naci-fašistično gibanje, prav zaradi povojnih zločinov, ki so zaznamovali in zapečatili usodo SFRJ, saj stoji »novi režim«, kot pravi Kocbek, »na 12.000 truplih nedolžnih ljudi«. ¹⁴

Butnskarlari izkoristijo vojno za zasedbo Feren-čakovega strukturnega mesta (glej govor Emi-nence ob zmagi), univerzalnega kapitalista, ne da bi dejansko zmanjšali trpljenje delavcev ali spremenili materialne/energetske produkcijske razmere. S tem zapadejo v reprodukcijo iste-ga sistema, v katerem proizvajajo na milijone plastičnih skal in emblemov izključno za oveko-večevanje lastnega kulta, medtem ko Marjan (bivši rubežnik, po zmagi minister za trgovino) izpolnjuje navodila Profesorja (po zmagi kultur-ministra), Valentintič (bivši delavec, introvert, po zmagi šef policije) zapira in muči frotiste/ disidente po zaporih, Fanči (generalmajor) pa – maščujoč svojo padlo sestro Mici – vsak dan pred frančiškansko cerkvijo pobije trideset fro-tistov.

Prvi, ki se tej norosti upre, je Kralj, ko po smešni parodiji cenzure, ki jo izvaja Profesor, sprego-vori o blaznosti, v katero je grupa zapadla. Ob rastočih protestih ljudstva proti nelegitimnim pobojem mafije novega razreda Profesorja de-jansko prepriča, da družno spakirata in se od-pravita razsvetljevati nevedne »zamorce« v Afriki, tokrat s pravo evropsko kulturo (»brez skale«). Kralj se napopa na svojega iniciatorja in se verjetno ne realizira kot samostojno samo-upravno bitje. Strojinc (delavec, po zmagi de-lavec), ki se je najbolj boril za vse, po revoluciji ostane delavec in se zapije.

Generalmajorko Fanči »nategne« oficir Bomba, da bi preprečil njene imperialne blodnje o osvo-jitvi sveta, in se z njo poroči. Prvotno, da bi izve-del državni udar, pri čemer po poroki Eminenci in ekipi prizna načrt za pokol političnega vrha. V tej farsi moralke Bombi vsi (vključno s Fanči in Eminenco) odpustijo in vse razumejo; tudi Fanči spozna svojo fašistoidno zablodo in pri-zna: »Menej taka strast prjela, d sm hotla kr ceu svet zauzet ...« Bizarno. Vse se »srečno« konča in obvisi nekje v luftu. Edini zmagovalec te revo-lucije, ki se je ponovila kot farsa ali potencial-no očiščujoč ritual smeha, ki je deportiral virus resnice v živo tkivo publike, je Valentintič, saj se, iščoč odrešitev, edini pokesa. To spoznanje pride po mučenju frotista, ki ga je sam ukazal. Prvotno Valentintičevo reakcijo ob smrti mu-čenega ujetnika lahko sprva dojamemo kot ti-pično obžalovanje klavca, ki se za svoje zločine kesa šele zaradi grožnje s kaznijo ter se nepre-cenljivosti življenja zave šele, ko mu grozi, da bo izgubil položaj, nakar vidimo, da sta njegov kes in ukaz mišljena resno ter verjetno izvršena. Valentintič se edini vrne na kraj zločina: v Med-vode, k Savi, kjer je »biu ta p'ru korak narobe narjen ...«. Temu sledi iskreno kesanje, ki odpira možnost in ponuja zgled. Skoz vodo (element očiščenja) izgine in se dobesedno preobrazi v novo bitje: človeka dvoživko. Kaj pravzaprav pomeni, če resno zastavimo, da Valentintič (šef policije), v želji po iskrenem soočenju s svojimi dejanji in zločini, doseže pravljlično metamor-fozo; se osvobodi »kolektivne zgodovine« in postane vrhovni samoupravnik svojega življe-nja in usode? Ta ponovna (mistična) združitev z vodo (soočenje z lastno podobo), kot osnovnim elementom Zemlje (čeprav predstavljeno bla-zno burkasto), skriva globlje sporočilo in kaže na možnost »sprave« (mogoče samo ob predho-dnem intimnem polaganju računov glede last-nega delovanja, ob soočenju, priznanju in oči-ščenju, k čemur je prav takrat pozival Kocbek), a ne samo »narodne«, ampak medčloveške sprave, vključno sprave z Zemljo sám-o in vsemi živimi bitji, ki ga kot predstavniki človeštva po-sredno in neposredno že stoletja brutalno izko-riščamo. Tu se mi prikaže Milček Komelj, ki baje nekoč ves dan ni hotel iz Blejskega jezera in je medtem ponavljal: »Vodna sem postal žival, vse človeško mi je tuje!«

Filipčič in Derganc z *Butnskalo* iz živega tre-nutka spišeta drugačno »možno zgodovino«/prihodnost Osvobodilne borbe in razpada Ju-goslavije (očitno intuitirane), in to preden se je sploh zgodila. Zazdi se mi, kot da poskušata z nekakšnim magičnim manevrom karnevala, s smehom razstrelit, ozavestit, soočit in preprečit nepreprečljivo. Če to farso moralke berem pre-tirano resno, se mi še bolj zazdi, da je pisana kot instrukcija (navodila za uporabo ob bratomoru) vodilnim »partijcem«, kako bi lahko kot ljudje ob soočenju z lastnimi zločini delovali etično – četudi to pomeni v tekst vbrat več kot to, kar izraža – a če to možno branje izpade smešno in deluje absurdno, je še toliko bolj tragično, po-sebno zdaj, ko je »uradni« razplet dogodkov predobro znan.

Butnskala je kult idiotov, a vendar dovolj velikih idiotov, da (četudi prepozno) spoznajo idiotizem lastne fašistoidnosti ter si pravljlično odpustijo (se odrečejo oblasti/razveljavijo projekt ali pa tudi ne popolnoma, ni jasno). Jasno je, da vsa-kemu članu dovolijo nadaljevati pot brez na-daljnjih represalij in prevzema odgovornosti. Smeh sproži dejstvo, da se to v realpolitiki ne dogaja. Usoda Eminence ostaja zanalašč nepo-jasnjena, verjetno se bo držal oblasti, dokler mu smrt ne razklene tuljave, v katero ga je inkarni-rala sama božja sila neuničljive Ljubezni. Edino, kar prizna, je, da ga je polomil, ko je zalučal fla-šo v morje, onesnaževal okolje in ogrozil kopal-ce s črepinjami.

Filipčič nas odloži točno nazaj tja, od koder nas je izstrelil v karneval realpolitike, nazaj v živ tre-nutek skupnega prostora in časa. Celotna ale-gorija sprave po poroki dokončno obvisi v zra-

ku, ko se »padla« Mici prikaže kot angelček na oblakcu in vsem vse odpušča, a prav zato terj-a premislek in vztrajanje v nujnosti drugačnega etičnega delovanja iz inata, zmožnega prešer-ne samokritike z namenom samopreseganja.

Butnskala se nam je razkrila kot pravljlična bur-ka NOB, zajebantska moralka, kot namig na možne simbolne in dejanske rešitve nikoli do-sežene postvojne sprave, izkoriščena tukaj kot iztočnica za bežen premislek o »boju za preo-brazbo slovenskega narodnega značaja« ali o »liku novega aktivnega slovenstva« ali kakor-koli že hočemo dejansko samoupravljanje poi-menovat.

- Vladati sebi je največja oblast.
- Citirano iz: Andrej Inkret, *In stoletje bo zardelo: Kocbek, življenje in delo*, Ljubljana: Modrijan, 2011, str. 519.
- Ves svet je oder, vse drugo je *vaudeville*.
- Butnskala* (eBesede, 2014).
- Četudi kot spervertiran kult idiotskih ritualov, služi učestvovanje v Butnskali primarni človeški potrebi po pripadanju neki skupnosti (ali patološki manjšini izbrancev), ki nas in naše prispevke sprejema in ceni. Mogoče je akt butanja, te prostovoljne izročitve udarcu samozadane bolečine, lahko odrešilen. Človek je konec koncev žival, ki si je zmožna vsako dejanje interpretirati v svojo korist. Ne glede na to gre za spervertirani akt (patafizična parodija religije), ki preko samomutilacije aktivira telo, da bolečina nadvlada in izniči nenehne skrbi, ki se porarajo iz socio-ekonomskih okoliščin reveža, ali prikrije spletke uma, s katerimi se kot misleča bitja tolikokrat radi mučimo in zapletamo. Hkrati se, recimo pri Ludvigu, kažejo obsesivno-kompulzivni simptomi nenehnega reševanja problemov z butanjem. Prispevek k *Psihopatologiji butanja v skalo*.
- Taras Kermauner, »Transcendenca v krempljih lumpencivilizma: Ob Molièrovi in Filipčičevi *Psihi*«, *Psiha*: gledališki list, Ljubljana: SMG, 1993.
- Taras Kermauner, prav tam.
- Gl. Mihail M. Bahtin, *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*, Ljubljana: LUD Literatura, 2008.
- Gl. Bertolt Brecht, »Pet težav pri pisanju resnice«, v: Bertolt Brecht, *Umetnikova pot*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Termin, ki ga uporablja Lukan v spremni besedi »Drama kot (samo)kreacija« v: Emil Filipčič, *Drame*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2014, interpretiran verjetno s pomočjo Kermaunerja.
- Gl. »Tržaški intervju« v: *Kocbek, pričevalec našega časa* (ur. Boris Pahor, Alojz Rebula), 1975.
- Dušan Pirjevec, »Dnevnik in spominjanja«, *Nova revija* V/1986, št 45., str. 7–62; citirano v: Andrej Inkret, *In stoletje bo zardelo: Kocbek, življenje in delo*.
- Gl. Miklavž Komelj: *Kako misliti partizansko umetnost?* (Založba /*cf., 2009).
- Kocbek: Dnevnik 1954–1977*, str. 42 (zapis 23. julija 1974), citirano iz: Andrej Inkret, *In stoletje bo zardelo: Kocbek, življenje in delo*, Ljubljana: Modrijan, 2011 (str. 517).

Absurd? Absurd!

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

Je Emil Filipčič zgolj ludist ali kaj več?

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

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

Kaj je drama absurda?

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

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

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

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

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

Emil Filipčič je mojster komike

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

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

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

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

Butnskala in drama absurda

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

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

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

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

ZDEJ PA... BU
...BUTN... B

N... BUTN... BUTN... BUTN... BUTN... BU

Prizori s snemanja

Ker na Radiu Študent nisva dobila pravih efektov, sva scene demonstracij posnela doma. Slonela sva čez kuhinjsko okno in vživeta v vloge kričala vse mogoče psovke proti tiranskemu režimu butnskarjev. Mimoidoči so se zgražali, mislili so, da sva znorela.

Prva epizoda je bila posneta ponoči pred blokom in na terasi taistega bloka za Bežigradom, kjer je začasno stanoval Emil. Druga pa na terasi Kozolca, kjer so stanovali Emilovi starši, prav tako ponoči. Ker je bila v obeh primerih bivša Titova, sedanja Slovenska in Dunajska, v neposredni bližini, se razločno dojame, da je bil nočni promet že v tistih davnih časih zelo živahen.

Ne vem, kaj si je mislil naključni sprehajalec, ko je zaprepaden opazil dva tipa, ki sta se kot poblaznela metala po grmovju ob Savi, kričala, renčala, navidezno streljala po nevidnem sovražniku, rjula v bolečini ob napadu tropa steklih lisic, ki so »priplavale« po Savi navzdol. Scena je morala učinkovati šokantno, pa četudi bi opazil magnetofon in mikrofonski kabel na vejo.

Tudi prizor, ko Valentinčič s pomočjo Pipca in Sekire muči priprtega frotista v zaporu, sva posnela doma, ponoči. Soseba je hotela poklicati policijo.

Za realizacijo cerkvene poroke med Fanči in poročnikom Kuglo v zadnjem nadaljevanju sva prosila župnika iz Šmartnega pod Šmarno goro, če jo lahko posnameva v njihovi farni cerkvi, ki je imela manjše orgle spodaj in večje zgoraj na koru. Rekla sva mu, da snemava oddajo o cerkvah za Radio Študent. Z veseljem je privolil in nama dal dve uri časa. Zadeva se je seveda zavlekla in spričo mojega čudaškega prepevanja s kora in načina govora Eminence, ki je poročal Fanči in Kuglo, naju je zabrisal ven, češ da se norčujeva iz Cerkev, in to v posvečenih sakralnih prostorih. Prepозно: poroka je bila zadovoljivo posneta.

Pričujoča radijska igra je bila prav tako vzrok za kasnejšo serijo imitatorjev in posnemovalcev, ki so s podobnim načinom pačenja glasov zapolnjevali humorne in komercialne vložke v oddajah vedno številnejših radijskih postaj. Mlajša generacija ima sedaj priliko slišati, kako se je rojevala mati matrica, iz katere nedres so se izvile kasnejše variacije in vzpodbude za nastanek specifičnih izrazov humornega imitatorstva z glasovnim posnemanjem različnih karakterjev. To je strogo pozitivno, saj gre tako v vsakdanjem življenju kot v umetnosti in na ostalih področjih človekovega bitja in ustvarjanja iz trenutka v trenutek za neprestano preseganje.

Kratha zgodovina nastanka Butnskale

Marko Derganc

Leta 1968 sem si kupil magnetofon znamke Standard japonske izdelave in z Emilom sva skoraj vsak petek pri meni doma snemala različne humorne oddaje, ki sva jih potem predvajala prijateljem. Čeprav so se včasih valjali po tleh od smeha, sva se še najbolj zabavala sama. V začetku sedemdesetih so ti veseli petki zamrli in šele leta 1979 se je pokazalo, da so imeli neki globlji pomen. Emil je imel takrat na Radiu Študent oddajo *Jockey jaha*, v kateri je predstavljal novo poezijo in prozo, nekakšno lepljenko, kar pa ga ni povsem zadovoljevalo. Tako me je po daljšem obdobju, ko se nisva kaj dosti videvala, poklical in domenila sva se, da narediva nekaj drugega – serijsko nadaljevanko. Spomnila sva se oddaje z naslovom *Vsi sveti*, ki sva jo posnela pred šestimi leti. Govori o nekom, ki pride na dan mrtvih na pokopališče in vidi, kako se ljudje butajo ob nagrobnike, češ da to pomaga. Majhno skupino je vodil župnik. Za komedijo sva se odločila zato, ker je to najenostavnejša oblika, kako lahko dva glasova pričarata več vlog/karakterjev s popačenostjo. Župnika je nadomestil Eminenca, nagrobni spomenik pa naravna skala. Ker so se zdaj zaletavali – butali v skalo, se je rodila *Butnskala*. Na Radiu Študent so mi posodili »uher«, prenosni reporterski magnetofon, in takoj sva začela snemati oddaje. V glavnem sva si vse sproti izmišljala in improvizirala.

Misliva, da v petem nadaljevanju, kjer se pojavljajo oblast, vojna, javne usmrčitve, mučenja v zaporih, že presegava komedijo. Zadnje nadaljevanje pa je nekoliko privlečeno za lase – nisva več vedela, kako bi končala, in ni najbolje uspelo. Za vsako epizodo sva potrebovala tri dni snemanja. Snemala sva na terasi bloka, kjer je stanoval Emil, na avtobusni postaji in na avtobusu, ki naju je pripeljal v Medvode, kjer sva nadaljevala. Boji s steklimi lisicami so se odvijali v grmovju ob Savi, blizu Črnuškega mosta, vse ostalo pa v Emilovem stanovanju.

Posneti material je Emil sproti nosil na Radio Študent, vmontiral glasbo iz znanega musicala *West Side Story* in zadeva je bila pripravljena za eter. Oddaje so bile na sporedu ob sobotah (april, maj 1979) in šele veliko let kasneje sem izvedel, kako so mnogi ob radijskih sprejemnikih nestrpno čakali naslednjo epizodo. Veliko jih je tudi pridno snemalo vsako oddajo in kasete so krožile med navdušenci. Odmev je bil neverjeten. Nekateri so znali na pamet večino teksta. Tudi šest poslušalnih večerov v prostorih ŠKUC-a je bilo enormno obiskanih, predvsem zaradi močne reklame: plakati, radio, popisane skale po mestnih ulicah. Ob soju sveč so bili prostori ŠKUC-a nabito polni in ogleda vredna je bila tudi razstava butnskalovih rekvizitov (butnaparatki za britje glave, butnžaube, oblačila, slike, skale različnih dimenzij ipd.).

Igra je postala kultna in je zaznamovala celotno takratno generacijo študentov, pa tudi starejših. Ponovitev na Valu 202 nekje v osemdesetih je imela namen pritegniti širše poslušalstvo, ki Radiu Študent ni prisluhnilo kot študentarija konec sedemdesetih.

No, in potem smo leta 1991 pri zasebni družbi Audio d. o. o. iz Ljubljane izdali komplet petih kaset, s celotnim originalnim tekstom, ki je bil nemudoma razprodan, saj je bilo na voljo le tristo kompletov. S tem je Slovenija dobila dokaj dostojen zapis te edinstvene radijske nadaljevanke. [...]

Seveda so že v času nastanka mnogi naši povezave med glavnimi junaki *Butnskale* in nekaterimi javnimi osebnostmi iz kulturnega in političnega življenja. To je normalno, to se dogaja, saj so nekateri poslušalci avtomatično videli v igri družbeno satiro tistega časa. Vsak ima svobodo interpretirati in domišljijsko nadgrajevati tisto, kar sliši ali vidi. Pri naju dveh pa je šlo izključno za čisti ludizem, uživanje in zabavo, brez vnaprejšnjih konceptov in psihološko-političnih konstruktov. Niti pet minut naprej nisva vedela, kako se bo zadeva odvijala. Mnenja sem, da je imela igra tako močan in širok odziv predvsem mladega poslušalstva iz preprostega razloga, ker je nastala povsem spontano, popolnoma neobremenjeno. Bili so trenutki, ko je kar vrelo, bruhalo iz naju, da sva bila presenečena in hkrati očarana nad tem, kar se je kar samo po sebi dogajalo. Bili so tudi trenutki zastojev, pa sva se kaj hitro prebila skozi. Kasnejša montaža teksta sploh ni bila potrebna. Vse tako kaže, da sva bila prava človeka ob pravem času na pravem mestu. Mnogo let kasneje sva hotela posneti nadaljevanje *Butnskale*, pa niti slučajno ni bilo več možno. Bila sva drugačna, z leti zapackana z vso mogočo miselno navlako, pa tudi srčni, mladostniško-uporniški naboj je nekako izpuhtel.

Butnskala pred našim štetjem

Ko se je slavna *Butnskala* razlegala po valovih Radia Študent in si pridobivala prve trume oboževalcev, mene ni bilo med njimi, to pa zato, ker me takrat še ni bilo niti v Jugoslaviji niti na svetu. Kot večino mitov in legend iz naše nekdanje države je moja generacija tudi tega nasledila šele iz druge ali tretje roke. Posledica je bila, da smo vse nadrealistične zgode jugoslovanskega socializma v velikih količinah in povsem neselektivno pili že z materinim mlekom, kot se rado reče. Krilatice, fraze in štos iz »dobrih starih časov« so krožili okrog nas v nekakšnem spodbudnem sotorilskem duhu, ki ga je z zarotniškimi nasmehi nesebično delila celotna skupnost. Predvsem pa so s sabo prinašali precej močno čustveno prtljago, dovolj močno, da je lahko tudi nas okužila s prav bizarnim pojavom fantomske nostalgije po »dobrih starih časih«, ki jih za nas dejansko nikoli ni bilo, saj smo prišli prepozno, da bi jih zares živeli.

Preostalo nam je dekodiranje kulturnih kodov v »iskanju izgubljenega časa«, ki je bilo podobno nekakšnemu arheološkemu izkopavanju. »Nam gre za tisto, kar je za skalooo ... Kar je za udarcem ... To hočemo doseči ... Kadarkoli se butnemo, se zavedajmo, da prihajamo v tisto območjeeee ... Kjer se izpolnjujejo človekove želje ... Kjer se izpolnjuje človekova prava narava ...« (Eminenca, *Butnskala*, 22) Še večji hec je bil seveda ta, da smo v paketu s povečevanjem legend prejšnjega političnega režima nasledili tudi ves njihov subverzivni politični potencial, ki je svetu, kot smo ga poznali, že v štartu spodkopaval temelje. Nič ni bilo, kot se je sprva zdelo, zaradi *Pljuni istini v oči* (*Pljuni resnici v oči*), *Alana Forda*, *Top liste nadrealista* (*Top lista nadrealistov*), *Magne Purge*, *Desperado tonica* in *Grenkih sadežev pravice* ..., vseh tistih, h katerim se v svoji spremni besedi avtodeklarativno prišteva tudi *Butnskala* sama. Za enega izmed ključnih gradnikov takšne dvoumne in na videz precej svobodne podobe je obveljala ne le zaradi neverjetnih imitatorskih spodobnostih obeh avtorjev, duhovitih dialogov, kaj šele prefriganega scenosleda, ki nikomur ne ostane nič dolžan, temveč tudi zaradi parodije totalitarnih sistemov, kakor vsake igre za oblast: »Za dones je zabava končana ... Zdej se začenja resna igra!« (generalmajor Fanči, *Butnskala: Zmaga*, 125)

Iz svoje spominske zbirke lahko v zvezi z *Butnskalo* za primerjavo izbrskam kvečjemu dva popolnoma nepovezana dogodka. Prvi je povsem nedavnega datuma in prihaja s področja športnega komentatorstva ob nastopu naših orlov. Ko je na tekmi eden izmed naših skakalcev s telemarkom doskočil nekaj deset metrov dlje od svojega zasledovalca, je v nenavadni

zmešnjavi za hip kazalo, da bo za svojim tekmecem po točkah krepko zaostal. Novinar je po kratki tišini zaprepadeno izstrelil: »Za hip sem pomislil, da sem v kakšni *Butnskali* ali kaj, tako bizarno je bilo vse skupaj.« Pravzaprav ne vem, kaj je bilo v tistem hipu bolj bizarno: sam pripetljaj ali to, da smo sredi smučarskega poleta nenadoma treščili prav v *Butnskalo*.

Drugi dogodek iz moje spominske kolekcije je precej zgodnejšega datuma; izvira nekje iz sredine osemdesetih, ko so se v eni od tistih po jugoslovansko zbitih pločevin v slogu *Ko to tamo pjeva* (*Kdo neki tam poje*) ravno začeli dobro ogrevati in se predstavljati glasovi taiste družine butnskalarjev. Po pozornem poslušanju je z zadnjih sedežev v naivni otroški maniri seveda sledilo resno vprašanje: »A ti ... butnskalarji zares obstajajo? In se potem tako na skrivaj ... butajo?« Težko pričakovani odgovor pa je smeje se vztrajal v dvoumnosti: butamo da se vsi – in to celo non stop. »O to pa ne!« Poskus malega upora: »Jaz že ne!« je vse prisotne le še bolj nasmejaj.

Otroška zvedavost je sklenila priti stvari do dna in je mimoidoče odslej pogledovala s preiskujočim pogledom: iskala sledove bušk ali vsaj kakšnih drugih skrivnih znamenj. Obnašala se je prav kakor oblast in se ravnala dobesedno po črki zakona, ko je iskala, kje bi zvijači lahko stopila na prste. A prav v tem je kleč, ki seveda zgreši celotno poanto. Prav neverjetno fantastična dobesedna raven je tam le kot varnostna zaponka, zato da butnskalarje brani in ohranja v varnem zapredku nedolžnosti. Šele ta prikupni humor jo legitimizira za daljnosežen družbenokritičen polet naravnost v tarčo političnega sistema. Navsezadnje nikoli ne moremo povsem zanikati, da imamo opravka zgolj s skupino ljudi, ki imajo le nekoliko nenavaden hobi. (Res ne vem, zakaj mi je zdaj prišla na misel Čezvesoljska Zombi Cerkev blaženega zvonjenja.) Poleg tega o butnskali takrat nisem vedela še nečesa bistvenega, kar pojasni domala vse. Pri nastajanju izvirne radijske igre je avtorjema za proizvajanje zvočnih efektov ob udarcu v butnskalo namreč služila kar preprosta omarica za čevlje. In v iskanju tistega, »kar je zadaj – za skalo in za bolečino«, bi morala v iskanju resnice za *Butnskalo*, če ne že prej, ob odprtih vratih omarice navsezadnje priznati premoč tistemu famoznemu *manku*.

Prvi zgoraj omenjeni dogodek stavi na razorožujoči učinek *Butnskale*, ki ti popolnoma spodnese tla pod nogami. »Razsvetljenje na mah, to je bila vendar skrita želja slehernika. Videti vse zvezde. Z modernim jezikom – instant razsvetljenje.« (Filipčič,

Serafa, 35) *Butnskala* torej v pretres vsakdanje rutine vcepi nekakšen fantastično nadrealen moment, neke vrste potujitveni efekt; če oseba že sama ne nosi zametkov tovrstnih filozofskih nastavkov: »Kdo sem? Zakaj sploh sem tu? Kaj delam tu? Eno-stavno ne razumem ... Kdo sem, kdo vlada temu svetu ... In kaj hočemo mi vsi?« (Ervin Kralj, *Butnskala*, 2) Drugi omenjeni dogodek pa se veže na kolektiv in skupno sotorilstvo, soudeležbo v tajni združbi bodisi iz prvega bodisi iz drugega kolena. Morda pa sem res član nečesa, in to tako skrivnega, da to tajim še celo pred sabo? Ali, če zastavimo nekoliko bolj resno, kaj je tisto tajno, kar nas vse povezuje v eno kolektivno celoto? Tisti nezavedni temelj naše kolektivne identitete?

Dvojec: Emil Filipčič in Ervin Kralj, Marko Derganc in Profesor, pa Eminenca, Fanči, Mici, Valentinčič, Marjan, Kugla, Bomba ...

Butnskala je žanrski in medumetniški križanec, ki teče svoj življenjski krog od skoraj popolnoma spontane radijske igre do istoimenskega filma in avdioprepisa v strip, poleg tega pa sega še vsaj do dokumentarnega popisa nastajanja igre v Filipčičevem romanu *Serafa s Šarhove 2*. Identitetni pluralizem, ki je prisoten v igri, v kateri tudi vse ženske vloge odigrata le dva moška, meji že na postmodernizem. Vprašanje, ali je subjekt tudi razsrediščen in fingiran, pa nadomesti prej nasprotna teza.

Dvojec avtorjev pod obnebjem »drsečega označevalca« fluidno prehaja med množico osebkov, ki jo prepričljivo upodablja skozi proizvajanje različnih glasov in ob tem še uspešno zakrije zmuzljivi jaz imitatorjev. Bipolarno počelo te gruče oseb je še bolj otipljivo kot v zmuzljivi radijski igri materializirano v stripu, ki ga Derganc nalašč izriše v duhu originala, tako da vsem likom podeli fizionomijo bodisi enega bodisi drugega avtorja. Vendar se tukaj ne ustavita. Ni dovolj, da se Filipčič na knjižnih policah pojavi z delom, ki nosi naslov po enem izmed »njegovih« likov iz *Butnskale*, *Ervin Kralj*. Filipčič nato v romanu *Serafa s Šarhove 2* izpelje popolno zamenjavo identitet, ko pripoveduje o Risu Boštjančiču in Albertu Dolencu, ki sta v najstniških letih na magnetofonski trak posnela več skečev, »iz česar nastanejo oddaje [...], nekoliko pozneje pa še legendarna *Butnskala*«. Filipčič pripoveduje zdaj z drugega, zdaj z vidika prvega, vmes se vmeša še kot inšpektor Križanič, ki pravkar še v sanjah z brzostrelko skače po džungli, hip zatem pa kot Emil Filipčič že daje intervju za Beletrino. Skratka ob prepoznavanju realnih oseb z vedno novimi imeni se vrtimo v metafikcijski vijačnici. Polilog se spremeni v monolog in ta spet v dialog, do točke, na kateri se sprašuje: »Kdo si je koga izmislil? Sem si jaz izmislil tebe ali si si ti izmislil mene?« (Ris Boštjančič, *Serafa*, 72)

Marko Derganc in Emil Filipčič sta tako demiurga, ustvarjalca oseb kot imitatorja. Vse te osebe dejansko že nosita v sebi; najprej na način družbene in moralne akumulacije neke dobe in njenih prebivalcev, nato na način kulturne akumulacije vseh svojih dotedanjih stvaritev, predvsem radijskih iger. Tu so še vsi njuni predniki, duhovne avtoritete in sorodniki, somišljeniki pa mejaši in sosedje (najbrž z nekaj tipičnimi značajskimi potezami nekega naroda). Tej eksplozivni mešanici, v kateri je marsikdo prepoznaval resnične osebe takratnega časa, dodajata tisti neulovljivo magični *objet petit a*, ki ga v *Butnskalo* vnese moment performativa, skozi katerega so se osebe v igro rojevale tako rekoč *in statu nascendi*, v trenutku govorjenja.

Problemi, z nagrado Prešernovega sklada okiteno delo, kot tudi zadnji Filipčičev roman, *Serafa s Šarhove 2*, »njegova osebna rekapitulacija lastnega literarnega udejstvovanja«, v kateri brez medbesedilnosti in avtorefleksije torej ne gre, »brez problema« preklapljata med avtorefleksivnimi in dokumentarnimi pasusi. V tem duhu ne bi bilo popolnoma nič nenavadnega, če bi se nekje sredi predstave na odru ali pa morda kar sredi mesta, na ulici, znova znašle ogromne skale iz Šave, poslikane s fluorescentnimi barvami, z narisanimi tarčami za butnskalarje. Iz nekega na videz povsem vsakdanjega, monokromatskega socialističnega vsakdanjika se nenadoma *in medias res*

znajdemo v fantastično napeti zgodbi, ki se dogaja danes, iz pripovedi zajadramo v izpoved in spet nazaj, vse v brezizhodno zaviti escherjevski optični prevari. Kjer avtorjeva roka riše roko, ki riše roko avtorja, se *mise-en-abysmo* potapljamo in brezglavo vrtimo po neskončni spirali metafikcije, ki se ji – zdaj se potrjuje, kar smo že ugotovili – ne da priti do dna.

Ena takšnih neulovljivih zvijačnic je že zgodba o izvirnem grehu *Butnskale*. Blaž Ogorevc je v »neodvisni slovenski politični in kulturni tednik« zapisal edino resnico *Butnskale*, ki pa je, kot se

Eminenca

za trenutek spodobi, vsaj dvojna. Filipčič naj bi idejo za *Butnskalo* dobil na dan mrtvih oziroma na dan vseh svetih; povod pa naj bi bila sekta »duhov«, ki so si glave ravno takrat razbijali ob nagrobnikih. Marko Derganc je medtem za *Delo* povedal, da je idejni vodja *Butnskale* prav Blaž Ogorevc, in to zaradi pripovedi o taisti sekti. Kdo ve, ali se je vse to zares zgodilo? In spet smo tam, kjer se začetek strne s koncem in realnost s fikcijo ... Če zdaj te nagrobnike, ki niso nič drugega kot uradni simbol oziroma večni spomenik umrlim, razumemo jungovsko kot simbol vseh mogočih avtoritet, postane *Butnskala* s svojim butanjem še mnogo bolj pomenljiva.

Nič drugače ni recimo s Filipčičevim literarnim nabojem in slogom iz romana *Serafa s Šarhove 2*, v katerem popisuje tudi sam proces nastajanja in snemanja *Butnskale*, branje pa vseskozi učinkuje kot neulovljivo šviganje, ovinkarjenje med pripovedjo, nečim, kar se zdi okvir objektivne stvarnosti, ki ji hip zatem – popolnoma brez opozorilnih znakov ali zaviranja – sledi kvaliteta

tivni preskok v drug svet, nepričakovano, a vedno z ublaženim, mehkim pristankom, se *in medias res* znajdeš v čevljih nekega drugega lika, sredi njegovega doživljajskega toka. Neustavljivi Filipčič efekt, ob branju njegovih del prisoten že v *Butnskali*, spominja na izjavo Stevena Wrighta, ki Robertu Benigniju v Jarmuschevem filmu *Kava in cigarete* »pripali«: »Preden grem spat, pijem veliko kave, da lahko sanjam hitreje. Sanjam lahko tako kot takrat, ko postavijo kamero na 'spidveju' ... Ko namontirajo kamero v avto in šviga mimo, kar takole. Sanje za sanjami za sanjami za sanjami. Ljudje me naslednji dan sprašujejo: 'O čem si vendar sanjal?' In jim pravim: 'Nimam časa. Nimam časa, da bi vam povedal.'« Filipčič si vendarle vzame čas, a vse to izvaja na način, da te hudournik besed kar posrka v svoj vrtinec, pri čemer se gre čuditi tudi avtorjevi lahkotni ter domiselni kreativnosti in neverjetni sposobnosti preklapljanja in asociativnega manevriranja, ki ga načeloma umeščajo v kategorijo ludizma. Odlike, ki ne le nakazujejo odličnega improvizatorja, ampak napovedujejo odličnega *stand-uperja* pred *stand-upom*.

Tudi *Butnskala* pravzaprav šviga, skače, brzi, ker se mudi, mudi, saj je snovi in idej preprosto preveč, ker frotisti in stekle lisice ne čakajo in se odvrtilo vsi naenkrat, v enem hlastnem nonšalantnem zamahu, in ker je življenje prav kratko in bi ga bilo škoda metati stran – en tak *joie de vivre* preveva tako Filipčiča kot Derganca, še bolj zagotovo pa veselje in radost do ustvarjanja. Derganc v intervjujih večkrat ponovi: »*Butnskalo* sva posnela iz čistega veselja do 'zafrkancije'. Seveda so nekateri mislili, da je šlo za aluzijo na takratno politično in kulturno sceno, na takratne veljake in znane osebnosti, vendar ni šlo za to. Nikakor ni sva bila posnemovalca. Poznejši imitatorji, ki izhajajo iz *Butnskale* kot nekakšne matice, so res imitatorji določenih osebnosti. Midva sva zgolj interpretirala določene like, je pa res, da sva navdih za nekatere interpretacije dobila pri resničnih osebah. Na primer, če sva poznala koga, ki je imel govorno napako ali pa pač smešno govoril, sva uporabila njegov način pri najini interpretaciji. Za Fanči je bil dejansko vzor Emilov oče, za Valentinčiča en kipar, ki sva ga takrat poznala ...« (Derganc, *Intervju*)

Filipčič in Derganc svojih likov res nista ustvarila s pomočjo imitiranja, vsaj ne na način kot so to počeli njuni nasledniki (Radio Ga-Ga). Dilema je razrešljiva prek Aristotela: »Poezija govori bolj o splošnem, zgodovino pisje o posameznostih. Pod 'splošnim' razumem, da bi človek s takšnim in takšnim značajem po zakonih verjetnosti storil to in to.« (Aristotel, *Poetika*, 75) Komičnost v sposobnosti imitiranja ni zožena na posamezno osebo, ampak izvleče iz nje njene tipične karakterne idr. lastnosti, ki potemtako reprezentirajo določen osebni in družbeni profil, neko skupnost, in jo tudi karikirajo, predvsem pa njenim članom omogočijo, da se v njih prepoznajo oziroma, če ne drugače, da se prepoznajo prav v skupnem aktu razpoznavanja

le-teh. Pa naj bo smeje se ali s solzami. S časom in prostorom se imena in obrazi sicer nekoliko spreminjajo, a Filipčič in Derganc nista le ujela duha neke dobe, ampak v tem »splošnem« »pesniške umetnosti« poleg političnih situacijskih peripetij zaznala tudi neki globlji in univerzalnejši potencial (tako za karakterno kot situacijsko komiko), ki je odporen na zob časa ter ostaja do neke mere berljiv ne glede na kulturni kod.

»Butnskala znova in za vedno«

Butnskali, ki ni le parodija vseh ideoloških, propadlih in izrojenih, slej ko prej skorumpiranih projektov, pač pa tudi vseh profetskih, sektaških ali verskih, skratka, vseh praznih obljub, je uspelo preiti in trdoživo preživeti že skoraj vse mogoče žanrske in politične faze, demontaže in premontaže, skozi katere se je v več desetletjih prebila skoraj nedotaknjena. V igrivem interpretativnem hipoteziranju bi lahko *Butnskalo* brali kot neke vrste razvojni roman (ali spet njegovo parodijo). Pri čemer bi bil glavni lik tega *Bildungsromana* kar »socializem« sam. V procesu spremljanja njegovega napredka skozi prevzgojo in izgradnjo nove družbe operacija sicer deloma uspe, a kaj ko je pacient na koncu mrtev. Vprašanje je torej, kam z *Butnskalo* danes, v

času po propadu velikih zgodb (marksizma, krščanstva in še česa), ko se je politična situacija, vsaj tako se zdi, bistveno obrnila.

Resnici sta pri *Butnskali* vedno vsaj dve. A če smo že pri postmodernistični literaturi, ki značilno meša elemente nizkega in visokega, pop kulturo in trivio z elitizmom visoke umetnosti, in če imamo navsezadnje opravka z legendarno *Butnskalo*, kulturno dediščino več generacij, si lahko privoščimo vzporednico s poskusom Lazarja Džamića, ki v svoji sociološki analizi raziskuje fenomen stripa *Alan Ford*. Za to ima dobro pod-

lago, kajti fenomen se je (razen v matični državi) prijel skoraj izključno na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Zakaj? Džamićeva trditev je naslednja: ker »naš naravni red ni (bil) ne socializem ne kapitalizem, marveč nadrealizem. Nadrealna burka, pa ne kot meglena umetniška oblika, temveč kot trda resničnost.« (Džamić, *Cvetličarna*, 62) Pri čemer je »bistvo nadrealne ideje odsotnost nadzora racionalne misli, svoboda mišljenja onkraj vseh estetskih in moralnih zadržkov in ustoličenih metod«. Znano?

Potem ko Džamić našteje kar nekaj značilnosti burke, ki se vse ujemajo z že naštetimi postopki iz *Butnskale* (menjave identitet, improvizacija, absurd, komika, malo verjetne situacije ...), zakoliči: »V burki je mogoče kratko malo vse, saj ne pozna trdnih pravil.« (70) Predvsem pa: »S svojo odsotnostjo pravil burka tudi kastrira oblast, ker si ljudstvo izmišlja neštete metode, s katerimi se izmika totalitarni želji po popolnem nadzoru [...]. Iznajdeva tudi obilico ustvarjalnih umetniških izrazil, s kate-

Eminenca

rimi oblast ponižuje in kritizira na način, ki daje vtis nedolžnosti.« (72) Točno to je tisto, kar počne *Butnskala* v svoji dvojni zakrinkanosti in zaradi česar ji je sploh nemogoče stopiti na prste, obenem pa pri poslušalcih/bralcih/gledalcih proizvaja neizmerno obilje zabave.

Preden to Džamićevo razglabljanje sklenemo, bi se bilo v duhu ludizma, groteske, zlasti pa absurda, v zvezo s katerim nenehno postavljajo oba avtorja in *Butnskala*, dobro spomniti še na dramo absurda, ki vendarle izpričuje osnovno resnico človeškega stanja, njegove tragične eksistencialne pozicije v neuspešnem koketiranju s smislom okrog sebe. Pa tudi na principe politične subverzije v drami absurda, ki cenzorjem zlasti v državah Vzhodne Evrope uhaja skozi komiko (Václav Havel, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz), kar je dramo absurda – za razliko od bolj apolitičnih beckettovskih tendenc Zahoda – povleklo v precej bolj politične vode, za katere niti naša scena ni bila imuna.

Džamić – spet smo pri bližnji balkanski sceni – svoje analize *Alana Forda* kot sociološkega fenomena, ki je tako kritika komunizma/socializma kot kapitalizma, na številnih straneh pospremi z veliko duhovitimi praktičnimi primeri, ki vsi skupaj le potrjujejo, da se razlogi za našo točno določeno »kulturno dediščino« (v katero sodi tudi *Butnskala*) vsi strnejo »zavoljo srečnega dejstva, da sta se v tej deželi nadrealnost in burkaštvo življenjskega vsakdana srečno zlepila s satiro kot prevladujočo subverzivno politično zvrstjo« (85). Temu za piko na i manjka le še »optimistični diletantizem kot preživetvena strategija« ali diletantizem kot »skrajni utilitarizem«, torej znajdi se ... ali zakaj bi se trudil bolj, kot je treba, ali naj vse crkne, le ne blizu mene. Vse, kar je z nastopom kapitalizma zlasti v polju gospodarstva in politike dobilo le svojo povečavo. (Se spomnite značilnih tonov *A je to?* Glasbene podlage pri pregledu političnih dogodkov v *Zrcalu tedna* ali risanke o dveh »šalabajzerjih«?)

Džamić vse svoje spekulacije nenehno potrjuje s pomočjo številnih anekdotičnih z-vijačnic iz vsakdanjega in ljudskega življenja – med njimi je tudi naslednja z naslovom *Šla kokoš je na semenj* (aj se spomnite, kajne?), ki v varnem zavetju naše »mat' kurje« dobiva še vse kakšne druge konotacije. »Kura je na sejem šla, umazala nožico. Stopi h grmu: Grm, obriši tole nogo! Nočem! Le počakaj, grm, da se vrnem s kozo, pa naj te osmuka! In se vrne s kozo: Kozu, osmukaj tale grm! Nočem!« ... In tako naprej in tako dalje po verižni zvijačnici grozi še kozu z volkom, volku z vasjo, vasi z ognjem, ognju z vodo, vodi s konjem, konju s sedlom; dokler se ne vrne z miško. Potem pa: »Miška jame gristi sedlo, sedlo jame žuliti konja, konj jame piti vodo [...], kozu jame smukati grm, grm obriše nogico – kokoš pa, hajd, na sejem!« Ko so našo lepo zavito pesmico nekoč poslali očetu nadrealizma Andréju Bretonu, je bil odgovor menda naslednji: »Vi ne potrebujete nadrealizma! Pri vas se nadrealizem živi!« (Džamić, 61) In dodajmo še: in to se vam/nam zdi popolnoma normalno. Po Džamiću: »Nikoli ni nihče napisal stavka, ki bi bolje opisal življenje na Balkanu.«

In za konec? *Butnskala* se konča harmonično in v luči dogodkov zadnjih nekaj let neverjetno aktualno. Poglejmo si samo nekaj navrženih motivov: ljudstvo se sicer nekaj upira – delovne razmere v tovarni Skala postajajo nemogoče, oblast se obnaša brezobzirno arogantno in za svoje cilje ne pomišlja uporabiti in povelečevati vsakršnih sredstev, zapornikov in potencialnih nasprotnikov pa v zaporih ne čaka nič dobrega. Ljudstvo zunaj torej zganja revolucijo, oblast brez sankcij beži na varno: v Afriko, na medene tedne, nekateri so že med angeli oziroma serafi v nebesih; alternativa, imenovana »človek amfibija«/»človek dvoživka«, je sploh genialna pogruntavščina *Butnskale*, ki ji ni para. Vprašanje je, kaj se pravzaprav zgodi z ljudstvom. Tega sicer ne vemo – a tudi to je svojevrsten simptom: komu je zares

mar, sploh dokler zgoraj vlada preobilje in se vse harmonično sklene s poroko. In potem je tu še ta nesrečna Grčija, kjer se vse začne in konča. Zdi se, da se je danes burka popolnoma preselila v območje političnega – čemur Džamić pravi »oportunistični diletantizem« –, medtem ko jo iz območja umetnosti in javnega vedno bolj izganjajo – tu mislim zlasti na satiro –, ljudstvu pa je, razumljivo, vedno manj do smeha. In tu danes vidim pravzaprav edini problem z in za *Butnskala*.

Naj sklenem nekako v džamićevsko-žizkovskem duhu: če se je zgodovina v prvo dogajala kot tragedija, naj bi bila na ozemlju nekdanje Jugoslavije po Džamićevi tezi burka vanjo že integrirana, če ne drugače prek politično subverzivnih umetniških podob, karikatur in satir. *Butnskala* se je končala z aforizmi. Ne vem, kje so bo končalo to radikalno izganjanje satire, komedije in sploh vseh oblik komičnega iz našega vsakdanjika in kakšno življenje se nam obeta v skupnosti brez smeha. Ali, če obrnemo drugače, z Dergančevimi besedami: »Če življenja ne jemlješ resno, si zdrav.«

Aristotel: *Poetika*. Prevedel Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
Matej Bogataj: »Emil Filipčič: Drame«. MMC rtvslo.si, 16. 6. 2015.
Mitja Čander in Urban Vovk: »Z umetnostjo sem se ukvarjal zato, da bi postal naraven človek« (intervju z Emilom Filipčičem). *Literatura XXI*/217-8, str. 85–98.
Marko Derganc in Emil Filipčič: *Butnskala*. Ljubljana: eBesede, 2014.
Marko Derganc: »Butnskala je po 35 letih končno dobila 'dejanski' scenarij« (intervju z Markom Dergancem ob izidu stripa Butnskala). MMC: rtvslo.si, 11. 12. 2014.
Lazar Džamić: *Cvetličarna v hiši cvetja: Kako smo živeli in posvojili Alana Forda*. Ljubljana: Maska, 2014.
Emil Filipčič: *Serafa s Šarhove 2*. Ljubljana: Beletrina, 2015.
Blaž Ogorevc: »Butanju glave ob skale (Edina in prava resnica o Butnskali)«. *Mladina*, 1. 7. 2003.
Jelka Šutej Adamič: »Če življenja ne jemlješ resno, si zdrav« (intervju z Markom Dergancem). *Delo – Sobotna priloga*, 8. 11. 2014.

»Še huj
mormo
lisice, jo
Bl besni

š

bit kt

a ...

i ... «

Fanči

Butnskala. Poskus suverenosti

V pričajučem besedilu se osredotočam na možnosti učinka *Butnskale* in njene postavitve na oder v konkretnem historičnem momentu, znotraj trenutnih ideoloških bojev. Preizpraševal bom možnosti učinka rušitve, »butnskalarske geste«, ki ga ta ne-več-ludizem dosega z bizarno komičnostjo, premestitvami in na videz naključnimi aluzijami, ki šele odprejo nujnost nekega sveta. Celoten organizem *Butnskale* je delo, ki nedvomno ima učinek – vprašanje je le, *kakšen* je lahko ta učinek danes in v čem je lahko problematičen. Pokazal bom, kako in v čem besedilo presega ideološkost in s tem razpira ključno razpoko, v kateri je mogoča natančna analiza obeh skrajnosti, ki ju evocira. – Problemатiziral bom direktnost in dobesednost teksta; to, da presega ideološko kritiko, je njegov zgodovinski privilegij v danem trenutku, ko so razmerja oblasti in oblastniške resnice mnogo bolj zabrisana kot v času njegovega nastanka. Predpostavljam, da humorni učinek zabriše percepcijo *Butnskale* v nekakšno odobravajočo nejasnost, ta pa zakrije številne konsekvence in pomenske odtenke, ki rušijo navidezno samoumevnost njene kritike in ovržejo površna branja, ki bi iz nje izvlekla enosmerne aktualizme. Upor mora biti reflektiran do skrajnosti, da doseže brezpogojni učinek. – Humor deluje združevalno, a vprašanje je, ali je humor ta, ki lahko prebudi zavest o brutalnosti sveta, dejansko prisotnega v *Butnskali*. Konkretna uprizoritev se bo s tem, da besedilo jemlje dobesedno, poskusila izogniti dobesedni izjavi in gledalca pustila na odprtem. Pod vprašaj bom postavil tudi učinek konca besedila – zelo klasičnega, spravljivega konca, v katerem se svet znova uravnoteži in v deliriju praznovanja življenja živi naprej. Vprašanje je, ali je rana zaceljena ali zgolj prekrita – in z neko masko nonšalantnosti jezika skozi nezaceljeno zgodovino bruha naprej.

(1)

Butnskala je projekt države – in posledično tudi projekt človeka in projekt živali. V tej shemi, ki dejansko podoživlja arhetipsko genezo države na na videz absurdnih temeljih (boj proti lisicam), se pojavijo vsi ključni elementi: imamo dozdevno izdajalko, ki postane junakinja; imamo borce, ki drug drugemu rešujejo življenje; imamo borce, ki ne naredijo ničesar in v novonastalem državnem aparatu v zameno dobijo visoke položaje; imamo dejanskega borca, ki dobi zaposlitev v nevzdržnem tovarniškem okolju; imamo bizarnega, logorejičnega profesorja, ki postane minister za kulturo; fanatične, zatrte like, ki se vzpenjo do najvišjih vladnih položajev v državi z ekscesnimi zahtevami po proizvodnji in korektnosti. – In nekaj ljudi, ki izzvenijo kot nefunkcionalni, a se zanje vseeno najde mesto in so v skupnosti sprejeti.

Preko mehanizma karikature se vzpostavi distanca do teh zelo konkretnih, »državotvornih« gest, ki se pokažejo kot popolnoma izpraznjene in so kot take podvržene kritiki – karikatura gre tako daleč, da se skoraj ne zdi več verjetno, da stvari dejansko potekajo tako mimogrede in tako iracionalno. In vendar: politika in ekonomija sta nekaj izrazito iracionalnega, vse bolj iracionalnega pravzaprav – konstituiranje konkretne družbene in politične realnosti, realnosti »našega« časa in prostora, bi se ob dosledni analizi izkazalo za mnogo bolj iracionalno in poljubno, kot si morda mislimo – in mnogo bolj kakor sistem, po katerem se v zgodbi vzpostavi Butnskala.

Humor nastopi v tej bistveni funkciji rušitve samoumevnosti – kar je bil učinek *Butnskale* ob njenem nastanku. A tekst se postavlja tudi v

točko izrekanja iz samega jedra problematik, ki ključno konstituirajo trenutne ideološke boje.

(2)

Če v nekaj hitrih zamahih zdrsнем skozi zgodbo: skupina ranjenih ljudi odkrije možnost za svojo regeneracijo v nekem obrednem dejanju (udarcu v skalo); oblikujejo skupnost, *empirično družino*, z razmeroma jasno hierarhijo. Prisoten je lik vodje, Eminence. (Preostali odnosi so izrazito »človeški«; s to oznako poudarjam zlasti njihovo navidezno naključnost, toplino; problematičnost, ki je izrazito vsakdanja, vsakdanje patološka. Konflikti med njimi so na videz nepomembni; na eni strani infantilni, na drugi pretirano suvereni posamezniki s skrajnimi izkušnjami nemoči se združijo v tej temeljni izključenosti iz sveta.)

Ta skupnost je že neka ločena realnost s svojimi koordinatami, ki jo ločujejo od objektivne realnosti, znotraj katere se pripadniki Butnskale niso znašli. Gledalec v to dogajanje vstopi preko novinca, Ervina Kralja, opazovalca: znajde se sredi stvari, iznenada namreč pride do vojne napovedi – butnskalarjem grozi napad frotistov in lisic. Ko se ta vojna konča – in butnskalarji so v njej seveda zmagovalci –, na temelju tega boja vzpostavijo novo državo, Butnskalo, z vsemi državnimi strukturami, dobro znanimi iz povojnih sistemov petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja. – Pokažejo se tudi negativni vidiki te nove države, nove realnosti: agresija proti dozdevnemu sovražniku, tematizacija povojnih pobojev, pretirana fanatičnost voditeljev, ki hočejo nenadoma zavzeti ves svet.

Problemатika se razpre, ko priključimo v misli konkretni kontekst nastanka *Butnskale*. To je čas, ko je bila kritika sistema s stališča »napredne« ideologije nekaj samoumevnega in nujnega – ta ideologija je ne nazadnje pripeljala do odcepitve Slovenije od Jugoslavije. *Butnskala* je bila razmeroma dobesedna parafraza in kritika problematičnih vidikov NOB in formiranja povojne Jugoslavije – v nekem pogledu (in z današnjega branja) pa je prav tako napovedala nastanek prihodnje države, Slovenije, te izrazito butnskalarske formacije, ki se je utemeljila na nasprotovanju sistemu prejšnje države, vzpostavila pa se je prav preko mehanizmov, ki so bili tudi v prejšnji ureditvi problematični. Infantilna, nedorasla težnja po osamosvojitvi se v marsičem kaže kot jalova – nezrelost in apriorna upornost generaciji staršev, na kateri se je država zgradila, sta se izkazali za pomanjkljivi in ne do potankosti reflektirani; v vsakem primeru nezadostni za vzpostavitev države kot suverene realnosti, ki bi omogočala varno prihodnost za neko generacijo otrok – suverene realnosti, ki je je bila generacija staršev v prejšnjem sistemu kljub vsemu deležna.

(3)

Če je *Butnskala* univerzalna kritika vsake samoumevnosti, si je treba dovoliti prevprašati tudi samoumevnost *Butnskale* – biti skratka dosleden v gesti. Tekst, ki zgodovinsko sicer izhaja iz kritike državne realnosti Jugoslavije, se danes umesti v razpoko, saj je ideološki aparat, ki neutrudoma kritizira jugoslovansko zgodovino in skuša razvrednotiti vsa prizadevanja in pozitivne konsekvence NOB, izrazito agresiven in destruktiven. In prav zato je nujno obdelati tudi možnosti njegovega branja.

Vseh teh vprašanj ne odpiram, da bi gradil novo vrednotenje *Butnskale* (ali dejanske zgodovine),

temveč zaradi vprašanja njenega učinka. Neizogibno je misliti *Butnskalo* znotraj trenutnih ideoloških bojev. Jasno je, da je v njej lucidna kritika slovenstva, lucidna kritika majhnosti, človekove neumnosti; pronicljiva komedija, skratka. Nujno je opozoriti na bolj dolgoročne poteze. Ker je gledališka uprizoritev *Butnskale* intervencija v javni diskurz, v konkretni historični moment, je treba biti pazljiv pri njenem umeščanju vanj in se zavedati morebitnih pasti njene premestitve v vsakokratni zdaj. Četudi Marko Derganc, soavtor *Butnskale*, neke pravi, da je bila *Butnskala* posneta iz čistega veselja do »zafrkancije«, ta argument ob premestitvi ne vzdrži – tukaj mi ne gre za lepljenje novih oznak in definicij, temveč za prepoznavanje latentnih učinkov in oznak, ki bi jih ti učinki šele prinesli. Nujno je, da poskušamo *Butnskalo* odlepiti od njene fantazme in jo misliti v konkretnem trenutku, sicer je to, da se jo ponovno oživi na odru Prešernovega gledališča Kranj in Mladinskega, zgolj muzejska, arheološka razstava, ne pa realnosti adekvatna gledališka postavitev. Če sem v začetku zapisal, da delo presega ideologijo (in se zato uvršča med vélike in ključne tekste) – ta izjava vzdrži le, če njegov učinek ni ideološki.

Če se na prvi pogled zdi, da je pri nastanku *Butnskale* šlo za ludizem, je treba prevprašati sam koncept ludizma: gre za v zgodovini umetnosti nasploh vprašljivo koncepcijo, ki umetniškemu delu pogosto jemlje kredibilnost in vrednost – kot se ob podobni redukciji pogosto počne z zgodnjimi Šalamunovimi teksti. Tudi v popolni poljubnosti je prisotna brezpogojna nujnost. Mehanizmi, ki se jih ob ustvarjanju ne zavedamo, niso nič manj ključni kot tisti, ki se jih – podobno je mogoče kritizirati naivne interpretacije principa »avtomatskega pisanja« pri nadrealistih. To, čemur rečemo avtomatizem, je pogosto dosti manj poljubno kot vsako artikulirano pisanje s strogo določenimi poantami.

Zato je mogoče prevprašati tudi samoumevnost geste upora. Apriorna upornišтва se z nekaj kritične distance zlahka izkažejo kot nereflektirana, čeravno so se v zanosu zdela nedvomna; ugotovimo lahko, da je njihova analiza zanemarljiva možne učinke. Humor v *Butnskali* zabriše artikuliranost kritike in omogoči uvid v univerzalno neumnost – a v konkretni realnosti izjava ni enostranska. Opozarjam na možnost, da bi *Butnskalo* aplicirali na ideološki aparat, ki deluje izrazito proti njeni intenci – in opozorilo velja v izogib temu. Zloraba kritike Jugoslavije se v današnjem kontekstu umešča v izrazito nestrpen diskurz. Pomembno je, da si ne zatiskamo oči pred vsemi morebitnimi konsekvencami geste oživitve tega teksta. Kar je v tem trenutku površinska kritika trenutnih razmer, je drugje idealizirano kot univerzalna kritika človeške fanatičnosti – in spet drugje zlahka prepoznano kot kritika preteklega političnega sistema. Opozarjam na to, da nedoslednost privede do učinkov, ki so lahko sporni – in predvsem neobvladljivi. (Kot je Pasolini opozarjal na nereflektiranost in privilegij sodelujočih v študentskih gibanjih okoli leta 1968, ki so širše sprejeta kot ultimativna gesta osvobajanja in so ob podobnih množičnih gibanjih pogosta referenca.)

Gledališki jezik, ki operira s tako konkretnimi označevalci kot *Butnskala*, se namreč ne more izogniti opredeljevanju do realnosti – ker operira z izrazito človeškim, se od njega pričakuje neka odgovornost do načina predstavitve človeškega.

(4)

Struktura *Butnskale* razgalja osnovne mehanizme, potrebne za konstitucijo oblasti: ideološki aparat, ki nekoga v strukturo realnosti vključi, nekoga drugega izključi; skupni boj, na katerem je utemeljena suverenost te države, zahteva nasprotnike. Suverenost se v primeru *Butnskale* vzpostavi na *boju proti živalim* – obskurno dejstvo, da naj bi Jugoslavijo leta 1979 preplaval val steklih lisic, tega še ne utemelji do konca –, ki so do skrajnosti izključene iz človeškega reda. Kot človek iz svojih simbolnih sistemov neko bitje izključi kot žival, tako prihaja do »poživaljenja« vsake eksistence, ki je podvržena izključitvi, odvzemu temeljnih pravic itn. O tuji eksistenci se spregovarja preko njene fizičnosti, reducirana je na statistične podatke, objektivne posplošitve, mnenja in predsodke, ki oklepajo človeške koncepte resnice.

Suverenost države temelji na izključevanju. To se zelo nazorno kaže v trenutku, v katerem to pišem – ko prihaja do brutalnih izključitev be-

guncev iz reda bitij, ki so upravičena do koncepta evropske odprtosti in pomoči. In koliko moči je potrebne za po-moč! (Prav na dan, ko končujem to besedilo, na ulicah potekajo shodi v podporo novih nastanitev beguncev in zoper nje.)

Preizkus za suverenost države (ali formacije držav) vselej lahko nastopi šele takrat, ko je njena suverenost ogrožena. Problematika tovrstne konstitucije suverenosti se pokaže v trenutkih, ko je neka skupina bitij izbrana za sovražno, ogrožajočo in tujo, predvsem zato, da bi se potrdila ta suverenost – ta agresija se izraža tudi v primeru beguncev. Napad lisic v *Butnskali* lahko beremo kot izrazito neresnično, uprizorjeno borbo, ki služi predvsem potrditvi prepričanj te skupnosti – in ki ji omogoči, da se vzpostavi kot suverena država z določeno zgodovino bojev, bojev, ki so izrazito fiktivni.

(5)

Aluzije na konkretne dogodke bi lahko nizali v nedogled. Zdi se, da *Butnskala* v vsakem primeru sprovcira neko branje in opredelitev, če smo dovzetni za njeno didaktično plat. In ta didaktičnost je presežena z izjemnim humorjem – humor torej rešuje besedilo pred dobesednostjo, hkrati pa njegovo pozicijo dela ambivalentno. To bom poskušal razviti predvsem z razmišljanjem o koncu. Po poskusu državnega udara, ki sledi kot odziv na fanatičnost diktatorske Fanči, da bi si podredila cel svet (od Grčije do Kitajske!), se vse konča srečno – s piknikom, poroko, plesom, glasbo, in na meji s poljubnostjo začinitenim pojavom, ko se eden izmed likov oglasi »iz nebes«. Ta angelski *deus ex machina* ob koncu poudari in potrdi, da je potrebne predvsem dovolj distance – da gre za »karto norca«, ki ne prinaša političnega programa in ki se nima nikakršnega namena umeščati v omejenost potrditve ali ovržbe dobesednih političnih stališč. In prav tovrstne geste dvigajo *Butnskalo* nad preproste opredelitve, nad vulgarnost mnenj.

Postavitev *Butnskale* v ta trenutek sproži celotno verigo: gesta rušitve suverenosti preteklega sistema, vnešena v novi sistem, ki se je prav tako izkazal kot izrazito problematičen in neznošen. *Butnskala* ima magično moč odsevanja, kar jo naredi kakor reko med bregovima. In ker trenutni politični kontekst narekuje interesno branje, je ta neulovljivost reke ključna, čeprav to najbrž ne bo preprečilo poskusov enosmernih interpretacij. Umetnost prihaja iz razpoke med ideologijami in prav zaradi tega služi kot platforma, ki se jo v javni diskurz vključuje izrazito podrejajoče. Kako naj vzdrži kot avtonomna realnost? *Butnskali* to uspeva z nonšalantnostjo.

(6)

Ključno vprašanje, na katero ne dobimo zlahka odgovora, je, kako naj se ravna neka skupnost, da se izogne ekscesom, o katerih nas uči zgodovina. Kako sploh še graditi upor, da se ta izogne ponavljanju mehanizma, ki iz revolucije rojeva novo konvencijo, in obratno, v nedogled? Če je 20. stoletje vzpostavilo platforme za programiranje človeka in če se je izoblikoval tok dveh rek, radikalnega humanizma in radikalnega antihumanizma, kako se opredeliti do zaprtega in odprtega? Ali je nemara fantazma odprtega sveta tista, ki je problematična, saj si sploh drzne misliti (!) možnost, da bi se nasilju in izključevanju, ki sta naravni logiki inherentni, izognili?

Še *dobro, da si drzne misliti odprtost*. Nenaravnost je ključna; ključna je doslednost. Uničujejoče je ponavljanje brez refleksije, boj z nasiljem proti nasilju. Nasilje je nasilje, ne glede na ime. Ali obstaja druga pot? Treba bo vztrajati v razpoki, v norosti, v odklonu moči, v problematiziranju naravnosti politike in ekonomije, da se bo lahko vzpostavil neki svet. Kakšen svet? Svet. Življiv svet, v katerem bo spet mogoče z nonšalantno igrivostjo napisati *Butnskalo*. Pravzaprav: svet, v katerem bo *Butnskala* lahko »zgodovinska drama«. V katerem življenje ne bo privilegij.

Začetki Butnskale in Radio Študent

Leta 1979 so na radijskih postajah po svetu besno vrteli komad *My Sharona* in ga privrteli na prvo mesto *Billboardove* lestvice. Na popularni glasbeni sceni so še zmeraj kraljevale tudi najbolj hude disko dive, kot sta Donna Summer in Gloria Gaynor, zapoznelim hipijevkam so na dušo pihali rokerji različnih lasnih dolžin, eden najbolj nadležnih hitov leta je bil *Y.M.C.A.* Na slovenski popevki je publika za zmagovalca izbrala Tomaža Domicelja in njegov *Avtomat*. Vse to se je vrtelo tudi na radijskih postajah. Toda kje leta 1979 slišati punk, novi val, sodobni jazz, muziko newyorškega podzemlja, alternativno, subkulturno godbo?

Na YouTubeu, kajpak! Hja, kakor se čudno sliši, ni ga še bilo. Če si leta 1979 hotel slišati omenjeno muziko ali kaj bolj eksotičnega in eksperimentalnega, si moral uho pritisniti na postajo Radio Študent. In če si imel kasetar, je bila v njem vedno prazna kaseta, tvoj prst pa stremen in pripravljen, da stisne gumb *record*. Kje so zdaj tiste moje kasete z včasih malo odrezanimi začetki komadov, ne vem. Najbrž izgubljene s selitvami. Medtem se je preselil tudi Radio Študent. Iz kleti starega se je povzpел na vrh novega bloka. Nima vrta, ima pa, kot slišim, vrtno palčke, ki uživajo v lepem razgledu. Na Rožnik in Triglav. Ne morejo pa se več zabavati z ugibanjem, čigave so noge, ki korakajo mimo študijskega kletnega okna, in komu bodo poskušali ukrasti kolo. Čeprav so kolesa v prejšnjem stoletju kradli redkeje kot danes. Vsaj meni ga takrat niso nikoli odtujili. Pa sem ga dostikrat malomarno pustila nezaklenjeno. Res pa je, da so pokradli vse skale, ki jih je Dergi razpostavil po Ljubljani. Kakšni časi!

Na oknih kletnih prostorov radia so bile železne rešetke. Alarmne naprave se ne spomnim, vsaj iz prvih let svojega potikanja tam ne. Sicer pa bi se zmikavt namučil, če bi hotel s študijske mize odtujiti in odgovoriti velike Revoxove magnetofone in gramofone, katerih znamk se ne spomnim. Za male terenske magnetofone, ljubke uherje v usnjenih torbicah, si ob prevzemu pri vodji izvedbe programa podpisal zadolžnico. Gotovo sta jo morala podpisati tudi butnskalarja. Kolikor vem, nista nobenega izgubila, zapila ali kje založila. Ah, ta sladka nostalgija radijskih trakov! In ah, ta analogni zven malih in velikih plošč. In na pisalni stroj natipkanih, rokopisno lektoriranih tekstov. Ja, lektorice so bile, da ne bi kdo napačno sklepal, da na Erešu ni nihče skrbel za pravorečje in slog. Pravorečni da, pravoverni ne. Manjši ekscesi so bili milostno prezrti, za hujše kršitve pa so morali avtorji odgovarjati funkcionarjem radijske partijske celice.

Emil Filipčič in Marko Derganc sta bila s svojimi norimi, popolnoma odbitimi vsebinskimi in jezikovnimi izleti prejkone zunaj umevanja tistih, ki so Radio Študent poslušali po službeni dolžnosti in beležili primere družbeno-politične neustreznosti ali netreznosti.

Mladiči, ki smo se konec sedemdesetih s strahospoštovanjem spuščali v klet osmega bloka Študentskega naselja v Ljubljani, dvojca Filipčič-Derganc nismo velikokrat srečali. Vsaj na radiu ne. Pa tudi njuna potikanja po mestu so bila bolj skrivne, impulzivne narave. Kje, kdaj in kaj bosta zabeležila na magnetofonski trak, sta si – tako pravi legenda in v legendah je zmeraj vsaj kamenček, če ne že skala resnice – sproti izmišljevala. Za nas, ki smo se šele učili prvih besed radijskega jezika, sta bila File in Dergi občudovanja vredna modela, čeprav moram zavoljo verodostojnosti priznati, da beseda model takrat še ni bila v modi. Njuna ustvarjalna norost je bila nalezljiva. Zaradi nje se je iz marsikoga

od nas izvila kakšna lucidna, pristala v radijskem etru in odplahutala. Tudi zaradi njiju smo si upali več in drugače opletati z jezikom.

Radijske igre smo v tistih letih snemali tudi spikerji in spikerice. Koliko jih še hrani sedanji arhiv, ne vem, a nekaj jih je nekdo, hvala mu, digitaliziral in so v rubriki Špajza objavljene na spletni strani Radia Študent. Nekatere je režiral naš dragi, mnogo prezgodaj umrli Iztok Saksida - Sax. Bile so bolj resne narave, narejene po dramskih in literarnih besedilih. Seveda niso dosegle kultnega statusa. So pa morda še shranjene na trakovih kot dokument nekega časa. Časa neke mladeži, ki je, tako kot tista pred njo in ta po njej, verjela, da je vse mogoče.

Včasih me kaka mladenka ali mladenič preseneti z izjavo, da nam zavidata, ker smo bili mladi v osemdesetih. Sama nisem pretirano nostalgična. Kot bi rekel eden mojih najljubših literarnih likov, Ulrich, bolj znan kot mož brez posebnosti, *Es ist passiert*. Mi je pa všeč, da ima to obdobje zgodovine tako kulten status. Mislim, da si ga zasluži. *Butnskala* tudi.

Butnskala je huda mačka. In kot vsaka prava mačka ima več življenj. Morda bo kdaj s tretjega kamna od sonca odbitnila še v kako drugo ozvezdje, kjer bo širila svojo vero. Do konca vesolja. Ki ga, kot pravijo najnovejša znanstvena dognanja, še ne bo tako kmalu.

Morda mi je malo žal, da sem tako nemarno pogubila vse svoje kasete z unikatnimi, lastno-ročno izdelanimi ovitki. In kdo ve, kje so končale neprodane kasete skrajšane in editirane različice *Butnskale* iz leta 1981. Če jih kdo najde ... Berem namreč, da postajajo kasete spet popularne. Tako kot vinilke in pisalni stroji.

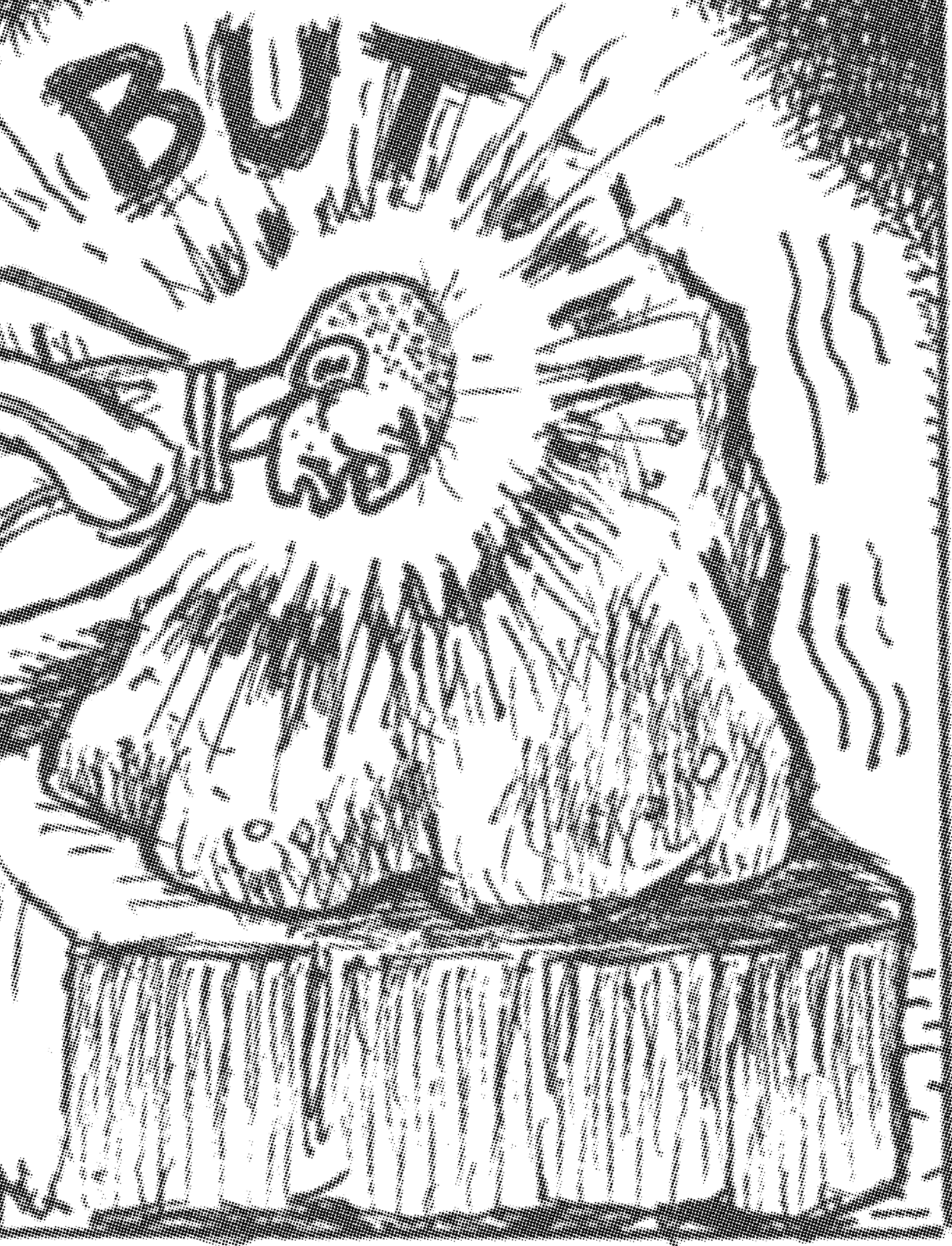
Istega leta, kot je Študent predvajal izvirno različico *Butnskale*, ki je nimam, je izšla tudi mala plošča Pankrtov s komadoma A: *Lublana je bulana*, B: *Lepi in prazni*. Nimam je. Še vedno pa imam pisalni stroj, na katerega sem takrat tipkala tekste in sezname glasbene opreme za radio.

Tegale nisem napisala na njem. Mehko in s kancem nostalgije se je sestavil na računalniški tipkovnici.

Za *Butnskalo* velja, da je igra ludizma in absurda.

Dobi, v kateri živimo, pa vlada *ludilo*.

Morda je za današnjo mlado generacijo čas, da gre *enga direktnga*.



KOKO JE LUDVIG ...
... JE V REDU ?

BUTNSKALO
MAKNU...

...A
SM Z
ZGUR
...ZAC
ZRAK

Prešernovo gledališče Kranj
Glavni trg 6, 4000 Kranj
T: +386 (0)4 280 49 00
F: +386 (0)4 280 49 10
E: pgk@pgk.si
www.pgk.si

Svet PGK

Stanislav Boštjančič – predsednik, Joško Koporec,
Alenka Primožič, Darja Reichman, Drago Štefe

Strokovni svet PGK

Alenka Bole Vrabec – predsednica, Alen Jelen,
Darja Reichman, Marko Sosič, Borut Veselko

Direktorica: Mirjam Drnovšček
Vodja umetniškega oddelka in
dramaturginja: Marinka Poštrak
Marketing in odnosi z javnostjo: Milan Golob
Kordinator programa in organizator
kulturnih prireditev: Robert Kavčič
Tehnični vodja: Igor Berginc
Poslovna sekretarka: Gaja Kryštufek Gostiša
Blagajničarka: Damjana Bidar

Prodaja vstopnic

pri blagajni PG Kranj
04 20 10 200
blagajna@pgk.si
od ponedeljka do petka med 10.00 in 12.00
ob sobotah med 9.00 in 10.30
in uro pred začetkom predstav

Ustanoviteljica Prešernovega gledališča Kranj je Mestna
občina Kranj.



MESTNA OBČINA KRANJ

Pokroviteljji sezone PGK



Hotel Creina
MESTNIHOTEL

Gledališki list Prešernovega
gledališča Kranj in Slovenskega
mladinskega gledališča
Sezona 2015/2016
Številka 5 (PGK)/7 (SMG)
Marec 2016
Izide ob vsaki premieri
Izdali Prešernovo gledališče Kranj
in Slovensko mladinsko gledališče
Za izdajatelja: Mirjam Drnovšček
in Tibor Mihelič Syed
© Vse pravice pridržane
To številko uredila: Marinka
Poštrak, Tomaž Toporišič
Lektorica: Mateja Dermelj
Redaktorica: Tina Malič
Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilič,
Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee
Tisk: Stane Peklaj s. p.
Naklada: 1800 izvodov



Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
T: + 386 (0)1 3004 900
F: + 386 (0)1 3004 901
E: info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet SMG

Slavko Slak – predsednik, Breda Brezovar Goljar,
Uroš Kaurin, Semira Osmanagić, Ana Železnik

Strokovni svet SMG

mag. Maruša Oblak – predsednica, Tatjana Ažman,
Tomaž Gubenšek, dr. Bojana Kunst, Blaž Šef

Direktor: Tibor Mihelič Syed
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovna sodelavka: Tina Malič
Vodja marketinga in odnosov z javnostmi: Helena Grahek
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja projektov: Dušan Pernat
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Mateja Turk
Knjigovodkinja: Tina Matajč
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je
Mestna občina Ljubljana.



Mestna občina
Ljubljana



ZELENA
PROMETNA PLOŠČA

Pokrovitelj jubilejne 60. sezone SMG



Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Pokrovitelj predstave:



LEKARNA LJUBLJANA

Medijski sponzorji:

MLADINA

Gorenjski Glas

bukla



TAM TAM



Predstava je nastala v sodelovanju z založbo eBesede



eBesede.si Beletrina

